**Содержание**

Введение

1. Музыка «Русских сезонов
2. Оперные спектакли С.П. Дягилева
3. Балетная музыка

Заключение

Список литературы

**Введение**

С.П. Дягилев родился 19 марта 1872 года в Перми в Новгородской губернии в родовитой дворянской семье. Его отец был генерал-майором царской армии, увлекался пением. В детстве по настоянию приемной матери (его родная мать умерла при родах) Дягилев учился игре на фортепиано.

В 1906 году Дягилев уехал во Францию. Там он организовал ежегодные выступления русских артистов за границей, способствовавшие популяризации русского искусства, которые впоследствии вошли в историю под названием «Русские сезоны». Сначала это были выставки русского искусства, затем «Исторические русские концерты» в помещении парижского театра «Гранд-опера» и спектакли с музыкой русских композиторов. Настоящей сенсацией стала опера Мусоргского «Хованщина» и «Борис Годунов» с Ф. Шаляпиным в роли царя Бориса. «Русские сезоны» просуществовали в Париже и Лондоне до 1914 года.

В 1909 году великий князь Владимир поручил Дягилеву основать Русский балет в Париже. Дягилев собрал творческий коллектив из самых великих деятелей искусства начала XX в., и в 1911-13 гг. на основе «Русских сезонов» он создал труппу «Русский балет Дягилева», в которой работали хореографы М. Фокин и Л. Мясин; композиторы К.Дебюсси, М. Равель и И. Стравинский; художники Л. Бакст, А. Бенуа, П. Пикассо, А. Матисс; танцовщики Русского балета из Мариинского и Большого театров А. Павлова, В. Нижинский, М. Кшесинская, Т. Карсавина.

С.П. Дягилев был выдающимся деятелем русского искусства, пропагандистом и организатором гастролей русского искусства за рубежом. Он не был ни танцовщиком, ни хореографом, ни драматургом, ни художником, и, однако, его имя известно миллионам любителей балета в России и Европе. Дягилев открыл Европе русский балет, он продемонстрировал, что пока в европейских столицах балет приходил в упадок и погибал, в Петербурге он укрепился и стал искусством весьма значительным.

C 1907 по 1922гг. С. П. Дягилев организовал 70 спектаклей от русской классики до современных авторов. Не менее 50 спектаклей были музыкальными новинками. За ним «вечно следовали восемь вагонов декораций и три тысячи костюмов». «Русский балет» гастролировал по Европе, США, вечно встречая бурные овации.[[1]](#footnote-1)

У его могилы, которая находится рядом с могилой И. Стравинского на острове-кладбище Сен-Мишель, по-прежнему собираются почитатели, которые оставляют там красные розы и изношенные балетные туфли, отдавая дань памяти этому человеку, чьи идеи сыграли такую важную роль в создании современного танца.

1. **Музыка “Русских сезонов”**

Заслуги Дягилева в области русской и мировой музыкальной культуры общепризнанны. В монографиях, посвященных “Русским сезонам” в Париже, о них говорится вскользь и походя, как о чем-то само собой разумеющемся. Основное же внимание, как правило, уделяется балету или театрально-декорационной живописи. Между тем музыкальная сторона спектаклей дягилевской антрепризы заслуживает специального освещения, поскольку присущий Дягилеву особый дар инспиратора обнаруживал себя в сфере собственно музыкальной не в меньшей мере, чем в области хореографии или художественного дизайна.

Влияние Дягилева на музыкальную сторону “Русских сезонов” проявлялось в разных формах в соответствии с разными гранями его дарования. У него была удивительная способность выявлять и инициировать те элементы в творчестве композиторов, которые указывали на некую художественную перспективу, на новые пути, свидетельствовали об искусстве, которое – независимо от даты своего рождения – живет и развивается в сегодняшнем контексте культуры. Потому-то из русских классиков Дягилев выделял Мусоргского, а из числа современных композиторов – Стравинского.[[2]](#footnote-2)

### Оперные спектакли С.П. Дягилева

Для дебюта, Дягилев выбрал две оперы – “Бориса Годунова” Мусоргского и “Садко” Римского-Корсакова. Обе отвечали требованию яркой национальной самобытности и вдобавок были соединены по принципу жанрового контраста: историко-психологическая драма и опера-былина. Однако с “Садко” сразу же возникли затруднения и дело не сладилось. В программе гастролей остался один “Борис Годунов”.

