

УДК 792.8

БАЛЕТЫ Д. МИЙО В ДИАЛОГЕ С «СЕДЬМЫМ ИСКУССТВОМ»

*Н. А. Головнина*¹

¹ Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2., Санкт-Петербург, 191023, Россия

Статья посвящена художественному взаимодействию двух видов искусства, объединенных идеей «движущейся картинки» — балета и кинематографа. Проявившееся в первой трети XX века, оно отчетливо выступило в балетных спектаклях «Бык на крыше» и «Сотворение мира» Д. Мийо, а также в совместном сочинении «Новобрачные на Эйфелевой башне» композиторов группы «Шести». В статье рассмотрены специальные кинематографические приемы и эффекты, угадывающиеся в названных произведениях; затрагивается преломление в балете некоторых идей и экспериментальных поисков, связанных с киноискусством. Сделан вывод о том, что киноэффекты и визуальные по своей природе приемы находят применение в других видах искусства.

Ключевые слова: кино, балет, «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Новобрачные на Эйфелевой башне», Д. Мийо, Ч. Чаплин, Б. Сандрар, Ф. Леже.

MILHAUD'S BALLETS IN DIALOGUE WITH THE SEVENTH ART

*Natalia A. Golovnina*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation

The article explores the interaction of ballet and cinema, two arts united by the idea of picture in motion. This kind of cross-pollination goes back to the first third of the 20th century, and it was much in evidence in Milhaud's ballets *Le Bœuf sur le toit* and *La Création du monde*, as well as *Les mariés de la tour Eiffel*, a joint work by the composers of the Les Six group. The article examines some cinematographic devices and effects found in these works, as well as the way certain cinematic ideas and experiments were re-interpreted within the ballet context.

Keywords: Ballet, cinema, *Le Bœuf sur le toit*, *Les mariés de la tour Eiffel*, *La Création du monde*, D. Milhaud, C. Chaplin, B. Cendrars, F. Leger.

Введение

Первые десятилетия XX столетия во Франции принесли глубинные изменения во многих сферах искусства. В период между войнами, когда жизнь в центре европейской культуры — Париже стала особенно активной, его художественный мир наполнили различные творческие направления и тенденции (а всё традиционное подвергается переосмыслению, в первую очередь, — жанры). «Этот мир выплескивается из прежде незыблемых границ видов и жанров искусства, из привычных границ произведения, а иногда даже прорывает границы художественного творче-

ства» [1, с. 82]. В начале века мастера находятся в поиске единого универсального интернационального языка, благодаря чему в искусстве появляется тенденция «множественности целого» [2, с. 334], смешения течений, жанров, порождающего разные гибриды [3; 4]; виды искусства становятся равноправными и равнозначимыми. В жанре балета, к примеру, одной из модификаций явилось проникновение вокального начала в хореографический спектакль, что позволило расширить «смысловое поле его синтетического текста, детализируя сюжет, уточняя ракурс проблематики» [5, с. 9]. Синтез различных искусств в рамках одного художественного произведения находил свое естественное воплощение благодаря тому, что многие авторы разрабатывали его сразу в нескольких сферах, совмещая, например, в одном лице драматурга (либреттиста), режиссера и сценографа. Вместе с тем, истоки перечисленных эстетических устремлений берут начало еще на рубеже XIX—XX веков, в эпоху модерна, с наступлением которой во всех видах искусства наметился крен в сторону изобразительного начала. В этот период совершился перелом в сценографии, неожиданный по своим художественным результатам. Сценография «прорвалась» в категорию высокого искусства и словно вобрала в себя «весь широкий спектр художественных исканий в начале XX столетия» [6, с. 3]. В 1910—1920-е годы популярность визуальной культуры во многих сферах её проявления — сценографии, полиграфии, рекламных щитах, моде — еще более возросла. Подтверждением тому служит интенсивное развитие в 1920-е годы искусства фотографии и кино.

Методы и методология исследования

В статье применены интертекстуальный, герменевтический и структурный методы исследования.

