

Полисадова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент. Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, Россия, Владимир, ул. Горького 87. 600000. polisadova2013@mail.ru

Polisadova, Olga Nikolaevna, PhD in Art History, associate professor. Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovs, Gor'kogo ul., 87, 600000 Vladimir, Russian Federation. polisadova2013@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ ПЕРВЫХ СЕЗОНОВ «РУССКОГО БАЛЕТА»

THEATRICAL AND CHOREOGRAPHIC INNOVATIONS OF THE FIRST SEASONS OF RUSSIAN BALLET

Аннотация. Статья посвящена теме театрально-хореографических новаций, оказавших большое влияние на развитие европейской музыкально-театральной культуры в XX в., которые были представлены на первых «Русских сезонах», прошедших в Париже в 1909–1914 гг. Двадцатилетняя история «Русского балета» неразрывно связана с именем Сергея Павловича Дягилева. Сама концептуальная идея продвижения и популяризации русского искусства на Западе была прогрессивной в начале XX в., актуальна она и сегодня, в начале XXI в. Классиком русской музыки и одним из самых исполняемых мировых композиторов станет Игорь Федорович Стравинский, автор музыки самых известных балетных постановок «Русских сезонов». За период с 1909 по 1914 гг. Дягилев предложил новую концепцию развития балетного искусства. Ее главная суть не только в философском познании красоты и выразительности, но и в возможности быть современным искусством, заставляющим думать и размышлять. Гипотетически мы можем предположить, что «Русские сезоны» Дягилева были не только его частным делом, но носили черты императорского заказа, заинтересованного в продвижении и популяризации национального искусства в Европе. Русская музыка, русский балетный театр, русские танцевальные школы, русский авангард — части большого национального проекта в рамках развития мировой художественной культуры. В начале XX в. сила искусства еще больше сблизила культуры России и Франции. Мировой балет первой половины XX в. во многом обязан русским танцевальным школам. «Русский балет Дягилева» направил вектор хореографической мысли по пути, который позволил каждому балетмейстеру искать собственный стиль и выразительность в согласии с собственными индивидуальными концепциями.

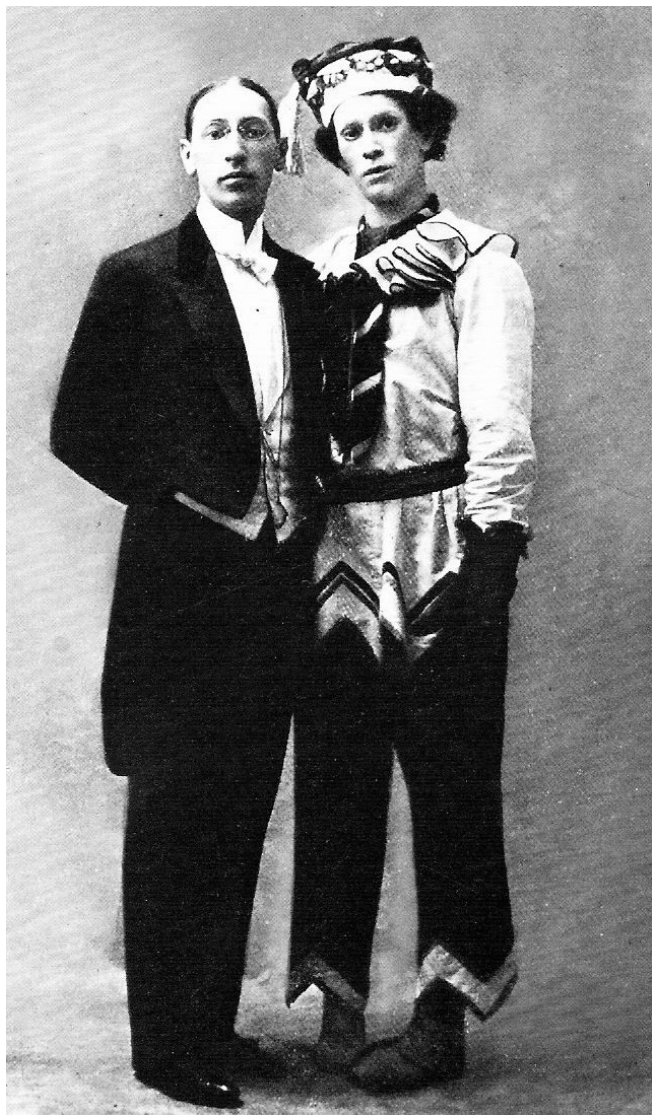
Ключевые слова: Сергей Дягилев; Игорь Стравинский; Серж Лифарь; Андрей Левинсон; «Мир искусства»; «Русские сезоны»; «Русский балет»; Тамара Карсавина; «Весна священная».

