

УДК 792.8

«ДВА ГОЛУБЯ» АНДРЕ МЕССАЖЕ
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ
А. В. Горн¹

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

Статья посвящена одному из лучших произведений французского композитора, дирижера и музыкального общественного деятеля Андре Мессаже — балету «Два голубя». Произведение рассматривается в контексте важнейших изменений европейской балетной музыки последней четверти XIX столетия. Автор доказывает, что партитура балета «Два голубя» не только обнаруживает преемственность по отношению к лучшим французским балетам предыдущих лет, но также демонстрирует близость музыкально-драматургического воплощения Мессаже к реформаторским приемам в хореографических сочинениях Чайковского и Глазунова.

Ключевые слова: Андре Мессаже, балет «Два голубя», музыкальная драматургия, лирика, сцена

THE TWO PIGEONS BY ANDRÉ MESSAGER IN A CONTEXT
OF THE DEVELOPMENT OF BALLET MUSIC IN EUROPE
Anna V. Gorn¹

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

The article is devoted to one of the best works by the French composer, the conductor and the musical public figure André Messager — the ballet *The Two pigeons*. The work is considered in the context of the most important changes of the European ballet music of the last quarter of the XIX century. The author proves that the score of the ballet *The Two pigeons* (original French title: *Les Deux pigeons*) not only finds continuity in relation to the best French ballets of previous years, but also shows proximity of the musical and dramaturgic embodiment of Messager to reformatory receptions in Tchaikovsky and Glazunov's choreographic compositions.

Keywords: André Messager, ballet *The Two pigeons*, musical dramatic art, lyrics, scene

Важнейшие достижения в европейской балетной музыке XIX столетия связаны главным образом с именами французских и русских музыкантов. Традиционно отмечаемые в балетах Адана, Делиба мелодическая прелесть и изящество, интонационно-ритмическая выразительность и изысканность оркестровой палитры возродились на новом уровне в партитурах Чайковского и Глазунова, обретя при этом широту симфонического дыхания, наполнившись более сложными тематическими преобразованиями и оригинальными тембровыми сочетаниями [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. Французская Муза как будто передала творческую эстафету своей северной коллеге,

что было, как известно, вызвано рядом исторических, художественных факторов. В конце XIX века, на первый план в балете, его хореографической и музыкальной сферах, выходит Россия. Именно здесь появляются партитуры, отмеченные художественным совершенством, но самое главное, — демонстрирующие новый уровень балетной музыки, предвосхищающие перемену в статусе балетного жанра как такового. Одновременно с этим во французской балетной музыке восьмидесятых годов XIX века¹ угадываются явления, которые позднее приобретут более масштабный, концептуальный характер в сочинениях русских мастеров.

Среди имен французских композиторов, обращавшихся к балетному жанру в эту пору можно встретить музыкантов различного уровня именитости и мастерства: Б. Годара, Э. Лало, А. Мессаже, а чуть позже, в 1890-е — Г. Пьерне, Ш. Лекока, К. Сен-Санса, Ж. Массне. Андре Мессаже нельзя отнести к «звездам первой величины» из числа музыкантов, хотя это был известный и уважаемый композитор, сочинения которого часто исполнялись. Гораздо большее признание музыкант получил как выдающийся дирижер своего времени, работавший в парижской «Опера-Комик» (1898–1908; 1919–1920), «Гранд-Опера» (1907–1914), лондонском «Ковент-Гардене» (1901–1907), в США² (1915–1918), а в 1924 году в «Русском балете» С. Дягилева. Именно Мессаже-дирижер, как отмечают исследователи [12; 13], впервые представил парижской публике тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» и оперу своего друга Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда».

Балет «Два голубя»³, считающийся лучшей из девяти написанных композитором балетных партитур⁴, на первый взгляд ничем особенным не выделяется на фоне музыки делибовских опусов или, например, танцевальной музыки из опер Гуно, Бизе, номеров «Арлезианки». Но в этом сочинении, неожиданно выступила смысловая направленность, более характерная для лучших русских балетов того же периода — внутреннее углубление содержания и даже некоторая психологизация, создаваемая за счет расширения лирической сферы в музыке, а, значит, и во всем произведении.

