

# БАЛЭТ

Авторы: Е. Я. Суриц, О. В. Гердт; В. А. Кулаков (балетная музыка)

БАЛЭТ (франц. ballet; от итал. balletto, уменьшит. от ballo – танец, бал; от позднелат. ballo – танцевать), вид сценического искусства, в котором драматургия, музыка, сценография подчинены *хореографии*, являющейся центром их синтеза. Термин «Б.» служит преим. для обозначения европ. балетного иск-ва, складывавшегося на протяжении 16–19 вв. В 20 в. этот термин стал иногда трактоваться шире и использоваться для обозначения разл. танцевальных представлений. На протяжении столетий Б. принимал разл. формы в зависимости от происхождения (придворный Б.), худож. направления (романтич. Б. и пр.), техники (классич., неоклассич., модерн и пр.), жанра (героич., анакреонтич., Б.-маскарад, Б.-трагедия, Б.-комедия, *опера-балет*, Б.-пьеса, Б.-симфония, сюжетный или бессюжетный Б. и т. п.). В Б. различаются *классический танец* и *характерный танец*, а в пределах каждого из них – сольный, ансамблевый и массовый (танец солистов, *корифеев* и *кордебалета*), нередко сочетания и взаимопереходы этих разновидностей танца. Основу сюжетного Б. составляет т. н. действенный танец, но часто в Б. включается также *дивертисмент*. В совр. Б. используются всевозможные техники и жанры.

## Исторический очерк



Сцена из балетного представления при дворе Людовика XIII. Художник Д. Рабаль. 1625. Национальная библиотека (Париж).

Процесс формирования театрального танца, появившегося в 14–15 вв. в придворных празднествах Италии, а затем и в др. странах, привёл к рождению Б., который на протяжении 16–1-й пол. 17 вв. помимо танца и пантомимы включал словесный текст и пение. Во 2-й пол. 16 в. во Франции ставились первые спектакли, связанные единым сюжетом («Комедийный балет Королевы», пост. Б. де Божуайё, 1581). В течение 17 в. жанр придворного Б. развивался преим. во Франции, где сложилась «благородная» школа танца, представленная, в частности, балетм. П. *Бошаном*. В 1661 в Париже была основана Королевская академия танца, регламентировавшая тематику и форму балетного спектакля. Окончат. оформление Б. как самостоят. вида иск-ва относится к 18 в.

Ведущая роль в этом процессе принадлежала Г. *Анжолони* и особенно Ж. Ж. *Новерру*, который создал большое число спектаклей, близких классицистич. драме («Медя и Язон» Ж. Ж. Родольфа, 1763; «Горации и Куриации» Й. Старцера, 1775; и др.), а также теоретически обосновал необходимость реформ – отказа от изобразительности в пользу действенного Б. («Письма о танце и балетах», 1760). В России регулярные балетные спектакли ставились с сер. 1730-х гг.

1-ю треть 19 в. в истории Б. принято рассматривать как эпоху *предромантизма*. В Италии С. *Вигано* использовал трагич. сюжеты в своих хореодрамах, основанных на ритмизованной пантомиме и эмоционально насыщенном танце («Весталка», 1818, «Титаны», 1819, – оба на сборную муз.). Ещё большее значение имела деятельность

Ш. Л. [Дидло](#), работавшего преим. в России. Его пантомимные драмы («Кавказский пленник, или Тень невесты» К. А. Кавоса, 1823) и особенно лирич. хореографич. поэмы («Зефир и Флора» Кавоса, 1808) предвещали открытия романтич. танца. В 1830–1850-х гг. в Б. окончательно утвердился [романтизм](#). В спектаклях Ф. [Тальони](#), поставленных в Париже для М. [Тальони](#) («Сильфида» Ж. Шнейцхоффера, 1832), раскрывалась тема противоречия мечты и действительности, гл. действующими лицами были неземные существа, гибнущие от соприкосновения с реальностью. Выработался новый танцевальный стиль и техника, основанная на полётности движений и танце на пальцах. Известнейший спектакль этого жанра – «Жизель» А. Ш. Адана (1841) в постановке Ж. [Коралли](#) и Ж. [Перро](#). Другой тип романтич. Б.– драма, построенная на столкновении сильных страстей («Корсар» А. Адана, балетм. Ж. [Мазилье](#), 1856), и особенно балеты Перро («Эсмеральда» Ч. Пуньи, 1844, и др.), где исполнительницей была Ф. [Эльслер](#). В 1860-х гг. наметился кризис романтич. Б. Спектакли теряли содержательность и драматургич. целостность. В те же годы интенсивно развивались средства собственно танцевальной выразительности, особенно в классич. и характерном танце (постановки А. [Сен-Леона](#) в России – «Конёк-Горбунук» Пуньи, 1864; «Коппелия» Л. Делиба, 1870). В ряде европ. стран Б. превращался в феерию (спектакли Л. [Маниотти](#)) и перемещался в мюзик-холл (в Англии), либо становился придатком к опере (во Франции); иногда переставал развиваться, как в Дании, где шли только романтич. постановки А. [Бурновилля](#).