Влияние кинематографа на жанр балета в первые десятилетия XX века

В 1910—1920-е годы стремительно развивающийся кинематограф захватил умы многих представителей художественной сферы Парижа. Над философией кино активно размышляли, принимали участие в его создании, применяли киноэффекты в произведениях, порой далеких от «седьмого искусства», как его назвал писатель и теоретик киноискусства Риччото Канудо [7]. Наиболее близкой и восприимчивой к тенденциям кинематографа оказалась музыкально-театральная сфера, в частности, искусство балета. Их связывала идея совмещения движущейся картинки с оригинальным звуковым рядом и возникающим между ними особым художественным эффектом. Близость двух видов творчества в то время подчеркивало и активно развивающееся сюрреалистическое направление в искусстве, предполагавшее свободное и даже парадоксальное комбинирование привычных образов и форм художественной материи. Известно, что в 1921 году Жан Кокто совместно с Сергеем Дягилевым разрабатывали сценарий авангардного спектакля «Plastic Hall», в котором экспериментальные фильмы должны были сопровождаться хореографией [8, с. 324]. Однако данный проект так и остался неосуществленным. В 1924 году

появился сюрреалистический балет «Relâche»¹ на музыку Эрика Сати, либретто и сценографию Франсиса Пикабиа, хореографию Жана Бёрлина в постановке труппы «Шведских балетов». «Relâche» стал примером совмещения двух видов искусства — балета и кино. В антракте этого спектакля публике представляли фильм «Антракт» Рене Клера, являющийся непосредственной частью постановки. Все авторы балета, выступившие также в качестве актеров в «Антракте», отдавали кинематографу значительное предпочтение перед другими видами искусств, а Ф. Пикабиа определял его как «главный театр современной жизни» [9, с. 95].

Взаимодействие кино и балета проявилось и в некоторых хореографических спектаклях композиторов группы «Шести»². Киносценарием можно назвать сюжетную основу «Пасторали» (1926) Ж. Орика. Воздействие «седьмого искусства» угадывается в совместном опусе молодых французских музыкантов «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921) и особенно в балетах Дариуса Мийо «Бык на крыше» и «Сотворение мира». Проявление кинематографических закономерностей и приемов в балетах «Шестерки» было неодинаковым, однако во всех случаях они затрагивали несколько компонентов балетного спектакля, в том числе музыку.

Кинематографические приемы в балете «Бык на крыше»

На эксцентричный балет-пантомиму «Бык на крыше» оказали влияние голливудские фильмы Чарли Чаплина. Культовые кинокартины режиссера, такие как «Малыш» (1921), «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931), увидят свет несколько позже этого балета, поставленного в 1920 году, но уже к концу 1910-х годов Чаплин-актер уже был чрезвычайно популярен, а найденный им образ маленького бродяги стал его визитной карточкой.

Творчеством Чаплина восхищался Ж. Кокто³, ставший либреттистом и главным постановщиком «Быка на крыше». Он даже стремился к сотрудничеству с великим комиком, в личности которого ему импонировали творческая многогранность, универсальность художественного дарования — качества, характерные и для самого Кокто. Чаплин, начавший свою карьеру с мюзик-холла, в своем искусстве удивительным образом сочетал магию пантомимы, клоунады, акробатики, эквилибристики, жонглирования и спорта. В пластике персонажей Чаплина ярко прослеживается влияние танцевального искусства. Все перечисленные элементы Кокто стремился совместить в своих сценических постановках мюзик-хольного направления, среди которых: «Парад», «Бык на крыше», «Новобрачные на Эйфелевой башне». По инициативе Кокто на главные роли в «Быке» были приглашены знаменитые клоуны-акробаты — братья Фрателлини, а также другие артисты цирка «Медрано».

¹ В переводе на русский язык Relâche — это «остановка», «перерыв». Во французских театрах этим словом на афишах оповещают зрителей об отмене спектакля.

² Композиторы группы «Шести» (“Les Six”) — Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер.

³ Под влиянием киноработ Чаплина Кокто в 1925 году снял свой первый короткометражный фильм, в настоящее время известный под названием «Jean Cocteau fait du cinéma».

