

### **ВЛИЯНИЕ С.П.ДЯГИЛЕВА И «РУССКИХ СЕЗОНОВ» НА ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ И ВКУСОВ В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются этапы творческого пути С.П.Дягилева, анализируются инновационные идеи художников-постановщиков «Русских сезонов», повлиявших на формирование иного взгляда на классическую балетную моду. Упомянуты различные виды искусства, а также дизайнерские работы Бакста, Гончаровой, Бенуа и других художников и дизайнеров, вдохновлённых «Русскими балетами» и русской культурой, отразившимися в западной и отечественной моде, театре и кинематографе, начиная с 1920-х по настоящее время.

**Ключевые слова:** Сергей Дягилев, русский балет, русские сезоны, художники-постановщики, история балета, мода в искусстве.

Трудно отрицать, что модные течения определяют одну из вех культурной жизни общества. Модные тенденции в общество закладывают конкретные личности, чьи идеи и взгляды способствуют качественным преобразованиям в театральном, музыкальном и других творческих полях. Однако же, среди этих самых личностей есть ключевые фигуры, которые прочно укрепили своё влияние не только в отечественном, но и в мировом культурном пространстве. Так, стоит уделить особое внимание деятельности Сергея Павловича Дягилева, в особенности, его театральной антрепризе «Русские сезоны», повлиявшей на преобразования в западной культуре.

Со времён первого «Русского сезона» 1909 года художники, привезённые С.П. Дягилевым в Париж, оказали влияние на многие аспекты культурной и, что немаловажно, бытовой жизни западного европейца. Художники оживили оперу, танец и сценический дизайн, представили инновационную, ранее не использованную палитру цветовых сочетаний. Дягилеву было важно передать атмосферу русской культуры периода Серебряного века, а также обеспечить качественную работу между художниками и композиторами. Благодаря этому сотрудничеству художники достигли вершин мастерства в сценических работах, а театральные сцены наполнились множеством новых прекрасных танцевальных партитур.

Среди ощутимых изменений в восприятии танцоров публикой стало возвращение танцору-мужчине центральной роли, которая была утрачена на протяжении большей части XIX века. Так, балет стал в меньшей степени ориентироваться на женские образы, направленные на удовлетворение мужского взора. С 1909 года наибольшее внимание в театральном пространстве привлекали мужские образы: мужественный Адольф Больм и его половецкие пляски в «Князе Игоре» контрастировали с виртуозностью Вацлава Нижинского [1]. В труппе Дягилева число мужчин равнялось количеству женщин или же превышало их. Однако мужчины не обладали женскими чертами и выделялись присущей им маскулинностью. Интерес к танцорам-мужчинам продолжался и после 1929 года, но внимание к ним было несколько утрачено до тех пор, пока в 1960-х годах Рудольф Нуреев не завоевал свою популярность.

В начале XX века танцовщицы также претерпели изменения. В «Русском балете» можно увидеть эволюцию стройной балерины с длинными конечностями, маленькой головой с прямым пробором и гладко уложенными волосами. Статуарная Ида Рубинштейн вернула данную тенденцию в первые сезоны, однако такой стиль балерины по-настоящему закрепился лишь в 1920-х годах благодаря Ольге Спесивцевой, Алисе Никитиной и Фелиции Дубровской.

Артисты балета труппы С.Дягилева вдохновляли современных дизайнеров на создание модных коллекций от кутюр. С появлением иллюстрированных журналов артисты нашли ещё одно применение своему таланту: они стали моделями для демонстрации высокой моды и пользовались большим спросом [2]. Между модой и «Русским балетом» существовал очень явный симбиоз. Одним из ярких явлений стало плодотворное сотрудничество известного французского кутюрье Поля Пуаре и Леона Бакста. Дизайнер создавал платья для Жанны Пакен. Именно Модный дом Пакен предложил собственные ресурсы, направленные на модификацию костюмов для футуристической игры в теннис в балете В.Нижинского «Игры». Также в русском балете был обнаружен след Габриэль Бонёр Шанель (более известной как Коко Шанель). Параллельно с тем, как мода вносила свой вклад в балет, художники-постановщики С.Дягилева влияли на эту самую моду.