Для Дягилева это был первый опыт подготовки музыкального спектакля, и здесь его роль вышла далеко за пределы “интендантской”. Разумеется, он по-прежнему осуществлял организационное управление всем предприятием: привлек лучшие певческие силы Мариинской сцены во главе с Ф.Шаляпиным, ангажировал целиком хор московского Большого театра вместе с хормейстером У.Авранеком, пригласил известного режиссера А.Санина, с успехом ставившего массовые сцены в драматических театрах, позаботился об отличном дирижере – Ф.Блуменфельде, заказал оформление спектакля группе превосходных художников, в числе которых были Головин, Яремич, Бенуа. Но все это было половиной дела. Главное заключалось в том, что Дягилев предложил этому огромному коллективу исполнителей свое видение, свою концепцию музыкального спектакля.[[3]](#footnote-3)

Первое, с чего он начал, было тщательное изучение авторского клавира “Бориса” (издания 1874 г.) и сравнение его с изданной редакцией Римского-Корсакова, и его перестановки сцен. Перестановки коснулись в части сцены Бориса с курантами, сцена под Кромами, которая в петербургской постановке опускалась. Обе были включены в парижский спектакль и с той поры закрепились во многих постановках “Бориса” и в России, и на Западе. Восстановив сцену под Кромами, которая в авторской версии венчала оперу, Дягилев сделал финальной сцену смерти Бориса, предвидя ее сильный театральный эффект благодаря исполнению Шаляпина. Бенуа утверждал, что сцена смерти стала “лучшим заключительным аккордом” оперы, давая убедительное завершение психологической драме царя Бориса.

Премьера оперы 20 мая 1908 года прошла с огромным успехом. Ее называли шедевром и находили ей аналогию лишь в созданиях Шекспира. “Борис Годунов”, как писала газета “Либерте” на другой день после премьеры, “обладает такой же (как у Шекспира. – И.В.) интенсивностью изображения прошлого, всеобъемлющим универсализмом, реализмом, насыщенностью, глубиной, волнующей беспощадностью чувств, живописностью и тем же единством трагического и комического, той же высшей человечностью”. Русские артисты показали себя достойными этой музыки. Шаляпин потрясал трагической мощью и поразительным реализмом игры и в сцене смерти, и особенно в сцене с курантами.

Успех “Бориса” окрылил Дягилева и подготовил почву для организации ежегодных “Русских сезонов” в Париже. В сезон 1909 года Дягилев намеревался показать своего рода антологию русской оперной классики: “Руслана и Людмилу” Глинки, “Юдифь” Серова, “Князя Игоря” Бородина, “Псковитянку” Римского-Корсакова, переименованную в “Ивана Грозного”, и снова “Бориса Годунова”.

Неожиданно планы изменились. Друзья и соратники Дягилева уговорили его представить французам, кроме опер, еще и новый русский балет. К названным операм присоединили четыре одноактных балета. Грандиозный замысел оказался, однако, не по средствам: высочайшим повелением Дягилеву было отказано в субсидии. Пришлось сильно сократить оперный репертуар. Целиком была поставлена только “Псковитянка” с Шаляпиным в роли Грозного. Премьера имела успех у публики. Каждая из остальных опер, включенных в репертуар, была представлена одним актом.

В последующие 1910–1912 гг. опера вообще исчезла из репертуара “Русских сезонов”.[[4]](#footnote-4)

Сезон 1913 года, начавшийся в парижском “Театре Елисейских полей” и продолженный в лондонском “Друри Лейн”, включал три оперы. В Париже были показаны заново поставленный “Борис” и “Хованщина”. В Лондоне к ним прибавилась “Псковитянка”. “Бориса” приняли с прежним энтузиазмом, но основное внимание было приковано к “Хованщине”. Среди музыкантов она вызвала ожесточенные споры, в центре которых оказалась фигура Дягилева. Творческая инициатива Дягилева на этот раз зашла достаточно далеко: он предложил не только свою концепцию спектакля, но, по существу, и свою редакцию ее музыкального текста.

Мысль о “Хованщине” возникла у Дягилева еще в 1909 году. Зимой того же года, вернувшись в Петербург, Дягилев, сверяясь с изданной партитурой в редакции Римского-Корсакова, убедился, что в ней неосталось почти ни одной страницы оригинальной рукописи без многочисленных существенных поправок и изменений, сделанных Римским-Корсаковым. Тогда же родился дерзкий план – восстановить сделанные Римским-Корсаковым купюры, а также первоначальный текст тех сохраненных им эпизодов, которые подверглись наиболее значительным редакционным исправлениям, и заказать новую инструментовку.

