

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

## БАЛЕТЫ «САЛАТ» И «ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС» Д. МИЙО В ДИАЛОГЕ СО ВРЕМЕНЕМ

*Н. А. Головнина*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия

<sup>2</sup> Медиациентр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2, литер. А, Санкт-Петербург, 190000, Россия

В статье рассматриваются балеты «Салат» и «Голубой экспресс», созданные композитором почти одновременно для двух различных художественных коллективов. «Балеты-близнецы», как назвал их Дариус Мийо, обнаруживают родство не только в хореографическом, живописно-декорационном, но и в музыкальном решениях. Круг музыкальных интонаций, драматургия этих сочинений включает элементы вокальных сценических жанров, взаимодействие с которыми придает каждому из балетов неповторимый облик.

**Ключевые слова:** балет, «Голубой экспресс», «Салат», Д. Мийо, Л. Мясин, С. Дягилев, танцевальная оперетта, комедия дель арте, пение, танец

## BALLETS *LA SALADE* AND *LE TRAIN BLEU* BY D. MILHAUD IN THE DIALOGUE WITH THE TIMES

*Natalia A. Golovkina*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation

<sup>2</sup> Media Center of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki st., liter A, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The ballets *La Salade* and *Le Train Bleu*, created by the composer almost simultaneously for two different art groups, are considered in the article. “Twins’ ballets,” as Darius Millau called them, reveal kinship not only in their choreographic, scenic and decorative, but also musical decisions. The dramaturgy of these compositions includes elements of vocal scenic genres, which gives these ballets a unique look.

**Keywords:** ballet, *La Salade*, *Le Train Bleu*, D. Milhaud, L. Massine, S. Diaghilev, operetta dansée, commedia dell’arte, sing, dance

## **Введение**

Значительные преобразования в европейском искусстве, начавшиеся на рубеже XIX–XX веков, вступают в новую фазу после окончания Первой мировой войны. Иная историческая обстановка, изменение вкусов и эстетических предпочтений в обществе оказали заметное воздействие на все сферы художественного творчества, которое особенно ярко проявилось во Франции 1920-х годов. «Время обновления тематики, жанров и музыкального языка во французской музыкальной культуре» [1, с. 94], появления множества концепций художественного синтеза [2, с. 152] нашло свое отражение и в балетном жанре.

Д. Мийо — один из представителей молодого поколения французских композиторов в этот период неоднократно обращается к балету<sup>1</sup>. Каждое его произведение неповторимо эстетической программой и жанровым решением, (оригинальными переплетениями различных вкусов, направлений, ошеломляющим каскадом форм и образов [5, с. 319–346]) соответствует как универсализму мышления самого композитора [3, с. 153; 4, с. 231], так и основным тенденциям 1920-х годов.

## **Методы и методология исследования**

В статье применены интертекстуальный, герменевтический и структурный методы исследования.

## **Основная часть**

Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» выделяются необычной (почти одновременной) историей их создания. Мийо писал музыку к каждому практически в одно и то же время с начала февраля до середины марта 1924 года<sup>2</sup>. В постановках были задействованы две творческие группы выдающихся художников: созда-

---

<sup>1</sup> Эти сочинения представлены самостоятельными балетными партитурами, отдельными номерами из коллективного сочинения и аранжировками чужой музыки для хореографической постановки. К ним относятся: «Человек и его желание» (*L'homme Désir et fils*), ор. 48 (1918); «Бык на крыше» (*Le bœuf sur le toit*), ор. 58 (1919); «Свадебный марш», «Фура избивания гостей» и финальная сцена из совместного балета композиторов группы «Шести» «Новобрачные на Эйфелевой башне» (*Les Mariés de la tour Eiffel*), ор. 70 (1921); «Сотворение мира» (*La création du monde*), ор. 81 (1923); «Салат» (*Salade*), ор. 83 (1924); «Голубой экспресс» (*Le train bleu*), ор. 84 (1924); «Полька» из балета «Веер Жанны» (*l'Éventail de Jeanne*), ор. 95 (1927); «Возлюбленная» (*La Bien-Aimée*), на основе произведений Ф. Шуберта и Ф. Листа, ор. 101 (1928).