Примечательна сюжетная основа балета. «Два голубя» — одноименная басня Жана де Лафонтена, рассказывающая о голубках, живших в любви и согласии до тех пор, пока одному из них не захотелось повидать мир и «сличить правду с молвою». Как известно, несмотря на слезы своего друга, голубь отправляется в путешествие, но скоро, не выдержав различных невзгод, возвращается домой побитый и потрепанный. Мораль басни указывает на необходимость ценить любовь тех, кто нахо-

¹ 1880-е годы — особый период в истории балетной музыки, подготавливающий появление ярчайших сочинений этого жанра. Это время после создания «Коппелии» (1870), «Сильвии» (1876) и «Лебединого озера» (1877), но до представления публике «Спящей красавицы» (1890) и «Щелкунчика» (1892).

² Мессаже выступал с симфоническим оркестром концертного общества Парижской консерватории, которым руководил с 1908 по 1918 год.

³ Премьера прошла 18 октября 1886 года в Гранд-Опера. Хореограф — Луи Мерант.

⁴ Балеты А. Мессаже: «Флёрдоранж» (1878), «Французские вина», «Миленькие и дрянные» (оба 1879), «Два голубя» (1886), «Скарамуш» (1891), «Вечные любовники» (1893), «Кавалер цветов» (1897), «Суд роз» (1897), «Приключения Гимар» (1900).

дится рядом, а не искать счастье за тридевять земель. Тематика произведения будто бы подходящая — любовная. Но сам жанр басни с его насмешливостью и морализирующим поучением не очень соответствует балету, предпочитающим иную поэтику⁵ [14, 15]. Кроме того, в рассматриваемый период, сама проблема балетного сюжета и сценария существовала лишь для немногих. Один из самых известных театральных критиков того времени Жюль Леметр писал: «Говоря по правде, я очень хотел бы, чтобы балет обходился вовсе без сценария, не выражал бы ничего точного, не имел бы действенного развития, а был бы лишь вереницей фигур, приятных глазу. Но я согласен, что к грации хореографических движений может присоединиться поэзия легкой (по содержанию) драмы» [цит. по: 1, с. 321]. Именно такую «легкую по содержанию драму», вернее сказать, жанрово перелицованную басню и предложили Андре Мессаже либреттисты Анри Ренье и Луи Мерант (последний в дальнейшем стал постановщиком хореографии балета).

Появилась трехактная история любви юноши и девушки, которые незадолго до свадьбы проходят испытание чувств: томящийся и скучающий Пепио просит позволения у своей невесты Гурули и ее матери Микалии отлучиться на три дня, чтобы «дать душе волю». Сердце молодого человека взволновал образ юной цыганки из табора, которую Гурули пригласила в дом для развлечения любимого, видя, что тот не в настроении. Пепио устремляется вслед за табором в другой город, а Гурули, последовавшая за юношей по совету матери, подкупает старейшину табора и переодевается в платье цыганочки. Своими танцами она разжигает страсть в любующемся ею женихе, которого, обворовывая во время танца. Внезапно раздражается буря, заставляя всех прятаться от дождя и ветра, однако, в шатер к цыганам Пепио не пускают. Для безденежного клиента нет места и на постоялом дворе. В довершение всего над горе-поклонником начинают издеваться дети, находящиеся в возрасте, по определению поэта, «не знающем сострадания». Униженный и пристыженный Пепио возвращается к невесте и ее матери, просит у них обеих прощения на коленях. После недолгих колебаний Гурули бросается к жениху в объятия.

Можно заметить, что сюжет с повторным «завоеванием» жениха при помощи переодевания и последующего преображения уже встречался в «Коппелии» Делиба, где главная героиня спасала свой любовный союз аналогичным способом. Близкий сюжетный мотив появится и в «Барышне-служанке» Глазунова — основанном на идее обретения настоящей, а не запланированной и вынужденной любви лирическом балете, облаченном при этом в форму изящного французского анекдота.

Композиция балета, расположение и образно-музыкальное наполнение его фрагментов также говорит о смещении смысловых акцентов в сторону глубинно-лирической сферы и ее ведущей роли в музыкальной драматургии. В балете

⁵ Использование басни в качестве литературной основы балетного либретто — явление не частое, но все же имеющее некоторую историю. В 1837 году на сцене появился балет Ж. Корали на музыку де Монфора «Кошка, превращённая в женщину» по одноименной басне Лафонтена. Девяносто лет спустя тот же сюжет, основывающийся на басне Эзопа «Венера и кошка», был воплощен Дж. Баланчиным в балете «Кошка» на музыку А. Соре. Сочинения французского баснописца лежат в основе балетов «Цикада» Марикита / Ж. Массне (1904), «Примерные животные» (1942) С. Лифаря / Ф. Пуленка.