В России кризис романтич. спектакля не привёл к вырождению Б. В постановках М. [Петипа](#) сформировалась эстетика «большого» (или «академического») Б. – монументального спектакля, где сюжет излагался в пантомимных сценах, а осн. идея рождала обобщённые образы больших танцевальных ансамблей. С приходом в Б. композиторов-симфонистов хореографич. драматургия испытала влияние приёмов муз. развития. Спектакли, созданные Петипа и Л. И. [Ивановым](#) совм. с П. И. Чайковским («Спящая красавица», 1890; «Щелкунчик», 1892; «Лебединое озеро», 1895) и А. К. Глазуновым («Раймонда», 1898), ознаменовали наивысший расцвет «большого» Б. Тем не менее на рубеже 19–20 вв. его эстетика исчерпала себя, ощущалась потребность реформ.



Сцена из балета «Петрушка»  
И. Ф. Стравинского. Хореограф  
М. М. Фокин.

В нач. 20 в. новую эстетику хореографич. театра (т. н. нового балета) начал разрабатывать М. М. [Фокин](#). Он ввёл Б. в круг образов и идей, характерных для совр. иск-ва (в частности, [«Мира искусства»](#)), и создал новый тип спектакля – одноактный Б., подчинённый сквозному действию. Содержание в нём раскрывалось в единстве выразительных средств: музыки, сценографии и хореографии («Шопениана» на муз. Ф. Шопена, 1908; балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица», 1910, и «Петрушка», 1911). Пересмотр драматургич. основ академич. Б. повлёк за собой обновление всех компонентов хореографич. спектакля. На смену канонич. хореографич. композициям пришли танец, наполненный мимической выразительностью, и пантомима, проникнутая динамикой танца. В нач. 20 в. попытку реформировать Б. предпринял также А. А. [Горский](#), стремившийся к реалистич. мотивировке действия («Дочь Гудулы» А. Ю. Симона, 1902; «Саламбо» А. Ф. Арендса, 1910). Постановки Фокина, выступления В. Ф. [Нижинского](#) и Т. П. [Карсавиной](#) во время Русских сезонов С. П. [Дягилева](#) (1909–11), деятельность дягилевской антрепризы в Европе (до 1929), гастроль труппы А. П. [Павловой](#) оказали огромное воздействие на развитие мирового балетного иск-ва. Одновременно вступили в силу и иные тенденции,

в частности влияние свободного танца А. [Дункан](#), а в 1920-х гг. представителей амер. [танца модерн](#) (М. [Грэхем](#), Д. [Хамфри](#) и др.) и нем. ритмопластич. танца (К. [Йосс](#), М. [Вигман](#) и др.). В сочетании с традициями нац. хореографии Б. приобрёл в каждой стране свои неповторимые черты. Традиции Фокина получили дальнейшее развитие во Франции, с 1920-х гг. ставшей центром балетного иск-ва в Зап. Европе. С 1930-х гг. активизировалась деятельность балетной труппы Парижской оперы, которую возглавил и привёл к расцвету С. [Лифарь](#). Существенное влияние на развитие мирового Б. оказала хореография Б. Ф. [Нижинской](#) и Л. Ф. [Мясина](#). В Англии Н. де [Валуа](#) и М. [Рамбер](#), работавшие у Дягилева, заложили в 1930-е гг. основу нац. Б., опиравшегося на рус. хореографич. школу и в то же время сохранившего близость к англ. театру пантомимы. На протяжении 1940–60-х гг. гл. роль здесь принадлежала Ф. [Аштону](#). В США в сер. 1930-х гг. Дж. [Баланчин](#) кардинально обновил иск-во классич. Б. Ориентируясь на обобщённую образность танцевальных ансамблей Петипа, он создал новый тип спектакля – хореографич. воплощение симфонич. музыки («Серенада» на муз. Чайковского, 1934; «Симфония до-мажор» на муз. Ж. Бизе, 1947; «Агон» Стравинского, 1957, и др.). В 1930-х гг. оживилась деятельность дат. Б., сохранявшего на протяжении столетия традиции Бурнонвиля и в то же время приобщавшегося к новым веяниям. Началось возрождение Б. в Австрии, Швеции и др.