<sup>2</sup> Примерные даты создания балетов: «Салат» — 5–20 февраля 1924; «Голубой экспресс» — 12 февраля — 5 марта 1924.

телями «Салата» выступили Леонид Мясин, Жорж Брак, Андре Фламан<sup>3</sup>, а в круг авторов «Голубого экспресса» вошли Бронислава Нижинская, Жан Кокто, Анри Лоран, Габриель Шанель и Пабло Пикассо. «Салат» показала труппа Мясина 17 мая 1924 года на одном из «Парижских вечеров» графа Этьена де Бомона<sup>4</sup> в «Театре Старой голубятни». Чуть позже (20 июня) дягилевская антреприза представила «Голубой экспресс» в «Театре на Елисейских полях». В одном из писем к известному бельгийскому дирижеру и музыковеду Полю Коллару Мийо назвал эти балеты своими «близнецами» [6, с. 174].

«Появление балетов на свет» прошло не без участия С. П. Дягилева, входившего только в одну из команд создателей. Глава «Русского балета» заказал «Голубой экспресс», узнав о проекте своего бывшего фаворита Л. Мясина, к тому времени покинувшего (а точнее уволенного) его антрепризу и организовавшего собственную танцевальную труппу. Покровительствующий Мясину граф де Бомон был захвачен духом соревновательности и потому сделал Мясину предложение о постановке и показе в рамках «Парижских вечеров» пяти балетов именно в сезон премьер «Русского балета» в «Театре на Елисейских полях» [8, р. 521; 9, с. 46–47]<sup>5</sup>.

Мясину принадлежала идея создания балета «Салат», стилизованного под старинные театральные жанры. Тематически постановка близка к ранее (в 1920 году) увидевшей сцену «Пульчинелле» на музыку И. Ф. Стравинского<sup>6</sup>. Известно, что в разработке «балета с пением» принимал активное участие Дягилев, который до некоторой степени предопределил его музыкальный материал и звуковое воплощение. Хореограф также нашел несколько традиционных итальянских мелодий XVII–XVIII веков и предложил их Мийо для нового спектакля. Замысел «Голубого экспресса» изначально принадлежал Кокто. Драматург, увидев одну из репетиций английского танцовщика труппы «Русский балет» Патрика Хили-Кея (сценическое имя — Антон Долин), вдохновился на создание хореографического спектакля со спортивными и акробатическими элементами.

<sup>3</sup> Андре Фламан создал либретто на основе старинных итальянских сюжетов комедии масок «Insalata».

<sup>4</sup> Этьен де Бомон (1883–1956), потомок старинного французского рода, был влиятельным лицом в художественных кругах Парижа 1920-х годов. Бомон прославился как меценат, организатор пышных вечеринок, а также сценограф и либреттист.

<sup>5</sup> По свидетельству Л. Гарафолы, в своих спектаклях-концертах де Бомон опирался на дягилевские «рецепты» [7, с. 226].

<sup>6</sup> Между «Пульчинеллой» и «Салатом» обнаруживается перекличка в трактовке образов главных персонажей. Так характеристика, данная хореографом Пульчинелле, может быть применена и к Полишинелю: «Я решил представить Пульчинеллу как типичного неаполитанского весельчака, немного плутоватого, поэтому сделал первый выход ироничным — подчеркнуто мелкие или средние шаги, притворная хромота и присущие комическому образу позы тела...» [10, с. 162].

Дягилев, болезненно воспринявший уход из антрепризы и последующую творческую деятельность с новой труппой Мясина, впервые и единожды заказал Мийо балетное сочинение — «Голубой экспресс» (именно в тот момент, когда композитор дорабатывал «Салат») <sup>7</sup>.