В 1912 году Дягилев поручил Стравинскому заново оркестровать оперу и сочинить заключительный хор. Вскоре к Стравинскому присоединился Равель. Решено было, что Стравинский инструментует арии Шакловитого (“Спит стрелецкое гнездо”) и напишет финальный хор, а Равель возьмет на себя все остальное. Осенью Дягилев заказал оформление молодому художнику Ф.Федоровскому, а в начале 1913 года договорился с остальными участниками постановки – режиссером А.Саниным, хормейстером Д.Похитоновым, дирижером Э.Купером и, разумеется, с Шаляпиным – исполнителем партии Досифея.[[5]](#footnote-5)

Сообщения в прессе о готовящейся постановке вызвали гневные протесты со стороны почитателей Римского-Корсакова. Сын композитора А.Н. Римский-Корсаков назвал затею Дягилева “актом вандализма”, возмутительным неуважением к памяти Римского-Корсакова и его самоотверженному труду. Равель вынужден был ответить ему открытым письмом, в котором заверял, что желание познакомить публику с оригинальным текстом Мусоргского не умаляет значения Римского-Корсакова, к которому он, Стравинский и Дягилев питают самую искреннюю любовь и уважение.

Осложнения возникли и с Шаляпиным. Последний поставил условием своего участия сохранение всей партии Досифея в редакции Римского-Корсакова. Он отказался и от предложения Дягилева включить в партию Досифея арию Шакловитого, которую Дягилев считал более уместной в устах Досифея, чем “архиплута”, как характеризовал Шакловитого сам Мусоргский. В результате ария Шакловитого была купирована. Дягилеву пришлось пойти на уступки.

Таким образом, новая версия оперы оказалась весьма компромиссной: в ее основе осталась оркестровая партитура Римского-Корсакова с рукописными вставками эпизодов, инструментованных Равелем, и рукописной партитурой заключительного хора, написанного Стравинским.[[6]](#footnote-6)

Главными завоеваниями оперной антрепризы Дягилева в предвоенный период оставались “Борис Годунов” и “Хованщина”.

В “Русских сезонах” 1908–1914 гг. ему удалось “возвеличить на Западе” самые нетрадиционные стороны гениальных опер Мусоргского, и, прежде всего их хоровую драматургию.

### Балетная музыка

Если оперные спектакли “Русских сезонов” преследовали цель открыть глаза Европе на неподражаемую самобытность и самоценность русской классической оперы, представить ее как неотъемлемую часть мировой музыкальной культуры, показать, что кроме “Тристана” Вагнера есть еще “Борис” и “Хованщина”, то балетные спектакли претендовали на нечто большее. По замыслу Дягилева, они должны были явить миру новый музыкальный театр, которого еще не знали ни в России, ни в Европе.

После “Русского сезона” 1910 года Дягилев попытался определить “сущность и тайну” нового балетного спектакля. “Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно”, говорил Дягилев. “Тайна нашего балета заключается в ритме, – вторил ему Бакст. – Мы нашли возможным передать не чувства и страсти, как это делает драма, и не форму, как это делает живопись, а самый ритм чувств и форм. Наши танцы, и декорации, и костюмы – все это так захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни”. Ни Дягилев, ни Бакст почему-то не поминают в этом интервью музыку, но разве непосредственное выражение “неуловимого и сокровенного ритма жизни” не есть истинное призвание именно музыки и отсюда ее особой новой функции в составе балетного спектакля?[[7]](#footnote-7)

Раньше всех это поняли представительницы “свободного танца”: Лой Фуллер, Мод Аллан и, прежде всего Айседора Дункан. Последняя отвергала балетную музыку XIX века. Ее танцевально-пластические импровизации опирались на музыку Баха, Глюка, Бетховена, Шопена, для танца не предназначенную, но обладающую богатством и разнообразием ритмического содержания, не скованного жанрово-метрическими формулами классического балета.