Стоит упомянуть Наталью Гончарову, которая использовала ткани ярких расцветок и орнамент, вдохновленный народным искусством. Стиль Гончаровой отразился в вечерних нарядах Дома Мирбор в Париже, с которым она сотрудничала. Точно так же Соня Делоне, автор ярких костюмов 1918 года для Клеопатры и Амуна в балете «Клеопатра», создала пальто, платья, купальные костюмы и трикотаж с яркими геометрическими узорами. В середине 1920-х годов «Русский балет» представил серию уникальных для того времени образов. В их число входили «Пляж», «Голубой экспресс», «Пастораль», где персонажи были одеты в уличную одежду и одежду для отдыха, а не в романтизированный традиционный балетный костюм.

Дизайн «Русского балета» влиял на моду с 1920-х годов, особенно после витка обновления моды на костюмы в 1960-х годах. В 1976 году Ив Сен-Лоран выпустил свою культовую «Русскую коллекцию», в которой использована палитра и дизайн костюмов Бакста, а также декорации Матисса.

На протяжении всего существования труппы «Русского балета» отчетливо прослеживалось пересечение изобразительного искусства и сценического дизайна, что стало бесспорным новаторством той поры. Еще в 1912 году Музей декоративного искусства в Париже организовал выставку работ Леона Бакста (и приобрел бóльшую часть коллекции), а в 1913 году за ней последовала аналогичная выставка в Обществе изящных искусств в Лондоне. После Первой мировой войны Наталья Гончарова и Михаил Ларионов выставляли свои театральные работы в Париже в Galerie Sauvage (1918) и участвовали в выставке русского декоративно-прикладного искусства в Художественной галерее Уайтчепел в Лондоне (1921).

Ведущие художники-портретисты, в том числе Бланш и Огастес Джон, увековечили многих звезд. Эскизы Пабло Пикассо и Валентина Гросса во Франции, Эрнста Опплера и Артура Груненберга в Германии, а также Дункана Гранта и Айлин Мэйо в Лондоне демонстрировались на выставках во время существования компании или в последующие годы. Также многие из них фигурировали в программах и периодических изданиях. Помимо этого, немало важную роль сыграла и фотография, которая позволяла отразить не только внешний вид танцоров, но и их эмоциональное состояние, целостно отобразившее выбранные постановщиками образы.

Так, возникали и преобразования внутри системы. Британская художница Лора Найт получила от С.Дягилева редкое разрешение рисовать в гримерках танцоров и за кулисами, а в 1920 году она провела выставку в галерее Лондона, где активно выставлялись «Русские балеты». После войны Сирил Бомонт заказал значительную и невероятную коллекцию британских артистов для записи труппы, и ему тоже выпала честь проводить своих артистов за кулисы.

После смерти Дягилева была организована серия выставок, посвящённых его работам. Одной из первых была выставка коллекции декораций и костюмов Сержа Лифаря в Claridges в Лондоне [3]. Они были приобретены в 1934 году Wadsworth Atheneum в Хартфорде, что позволило Лифарю погасить долги, возникшие во время гастролей по США. С апреля по май 1939 года прошла крупнейшая из всех выставок «Русского балета» в Музее декоративного искусства в Париже. В каталоге было 556 экспонатов, в том числе восемь тканей и ещё три фрагмента комплектов вместе с рисунками, скульптурами, плакатами и книгами, но всего восемь костюмов.

Французская выставка стала вдохновением для Ричарда Бакла, когда в 1954 году его пригласили курировать скромное шоу на Эдинбургском фестивале дизайна балетов. Так, Бакл, никогда не

соглашавшийся на ограничения, решил, что его миссией является «собрать все сохранившиеся материалы наследия Дягилева в мире».