Abstract. The focus of the study was on theatrical and choreographic innovations that had a great influence on the development of European musical and theater culture in the 20th century, presented at the first “Russian Seasons” held in Paris in 1909–1914. The twenty-year history of Russian Ballet is inextricably linked with the name of Sergei Pavlovich Diaghilev. The idea of promoting and popularizing Russian art in the West was progressive at the beginning of the 20th century, and it is still relevant today, at the beginning of the 21st century. A classic of Russian music and one of the world’s most performed composers would be Igor Fyodorovich Stravinsky, the author of the music of the most famous ballet productions of Russian Seasons. For the period from 1909 to 1914 Diaghilev proposed a new concept for the development of ballet art. Its main essence was not only in the philosophical comprehension of beauty and expressiveness but also in the possibility of being a modern art that makes people think. Hypothetically, we can assume that Diaghilev’s “Russian Seasons” were not only his private affair but also an Emperor’s commission, who was interested in promoting and popularizing national art in Europe. Russian music, Russian ballet, Russian dance schools, and Russian avant-garde are parts of a large national project that is a part of the development of world art culture. At the beginning of the 20th century, the power of art brought the cultures of Russia and France even closer. The ballet of the first half of the 20th century owes a great deal to Russian dance schools. The Russian Diaghilev Ballet directed the vector of choreographic thought along the path that allowed each choreographer to look for their own style and expressiveness in accordance with their own individual concepts.

Keywords: Sergey Diaghilev; Igor Stravinsky; Serge Lifar; Andrey Levinson; “The World of Art”; “Russian Seasons”; “Russian Ballet”; Tamara Karsavina; “Sacred Spring”.

Вопрос утверждения самобытности русского искусства в контексте мировой художественной культуры невозможно понять без оценки исторической парадигмы, которая складывалась противоречиво и неоднозначно. Вопрос эволюции и расцвета русского искусства к началу XX в. неоднократно освещался в докладах и научных трудах Сержа Лифаря, который считал, что именно русское искусство во всей его многоаспектности было представлено в Европе Сергеем Дягилевым. «...Русская культура XX века стала самой могучей. Она оказала влияние на весь мир, перенесла свою поэзию, поэзию русского народа, свою душу, свои достижения, свою науку, свою таинственную философию, свои культурные и научные подвиги, свои социальные взрывы. Она возглавила культуру авангарда» [1, с. 271].

В начале XX в. мощная сила искусства еще больше сблизила культуры России и Франции. Жан Кокто будет неоднократно повторять, что впечатления от спектаклей «Русского балета» Сергея Дягилева составили целую эпоху в его жизни, сопоставимую с потрясением от вида извержения вулкана. В европейском искусстве определился рубикон: до и после сезонов «Русского балета». Именно первые «Русские сезоны» стали блистательной демонстрацией петербургского балетного театра на Западе. Как следствие, в Европе появился интерес и к музыке, живописи, фольклору, к русским исполнителям и артистам. «...Мировой балет первой половины XX века во многом обязан русской эмиграции. Русский балет Дягилева дал жизнь хореографическому творчеству (хореотворчеству), позволив-



Илл. 1. Игорь Стравинский и Вацлав Нижинский после спектакля «Петрушка». 1911

шему каждому балетмейстеру искать собственный стиль и выразительность в согласии с его индивидуальными концепциями. Среди таких хореографов назовем Фокина, Мясина, Нижинскую, Романова, Нижинскую, Баланчина и Лифаря» [1, с. 297].