преобладает экспозиционность, заметная по названиям номеров (поскольку большинство из них определены как «выход»)⁶. Но внутренняя структура балетных актов не одинакова. Первое действие представляет собой последовательность сцен различного масштаба: первая и пятая сцены отделены от последующего и предыдущего музыкального изложения цезурой, а более динамичные в сюжетном и театрально-сценическом отношении вторая, третья и четвертая сцены соединены друг с другом по принципу близкому к *attacca*. Последние сцены тонально размыкаются в следующий номер, иногда сохраняя энергию движения⁷.

Сами сцены состоят из сопряженных и одновременно относительно замкнутых музыкальных фрагментов, отмечающих новые детали сюжета: изменение состояния героев или появление других персонажей. Подобная организация заставляет вспомнить «Щелкунчика» Чайковского [3, 16, 17], все три балета Глазунова [18], в особенности «Барышню-служанку» и «Времена года». Указанная композиционная особенность, подкрепленная единством музыкального развития, придает балету черты поэмности, вносит в него своеобразную «динамику лирической открытости», преодолевающей жанровую характерность и образную дискретность⁸. Третий акт, в сущности, является заключительной сценой, именуемой «Возвращение», представляющую сюжетную, идейную и музыкально-тематическую репризу балета. На сцене мы вновь видим дом Микалии, его хозяйку, Гурули с подругами и Пепио.

Отметим, что если в первом акте балета исполняются танцы, относящиеся более к лирико-жанровой сфере (танец подруг, па-де-де голубей (Пепио и Гурули), танец юной цыганки (тема с вариациями)), то последний акт построен на материале «Сцены 5», в котором доминирует лирика⁹.

Второй, центральный акт, отличается большей дробностью и внешней действенностью. Он наполнен выходами различных персонажей (солдат, девушек, цыган, представителей властей) и включает в себя дивертисментную сюиту, а также сцену грозы и издевательств детей. Данная часть балета, с одной стороны, вводит зрителя

⁶ **Акт I:** Вступление. Сцена 1. Сцена 2 (Выход Микалии). Сцена 3 (Выход Пепио; Па-де-де голубей; Сценическая музыка). Сцена 4 (Выход цыган; Сценическая музыка; Тема с вариациями). Сцена 5 (Сценическая музыка). **Акт II:** Прелюдия. Сцена 1 (Выход Пепио). Сцена 2 (Выход солдат; Выход Гурули; Выход девушек; Выход синдика и представителей властей; Дивертисмент: № 1 Выход; № 2 Анданте; № 3 Вальс; № 4 Вариация; Соло Гурули; № 5 Соло цыгана; № 6 Венгерский танец, № 7 Финал; Гроза). Сцена 3 (Дети). **Акт III:** Возвращение.

⁷ В этот почти непрерывный ряд входит и Интродукция, завершающаяся указанием *Enchaînez (фр.)*, т. е. «двигаясь дальше, не останавливаясь».

⁸ Внутри одного только первого действия возникает единая лирическая линия, продолжающаяся в последующих актах: лирический эпизод в Интродукции (*Un peu plus lent*), окончание Сцены 2 (диалог Микалии и Гурули), эпизод *D-dug* в Па-де-де голубей, последующая Сценическая музыка (до прихода цыганского табора), тема вариаций и почти вся музыка Сцены 5.

⁹ Именно в последней сцене первого акта — прощании Пепио с невестой и ее матерью — впервые звучит главная лирическая тема балета, появляющаяся затем в начале второго действия и в третьем.