Безусловно, сами выступления сыграли важную роль в расширении влияния русского балета как важной части мирового искусства. Поскольку авторское право на балеты не было широко признано до конца XX века, некоторые из них были воспроизведены без разрешения или сотрудничества создателей. Так, балеты М.Фокина были наиболее часто подвержены заимствованию, особенно культовые «Сильфида», «Шехерезада» и «Лебедь». Спустя почти два десятилетия после того, как впервые была скопирована «Шехерезада» в США и Великобритании, Фокин продолжал писать письма с жалобами на неоднократное исполнение адаптации его балета.

Ещё во время существования труппы Дягилева некоторые созданные для него балеты официально представлялись за рубежом. В 1913 и 1914 годах Фокин поставил «Клеопатру», «Сильфиды», «Привидение». Для Шведского королевского балета были поставлены «Карнавал» и «Шехерезада», а в 1921 году он поставил «Дафниса и Хлою» для Парижской оперы.

Можно сказать, что С.Дягилев никогда не проявлял сильной заинтересованности в представленных им операх. Конечно, в 1914 году британский дирижёр и импресарио Томас Бичем сохранил декорации и костюмы для «Песни Россиньоля», созданные Бенуа, и «Золотого певца» Гончаровой, оба которых он субсидировал. Дягилев был обеспокоен тем, что его самые важные сотрудники стали взаимодействовать с компаниями или создавать крупные конкурирующие предприятия. Ида Рубинштейн, прославившаяся благодаря постановкам «Русского балета», «Клеопатре» и «Шехерезаде», где роли в балетах Фокина были адаптированы под её сильные стороны, изначально ставила независимые постановки в сотрудничестве с Бакстом.

Ballets Suédois, действовавшие на базе Театра Елисейских Полей, были одним из двух серьёзных соперников в период с 1920 по 1925 год. Во времена, когда присутствие «Русских балетов» в Париже было самым слабым. Пока Дягилев боролся за финансирование, Ballets Suédois обратились к шведскому коллекционеру произведений искусства Рольфу де Маре с просьбой оплатить их постановки. Другой конкурент, Soirée de Paris, просуществовал всего один сезон и снова стал творением богатого покровителя, графа Тьенна де Бомона, который быстро обнаружил, что управление компанией опустошает его кошелек и не соответствует его образу жизни.

После смерти Дягилева в 1929 году повторные постановки балетов неизбежно возросли. В то время как прежние популярные балеты, созданные для Дягилева, смешивались с новыми произведениями, «Русские балеты» второго поколения привлекали хореографов и танцоров из первоначальной труппы Дягилева и объединяли их с недавно обнаруженными талантами. Они унаследовали декорации и костюмы Дягилева и гастролировали по всему миру, достигнув таких стран, как Австралия, где труппа Дягилева никогда не выступала. Большинство из них обращались к прошлому в своих постановках, хотя другие, такие как недолговечный Les Ballets 1933, были больше заинтересованы в расширении границ танца с помощью разнообразного репертуара новых произведений. Борис Кохно, работавший с Баланчиным, был в центре «Балета 1933 года» и отвечал за не менее новаторские «Балеты Елисейских полей» в конце 1940-х годов. Последний, как заметил критик Ричард Бакл, вызвал в Лондоне после Второй мировой войны такой же ажиотаж, как «Русский балет» Дягилева – после Первой мировой войны. Изначально хореографом был Ролан Пети, который взял на себя инициативу в сотрудничестве и пригласил лучших художников и кутюрье для создания своих собственных балетов.

В то время как многие труппы «Русского балета» процветали в 1930-е годы, новые национальные труппы также внедрялись в мир балета. Их участникам пришлось станцевать основные произведения из «Русского балета» на впечатляющем уровне, чтобы завоевать одобрение публики и критиков, которые затем могли бы вернуться, чтобы посмотреть новинки. В Британии традиции «Русского балета» продлятся полвека: Мари Рамбер, Нинетт де Валуа, Алисия Маркова и Антон Долин, все бывшие танцоры «Русского балета», основавшие труппы в Британии, обратились к услугам Тамары Карсавиной, Станислава Идзиковского, Леона Войзиковского, Лидии Соколовой, Любови Черничевой и Сержа Григорьева. В конце 1940-х годов, Нинетт де Валуа пригласила Леонида Мяси́на танцевать, ставить хореографию и балеты, после того как её балет Сэдлерс-Уэллс переехал в Королевский оперный театр. В 1960-е годы Бронислава Нижинская возродила «Биш» и «Свадебку» для

Королевского балета, а в 1970-х Мясин поставил «Парад» и «Треуголку» для Лондонского фестивального балета.