Отказ от традиционной “дансантности” во имя жанрового и композиционного многообразия классической и современной инструментальной музыки был одним из основных пунктов фокинской балетной реформы. Впоследствии Дягилев утверждал, что идеи обновления балетного спектакля, в том числе балетной музыки, принадлежали ему, а Фокину удалось лишь удачно реализовать их на практике. Разумеется, Фокин с возмущением опровергал подобные утверждения. Знаменитые во всем мире “Умирающий лебедь” на музыку Сен-Санса и “Шопениана”, положившие начало одной из ведущих тенденций балетного театра ХХ века, создавались им до знакомства с Дягилевым, да и в совместной работе Фокин оставался достаточно самостоятельным художником. Но несправедливо отказывать и Дягилеву (как это делает Фокин) в обновляющем влиянии на музыкальную сторону балетных спектаклей.

С самого начала Дягилев настаивал на том, чтобы музыка балетов в его антрепризе отвечала самым высоким художественным требованиям. Ради этого он, как и в случаях с операми, позволяет себе “редакторскую правку” музыкального текста. Степень его вмешательства бывала разной. В “Шопениане”, например, которую он тотчас же переименовал в “Сильфиды”, его не устроила инструментовка шопеновских пьес, сделанная М. Келлером. Переоркестровка была заказана нескольким композиторам, среди которых в числе прочих имена А.Лядова, А.Глазунова, И.Стравинского.[[8]](#footnote-8)

С партитурой балета А.Аренского “Египетские ночи”, которую Дягилев находил слабой, он поступил куда более решительно. Предложив придать балету черты хореографической драмы (трагический финал), сделав центральной фигуру Клеопатры. Дягилев позаботился, чтобы самые “ударные” моменты сценического действия были поддержаны соответствующей по настроению музыкой высокого качества и танцевальной по жанру. Эффектный выход Клеопатры сопровождался музыкой из оперы-балета “Млада” Римского-Корсакова (“Видение Клеопатры”). Па-де-де Раба и рабыни Арсинои из свиты Клеопатры, поставленное Фокиным специально для Нижинского и Карсавиной, исполнялось под звуки “Турецкого танца” из IV акта “Руслана” Глинки. Для кульминационного массового танца – вакханалии – использовалась “осенняя” вакханалия Глазунова из его балета “Времена года”, а трогательное оплакивание девушкой Таор (Анной Павловой) своего погубленного Клеопатрой жениха происходило под звуки “Плясок персидок” (“Хованщина”), исполненных “унылой неги” и тоски.

В каждом конкретном случае эти вставные эпизоды выполняли функцию декоративного усилителя зрелищных эффектов. В этом смысле Дягилев, несмотря на справедливые упреки в недопустимом музыкальном эклектизме, добился того, чего хотел. К тому же, если верить непосредственному впечатлению Бенуа, Дягилеву удалось так ловко ввести чужеродные эпизоды в музыкальную ткань партитуры Аренского, так умело пригнать их друг к другу, что в музыке “пересочиненного” балета почти не ощущалось швов и была даже достигнута определенная композиционная цельность.

Более удачно ту же функцию “декоративного аккомпанемента” танцу выполняла музыка Римского-Корсакова в балете “Шехеразада”. Дягилев использовал 2-ю и 4-ю части одноименной симфонической сюиты, опустив 3-ю часть, как менее интересную для танцевальной интерпретации, 1-я часть исполнялась перед закрытым занавесом в качестве увертюры. Спектакль вызвал бурные протесты вдовы и детей Римского-Корсакова. Возмущал самый факт использования музыки, к балетному действу не имевшей отношения, и главное – навязанный ей кровавый сюжет.

Успехи первого балетного сезона не заслоняли необходимости создания оригинальных балетных партитур. Дягилевской антрепризе как воздух нужны были свои композиторы. Первым, на ком Дягилев остановил свой выбор, оказался Равель. Дягилев заказал ему музыку к планируемому “античному” балету по мотивам эллинистического романа “Дафнис и Хлоя”. Бенуа, который не ждал от автора “Испанской рапсодии” и фортепианных пьес ничего иного, кроме “грациозной” вещицы, недоумевал, почему Дягилев не обратился к Дебюсси – автору “Послеполуденного отдыха фавна”. Но, видно, что-то в музыке Равеля подсказывало Дягилеву возможности ее пластических интерпретаций. Интуиция не обманула Дягилева. Партитура “Дафниса и Хлои”, с ее поразительно органичным соединением архаической монументальности в музыкальном тематизме и характере оркестровой динамики (культовые образы) с изысканностью звуковых линий в обрисовке главных персонажей пастушеского романа, оказалась самым глубоким и в своем роде единственным образцом симфонического постижения античной темы в спектаклях “Русских сезонов”.