в круговорот событий-испытаний, способствующих внутренней перемене героя, а с другой — представляет «срез» жизни, с ее разнообразными впечатлениями, в том числе, от знакомых, казалось бы, людей. Это подчеркнуто в сюите, представляющей, наподобие глазуновских сочинений, гибрид классического и характерного [19]. Кроме стандартных музыкальных номеров, составляющих па-де-де, в ней имеется вальс и венгерский танец. Последняя пьеса и в особенности финал сюиты наиболее ярко воплотили национально-характерную сторону музыки «Двух голубей». Правда, интонации пьес имеют различную географию и широкий круг музыкальных аллюзий: то слышатся отголоски венгерских танцев Брамса, то угадывается сходство с норвежскими танцами Грига. Одна из попевок, по ритму и мелодике подозрительно похожая на мотив «Прощай, прощай, масленица» из «Снегурочки» «Римского-Корсакова» («Далалынь-далалынь»), вызывает ассоциации, связанные с «Петрушкой» Стравинского.

Глубинный смысл балета во многом зависит от характера его музыкальных образов, интенсивности их развития. Целый ряд фрагментов балета «Два голубя» — музыка сцен, вариации героинь, анданте, даже массовые танцы (вальс и танец подруг) — передают именно лирическую образность, которая в балете оказывается преобладающей. В музыке Мессаже, проникнутой вниманием к дансатной стихии, с характерной для нее ритмической детализацией фактуры и по-актерски выразительными интонациями, заметно стремление к лирике особого строя — вдумчивой, теплой, не экспансивной. Эпизоды подобного типа, родственные друг другу по мелодике и приемам фактурно-гармонического развития, рассредоточены в произведении и образуют его «лирический каркас». Нельзя сказать, что этот балет наполнен настоящим симфоническим развитием, но единство тона лирического высказывания, переключение внимания композитора с внешнего смыслового ряда произведения на внутренний, характер работы автора с музыкальным материалом и построение его отдельных фрагментов вновь заставляет вспомнить о русских мастерах, создавших танцевальную и балетную музыку, близкую по сложности к крупным инструментальным жанрам. Распевность лирических тем балета, их фактурно-оркестровый облик с характерно ритмизованными органичными пунктами, педалями и подголосками, отдельные гармонические краски заставляют вспомнить целый ряд прекрасных лирических эпизодов: «Вальс-интраду» из первого акта и адажио из второго действия «Лебединого озера», «Элегию» из «Серенады для струнного оркестра», антракт «Любовные грезы» из «Спящей красавицы» Чайковского; очаровательные вальсы и любовные сцены из «Барышни-служанки» Глазунова и даже лирику струнных квартетов Бородина. Несмотря на отсутствие в балете Андре Мессаже длинного симфонического дыхания, которым отмечена музыка русских композиторов, он близок им по музыкальной поэтике. Иногда даже складывается впечатление, что лирический ток, постепенно нарастающий в музыке балета, резко прерывается автором, для того, чтобы сочинение не слишком «увязло» в замедляющей действенность лирике инструментального высказывания.

Балету «Два голубя», на наш взгляд, близко определение лирико-жанровой новеллы, которая совсем немного не «добрала», чтобы стать новеллой лирико-психологической (как, например, «Хризис» Глиэра или «Нарцисс и Эхо» Черепнина)

[20, 21, 22, 23]. Балет отражает поиски и творческие пробы французских композиторов в конце XIX века, оказавшиеся близкими ведущим тенденциям отечественных музыкантов. С другой стороны, в 1882 году Бенжамен Луи Поль Годар озадачивается созданием симфонии-балета, а в том же году Эдуард Лало представил балетную партитуру «Намуна», обращенную к образам поэмы Альфреда Мюссе.

Очаровательная музыка «Двух голубей» не осталась незамеченной. Еще во время премьерного показа она вызвала восхищение публики и профессионалов-коллег. Однако примечательно, что это сочинение, также как и «Намуна» Лало, потребовало особых условий для репетиций. Вопреки сложившейся традиции, для музыкального сопровождения пришлось использовать не репетитор для скрипки и альты, а переложение партитуры для фортепиано, которое даже поставили по этому случаю в балетном зале. В репертуаре театра балет долго не задержался, несмотря на достоинства композиторского и балетмейстерского решений. «Музыка? Все здесь блещет остроумием и игрой ритма, все окрашено новыми гармоническими изысками; танцы, выход цыган, тема с вариациями, гроза и мимическая драма следуют друг за другом, в то время как Розита Маури¹⁰, стройная и легкая, порхает под воркование голубок с крылышками пернатой птички. <...> Однако понадобится двадцать пять лет для того, чтобы птичка вернулась под кров! Двадцать пять лет, для того, чтобы сам Мессаже, став директором Оперы, с радостью вернул ее в голубятню! Блестящая реприза в 1910 году, когда исполнением «Двух голубей» дирижировал сам автор, предстала еще более яркая и живая, — сестра-близнец «Коппелии» и «Сильвии» Лео Делиба» [13, с. 36].