Но не только в Британии сохранились эти балеты. В Австралии балет Борованского, а затем и Австралийский балет исполнили избранные произведения из «Русского балета». В США Театр балета (позже – Американский театр балета), основанный в 1939 году, включил Фокина, Мясина и Нижинскую в число своих первых хореографов, а балет Джоффри-младшего исполнял произведения «Русского балета» в 1970-х годах. Рост таких постановок для балета Джоффри совпал с упадком официальных компаний Ballets Russes, которые после 1950 года действовали в основном на американском континенте. Проект Роберта Джоффри «Русский балет» начался с приглашения Мясина поставить «Треуголку», «Парад», «Пульчинеллу» и «Петрушку» Фокина, а в конце 1970-х годов Джоффри обратил внимание на балеты, которые танцевал и ставил Нижинский, пригласив Миллисент Ходсон воссоздать балет «Весенний обряд».

Между тем, New York City Ballet Баланчина, также потомок Ballets Russes, сосредоточился на хореографическом творчестве, хотя часто с небольшим акцентом на декоративный дизайн. Баланчин сохранил интерес только к двум своим творениям для Дягилева: «Аполлон Мусaget», который он значительно изменил, и «Блудный сын».

Постановки хореографов при их жизни пользовались авторитетом, хотя они, как Баланчин, могли вносить изменения, чтобы соответствовать новым танцорам и временным преобразованиям. Но многие балеты передавались от танцора к танцору, так что некоторые стали «призраками» их прежних постановок или были искажены. В то же время, особенно после аукционов Ballets Russes 1960-х годов, возникло желание в точности воспроизвести конкретные дизайнерские решения.

Некоторые недавние российские постановки, особенно Андрииса Лиепы, пошли дальше в своих интерпретациях, наживаясь на торговой марке Les Saisons Russes. Таким образом, «Тамар» Лейпы и «Голубой бог» имеют совершенно новую хореографию Юриуса Сморгинса и Уэйна Иглинга соответственно, с декорациями и костюмами, которые лишь в очень общих чертах основаны на оригинальном дизайне. Le Dieu bleu использовала счёт Александра Скрябина, а не Рейнальдо Хана.

Партитуры, созданные для «Русского балета» Дягилева, стали настоящей находкой для хореографов. На сегодняшний день создано более 200 различных хореографических работ для «Весны Священной», более 100 для «Жар-птицы» и 75 для «Свадебки». В то время как некоторые современные интерпретации сбивают с толку и далеки от замыслов первоначальных создателей, другие придают партитуре непосредственный характер для современной аудитории.

Одним из наиболее эффектных является «Послеполуденный отдых фавна» Джерома Роббинса, созданный в 1953 году и тонко цитирующий произведение 1912 года. Всего с двумя танцорами он представляет повествование и настроение, аналогичные оригинальной хореографии Нижинского, но вместо «Нимф и фавна», действие которых происходит в сельском греческом пейзаже, постановка Роббинса касается танцоров в балетной студии.

В Британии творческое сотрудничество между хореографом, композитором и художником/дизайнером применялось для расширения традиций, заложенных С.Дягилевым, хотя обычно ему не хватало фигуры Дягилева, которая могла бы контролировать или направлять. В 1980-е годы в постановках приняли участие ряд ведущих артистов. В 1981 году британская команда Джона Декстера и Дэвида Хокни поставила в нью-йоркском Метрополитен-опера два тройных спектакля, явно отразивших характер постановок Дягилева.