Творчество Чаплина, помимо Кокто, интересовало и автора музыки «Быка на крыше» — Д. Мийо. Изначально этот балет появился как музыкальное произведение под названием «Кинофантазия» («Cinéma-fantaisie»). По возвращении из Бразилии в декабре 1919 года композитор сочинил сюиту для скрипки и фортепиано, составленную из популярных бразильских танцев и песен, о которой писал в мемуарах «Моя счастливая жизнь» так: «Я сочинил забавы ради пьесу на танцевальные мелодии танго, матчишей, самбо и португальских фадо, объединив их темой, как в форме рондо. <...> Мне представилось, что подобного рода музыка могла бы сопровождать какой-нибудь из фильмов Чаплина» [10, с. 135]. Кокто предложил использовать новое сочинение в качестве основы для хореографического спектакля, занялся созданием сценария к нему, и тут же организовал продажу билетов на будущую премьеру в Театре на Елисейских полях.

Прототипами персонажей «Быка на крыше» стали близкие героям Чаплина фарсовые типажи современности. Напомним, что действие в «Быке» разворачивается в одном из американских подпольных баров в период «сухого закона». Персонажами балета стали посетители бара: Боксер, Черный Карлик, Модная Леди, Рыжеволосая Женщина, одетая, как мужчина, Букмекер, Джентльмен в костюме, начинающие (после внезапного появления Полицейского) пить исключительно молоко. По ходу спектакля представителю закона вентилятором случайно отрезает голову. В конце балета Бармен приставляет ее обратно к телу, после чего предьявляет ожившему полисмену счет за весь вечер.

Облик персонажей балета, каждый из которых имел большую голову из папье-маше, был гротескным. Люди-маски двигались как куклы. Такими же обобщенными, часто карикатурными, типажам являются и герои фильмов Чаплина. В период с 1914 по 1919 годы актер работал на голливудской киностудии «Кистоун», специализирующейся на комедийных фильмах, переполненных погонями, полицейскими и красивыми девушками («Прерванный роман Тилли», «Его доисторическое прошлое»). Образам балета «Бык на крыше» близки, например, характеры и типажи первого режиссерского фильма Чаплина — «Застигнутый дождем» (1914). А использование в балете таблички с надписью «Здесь не пьют ничего, кроме молока» напоминает текстовую вставку в немом фильме.

Специфической особенностью балета, вызывающей ассоциации с искусством кино, является также единый принцип организации музыки, либретто и хореографии, — принцип монтажа или коллажа. Техника коллажа проявилась в изображении персонажей, которые выглядят словно «наклеенные картинки», подобно героям из механической сказки для марионеток «Пластические танцы»⁴ (1918), героям «Парада» Сати, «Новобрачных на Эйфелевой башне» композиторов группы «Шести».

Основой драматургии «Быка» является экспозиция сцены с множеством разных персонажей и последовательная фокусировка на каждом из них. Подобным обра-

⁴ Постановку осуществил художник Ф. Деперо, воплотивший в ней свои идеи кубистической пластики. Сценарий написал швейцарский писатель Ж. Клавель, а музыку — А. Казелла и Дж. Ф. Малипьеро.

зом построен и звуковой материал балета. Музыкальный ряд, созданный Мийо, напоминает киноленту того времени и представляет собой оригинальную коллажную композицию, конструктивную роль в которой играет рондообразный принцип организации. Персонажу Бармена, присутствующему на сцене в течение всего балета, в музыке соответствует тема-рефрен, появляющаяся пятнадцать раз в двенадцати различных тональностях. Эпизоды, чередующиеся с ней, образуют пестрый калейдоскоп многочисленных мелодий, основанных на интонациях и ритмах бразильской музыки⁵. Настроения и образы, представленные в музыке «Быка на крыше», распределяются между тремя условными эмоционально-смысловыми сферами, сопоставимыми с кинематографическими эпизодами определенного содержания: энергичной танцевальной (с погоней, дракой, суетой); лирической (иногда утрировано-чувствительной, с характеристикой жеманных героинь и показанными в гротескном виде любовными сценами); бравурно-боевой (с удачливыми и смелыми героями популярных в тот период приключенческих вестернов). Перечисленные сферы органично вписались и в сюжетный план балета.