Балетное иск-во России 1920-х гг. отмечено поисками нового содержания и форм. В это время были открыты студии Н. М. [Фореггера](#), В. В. Майя, Л. И. [Лукина](#), И. С. Чернецкой, «Молодой балет» и др. Особое значение имела деятельность К. Я. [Голейзовского](#), новаторски разработавшего жанр эстрадно-хореографич. миниатюры. Ф. В. [Лопухов](#) в своих постановках использовал язык аллегорий и символов, обращался к традиции нар. театральных жанров. Теоретич. основой исканий служила деятельность ГАХН. К нач. 1930-х гг. в Б. обозначился возврат к классич. традициям, сопровождавшийся отрицанием открытий в области свободного танца. Единственно «правильным» направлением считался т. н. драмбалет. Возродились многоактные сюжетные спектакли, где пантомима оттеснила «чистый» танец («Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, балетм. Р. В. [Захаров](#), 1934; «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, балетм. Л. М. [Лавровский](#), 1940; и др.). В 1950-е гг. стали сказываться последствия насильственной драматизации Б. Развитие балетного иск-ва остановилось. Изменения наместились к нач. 1960-х гг. с приходом нового поколения хореографов: Ю. Н. [Григорович](#) («Каменный цветок» Прокофьева, 1957; «Легенда о любви» А. Д. Меликова, 1961) и И. Д. [Бельский](#) («Берег надежды» А. П. Петрова, 1959; «Ленинградская симфония» на муз. Д. Д. Шостаковича, 1961) возрождали танцевальный симфонизм; по-новому трансформируя классику, разнообразные по форме балеты создавал Л. В. [Якобсон](#). В 1960–70-х гг. сформировалась плеяда балетмейстеров, определявших пути развития отеч. балетного иск-ва вплоть до кон. 20 в. (О. М. [Виноградов](#), Н. Д. [Касаткина](#) и В. Ю. [Василёв](#), Г. Д. [Алексидзе](#), Н. Н. [Боярчиков](#), Б. Я. [Эйфман](#), Д. А. [Брянцев](#) и др.).



Сцена из балета «Embattled garden» К. Суринача. Хореограф М. Грэхем.

Во 2-й пол. 20 в. в истории мирового Б. наступил новый этап, для которого характерны взаимопроникновения разл. школ, направлений и стилей, взаимовлияния классич., нар. и совр. танцевального иск-ва. Танец модерн получил развитие в новом направлении – постмодерн (М. [Каннингем](#) и др.). Стремительно распространяясь по миру, танец модерн утвердился даже в тех странах, где ранее его игнорировали: во Франции, Англии, с 1980-х гг. – в России. Во 2-й пол. 1970-х гг. родился нем. «театр танца» (наиболее яркие представители – П. [Бауш](#), С. Линке, Й. Кресник, С. Вальц, Р. Орта и др.). На пути поиска «природного», не преследующего

развлекательных целей танца в Японии возникло радикальное направление – буюто («танец духов», «танец теней»). Под влиянием новой танцевальной культуры изменились эстетика и язык традиц. балетного театра. Неоклассика в соединении с модерном, фольклором, джаз-танцем и т. д. стала базой для лексич.

и композиционных новаций Р. [Петти](#), М. [Бежара](#), Б. [Кульберг](#), Дж. [Кранко](#), К. [Макмиллана](#), Дж. [Роббинса](#), Р. [Джоффри](#), П. [Тейлора](#), Х. [Лимона](#), Дж. [Ноймайера](#), Х. ван [Манена](#), Р. ван [Данцига](#), И. [Килиана](#), У. [Форсайта](#), М. [Эка](#), К. [Карлсон](#) и др.



«Па де катр» Ч. Пуньи. Мариинский театр (С.-Петербург).



Сцена из балета «Дочь фараона» Ч. Пуньи. Большой театр (Москва).