В первом, «Параде», использовалась партитура Сати и актёрский состав, взятый из эскизов Пикассо, чтобы представить персонажей Les mamelles de Tirésias Франсиса Пуленка и совместной работы Колетт и Равель L'Enfant et les sortilèges. Второй была программа Стравинского «Обрядовая весна», «Песнь Россиньоля» и «Царь Эдип». В то же время в Лондоне бывший директор Художественной галереи Уайтчепел Брайан Робертсон привлекал Бриджит Райли, Говарда Ходжкина и Джона Хойланда для создания балетов, часто в сотрудничестве с начинающими хореографами. Совсем недавно для Королевского балета хореограф Уэйн МакГрегор сотрудничал с архитектором Джоном Поусоном и художниками Джулианом Опи и Тацуо Миядзимой для создания визуальных декораций, а

композиторы Джоби Тэлбот, Макс Рихтер и Кайя Саариахо – для партитуры для Chroma (2006), «Инфра» (2008 г.) и «Лимен» (2009 г.).

Современный хореограф Мерс Каннингем работал вместе с такими артистами, как Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг, Фрэнк Стелла и Энди Уорхол, а также композиторами Джоном Кейджем, Дэвидом Тюдором и Гэвином Брайарсом. Их творения занимали одно и то же время и пространство, любые другие связи возникали совершенно случайно, поскольку создатели всегда объединяли свои элементы только в исполнении.

Многие из труппы Дягилева продолжали творить в течение десятилетий после его смерти. Композиторы, обучавшиеся своему ремеслу под его руководством, продолжали писать для балета.

Стравинский, как известно, сочинял для Баланчина в Америке, а Прокофьев создал три полноценных вечерних балета в Советском Союзе, два из которых, «Ромео и Джульетта» и «Золушка», стали основой практически каждой балетной труппы. Французский балет 1930-х и 1950-х годов, в частности, опирался на творчество французских композиторов Дягилева, таких как Анри Соге, который сотрудничал в нескольких проектах Бориса Кохно, включая партитуру к «Форенам» Ролана Пети. Тем временем в Британии Констан Ламберт, который впервые познакомился с балетной труппой при сочинении «Ромео и Джульетты» в Монте-Карло в 1926 году, стал влиятельным музыкальным руководителем Королевского балета.

Точно так же многие дизайнеры Дягилева сохраняли интерес к театру наряду с другими видами искусства. Пикассо никогда больше не создавал столь эффектных дизайнов, как для «Треуголки», но Матисс продолжал разрабатывать декорации и костюмы для симфонического «Красного и черного» Мясина (1939). На протяжении всей своей карьеры Андре Дерен создавал яркие сценические декорации, работая со многими великими хореографами XX века. Павел Челичев, который в 1928 году проецировал плёнку на сетки в «Оде», продолжал экспериментировать со светом и тканью, хотя использование проекции в декорациях стало обычным явлением только в конце XX века [4]. Наталья Гончарова продолжала заниматься балетом, в частности, для трупп Бориса Князева во Франции и Южной Америке, но её работы уже давно вышли из моды.

Александр Бенуа никогда не выходил из моды, и его ностальгические эскизы ранних балетов, таких как «Петрушка», и возрожденной классики, включая «Жизель» и «Щелкунчик», повторялись много раз. Он также основал династию дизайнеров вместе со своим сыном Nikolay (который стал главным сценографом миланского театра Ла Скала) и племянницей Надей (которая работала дизайнером для британской сцены), оба продолжая идти по его стопам. Бенуа также был одной из ключевых фигур, сформировавших взгляды последующих поколений на «Русский балет». В первом поколении литературы Вальтер Нувель, поддерживавший Дягилева со времен «Мира искусства» на протяжении всего существования «Русских балетов», Александр Бенуа и Серж Лифарь были основными источниками информации «из первых рук». Пока действовал «Русский балет», публиковались иллюстрированные монографии о звёздных танцорах, рассказы о балетах и художественные тома о творчестве дизайнеров. После смерти Дягилева Нувель одолжил свою неопубликованную рукопись истории компании Арнольду Хаскеллу для книги «Дягилев: его творческая и личная жизнь» (1935), в то время как Бенуа ставил русские произведения выше авангардных французских постановок Дягилева. В Париже Лифарь и его соратники в центре русского эмигрантского общества также подчеркивали русские аспекты в книге «Серж Дягилев: его жизнь, его творчество, его легенда».