Организация материала произведения наподобие пестрого коллажа обозначила характерную для искусства того времени и ярче всего проступившую в кинематографе тенденцию к преодолению одномерности нарратива в художественной ткани. В 1920-е годы режиссер С. Эйзенштейн «открыл» новый метод под названием «монтаж аттракционов», под которым подразумевалось выстраивание эпизодов не в их логической последовательности и временной взаимосвязи, а на основе более глубоких, ассоциативных принципов, не выявляющихся на первый взгляд, но рассчитанных на совершенно определенный конечный эффект. Эпизоды в отдельности и в сопоставлении должны были оказывать сильное психологическое действие на зрителей. Принципы этого метода широко применялись в разных видах искусства задолго до их теоретического обоснования режиссером в 1923 году [11, с. 57]. Подобные приемы использовали, в частности, сюрреалисты. Композиции уже упомянутых «Парада», «Новобрачных на Эйфелевой башне» и «Быка на крыше» в целом можно уподобить ряду контрастно сопоставленных аттракционов.

Аналогии с искусством кинематографа возникают и благодаря своеобразному течению времени в балете «Бык на крыше», чему особенно способствует музыка. Как известно, в кино можно показать бесконечно длящееся мгновение, или же молниеносно передать целую историю, пропустив детали повествования, то есть подвергнуть время расширению и сжатию. Оба эти приема угадываются в развертывании балета Мийо, как на разных уровнях текста сочинения, так и внутри одного. В противовес стремительной, энергичной музыке рефрена и некоторых эпизодов, движения артистов утрированно замедлены⁶, благодаря чему создается атмосфера

⁵ Мийо использовал в балете около тридцати бразильских фольклорных и собственно авторских мелодий. В их числе были произведения известных композиторов-современников Мийо (Marcelo Tupinambo, Ernesto Nazareth, F. Soriano Robert, Chiquincha Gonzaga, Juca Castro, Catulo da Paixro Cearense, Oswaldo Cardoso de Menezes, Alexandre Levy). При этом, сам Мийо не акцентировал внимания на том, чью музыку он заимствует.

⁶ Подобный прием вызвал негодование английских критиков после премьеры «Быка» в Лондоне.

банальной, развлекательной повседневности, ее обычного жизненного темпо-ритма. Напротив, в звучании замедленных эпизодов, выделяющемся на общем фоне терпкими гармониями, полипластовыми звуковыми наслоениями, сочетающемся с прежним темпом движений, возникает эффект «вглядывания» в картинку, нарастает ощущение ирреальности, абсурдности происходящего. Кроме того, в музыке «Быка» осуществляется фокусировка на отдельных деталях.

Во время прослушивания, как и во время просмотра балета, появляется чувство присутствия некоего наблюдателя, следящего за развитием событий то с живостью и любопытством, то с зачарованностью и какой-то отвлеченностью. В кино это называют «приемом субъективной камеры» (или «Point of view shot»), экспериментальное применение которого началось как раз на рубеже 1910–1920-х годов⁷ [12, с. 30; 13, р. 344]. Данный принцип материализуется в сюжете балета «Новобрачные на Эйфелевой башне», также имеющем отношение к Д. Мийо. В этом сочинении связующим элементом драматургии становится объектив фотоаппарата, с помощью которого фотограф фиксирует происходящие события. Кинематографичность этого балета проявилась в трактовке его номеров как движущихся картинок, соединенных по принципу монтажа. Напомним, что «Новобрачные» — это сочиненный пятью композиторами «Шестёрки»⁸ балет-сюита из десяти пьес, каждая из которых представляет собой открытку или фотографию (появление сцен предваряется традиционной фразой фотографа «сейчас вылетит птичка» [14, с. 43; 15, с. 107]).

Балет «Сотворение мира» и кинематографические поиски 1920-х годов

Балет «Сотворение мира» — пример иной взаимосвязи кино и балета. В нем нашли воплощение не столько кинематографические приемы, сколько круг образов и идей, которыми были захвачены авторы балета, непосредственно работавшие в сфере кинематографа, и выражавшие эти образы и идеи в своих киноопусах. Таковы были либреттист Б. Сандрар и сценограф Ф. Леже.