Самым крупным достижением Дягилева на музыкальной ниве “Русских сезонов” было “открытие Стравинского”. Готовя программу сезона 1910 года, Дягилев поставил целью включить в нее оригинальный русский балет. Либретто сказочного балета по мотивам русского фольклора уже существовало, будущий балет назывался “Жар-птица”. Выбор Лядова в качестве композитора напрашивался сам собой. Дягилев с полным основанием называл автора симфонических картин “Кикимора”, “Баба-яга”, “Волшебное озеро” и многочисленных обработок русских народных песен “нашим первым, самым интересным и самым сведущим музыкальным талантом”. Но Лядов медлил с началом работы, и стало ясно, что он не успеет к сроку. На какой-то момент у Дягилева мелькнула мысль о Глазунове. Недолгое время “Жар-птицей” занимался Н.Черепнин, но дело кончилось сочинением симфонической картины “Зачарованное царство”, а сам композитор, по словам Бенуа, “внезапно охладел к балету”. Тогда-то Дягилев не без подсказки Б.Асафьева начал приглядываться к молодому, тогда еще неизвестному композитору Игорю Стравинскому.[[9]](#footnote-9)

**ЗимойгодаДягилевуслышалводномизконцертовАЗилотиего“Фантастическоескерцо”длябольшогосимфоническогооркестраОтпроизведениявеялосвежестьюиновизнойнеординарностьритмовблескипереливытембровыхкрасоквообщепечатьсильнойтворческойиндивидуальностикоторойбылоотмеченооркестровоеписьмоэтогосочинениязаинтересовалиДягилеваИнтуицияподсказывалаемучтовнедрахэтойпьесытаитсяобликбудущегобалетаПозднеепобываввместесФокинымнаисполнениисимфоническойминиатюры“Фейерверк”Дягилевлишьукрепилсявпервоначальномвпечатлении**

**ИнтуициянеобманулаДягилеваТочтопослышалосьемуворкестровомколорите“Фантастическогоскерцо”нашлосвоепродолжениеиразвитиевзвуковыхобразахКащеевацарстваипреждевсеговобразечудеснойптицы“ПолетиплясЖарптицы”–примерысовершенноновогомузыкальногорешениятрадиционнойисольнойвариациибалериныМузыкальнаятканьэтихэпизодовлишеннаяотчетливогомелодическогорельефарождаласьизказалосьбыстихийногосплетенияфактурногармоническихлинийизсамодвиженияоркестровыхтембровТолькоострыеритмическиемотивывиолончелейподспуднорегламентировалиинаправлялимерцаниеитрепетзвуковойстихиисообщаяейоттенокпричудливоготанцаЧувствожестапластикичеловеческоготелаумениеподчинитьмузыкуконкретномусценическомузаданиюсказалисьужевпервомбалетекакнесомненносильнаясторонамузыкальнотеатральноготалантаСтравинскогоЗрителиспектакляв“Грандопера”увиделив“Жарптице”“чудовосхитительнейшегоравновесиямеждудвижениямизвукамииформами”Удивительнодокакойстепенимолодойкомпозиторсразужесумелпочувствоватьивоспринятьдухихарактердягилевскихидей“Жарптица”явиласьсвоегородамузыкальнойэнциклопедиейосновидостиженийрусскойклассикимастерскимвоплощениемантологическогопринципаДягилеваврамкаходногопроизведенияРимскийКорсаковЧайковскийБородинМусоргскийЛядовГлазуновнашлиотражениевзвуковойструктуребалетановсамобытнойнесхожеститворческихиндивидуальностейСтравинскийсумелуловитьобщиесвойстваединогорусскогостиляпередатьсуммарноеощущениецелоймузыкальнойэпохи**

**“Русскиесезоны”радикальнообновилижанрбалетноймузыкиоткрывпередкомпозиторамивозможностисозданияновыхформпрограммногосимфонизмаСимфоническаясюитасимфоническаякартинасимфоническаяпоэма–вотжанровыеразновидностибалетныхпартитурМногиекомпозиторыначалаХХвсталисочинятьбалетыспециальнодлядягилевскойантрепризыЗаСтравинскимпоследовалСПрокофьевчьебалетноетворчествобылотакжеинспирированоДягилевымПостояннымучастником“Сезонов”вкачестведирижераикомпозиторабылиНЧерепниндляДягилеваоннаписалбалеты“Нарцисс”и“Краснаямаска”Сделатьчтонибудьдля“Русскихсезонов”пожелалипредставитель“враждебноголагеря”РимскихКорсаковых–МШтейнбергпревратившийсвоюпьесуизцикла“Метаморфозы”вбалет“Мидас”[[10]](#footnote-10)**