Нужно заметить, что еще до сочинения «Голубого экспресса» Мийо сотрудничал с «Русским балетом», воссоздавая и редактируя вместе с другими музыкантами группы «Шести» некоторые театральные сочинения французских композиторов XIX века <sup>8</sup>. В письме П. Коллару от 5 февраля Мийо сообщает, что по секрету от всех сочиняет балет на сюжет итальянской комедии: «Спектакль, думаю, будет невероятным. Однако, если это получит огласку, он может потерпеть неудачу, так как “Месье из Монте-Карло” сделает все, чтобы он провалился» [6, с. 165]. Уже 12 февраля Мийо пишет о том, что импресарио обратился к нему с заказом [6, с. 165], а через пять дней композитор делится впечатлениями: «Балет для Дягилева будет безрассудным. <...> Я немного боюсь, но очень забавляюсь этой авантюрой» [6, с. 167].

Атмосфера конкуренции между двумя труппами сохранялась и в день премьеры «Салата». Балет оценили тогда достаточно высоко, но из-за присутствия в зале «людей дягилевского круга», считавших Мясина предателем «Русского балета», значительная часть публики стеснялась громко аплодировать [13, р. 95]. Премьера «Голубого экспресса», еще в процессе подготовки получившего широкое освещение в прессе, прошла с огромным успехом, чему в немалой степени способствовало выступление Антона Долина [14, с. 384].

Помимо общей истории появления на свет, «близнецы» Мийо обнаруживают и признаки художественного родства. Композиция обоих составлена из отдельных номеров, тогда как предшествующим театральным сочинениям Мийо присущи слитность изложения, отсутствие четких цезур. Заложенный в балеты дивертисментный принцип построения материала сближает эти произведения с другим мюзик-холльным балетом и развлекательными ревю 1920-х годов.

Оба балета миниатюрны: «Салат» состоит из двух небольших актов, представленных короткими сценами <sup>9</sup>; «Голубой экспресс» — это одноактный балет из десяти номеров. Балеты схожи друг с другом не только композиционно, но и содержательно. Это спектакли легкого, беззаботного характера с незамысло-

---

<sup>7</sup> Известно, что русский импресарио предпринимал попытки отговорить Мийо от создания «Салата» и разорвать сотрудничество с де Бомоном. Дягилев добился от Ж. Брака — сценографа балета — обещания не афишировать свое участие в постановке до тех пор, пока не состоится премьера поставленного «Русским балетом» спектакля «Докучные» [11, р. 91; 12, р. 160].

<sup>8</sup> Мийо делал обработку оперетты «Неудачное воспитание» Э. Шабрие.

<sup>9</sup> Некоторые сцены «Салата» можно охарактеризовать как комиксы, пользуясь определением, использованным Л. В. Кириллиной по отношению к операм-минуткам Мийо [15, с. 185].

ватым сюжетом, в основе которого — ироничное повествование об образе жизни современной богемы<sup>10</sup>. Название балета «Салат» точно отражает специфику его содержания, складывающегося из интриг, одновременного развития сразу нескольких сюжетных линий, переплетающихся по законам комедии дель арте. «Голубой экспресс» разыгрывает сценку из жизни современной «золотой молодежи»: взору зрителя предстают отдыхающие на курорте молодые, спортивные герои, красивая жизнь которых и традиционное для пляжного отдыха общение составляют внутренний сюжет балета.

Музыкальное содержание обоих балетных опусов соответствует их незатейливым фабулам: звуковой материал основывается на жанрово-бытовой танцевальной музыке с простыми гармоническими оборотами, квадратным, по преимуществу, строением эпизодов, а в мелодике угадываются интонации современных «уличных» песенок<sup>11</sup>.

Некоторое сходство между балетами присутствует в их пластическом решении и согласованности хореографии с элементами сценического оформления. В обоих произведениях действие происходило на фоне декораций, выполненных в минималистском стиле. Изобразительное искусство всегда было для Мясина одним из источников вдохновения. В автобиографии «Моя жизнь в балете» хореограф отмечал, что в «Салате» задумал воплотить скульптурно-хореографическую живую картину, посредством расстановки фонарей вдоль рампы танцорами [10, с. 168]. Эта картина должна была напоминать работы Донателло и других мастеров Ренессанса. В дягилевском «Голубом экспрессе» идея скульптурного декора была воплощена в неожиданных для бытового оформления скульптурных изображениях двух рыб, расположенных по сторонам от сцены.