В основе «Сотворения мира» лежит сюжет о происхождении мира, заимствованный из африканских легенд и мифов⁹. Авторы сочинения стремились передать первозданный дух, стихийное начало, единство всего сущего на Земле, а также обозначить внутренние связи между самыми, казалось бы, далекими явлениями и смоделировать Новую Вселенную из «обломков» старого мира. Как отмечает искус-

⁷ Интересно, что в указанный период этот прием использовали преимущественно для показа искаженного, ирреального мира, будто бы увиденного глазами опьяненного или одурманенного человека.

⁸ Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» создали Ж. Орик, Д. Мийо, Ж. Тайфер, Ф. Пуленк и А. Онеггер. Л. Дюрей отказался от участия в проекте.

⁹ Б. Сандрар сильно впечатлился оригинальными африканскими историями, увиденными на вечере-конференции музыки и танца, организованном Полем Гийомом летом 1919 года в рамках Негритянского фестиваля. При создании сценария «Сотворения мира» писатель опирался на «легенду о происхождении» из собственного сборника «Негритянская антология», изданного в 1921 году [15].

ствовед М. Петров, темы поэтизированной «дикости», «рождения из хаоса» являлись ведущими в творчестве Сандрара [17, с. 17]

В команде создателей «Сотворения мира» лидерами были Сандрар и Леже. Их идеи, имеющие отношение к постановочному процессу, сформировались под воздействием кинематографических исканий и экспериментов¹⁰. Так, идея о создании Вселенной из хаоса¹¹ как минимум дважды творчески переосмысливалась Сандраром и Леже: в работе над «Сотворением мира» и в период написания Сандраром и последующего иллюстрирования Леже романа-сценария «Конец мира, заснятый для кино ангелом собора Парижской Богоматери» (1917–1919)¹². Увлеченный кинематографом Леже¹³ создал в 1924 году совместно с Сандраром один из первых авангардистских фильмов в истории кинематографа — «Механический балет». В творчестве художника приемы и возможности искусств живописи и кино тесно переплетаются и, по выражению искусствоведа Кристофера Грина, следуют «идее порядка» (call to order), хотя подчеркнутые строгость и лаконичность цветов и форм, в свою очередь, не скрывают сложности и глубины заложенных Леже идей [20, р. 261]. В «Механическом балете» видеоряд построен на монтаже ритмичнодвигающихся фрагментов предметов, надписей и частей тела. В «Сотворении мира» этот прием нашел применение в оформлении: все персонажи и объекты изначально находятся на сцене, символизируя тем самым, единство мира; затем (в соответствии с этапами либретто) поочередно приходят в движение и начинают привлекать к себе внимание каждый по отдельности. Отметим, что цикличность развития всего сущего, внутренняя связь разнородных элементов мира, также являются значимыми мотивами для творчества Сандрара. Часто он выражал их посредством символических фигур колеса и круга.

Интерес к теогонии и космогонии находит отражение в либретто балета: *«...беспорядочное сплетение множества тел, хаос перед созданием. Три гигантских божества медленно движутся по кругу. Они держат совет, вращаются вокруг бесформенной массы, произносят заклинания. Акт сотворения реализуется в сцене № 2. Постепенно рождается растительный мир, затем мир животный. В сцене № 3 каждое творение появляется из центра круга и выходит за его пределы, располагаясь за тремя божествами. Круг разверзается, и из него появляются две фигуры: мужчины и женщины. В сцене № 4 пара, охваченная желанием, соединяясь, уносится в круговороте.*

¹⁰ Многие из кинопроектов Сандрара создавались в тесном сотрудничестве с Леже.

¹¹ Сандрар видел обновление искусства в экспериментировании с формами и приемами языка, в разрушении привычных взаимосвязей между элементами.

¹² Тему взаимовлияния идей Б. Сандрара и Ф. Леже в киноискусстве подробно рассматривает М. Б. Ямпольский в своей статье «Сандрар и Леже. К генезису кубистического монтажа» [18].