В последней трети 20 в. новые танцевальные школы возникли во Франции, Бельгии, Нидерландах, Финляндии и т. д. Развивается заявившая о себе ещё в нач. 20 в. культура contemporary dance (см. [Современный танец](#)). На рубеже 20–21 вв. балетные труппы с традиц. репертуаром сохраняются при оперных театрах в Европе и в некоторых городах Америки, создаются в странах Востока (Японии, Китае и др.). Характерными тенденциями стали реконструкция старинных балетов («Дочь фараона» Ч. Пуньи в Большом театре, «Спящая красавица» П. И. Чайковского и «Баядерка» Л. Ф. Минкуса в Мариинском, «Коппелия» Л. Делиба в Новосибирском театре оперы и балета, работы П. [Лакотта](#), М. Ходсон и К. Арчера, Н. А. [Долгушина](#), С. Г. Вихарева, А. М. Лиелпы) и совр. интерпретация классики («Щелкунчик» Чайковского в постановке М. М. [Шемякина](#) и хореографии К. А. Симонова и «Золушка» С. С. Прокофьева в хореографии А. О. [Ратманского](#) – в Мариинском театре; «Ромео и Джульетта» Прокофьева и «Щелкунчик» в пермском театре «Балет Евгения Панфилова», и др.). Новое прочтение тем и сюжетов классич. балетов предлагают М. [Марен](#), Д. Багуэ, А. [Прельжокаж](#), К. Сапорта, М. Боурн и др. Для совр. хореографич. театра характерно разнообразие стилей, жанров и форм спектакля, часто не совпадающих с традиц. представлениями о Б. и сценич. танце. Каждый хореограф творит, исходя из поставленных им задач, и создаёт собств. танцевальный язык.

## Балетная музыка

Балетная музыка первоначально была составной частью карнавалов, «триумфов», придворных празднеств и спектаклей, представляя собой обычно сюиту танцев. «Комедийный балет Королевы» (1581) с музыкой Л. де Больё и Ж. Сальмона лишь на четверть был собственно балетом, хотя танец в нём уже стал частью целостного замысла спектакля. Балетные интермедии в драматич. спектаклях, танцы в англ. [масках](#) использовали музыкально-танцевальные формы, входившие в старинную [сюиту](#). Развёрнутые танцевальные сцены включены в комедии-балеты Мольера (муз. Ж. Б. [Люлли](#), М. А. [Шарпантье](#)) и в оперу-балет (А. Кампра, Ж. Ф. [Рамо](#)).

С реформой Ж. Ж. Новерра изменились и задачи балетной музыки: она стала не только определять движения танцовщиков, но и эмоционально соответствовать действию, способствовать взаимосвязи эпизодов и развитию сюжета. Наиболее полно этим требованиям отвечали хореографич. драмы К. В. [Глюка](#) («Дон Жуан», 1761, и др.) и танцевальные эпизоды в его операх («Орфей и Эвридика», ред. 1774). Если балет В. А. [Моцарта](#)



(«Безделушки», 1778) был ещё фактически дивертисментом, то Л. ван [Бетховен](#) в балете «Творения Прометея» (1801) уже использовал принцип сквозного развития и приёмы симфонизации танцевальной музыки.

Обновление муз. стилистики в романт. Б. связано с разработкой эмоциональных контрастов, показом хореографических образов в действии, введением сквозных муз. образов и новых танцевальных форм (вальс, галоп, полька, мазурка, болеро и т. д.). В 19 в. определилась номерная структура Б. (формы па-де-де, гран-па, адажио, вариаций, характерных дивертисментов и т. п.); появилось понятие «дансантиности» (танцевальности), подразумевающее чёткую ритмич. организацию, структурную симметрию, специфич. мелодику. Прикладной характер балетной музыки и её полное подчинение требованиям хореографа привели к тому, что её авторами чаще становились «ремесленники», знающие законы театра: Ф. Герольд («Тщетная предосторожность», 1828), Ж. Шнейцхоффер («Сильфида», 1832), Э. Дельдеев («Пахита», 1846) во Франции, А. Гировец в Австрии, Х. Лёвеншелль («Сильфида», 1836) в Дании, Дж. Байетти, П. Джорца и Р. Маренко («Эксцельсиор», 1881) в Италии, П. Л. Гертель в Германии. Нередко Б. ставились на сборную музыку. Наиболее значит. балетный композитор романт. эпохи – А. Ш. [Адан](#), одним из первых создавший психологически мотивированную музыку для танца. Мн. крупнейшие музыканты вводили балетную музыку в свои оперы (Дж. Россини, Г. Доницетти, К. М. фон Вебер, Д. Обер, Ш. Гуно, Ж. Массне, К. Сен-Санс, Дж. Верди). Мастерством оркестровки и мелодич. богатством отмечены балеты Л. [Делиба](#), Э. [Лало](#), А. [Мессаже](#).