В России покровителем С. П. Дягилева был великий князь Владимир, президент Императорской Академии Художеств. Он был большим поклонником творчества художников «Мира искусства», приобретал их картины, открывал выставки, а воспитание своих детей доверил Л. С. Баксту. Еще одним другом и покровителем Дягилева стал великий князь Николай Михайлович, куратор историко-художественной выставки в Таврическом дворце, посвященной русскому искусству XVIII в. Оба великих князя были не только друзьями Дягилева, но и спонсировали многие его проекты. И что самое главное — увидели важный политический и культурный смысл в стремлении Дягилева пропагандировать русское искусство в Европе [9].

1905 год — сложный период в истории Российского государства. «Кровавое воскресенье» и умеренное протекание «первой русской революции» будоражило умы и подвергло сомнению существование монархии. Несмотря на все сложности политической ситуации, правительство продолжало финансировать глобальные идеи Дягилева по продвижению русского искусства на Запад, усматривая в них несомненную политическую пользу и для России тоже. Концертный

сезон в Парижской Опере и постановка «Бориса Годунова» в сезоне 1908 г. проходили при мощной финансовой поддержке государства. Хор для участия в опере был привезен из Большого театра Москвы, директор Киевской консерватории Ф. М. Блуменфельд должен был дирижировать «Борисом...», из Москвы в Париж приехала группа плотников-рабочих сцены под руководством К. Ф. Вальца, танцовщиков пригласили из Императорского театра. И все это проходило с согласия и разрешения императорского двора. Для сезонов 1908 и 1909 гг. с величайшего позволения было разрешено отобрать танцоров для выступления в Париже. А репетиции проводились в собственном театре царя Николая II в Эрмитаже. Гипотетически мы можем предположить, что «Русские сезоны» Дягилева были не только его частным делом, но носили черты императорского заказа, заинтересованного в продвижении и популяризации национального искусства в Европе.

Объяснение этому можно найти в той политической ситуации, которая сложилась вокруг России в начале XX в. 16 апреля 1906 г. международный банковский консорциум, в котором участвовали в основном английский и французский капитал, предоставил России кредит, спасший ее от финансового краха, который был более чем вероятен после русско-японской войны и революции 1905 г. Кредит был политической игрой, которая позволила бы Франции иметь в лице России союзника против Германии, а России — восстановить свой статус-кво после событий 1905 г. Избежав династического и политического краха, русская монархия финансировала ранние зарубежные начинания Дягилева, которые строились по следующей программе:

— подтверждали жизнеспособность русского искусства;

— говорили о существовании национального наследия, которое по своей значимости не уступало европейскому искусству;

— предприятие Дягилева должно было стать символическим подтверждением культурного и политического статуса России на международной арене [9].

Последнее, пожалуй, самый важный фактор, подтверждавший статус России и ее влияние на культуру и политику европейских государств. И выступления на сцене Парижской Оперы явились тому ярким подтверждением. С самого начала международная деятельность Дягилева в дипломатических и правительственных кругах Франции была встречена положительно. Александр Нелидов, русский посол во Франции, и Анри Дюжарден-Бометц (Henri Du Jardin-Bometz), заместитель французского министра изящных искусств, оказывали поддержку Дягилеву и влияли на прессу¹. Ромола Нижинская впоследствии вспоминала, что «успех выставки (Осенний салон в Париже в 1906 г.) был колоссальным. Звезда Дягилева на художественном небосклоне Европы поднималась все выше и выше. Воодушевленный приемом, оказанным русскому искусству, Дягилев организовал в Париже в 1907 г. серию из пяти концертов русской музыки. Как обычно, он заручился покровительством многих влиятельных лиц. Программы были составлены из произведений самых разных композиторов — от Глинки, Бородина, Балакирева, Мусоргского до Римского-Корсакова и Скрябина. До этих концертов русская музыка для французов означала только два имени: Чайковский и Рубинштейн. Скрябин и Рахманинов выступали на этих концертах как пианисты, а дирижерами были Римский-Корсаков, Глазунов и Швейяр. Успех музыкального сезона превзошел даже успех живописи. Амбиции Дягилева росли. Теперь он захотел показать Русскую оперу и снова добился успеха. В 1908 году он привез Русскую оперу в Париж, впервые представив «Бориса Годунова» и «Ивана Грозного» с Шаляпиным, Смирновым, Липковской и Баклановым буквально онемевшему Западу. Дягилев, этот обаятельный дилетант, сделался непререкаемым авторитетом, снискав славу мага и волшебника» [4, с. 31].