В контексте исследования о творческом наследии Дягилева тот факт, что «Русский балет» никогда не был снят на камеру, вызывает ряд вопросов. На то была определённая причина. Сергей Дягилев вписал в свои контракты пункт, запрещающий танцорам выступать перед камерой. В этом есть определённая ирония, поскольку некоторые балеты Мясина, в том числе «Парад» и «Добродушные дамы», были написаны под влиянием киноперсонажей, а Мясин использовал кино для изучения испанского танца, что привело к созданию «Треуголки».

Кроме того, с 1910 по конец 1920-х годов несколько танцовщиц Дягилева, в том числе Вера Каралли, Анна Павлова, Тамара Карсавина и Лидия Кякшт, снимались в художественных фильмах в России, Голливуде, Германии и Великобритании. Предварительные планы по съёмкам «Русского балета»

составлялись трижды. Вскоре после дебюта труппы Дягилева в парижском Театре Шатле в 1909 году появилась надежда, что «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» будут записаны.

В последний момент план рухнул из-за денежных вопросов, и ценный и очень интересный документ был утерян. Так, 29 декабря 1921 года газета «Таймс» объявила о предстоящей цветной съёмке «Спящей принцессы» с синхронной музыкой, но и это ни к чему не привело. Переписка в архиве Экстрема V&A указывает на то, что тур по США, запланированный на осень 1928 или 1929 года, должен был включать период съёмок репертуара труппы на плёнку со звуком, но ни одна из этих аранжировок так и не была реализована.

Учитывая, что в Америке знакомство с русским балетом совпало с развитием кинематографа, неудивительно, что на киноэкране большинство балерин – «русские». Преобразования послужили поводом к созданию череды балетных фильмов, которые привели к знаменитой постановке Эмерика Прессбургера и Майкла Пауэлла «Красные туфли» 1948 года. Вдохновляя кинематографистов, Дягилев и Нижинский не появлялись в качестве персонажей в кино до фильма Герберта Росса 1980 года «Нижинский».

Отсутствие киноматериала означало, что создатели документальных фильмов обратились к записям балетов, созданных для «Русских балетов», в исполнении более поздних трупп. Развлекательный документальный фильм «Русские балеты» (2005) Дэйна Голдфайна и Дэна Геллера дополнен кадрами из «домашних фильмов», записанных Дж. Ринглингом Андерсоном во время турне по Австралии 1930-х годов. С 1950-х годов ряд произведений «Русского балета» был записан для телевидения и кино, часто в постановках Сержа Григорьева и его жены Любови Черничевой.

Например, «Жар-птица» в исполнении Королевского балета была записана как Полом Чиннером в цвете на плёнку в постановке с Марго Фонтейн в главной роли, так и Маргарет Дейл в тщательной адаптации для чёрно-белого телевидения с Надей Нериной в главной роли. Одной из лучших телевизионных записей балета остается «Свадебка» Боба Локьера в программе, в которой также была показана Нижинская за работой в студии. Локьер был исследователем изображений в самой значительной телевизионной записи, посвящённой «Русскому балету», двухчастному сборнику Джона Драммонда под названием «Дягилев: годы за рубежом» и «Годы в изгнании» (1968). Созданный в течение двух лет, Драммонд начал с того, что уговорил танцовщиц, особенно Карсавину и Соколову, появиться на камеру в старости. Режиссёр придерживался определённых стилистических приёмов, использовал фотоизображения и музыку, чтобы передать человеческую многогранность. Он справедливо отказался позволить другим танцовщикам выдавать себя за исполнителей «Русского балета».