В России до 2-й пол. 19 в., кроме М. И. [Глинки](#), создавшего блистательные танцевальные эпизоды в операх, авторами балетной музыки оставались второстепенные композиторы, гл. обр. иностранцы – К. А. [Кавос](#), Ф. Е. Шольц («Руслан и Людмила», 1821), Ч. [Пуньи](#), Л. Ф. [Минкус](#), И. И. Армсгеймер («Привал кавалерии», 1896), Р. [Дриго](#). Некоторые из написанных ими Б., не лишённые мелодич. изящества, до сих пор сохраняются в репертуаре мирового театра благодаря достоинствам хореографии. Балетная музыка занимала значит. место в рус. опере (М. П. [Мусоргский](#); «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» А. П. [Бородина](#), 1890; опера-балет «Млада» Н. А. [Римского-Корсакова](#), 1892).

Подлинным реформатором рус. и мирового Б. стал П. И. [Чайковский](#). Используя опыт франц. композиторов (гл. обр. А. Ш. Адана и Л. Делиба), он сумел превратить музыку в определяющий компонент спектакля, создав образцы целостной муз.-хореографич. драматургии. Музыка балетов Чайковского «Лебединое озеро» (1877), «Спящая красавица» (1890) и «Щелкунчик» (1892) поднята до уровня лучших его симфоний и опер; она отмечена мелодич. вдохновением, глубиной драматических контрастов, тончайшей разработкой оркестровых красок. Традиц. номерную структуру композитор наполнил новым смыслом, соединив отд. номера и эпизоды в крупную муз. форму, связанную общим драматургич. замыслом (характерно введение лейтмотивов, лейттембров, развёрнутых лирич. эпизодов, действенных пантомимных сцен и др.). Продолжателем Чайковского был А. К. [Глазунов](#) («Раймонда», 1898, и «Времена года», 1900). Влияние Чайковского заметно в балетах А. С. [Аренского](#), А. Н. Корещенко («Волшебное зеркало», 1903), Н. Н. [Черепнина](#), позднее – Р. М. [Глиэра](#), Б. В. [Асафьева](#).

Стремительное обновление лексики танца, отказ от традиц. форм академич. Б., обращение к совр. темам и сюжетам в хореографич. иск-ве 20 в. поставили перед композиторами новые задачи, фактически превратив балетную музыку в самоценный жанр. Существенную роль в её автономизации сыграло и то, что с кон. 19 в. хореографы всё чаще стали обращаться к музыке, изначально не предназначенной для танца. Эти черты проявились уже в Б. [модернизма](#): музыка Б. (обычно одноактных), написанных для постановок М. М. Фокина в

дягилевской антрепризе, ориентирована на экзотич. зрелище, использует приёмы [импрессионизма](#), отчасти [экспрессионизма](#): «Жар-птица» И. Ф. [Стравинского](#) (1910), «Синий бог» Р. Ана (1912), «Дафнис и Хлоя» М. [Равеля](#) (1912), «Легенда об Иосифе» Р. [Штрауса](#) (1914). Близки этой традиции сочинённые в России балеты А. Ф. [Арендса](#), С. Н. [Василенко](#).

[Авангардизм](#) решительно порвал с номерной структурой Б. и условностью лексики классич. танца, что обусловило принципиальную новизну (ритмич., мелодич., структурную) музыки балетов И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1911) и особенно «Весна священная» («картины языческой Руси», 1913). Партитура этого наиболее «революционного» Б. с её варваризмами в значит. мере определила развитие музыки 20 в. Новая тематика хореографич. авангарда 1910–1930-х гг. стимулировала поиск необычных средств муз. выразительности. Помимо «скифства», сближающего ранний балет С. С. [Прокофьева](#) «Ала и Лоллий» («Скифская сюита», 1914–15, пост. в 1927) с «Весной священной», такими новациями были пародирование масс-культуры, обращение к теме цирка («Парад» Э. [Сати](#), 1917) и спорта («Игры» К. [Дебюсси](#), 1913; «Футболист» В. А. Оранского, 1930), гротескная интерпретация сказочной и фольклорной тематики («Байка про лису», 1916, «История солдата», 1918, «Свадебка», 1923, Стравинского; «Деревянный принц», 1917, и «Чудесный мандарин», 1926, Б. [Бартока](#); «Сказка про шута» Прокофьева, 1921); урбанизм («Завод» А. В. [Мосолева](#), 1926, – часть неосуществлённого балета «Сталь»; «Стальной скок» Прокофьева, 1927); модернизир. прочтение мифологич. сюжетов («Демон» П. [Хиндемита](#), 1923; «Блудный сын» Прокофьева, 1929; «Первобытные мистерии» Л. Хорста, 1931; «Икар» А. [Онеггера](#), 1935); политич. ангажированность («Зелёный стол» Ф. Коэна, 1932).