Значительная сумма гарантийного капитала для сезона 1909 г. была собрана благодаря финансовым и банковским связям Артура Раффаловича, влиятельного финан-



Илл. 2. Сергей Дягилев. 1909–1910

сового агента российского правительства в Париже. Все это свидетельствовало о тесной и официальной связи Дягилева с российским правительством. Сам Дягилев подписывал бумаги как «атташе личной канцелярии Его Величества Российского Императора». Это подчеркивало его официальный статус. Политика культурного экспорта русской национальной культуры показывала правильность выбранного пути и сопровождалась оглушительным успехом. Финансовая поддержка Дягилеву оказывалась вплоть до 1910 г. Смерть великого князя Владимира в 1909 г. и влияние барона Фредерика, не любившего Дягилева, поспособствовали разрыву антрепризы с российским императорским двором и прекратили финансирование, поступавшее отсюда. Но механизм центробежного развития русской национальной культуры в сторону Европы и Америки был запущен.

Первый этап дягилевской антрепризы, продлившийся до 1914 г., был периодом продвижения русской культуры на Запад. И фольклорная тема сыграла в этом немаловажную роль. Причем интерес к русскому стилю в западной культуре будет не только следствием моды, но он станет тем феноменом, который в дальнейшем в корне изменит культурную ситуацию в танцевальном искусстве. Русский фольклор в спектаклях труппы Дягилева станет движущей силой для начала этой трансформации. Русские иммигранты-танцовщики организуют свои школы и студии танцев в европейских столицах, и многие будущие ведущие зарубежные танцовщики и балетмейстеры с гордостью будут вспоминать своих русских учителей. Русские балерины и княгини будут стоять у истоков известных европейских Домов моды. И это далеко не полный перечень возможных примеров.