В 1919 году балет в хореографии Алберта Авелина был поставлен в одноактной версии для примы-балерины Гранд-опера Карлотты Замбелли [24]. Позже этой музыкой заинтересовался Фридерик Аштон и поставил двухактную версию балета в 1961 на сцене лондонского театра Ковент Гарден [25]. Спектакль имел большой успех. Музыка Мессаже предстала в аранжировке Джона Ланчбери. Английский хореограф, по воспоминаниям коллег, очень любил эту постановку за возможность раскрыть вечную тему любви на незатейливом сюжете с помощью музыки, наполненной живостью, изяществом и поэтичностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени.* М.: Москва, 1956. 334 с.
2. *Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания.* Л.: Музыка, 1974. С. 86–97.
3. *Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского.* М.: Музыка, 1976. 160 с.
4. *Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Романтизм.* 2-е изд. испр. СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 512 с.
5. *Вершинина И. Балетная музыка (с середины 90-х до 1917) // Музыка XX века: Очерки в 2-х частях.* М.: Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 1. 367 с.
6. *Шапиро С. Балеты Делиба.* М.: Музыка, 2001. 152 с.
7. *Богданов-Березовский В. От Люлли до Прокофьева. О музыкальной культуре балета // Музыка советского балета: сб. ст. М.: Музыка, 1962. С. 3–58.*

¹⁰ Розита Маури — прима-балерина, которая впервые станцевала эту партию в Опере.

8. *Кремлев Ю.* Жюль Массне. М.: Музыка, 1969. 263 с.
9. *Кремлев Ю.* Камиль Сен-Санс. М.: Сов. композитор, 1970. 345 с.
10. *Груцынова А.* Балет Жюль Массне «Цикада»: новый взгляд на старую басню // *Philharmonica. International Music Journal*. 2015. 1 (3). С. 82–94.
11. *Servièrès G.* Jules Massenet // *La Musique française moderne*. Paris: G. Havard Fils, 1897. P. 118–220.
12. *Auge-Laribe M.* A. Messager. Musicien de theatre. Paris: La Colombe. Editions du Vieux Colombier, 1951. 238 p.
13. *Fevrier H.* Andre Messager mon maitre mon ami. Paris: Amiot Dumont, 1948. 248 p.
14. *Лукасик В.* Жан де Лафонтен // *История зарубежной литературы XVII века*. М.: Высшая школа. 2005. С. 170–183.
15. *Виннер Ю.* Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М.: Изд-во Московского ун-та, 1967. 543с.
16. *Скворцова И.* «Щелкунчик» Чайковского — новый тип балетного спектакля (к вопросу о вариантах музыкально-сценической интерпретации балета) // *Музыкально-исполнительское искусство: Проблемы стиля и интерпретации: сб. науч. трудов*. М.: Московская консерватория, 1989. С. 69–83.
17. *Скворцова И.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: уч. пос. Москва: Московская консерватория, 2011. 65 с.
18. *Куницын О.* Балеты А. К. Глазунова. М.: Музыка, 1989. 60 с.
19. *Мелик-Пашаева К.* Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // *Музыка и хореография современного балета*. М., 1987, Вып. 5. С. 167–196.
20. *Асафьев Б.* О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 20–24.
21. *Дейкун Л.* К проблеме стиля модерн в музыке. Страницы творчества Николая Черепнина // *Русская музыкальная культура XIX — начала XX века: сб. трудов*. М.: РАМ им. Гнесиных. 1994. Вып. 123. С. 79–95.
22. *Томпакова О.* Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 108 с.
23. *Киселёва Н. В.* Балет-пантомима «Хризис»: к истории постановки первого балета Р. М. Глиэра // *Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой*. 2013. No 30 (2). С. 241–251.
24. *Testa A.* 100 Grands Ballets. Un choix extrait du repertoire choreutique. Rome: GREMESE, 2008. 152 p.
25. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his Ballets. London: A. & C. Black. 1977. 522 p.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. P. I.* Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Moskva, 1956. 334 s.
2. *Asaf'ev B.* O baletе. Stat'i. Retsenzii. Vospominaniya. L.: Muzyka, 1974. С. 86–97.
3. *Rozanova Yu.* Simfonicheskie printsipy baletov CHajkovskogo. M.: Muzyka, 1976. 160 s.
4. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерki istorii: Romantizm. 2-e izd. ispr. SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, 2008. 512 s.
5. *Vershinina I.* Baletnaya muzyka (s serediny 90-h do 1917) // *Muzyka XX veka: Oчерki v 2-h chastyah*. M.: Muzyka, 1976. Ch. 1. Kn. 1. 367 s.
6. *SHapiro S.* Balety Deliba. M.: Muzyka, 2001. 152 s.
7. *Bogdanov-Berezovskij V.* Ot Lyulli do Prokof'eva. O muzykal'noj kul'ture baleta // *Muzyka sovetskogo baleta: sb. st.* M.: Muzyka, 1962. S. 3–58.
8. *Kremlev YU.* Zhyul' Massne. M.: Muzyka, 1969. 263 s.
9. *Kremlev YU.* Kamil' Sen-Sans. M.: Sov. kompozitor, 1970. 345 s.