¹³ Леже, как и многие его современники, увлекался искусством Чаплина. Это увлечение дало о себе знать в работе над кубистическим образом комика. Впервые Чаплин появился в начале 1920-х годов в иллюстрациях Леже к «кинопоэме» Ивана Голля «Чаплиниада» (1920), затем художник предпринял попытку создать мультфильм «Чарли-кубист» (не был завершен), персонаж которого — Чарли Чаплин — впоследствии был использован в начале и финале «Механического балета» [см. об этом: 19, с. 80].

В сцене № 5 круг постепенно замедляется и останавливается. Пара застыла в поцелуе, охватившем её словно волна. Наступает весна» [21, с. 157]

Музыка дополняет либретто особой внутренней кинетикой эпизодов, тематической взаимосвязью картин, изобретательной ритмической и фактурно-тембровой работой с музыкальным материалом, который, постоянно изменяясь, обнаруживает связи с первоначальным интонационно-мелодическим ядром (своего рода музыкальным инвариантом балета). Так, в музыке, согласно космогонической концепции Сандрара, воплощается образ завершенного, замкнутого мира, находящегося в состоянии перманентного обновления, движущегося по «эволюционным кругам».

В сценарии Сандрара заложен принцип, ассоциирующийся с киноэффектом замедленного движения. Здесь рождаются аналогии с уже упомянутым романом-сценарием «Конец мира», в котором гибель Вселенной показана будто бы в замедленной киносъемке. Примечательно, что в «Сотворении мира» картина хаоса воссоздается в Увертюре сочинения, и задача эта поручена именно музыке. Мийо также обратился к эффекту замедленного движения и представил хаотичный, неструктурированный мир заторможенным и сосредоточенным. Он также придал увертюре, характеризующейся мелодико-ритмической остинатностью и эффектом «круговращения», некоторые черты пассакалии. Интересно, что уже следующий номер «Заклинание богами растений и животных», основанный на разработке элементов первоначального материала и представляющий собой фугу с оттенком джазового стиля, создает эффект резкого временного скачка, сжатия событий.

В художественных рядах балета — хореографии и сценографии нашел отражение еще один кинематографический прием — «крупный план». С помощью этого киноэффекта авторы обращаются к символике африканской культуры. На сцене Леже создал иерархическую игру планами: крупным он изобразил фигуры трех богов, возвышающихся над миром, словно могущественные гигантские идолы. Сандрар в «Азбуке кино» писал, что использование крупного плана — это возможность показать близко предмет как самодостаточный образ, идею, цифру, чувство: *«...И все это не абстрактный символизм, темный и сложный, но составляет часть живого организма, который мы застаем врасплох, сгоняем с насиженного места, преследуем, организма, невиданного доселе. Варварская очевидность...» [22, с. 39].*

В хореографии Бёрлина пластика его персонажей и в частности его героя — Человека, была по традиционным меркам странной, неестественной, и, скорее, статичной, но к этому намеренному отступлению от природы стремился Леже, пожелавший уравнять между собой живые и неживые элементы мира. Декорации и персонажи, объединенные характером движений, должны были, по мысли художника, восприниматься как детали единой картины. Это привело к стиранию границ между сценографией и хореографией. Подобный прием Леже использовал и в уже упомянутом «Механическом балете». Именно благодаря специфическому соотношению статичной хореографии и многомерной сценографии исследователи применяли к балету «Сотворение мира» определение «живая картинка» (*tableau vivant*) [23].