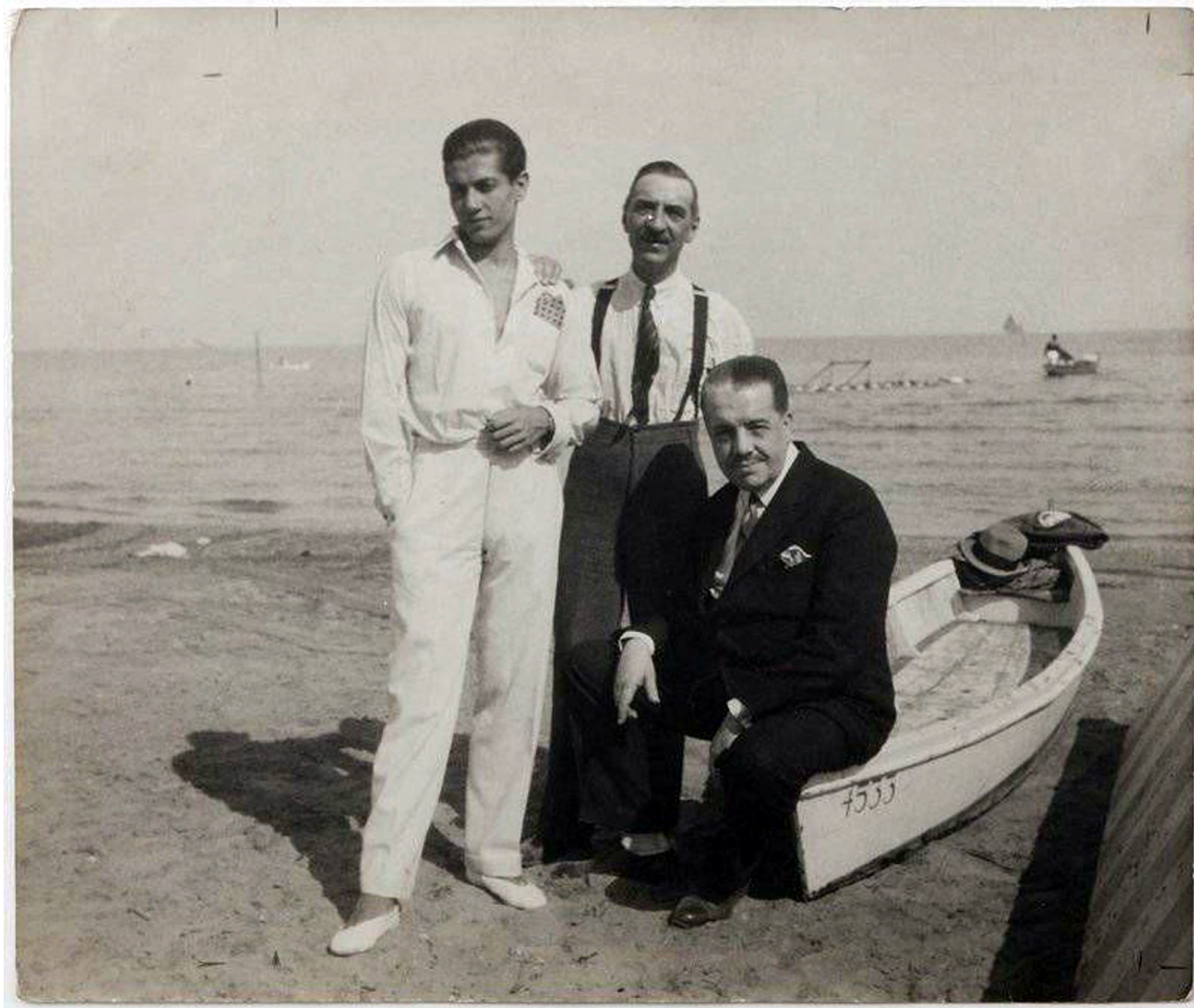
В этой связи уместно говорить о так называемом «русском стиле» в рамках модерна. Позднее «русский стиль» отразится на фольклоре многих стран. Например, сценические каноны народного танца представит Ансамбль народного танца Игоря Моисеева. И здесь «русский стиль»

сценического танца станет базисом для тех, кто хочет возрождать и сохранять свою национальную культуру, в частности танцевальное искусство [9].

Классиком русской музыки и одним из самых исполняемых мировых композиторов станет Игорь Стравинский, автор музыки самых известных балетных постановок «Русских сезонов». Стравинский учился у Н. А. Римского-Корсакова, впитав традиции русской классики от Михаила Глинки и «Могучей кучки» до Петра Чайковского. Внутреннее единство стиля Стравинского было обусловлено его корнями — русской сущностью как основной доминантой творчества. И это можно проследить на протяжении всего творческого пути композитора — от «Весны священной» (1913) до «Requiem Canticles» (1966). В музыке Стравинского звучат все ладовые контрапункты времени, от противоречий века до поиска гармонии, от классических раздумий до нового эстетического порядка. Его отличительные особенности — политональные и полиладовые сочетания в оркестровых и ансамблевых произведениях, особое отношение к теме фольклора. Все это сделало Стравинского композитором-символом XX в. [9]. Особая ритмическая структура произведений и техника остинато получили дальнейшую разработку в его творчестве. Не случайно влияние Стравинского просматривается в творчестве многих композиторов XX в.: венгра Бартока, чеха Мартину, испанца де Фалья, мексиканца Чавеса, бразильца Вила-Лобоса, композиторов Франции — Онегера, Мийо, Пуленка, Мессиана, Булеза, немцев Хиндемита и Орфа, итальянцев Казелла и Малипьеро, музыкантов США, Англии... А начиналось все с первых дягилевских сезонов. Позднее Дягилев скажет о композиторе: «Стравинский — вот живое воплощение настоящего горения, настоящей любви к искусству и вечных исканий... Стравинский все время мечется, ищет и в каждом своем дальнейшем шаге как бы отрицает самого себя, то, чем он был в прежних своих произведениях» [5, с. 259]. Для Стравинского знаковым стал балет «Жар-птица» (1910), написанный по заказу С. П. Дягилева. Балет имел огромный успех в Париже, и это снискало славу Стравинскому как русскому композитору, который становится частью западноевропейской культуры.