**К 1914 году дягилевский стратегический план покорения Европы был завершен. Победу одержал не “интендант”, но “генералиссимус”, как, шутя, называл своего друга А.Бенуа.**

**Описывая предвоенный сезон, Луначарский писал из Парижа: “Русская музыка стала совершенно определенным понятием, включающим в себя характеристику свежести, оригинальности и, прежде всего огромного инструментального мастерства”.**

**Таков был итог музыкальных завоеваний “Русских сезонов” 1908–1914 годов, у истоков которых – гениальная интуиция Дягилева и его редкий дар инспиратора.**

**Заключение**

**ДляСергеяДягилеваувлечениеисториейрусскогоискусствахотьинесталоделомвсейжизниносовпалосоченьважнымдлянегопериодомспервымдесятилетиемдвадцатоговекаЗаслугиДягилевавобластиисториирусскогоискусствапоистинеогромныСозданнаяимпортретнаяВыставкабыласобытиемВсемирноисторическогозначенияибовыявиламножествохудожниковискульпторовдотоленеизвестныхС«дягилевской»выставкиначинаетсяноваяэраизучениярусскогоиевропейскогоискусстваXVIIIипервойполовиныXIXвека**

**ВпервыебылисобранывместеэкспонатовживописныхпортретовискульптурныхбюстовсоставившихцелуюгалереювыдающихсялюдейРоссииболеечемзаполторастолетияЕслиустроителивыставкигодаограничилиеерамкамитонадягилевскойвыставкебылипредставленыисовременныехудожникиЗавремядействиявыставкупосетилочеловек**

**ЗаслугаСДягилеваивтомчтоонвпервыевывеззаграницувыставкурусскойиконыживописьРоссииXVIIIвекамузыкуМусоргскогоРимскогоКорсаковаЗападнаяЕвропабылапотрясенаувиденнымНамузыкерусскихкомпозитороввырослоискусствоКДебюссиМРавеля**

**ВеликийрусскийимпресариоСергейДягилеввошелвисториюнетолькокакчеловеквпервыепредставившийрусскоеискусствопросвещеннойЕвропеорганизовавпрогремевшиенавесьмир«РусскиесезонывПариже»Инетолькокак«балетныймаг»десятилетияпестовавшийисколесившуювесьмиртруппу«Русскогобалета»Дягилевумелнаходитьиоткрыватьталантыумелраститьихивсегдабезошибочнопопадалвпульсвременипредчувствуяиосуществляяточточерезмгновениестанетновымсловомвискусстве**

Списоклитературы

1. РапацкаяЛАИскусство«серебряноговека»−МПросвещение«Владос»–с
2. ФедоровскийВСергейДягилевилиЗакулиснаяисториярусскогобалета−М–С–
3. НестьевИВДягилевимузыкальныйтеатрXXвека−МС–
4. ПожарскаяМНРусскиесезонывПариже−Мс
5. СДягилевирусскоеискусствоИСЗильберштейнВАСамков–М–Т

1. Рапацкая Л.А. / Искусство «серебряного века». – М.: Просвещение: «Владос», 1996.-16с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Пожарская М.Н. / Русские сезоны в Париже. – М., 1998. – 35с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Нестьев И.В. / Дягилев и музыкальный театр ХХ века. – М.,1994. – С. 5 – 15. [↑](#footnote-ref-3)
4. С. Дягилев и русское искусство / И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М., 1982. – Т. 1-2 [↑](#footnote-ref-4)
5. С. Дягилев и русское искусство / И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М., 1982. – Т. 1-2 [↑](#footnote-ref-5)
6. Рапацкая Л.А. / Искусство «серебряного века». – М.: Просвещение: «Владос», 1996. – 32с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Федоровский В. / Сергей Дягилев или Закулиснаяч история русского балета. – М., 2003. – С. 3 – 18. [↑](#footnote-ref-7)
8. Федоровский В. / Сергей Дягилев или Закулиснаяч история русского балета. – М., 2003. – С. 3 – 18. [↑](#footnote-ref-8)
9. С. Дягилев и русское искусство / И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М., 1982. – Т. 1-2 [↑](#footnote-ref-9)
10. С. Дягилев и русское искусство / И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М., 1982. – Т. 1-2 [↑](#footnote-ref-10)