Следует отметить, что Пикассо, создавший занавес для «Голубого экспресса», оказал косвенное влияние и на хореографию «Салата»: Мясин говорил, что был вдохновлен цветными поверхностями кубистических больших натюрмортов художника<sup>12</sup>.

Балеты основаны на разных жанровых традициях. Так, «Салат» представляет собой некий театральный спектакль прошлого, в котором переплелись черты итальянской комедии масок, фарса и французской комической оперы. «Голубой экспресс» принадлежит к жанру «танцевальной оперетты», но, в сущности, яв-

---

<sup>10</sup> Как пишет Г. Т. Филенко, общим для композиторов французской группы «Шести» было стремление представить искусство в тесной взаимосвязи с неприкрашенной обыденностью, противопоставить углубленному созерцанию динамизм, стремительную смену впечатлений [16, с. 97–98].

<sup>11</sup> «Мелодии улицы» — так охарактеризовал музыку «Голубого экспресса» С. Лифарь [17, с. 350].

<sup>12</sup> Вместе с Пикассо Мясин поставил четыре балета: «Парад» (1917), «Треуголку» (1919), «Пульчинеллу» (1920), «Меркурий» (1924) (см. об этом: [18, с. 265–271]).

ляется спортивным балетом, превратившимся в свое время одно из самых современных и модных театральных сочинений<sup>13</sup> [29, с. 480]. В критике 1920-х годов «Голубой экспресс» причисляли к спектаклям — «сатирическим комментариям к жизни» [20, с. 305].

Персонажи обоих балетов представляют собой выразительные типажи эпохи, собирательные маски-образы. В роли главных героев в «Салате» выступают основные персонажи комедии дель арте. К ним относится традиционный мужской квартет масок (неаполитанский южный тип): Тарталья, Ковьелло, Полишинель, Капитан. Другие персонажи — Доктор (из северного венецианского квартета масок), пара Влюбленных (с традиционными для итальянской комедии именами Чинтио и Изабелла) и веселая и находчивая Розетта<sup>14</sup> [21, с. 113–164]. В «Голубом экспрессе» главными героями являются Красавчик, Купальщица, Чемпионка-теннисистка и Игрок в гольф — типичные представители современности<sup>15</sup>.

Связь «Салата» с «Голубым экспрессом» просматривается в «переключке» жанровых определений: «Салат» — это «поющий» балет (*ballet chantée*), «Голубой экспресс» — «танцевальная оперетта» (*operetta dansée*). Вокальное начало свойственно как музыкальной комедии, так и оперетте, не говоря уже о том, что исторически оно долгое время сопровождало и сам балетный жанр. Однако вокальная «составляющая» в балетах-близнецах получила различное воплощение. В «Салате» вокальные номера представлены в «натуральном» виде: сольные выступления персонажей, ансамбли, хоры, чередующиеся с разговорными диалогами и инструментальными эпизодами. Драматургическое назначение каждого типа номера различно, связано с параллельным течением хореографического действия. Разговорными диалогами первоначально характеризуются отрицательные персонажи Доктор и Тарталья. Выход главного комического героя — Полишинеля — показан в коротком инструментальном фрагменте (сцена № 2), а образ его возлюбленной Розетты экспонируется в инструментальном эпизоде и следующей за ним вокальной арии из сцены № 5. Влюбленная пара Чинтио и Изабелла, трактованные согласно канонам дель арте как лирические персонажи, сначала характеризуются средствами инструментальной музыки (сцена № 3), а затем партнеры (каждый в отдельности) обозначаются в вокальных номерах третьей и четвертой сцен

<sup>13</sup> Отсылка названия балета к названию популярного в начале XX столетия поезда дальнего следования класса люкс означала намерение авторов создать картинку роскошной жизни «золотой молодежи».