Заключение

В 1920-е годы молодой, динамично развивающийся кинематограф выступил как искусство, наиболее оперативно и наглядно воплощающее характерные для того времени эстетические поиски. Кино, как многоуровневое информационное поле, место столкновения и синтеза разнородных элементов¹⁴ неожиданно открыло новые возможности и для других видов творческой деятельности. Способность кино создавать исключительную, ранее не существовавшую, иллюзию достоверности в изображении окружающего мира, была воспринята мастерами искусств, которые старались ее повторить в других видах творчества. Киноэффекты и приемы (кадрирование, монтаж, крупный план), изначально визуальные по своей природе, нашли применение и в несвязанных со зрительным воздействием сферах, в частности, — в литературе, музыке¹⁵. Балетный жанр, также как и кино, построенный на диалоге зрительного и звукового рядов, оказался в это время особенно открытым и чутким к восприятию его художественных приемов и философии. Под влиянием кинематографа оказалась и балетная музыка, чему в немалой степени способствовала работа композиторов¹⁶ балета. Рассмотренные в статье балеты Д. Мийо «Бык на крыше» и «Сотворение мира» представляют собой пример глубокого и многоаспектного влияния кинематографа на балетный жанр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батракова С. П. Театр-мир мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 264 с.
2. Турчин В. С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
3. Гладкова О. И., Рыбальченко А. Н. Ранний джаз и его влияние на музыкальную стилистику Франции первой половины XX в. (на примере балета «Лани» Ф. Пуленка) // Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 3 (20). С. 95—97.
4. Гладкова О. И., Рыбальченко А. Н. Балет «Лани» Ф. Пуленка: к вопросу о взаимовлиянии джаза и европейской музыкальной стилистики первой половины XX в. // Вестник культуры и искусств. 2014. № 3 (39). С. 121—124.
5. Головина Н. А. «Лани» Ф. Пуленка: вокальная линия в контексте воплощения концепционных идей балета // Музыковедение. 2016. № 12. С. 9—14.
6. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. 150 с.

¹⁴ Как пишет Ю. М. Лотман, «сила воздействия кино — в разнообразии построенной, сложно организованной и предельно сконцентрированной информации, понимаемой в широком, винеровском смысле, как совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие — от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности» [24, с. 54].

¹⁵ Отметим, что в настоящее время эти принципы взаимодействия сохраняются; к примеру, опыты экспериментального кино находят воплощение в новой музыке [25].

¹⁶ Музыканты, в том числе представители французской «Шестерки», начиная с 1920-х годов, писали музыку к кинофильмам и находились в тесном сотрудничестве с кинорежиссерами.

7. Канудо Р. Манифест семи искусств [1911] // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 гг. Сб. ст. / сост. М. Б. Ямпольский; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 20—24.
8. Arnaud C. Jean Cocteau. Paris: NRF, Gallimard, 2003. 864 p.
9. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
10. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1999. 416 с.
11. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Метод. Т. 1. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 57.
12. Кащенко Е. С. История западного кинематографа: классический и современный периоды: учеб. пос. СПб: [б. и.], 2009. 124 с.
13. Briselance M.-F., Morin J.-C. Grammaire du cinéma, Paris: Nouveau Monde, 2010. 588 p.
14. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 336 с.
15. Haine M. Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau á la recherche d'un genre / Malou Haine // Arts en mouvement: les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920—1925 / Mas J. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105—116.
16. Cendrars B. Anthologie nègre. Paris: Éditions de la Sirène, 1921. 340 p.
17. Петров М. А. Язык искусства и картина мира. (Из истории художественной культуры Франции начала XX века): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. М., 2002. 18 с.
18. Ямпольский М. Б. Сандар и Леже. К генезису кубистического монтажа // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М.: Наука, 1988. С. 47—77.
19. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. 464 с.
20. Green C. Leger and the Avant-Garde. Лондон: Yale University Press, 1976. 368 p.
21. Harbec J. Géométrie et mouvement dans *La Création du monde*: une étude interdisciplinaire / Jacinthe Harbec // Arts en mouvement: Les Ballets Suédois de Rolf de Maré Paris 1920—1925, [Montpellier]: Presses universitaires de la Méditerranée, [2008]. P. 153—173.
22. Сандар Б. Азбука кино / Б. Сандар // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 гг. М.: Искусство, 1988, С. 37—45.
23. Laplace-Clavierie H. Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées reçues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Clavierie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920—1925. [Montpellier]: Presses universitaires de la Méditerranée, [2008]. P. 21—33.
24. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
25. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «лоор»-эстетика: наследие принципов экспериментального кино в новой музыке // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218—227.