На протяжении двадцатого века влияние «Русского балета», его создателей, балетов и танцоров достигало неожиданных мест. В 1920-х годах, хотя «Русский балет» никогда не посещал Азию, рисунки Леона Бакста печатались на тканях в Японии, а чайная в Лондоне называлась «Добродушные дамы». Осберт Ланкастер не только высмеивал первый российский период внутреннего убранства, этот стиль также проявился в декорациях квартиры Аманды в постановке Национального театра 1999 года «Частная жизнь Ноэля Кауарда». Действительно, миф о Нижинском нашел отклик за пределами мира танца. Скаковая лошадь, названная в его честь, на которой ездил Лестер Пигготт, выиграла Тройную корону Англии и была признана читателями Sun «лошадью тысячелетия».

С 1989 года (60 лет после смерти Дягилева), а также с ростом гласности и падением Берлинской стены открылись новые возможности для изучения «Русского балета». Это особенно прослеживалось в культуре России, где репутация Дягилева выросла благодаря глубокому пониманию его вклада в искусство Европы и Америки. В 2009 году в уральской Перми начался очередной фестиваль спектаклей и мероприятий «Сезоны Дягилева», а в 2009 году прошла крупная выставка в Москве и фестиваль в Санкт-Петербурге. В марте 2010 года было объявлено, что британский архитектор Дэвид Чипперфилд отреставрирует и расширит Пермский театр оперы и балета, чтобы создать соответствующий памятник одному из самых известных горожан.

Сегодня в Британии все ещё есть несколько человек, которые помнят, что видели «Русский балет» в последние годы его существования, в конце 1920-х годов, но большинство, конечно, полагаются на музыку, фотографии, костюмы, архивы и интервью, чтобы пробудить эту увлекательную главу в

истории. Эволюция исполнительского искусства С.Дягилева и художники, которых он уговорил создать некоторые из своих лучших работ, продолжают вдохновлять своих преемников во многих сферах жизни. Композитор Сергей Прокофьев отмечал, что творческий вклад Дягилева становится ощутимей спустя время, когда «большое» действительно видится на расстоянии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Филичева, Н. В.* Влияние «Русских сезонов» и «Русских балетов» Дягилева на мировое искусство XX века и развитие стиля ар-деко // Новое искусствознание. – 2020. – № 92 (8). – С. 123.
- [2] *Pritchard, J.* Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929. – London: Abrams, 2015. – P. 123.
- [3] The Diaghilev and Ballets Russes costumes // Irish Independent. – 2004, Dec. 11. – URL: <https://www.independent.ie/life/the-diaghilev-and-ballets-russes-costumes/25883501.html> (дата обращения: 22.02.2014).
- [4] Music and Musicians. Diaghilev / The Scotsman. Midlothian, Scotland, 1993. – P. 24.

**Казанская Кира Константиновна**

аспирант, Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачева (Москва)  
Email: kira-romanova20@yandex.ru

**Kazanskaya K.**

#### INFLUENCE OF S.DIAGHILEV AND “RUSSIAN SEASONS” ON THE FORMATION OF CREATIVE VIEWS AND TASTES IN WESTERN CULTURE

**Abstract.** *The article considers the stages of S.Diaghilev's creative path, analyzes the innovative ideas of the artistic directors of the "Russian Seasons", which influenced the formation of a different view of classical ballet fashion. Different types of art are mentioned, as well as design works of Bakst, Goncharova, Benoit and other artists and designers inspired by "Russian ballets" and Russian culture, reflected in Western and domestic fashion, theater and cinema, from the 1920s to the present day.*

**Key words:** *Sergei Diaghilev, Russian ballet, Russian Seasons, production designers, history of ballet.*

**Kazanskaya Kira Konstantinovna**

Post-graduate student, Likhachev Russian Research Institute  
for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Казанская К.К., текст, 2024  
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Ссылка на статью:

*Казанская, К. К.* Влияние С.П.Дягилева и «Русских сезонов» на формирование творческих взглядов и вкусов в западной культуре. – DOI 10.34685/ИИ.2024.39.56.004. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 33-39. – URL: [http://cjournal.ru/rus/journals/640.html&j\\_id=59](http://cjournal.ru/rus/journals/640.html&j_id=59).