Одновременно с авангардистскими исканиями в балетной музыке происходил поворот в сторону [неоклассицизма](#): «Пулчинелла» (1920) и «Аполлон Мусагет» (1928) И. Ф. Стравинского, «Кувшин» А. [Казеллы](#) (1924), «Докучные» Ж. [Орика](#) (1924), «Утренняя серенада» Ф. [Пуленка](#) (1929), «Nobilissima visione» П. Хиндемита (1938). Поздний отзвук модернистских «экзотических» исканий – балеты А. [Русселя](#), Л. [Шпица](#) («Аполлон и Дафна», 1936), Ф. Шмитта, В. [Эгга](#). Расширение выразит. возможностей музыки происходило и за счёт обращения к глубинным истокам фольклора в «Болеро» М. Равеля (1928), в балетах М. де [Фальи](#), Д. [Мийо](#), К. [Шимановского](#), А. [Копленда](#).

В СССР период авангардистских исканий в муз. театре закончился к 1930-м гг. Хореографич. воплощение балетных партитур Д. Д. [Шостаковича](#) («Золотой век», 1930; «Болт», 1931; «Светлый ручей», 1935) уступало музыке в новизне. Культивирование т. н. драмбалета привело к созданию многоактных сюжетных спектаклей, в которых музыка вновь заняла подчинённое положение: таковы балеты Р. М. Глиэра, Б. В. Асафьева, А. А. Крейна и мн. др. Музыка балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1940) – шедевр сов. и мировой балетной музыки – сочетает в себе традиции симфонич. балетов П. И. Чайковского и собств. стиль, шекспировскую глубину характеристик, подлинную трагедийность. «Золушка» (1945) и «Сказ о каменном цветке» (пост. в 1954) Прокофьева ближе дивертисментной форме Б. Высокое качество музыки, действенность драматургии отличают и балеты А. И. [Хачатуряна](#) «Гаянэ» (1942) и «Спартак» (1956).

Балетная музыка после 2-й мировой войны чаще ориентирована на многоактный сюжетный Б., хотя нередко использует достижения авангардизма 1910–1930-х гг. и совр. техники композиции. Таковы балеты Дж. К. [Менотти](#), Ж. Орика, Б. [Блахера](#), Х. В. [Хенце](#), Б. [Бриттена](#), К. [Караева](#), Р. К. [Щедрина](#), А. Д. [Меликова](#), М. Жарра («Собор Парижской Богоматери», 1965), С. М. [Слонимского](#), В. А. [Гаврилиной](#), Э. В. [Денисова](#), А. Г. [Шнитке](#). В совр. театре «авторские» Б. количественно уступают постановкам на небалетную музыку

(симфонии Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, Г. Малера, произведения И. С. Баха, К. Орфа, А. фон Веберна, П. Булеза и мн. др.).

## Литература

Лит.: Fiske R. Ballet music. L., 1958; Pischl A. G., Cohen S. J. Composer / Choreographer. N. Y., 1963; Советский балетный театр, 1917–1967. М., 1976; Красовская В. М. История русского балета. Л., 1978; она же. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII в. Л., 1979; она же. Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. Л., 1981; она же. Западноевропейский балетный театр. Преромантизм. Л., 1983; она же. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. М., 1996; Балет: Энциклопедия. М., 1981; Суриц Е. Я. Русский балет С. Дягилева и мировая хореография XX в. // С. Дягилев и художественная культура XIX–XX в. Пермь, 1989; Русский балет: Энциклопедия. М., 1997; Ginot I., Michel M. La danse au XX siècle. P., 2002; Reynolds N., McCormick M. No fixed points: Dance in the twentieth century. New Haven; L., 2003.