REFERENCES

1. Batrakova S. P. Teatr-mir mir-teatr: tvorcheskii metod khudozhnika XX veka. Drama o drame. М.: Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2010. 264 s.
2. Turchin V. S. Obraz dvadtsatogo... V proshlom i nastoyashchem. М.: Progress-Traditsiya, 2003. 648 s.
3. Gladkova O. I., Rybal'chenko A. N. Rannii dzhaz i ego vliyanie na muzykal'nuyu stilistiku Frantsii pervoi poloviny XX v. (na primere baleta «Lani» F. Pulenka) // Vestnik Sankt-Peterburg. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2014. № 3 (20). S. 95—97.
4. Gladkova O. I., Rybal'chenko A. N. Balet «Lani» F. Pulnka: k voprosu o vzaimovliyani dzhaza i evropeiskoi muzykal'noi stilistiki pervoi poloviny XX v. // Vestnik kul'tury i iskusstv. 2014. № 3 (39). S. 121—124.

5. Golovnina N. A. «Lani» F. Pulenka: vokal'naya liniya v kontekste voploshcheniya kontseptsionnykh idei baleta // Muzykovedenie. 2016. № 12. S. 9—14.
6. Davydova M. V. Khudozhnik v teatre nachala XX veka. M.: Nauka, 1999. 150 s.
7. Kanudo R. Manifest semi iskusstv [1911] // Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino 1911—1933 gg. Sb. st. / sost. M. B. Yampol'skii; predisl. S. Yutkevicha. M.: Iskusstvo, 1988. S. 20—24.
8. Arnaud C. Jean Cocteau. Paris: NRF, Gallimard, 2003. 864 p.
9. Gal'tsova E. D. Syurrealizm i teatr. K voprosu o teatral'noi estetike frantsuzskogo syurrealizma. M.: RGGU, 2012. 546 s.
10. Miiо D. Moya schastlivaya zhizn'. M.: Kompozitor, 1999. 416 s.
11. Eizenshtein S. M. Montazh attraktsionov // Metod. T. 1. M.: Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, 2002. S. 57.
12. Kashchenko E. S. Istoriya zapadnogo kinematografa: klassicheskii i sovremennii periody: ucheb. pos. SPb: [b. i.], 2009. 124 s.
13. Briselance M.-F., Morin J.-C. Grammaire du cinéma, Paris: Nouveau Monde, 2010. 588 p.
14. Kokoreva L. Darius Miiо. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1986. 336 s.
15. Haine M. Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau á la recherche d'un genre / Malou Haine // Arts en mouvement: les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920—1925 / Mas J. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105—116.
16. Cendrars B. Anthologie nègre. Paris: Éditions de la Sirène, 1921. 340 p.
17. Petrov M. A. Yazyk iskusstva i kartina mira. (Iz istorii khudozhestvennoi kul'tury Frantsii nachala XX veka): avtoref. dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.04. M., 2002. 18 s.
18. Yampol'skii M. B. Sandrar i Lezhe. K genezisu kubisticheskogo montazha // Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino. M.: Nauka, 1988. S. 47—77.
19. Yampol'skii M. B. Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf. M.: RIK Kul'tura, 1993. 464 s.
20. Green C. Leger and the Avant-Garde. Лондон: Yale University Press, 1976. 368 p.
21. Harbec J. Géométrie et mouvement dans *La Création du monde*: une étude interdisciplinaire / Jacinthe Harbec // Arts en mouvement: Les Ballets Suédois de Rolf de Maré Paris 1920—1925, [Montpellier]: Presses universitaires de la Méditerranée, [2008]. P. 153—173.
22. Sandrar B. Azbuka kino / B. Sandrar // Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino 1911—1933 gg. M.: Iskusstvo, 1988, S. 37—45.
23. Laplace-Claverie H. Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées recues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Claverie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920—1925. [Montpellier]: Presses universitaires de la Méditerranée, [2008]. P. 21—33.
24. Lotman Yu. M. Semiotika Briselance M.-F., Morin J.-C. Grammaire du cinéma, Paris: Nouveau Monde, 2010. 588 p.
25. Lavrova S. V. Akusticheskaya fotografiya i «loop»-estetika: nasledie printsipov eksperimental'nogo kino v novoi muzyke // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2016. № 3 (44). S. 218—227.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Головина — rouk07@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Golovnina — rouk07@mail.ru