<sup>14</sup> Известно, что выбор композитором персонажей-масок был сделан под впечатлением от облика и цирковых выступлений братьев Фрателлини.

<sup>15</sup> Прообразом Теннисистки явилась чемпионка Франции Сюзанна Леглен, а герой Игрока в гольф был «списан» с фотографий принца Уэльского.

второго акта. Показательно, что действенные сцены (все три эпизода с переодеваниями и мистификациями Полишинеля) балета решены с привлечением вокальных жанров<sup>16</sup>.

Пение и рассказ в балете идут контрапунктом к хореографии<sup>17</sup>. Певцы располагаются в оркестровой яме. «Закадровое» местоположение певчих создает условную границу между хореографическим и вокальным «пластами» спектакля. В «Салате» акцентируется именно хореографический ряд и его балетная природа, в то время как в музыкальной комедии или оперетте выступления артистов носят универсальный характер, т. е. пение сочетается с речевыми репликами и танцем. В жанровом миксте «Салата» победу все-таки одерживает балет.

В «Голубом экспрессе» влияние оперетты проявилось не только в его общем радостно-приподнятом настроении. Пение как вид музыкального исполнения здесь отсутствует, но вокальная опереточная стихия проникает в интонационное поле балета. Она угадывается в строении некоторых сцен, проступает в трактовке отдельных эпизодов. Первый, пятый и девятый номера «Голубого экспресса» Мийо сделал массовыми и назвал «хорами» (вспомнив свои композиторские решения «узловых» опереточных сцен в начале, середине и финале произведения). Также в спектакле встречаются характерные для опереточного жанра названия номеров: «Вальс», «Дуэт» и «Куплеты».

Единство двух — вокальной и танцевальной — стихий в «Голубом экспрессе» определяется не столько жанровой «гибридностью» сочинения, сколько органическим единством вокала и танца, присущим оперетте. Это соединение особенно заметно в номерах-дуэтах балета, в частности в № 6 («Куплеты Чемпионки в теннис и Красавчика») и № 7 («Вальс Игрока в гольф и Купальщицы»). В основе мелодического движения первой из сцен лежит идея кружения, постоянного возвращения материала: куплеты построены на повторении певучих фраз

---

<sup>16</sup> В качестве примера назовем один из наиболее ярких музыкальных номеров «Салата» — сцену № 15 из второго акта, в которой Полишинель и его помощник Ковиелло перевоплощаются в перуанцев, а Изабелла предстает в образе рабыни. Для музыкальной характеристики иностранцев композитор здесь использует жанры танго и матчиша. Впоследствии этот балетный номер (названный «Воспоминание о Рио») будет введен Мийо в концертную сюиту-фантазию «Карнавал в Эксе».

<sup>17</sup> Комментарии певцов и чтецов проясняли сложные перипетии сюжета. Интересно, что в обновленной версии спектакля, поставленной значительно позже, в 1935 году, с хореографией Лифаря и сценическим оформлением Андре Дерена, певцы поднимались из оркестровой ямы на сцену, чтобы дублировать каждого из восьми главных персонажей, а также сопровождать солдат. Заметим также, что драматургическая идея «дублированного» изложения в музыкально-театральном сочинении (одновременное развертывание хореографического и вокально-поэтического смысловых рядов) восходит к старинным барочным спектаклям. Впервые после долгого забвения этот прием вновь ожил в практике дягилевской антрепризы — опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (1914), «Байке про лису, петуха, да барана» И. Ф. Стравинского [22, р. 222].

вопросо-ответной структуры. Они чередуются с рефреном, благодаря чему, как и задумывалось либреттистом, создается впечатление обмена репликами, диалога. Певучесть и простота лирической мелодии Вальса № 7, повторность ее фраз, сближает эту сцену с любовными дуэтами оперетт. Сходство проступает сильнее в конце номера, когда мелодия основной темы, сопровождаемая остигатным аккомпанементом, появляется не с начала, а с середины музыкальной фразы, звучит как продолжение предыдущей реплики партнера или выразительное замечание поющего к сценической ситуации.