10. *Grutsynova A.* Balet Zhyulya Massne «Tsikada»: novyj vzglyad na staruyu basnyu // Philharmonica. International Music Journal. 2015. 1 (3). S. 82–94.
11. *Servières G.* Jules Massenet // La Musique française moderne. Paris: G. Havard Fils, 1897. P. 118–220.
12. *Auge-Laribe M. A.* Messenger. Musicien de theatre. Paris: La Colombe. Editions du Vieux Colombier, 1951. 238 p.
13. *Fevrier H.* Andre Messenger mon maitre mon ami. Paris: Amiot Dumont, 1948. 248 p.
14. *Lukasik V.* Zhan de Lafonten // Istoriya zarubezhnoj literatury XVII veka. M.: Vysshaya shkola. 2005. S. 170–183.
15. *Vipper Yu.* Formirovanie klassitsizma vo frantsuzskoj poezii nachala XVII veka. M.: Izd-vo Moskovskogo un-ta, 1967. 543s.
16. *Skvortsova I.* «Shchelkunchik» Chajkovskogo — novyj tip baletnogo spektaklya (k voprosu o variantah muzykal'no-stsenicheskoy interpretatsii baleta) // Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: Problemy stilya i interpretatsii: sb. nauch. trudov. M.: Moskovskaya konservatoriya, 1989. S. 69–83.
17. *Skvortsova I.* Balet P. I. Chajkovskogo «Shchelkunchik»: opyt harakteristiki: uch. pos. Moskva: Moskovskaya konservatoriya, 2011. 65 s.
18. *Kunitsyn O.* Balety A. K. Glazunova. M.: Muzyka, 1989. 60 s.
19. *Melik-Pashaeva K.* Rol' syuitnosti v muzykal'noj dramaturgii «Rajmondy» A. Glazunova // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. M., 1987, Vyp. 5. S. 167–196.
20. *Asaf'ev B.* O balete. Stat'i. Retsenzii. Vospominaniya. L.: Muzyka, 1974. S. 20–24.
21. *Dejkun L.* K probleme stilya modern v muzyke. Stranitsy tvorchestva Nikolaya Cherepnina // Russkaya muzykal'naya kul'tura XIX — nachala XX veka: sb. trudov. M.: RAM im. Gnesinyh. 1994. Vyp. 123. S. 79–95.
22. *Tompakova O.* Nikolaj Nikolaevich Cherepnin: Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Muzyka, 1991. 108 s.
23. *Kiselyova N. V.* Balet-pantomima «Hrizis»: k istorii postanovki pervogo baleta R. M. Gliera // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A.YA. Vaganovoj. 2013. No 30 (2). S. 241–251.
24. *Testa A.* 100 Grands Ballets. Un choix extrait du repertoire choreutique. Rome: GREMESE, 2008. 152 p.
25. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his Ballets. London: A. & C. Black. 1977. 522 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. В. Горн — канд. искусствоведения; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna V. Gorn — Cand. Sci. (Arts); omega-o@mail.ru