Музыкально-интонационная сфера оперетты, без сомнения, проникла в балет Мийо. Однако это понравилось далеко не всем. Дягилев, по словам композитора, заказал ему сочинение в духе спектаклей Ж. Оффенбаха и композитора-современника Мориса Ивена<sup>18</sup>. Режиссер антрепризы «Русского балета» Сергей Григорьев в своих воспоминаниях отмечает, что «партитуре Мийо, по-своему привлекательной, не хватило легкости и фривольности, присущих “танцевальной оперетте”» [23, с. 161]. Вероятно, безупречный вкус, чувство меры и нежелание подстраиваться под конкретный авторский стиль не позволили композитору приблизить мелодику его «Голубого экспресса» к затертым, избитым оборотам оперетты. Мийо создал балет с учетом закономерностей современной популярной музыки, придав своему сочинению лишь некоторые черты жанра оперетты. То же сочетание можно наблюдать и в музыке «Салата», где опора на каноны старинных театральных жанров соединяется с современной ритмо-интонационной средой.

### ***Заключение***

«Балеты-близнецы», созданные русско-французским альянсом, схожие и одновременно контрастные, представляют собой оригинальный вариационный цикл из двух сочинений на тему прошлого и настоящего, раскрытую через область музыкально-театральных жанров. Приобщаясь к старинной масочной сфере дель арте, балеты демонстрируют и новые, современные маски-типажи, разрабатывая звуковой материал XVIII века, прикасаются к танцевальной музыке Европы и Америки XX века, а также вовлекают в круг своих интонаций веселую, жизнерадостную оперетту. Подобное смешение приемов и идей было рождено дыханием современной жизни, когда создатели актуального сочинения рассматривали художественные явления прошлого и современности по-деловому, без аристократической щепетильности. Каждому из «близнецов» можно предположить слова Дягилева, обращенные к исполнителям «Голубого экспресса»: «Вы уже постигли поэзию машин и небоскребов. <...> Теперь вы должны постичь по-

---

<sup>18</sup> Письмо Д. Мийо П. Коллару от 17 февраля 1924 г. (см.: [5, с. 167]).

эзию улиц, принять всерьез банальность этих мелодий. Не надо бояться банальности. Пусть ваше внимание будет направлено к музыке завтрашнего дня. “Русский балет” не может пройти мимо своего времени» [24, с. 165].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбальченко А. Н. Балеты французских композиторов группы «Шести»: синкретизм жанров // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 2 (24). С. 93–106.
2. Безуглая Г. А. О музыкальности русской хореографии первой трети XX столетия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 149–169.
3. Денисов А. В. Миниоперы Д. Мийо — игра смыслов // Музыкальная академия 2011. № 3. С. 153–159.
4. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 576 с.
5. Турчин В. С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
6. Collaer P. Correspondance avec des amis musiciens / ed. Robert Wangermée. Liège: Mardaga, 1996. 479 p.
7. Гарафола Л. Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова; науч. ред. О. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
8. Whiting S. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. Clarendon Press, 1999. 612 p.
9. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1985. 336 с.
10. Мясин Л. Моя жизнь в балете / пер. М. М. Синг. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997. 366 с.
11. Vanes S. Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover, NH: University Press of New England, Wesleyan University Press, 1994. 428 p.
12. McAuliffe M. When Paris Sizzled: The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and Their Friends. Rowman & Littlefield Publishers, 2016. 344 p.
13. Norton L. Leonide Massine and the 20th Century Ballet / ed. Jefferson: McFarland & Company, 2004. 380 p.
14. Рыбальченко А. Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20–40-х годах XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 378–389.
15. Кириллина Л. Опера-buffa и XX век // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 179–188.
16. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: очерки. Л.: Музыка, 1983. 237 с.
17. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 474 с.
18. Суриц Е. Леонид Мясин и Пикассо // Пикассо и окрестности: сб. ст. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 265–271.

19. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: Азбука-Аттикус, 2012. 604 с.
20. Косачева Р. Г. Балеты французских композиторов в «Русской антрепризе» С. Дягилева / сост. С. С. Зив; ред. Л. В. Данилевич. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 2. С. 286–334.
21. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. Искусство итальянского Возрождения: уч. пос. / сост. К. Л. Мелик-Пашаева. М.: Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2012. 552 с.
22. Kelkel M. La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles. Paris. 2002. 330 p.
23. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 384 с.
24. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века / ред. С. Фильштейн. М.: Музыка, 1994. 222 с.

#### REFERENCES

1. Rybal'chenko A. N. Balety frantsuzskih kompozitorov gruppy «Shesti»: sinkretizm zhanrov // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. № 2 (24). S. 93–106.
2. Bezuglaya G. A. O muzykal'nosti russkoj horeografii pervoj treti XX stoletiya // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 1 (27). S. 149–169.
3. Denisov A. V. Miniopery D. Mijo — igra smyslov // Muz. akad. 2011. № 3. S. 153–159.
4. Shneerson G. M. Frantsuzskaya muzyka XX veka. M.: Muzyka, 1970. 576 s.
5. Turchin V. S. Obraz dvadtsatogo... V proshlom i nastoyashchem. M.: Progress-Traditsiya, 2003. 648 s.
6. Collaer P. Correspondance avec des amis musiciens / ed. Robert Wangermée. Liège: Mardaga, 1996. 479 p.
7. Garafola L. Russkij balet Dyagileva / per. s angl. M. Ivoninoj, O. Levenkova; nauch. red. O. Levenkov. Perm': Knizhnyj mir, 2009. 480 s.
8. Whiting S. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. Oxford: Clarendon Press, 1999. 612 p.
9. Kokoreva L. Darius Mijo: Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1985. 336 s.
10. Myasin L. Moya zhizn' v baletе / Per. M. M. Sing. M.: Artist. Rezhisser. Teatr. 1997. 366 s.
11. Banes S. Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover, NH: University Press of New England, Wesleyan University Press, 1994. 428 p.
12. McAuliffe M. When Paris Sizzled: The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and Their Friends. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2016. 344 p.
13. Norton L. Leonide Massine and the 20th Century Ballet. / Jefferson: McFarland & Company, 2004. 380 p.
14. Rybal'chenko A. N. Balety «Parad» i «Goluboj ekspress» v svete evolyutsii zhanra v 20–40-h godah XX veka // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 1 (27). S. 378–389.
15. Kirillina L. Opera-buffa i HKH vek // Muz. akademiya. 1995. № 3. S. 179–188.

16. *Filenko G. T.* Frantsuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka: ocherki. L.: Muzyka, 1983. 237 s.
17. *Lifar' S.* Dyagilev i s Dyagilevym. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1994. 474 s.
18. *Surits E.* Leonid Myasin i Pikasso // Pikasso i okrestnosti: sb. st. M.: Progress-Traditsiya, 2005. S. 265–271.
19. *Skhejen SH.* Dyagilev. «Russkie sezony» navsegda. M.: Azbuka-Attikus, 2012. 604 s.
20. *Kosachyova R. G.* Balety frantsuzskih kompozitorov v «Russkoj antreprize» S. Dyagileva // Muzykal'nyj sovremennik: sb. st. Vyp. 2 / sost. S. S. Ziv; red. L. V. Danilevich. M.: Sov. kompozitor, 1977. S. 286–334.
21. *Dzhivelegov A. K.* Ital'yanskaya narodnaya komediya. Iskusstvo ital'yanskogo Vozrozhdeniya: uch. pos. / sost. K. L. Melik-Pashaeva. M.: Ros. un-t teatr. iskusstva – GITIS, 2012. 552 s.
22. *Kelkel M.* La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles. Paris. 2002. 330 p.
23. *Grigor'ev S. L.* Balet Dyagileva / S. L. Grigor'ev. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1993. 384 s.
24. *Nest'ev I. V.* Dyagilev i muzykal'nyj teatr XX veka / I. V. Nest'ev; red. S. Fil'shtejn. M.: Muzyka, 1994. 222 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Головнина – rouk07@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Golovnina – rouk07@mail.ru