Балет интересовал композитора как жанр искусства, который раскрывает широкие перспективы для поиска новых лексических смыслов и новых образов. За «Жар-птицей» он пишет «Петрушку» (1911) и «Весну священную» (1913). Мифологически-аллегорическое изображение темы Руси, расширение палитры обрядовых интонационных оборотов в музыке стало откровением для публики. Тема России была рассмотрена Стравинским под разными углами зрения: сказочная («Жар-птица»), эстетизированно-бытовая («Петрушка»), языческая, «праславянская» («Весна священная»). Стиль музыки Стравинского в этот период может быть сопоставлен с художественным стилем членов объединения «Мир искусства» — А. Я. Головина, Б. М. Кустодиева, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха. Праздничный, яркий, декоративный своеобразный русский романтизм, в основе которого лежало претворение коренных свойств национальной фольклора. Стравинского интересовали труды собирателей русского фольклора — А. Н. Афанасьева, И. В. Киреевского. Долгое время, живя в Швейцарии, он продолжает музыкальные поиски в области расширения русской темы и работает над музыкой к балетам «Свадебка», «Байка», «Сказка о беглом солдате и черте». В балетном театре появилось новое направление — спектакль на основе сказки, обрядового действия как нового театрального мироощущения. Этим фактом, пожалуй, можно объяснить широкий интерес к музыке Стравинского в западной культуре. Его работы были востребованы не только в «Русских сезонах» Дягилева. После Первой мировой войны в Парижской опере пройдут премьеры балетов «Байка» и «Пульчинелла» [9].

Взаимоотношения Дягилева и Стравинского строились на обоюдном интересе к русской теме и, как следствие, ее успешном проявлении на театральных подмостках Европы. Стиль Стравинского в те годы сохраняет черты русского национального фольклора, который начинает вступать во взаимодействие с элементами европейского барокко и клас-



Илл. 3. Сергей Дягилев, Игорь Стравинский и Серж Лифарь. Лондон. 1928

сицизма. Композитор много пишет в те годы для музыкального театра, сочиняя оперы «Мавра», «Царь Эдип» и балеты «Аполлон Мусaget», «Поцелуй феи», «Игра в карты». Его сочинения продолжают идти в театре Дягилева («Свадебка», «Мавра», «Эдип»), но уже появляются и новые заказчики — княгиня Эдмон де Полиньяк (Виннаретта Зингер) («Байка про лису, kota да барана»), Ида Рубинштейн («Поцелуй феи», «Персефона»), Джордж Баланчин («Игра в карты»)… Стравинский много гастролирует по городам Европы. Премьеры его сочинений с успехом проходят в Париже, Милане, Берлине. В 1925 г. композитор впервые посещает США. Концерты в Нью-Йорке и Вашингтоне также имеют большой успех. Но вершинами музыкального искусства русского периода творчества Стравинского (1908 – начало 1920-х) стали балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», хореографические сцены «Свадебка» (1917, окончательный вариант 1923) — все то, что было поставлено у Дягилева и стало частью репертуара «Русского балета». В эти годы сформировались принципы музыкальной эстетики Стравинского, связанные с «театром представления», с интересом к ритуальным и обрядовым образам, к театру балагана, к лубочным картинам. Так появились основные элементы его музыкального языка: «попевочный» тематизм, свободный метрритм, вариантное развитие. Русская народная песня, богатство ее ритмико-мелодической структуры были для Стравинского источником создания собственной мелодики фольклорного типа.

Вклад Стравинского в идею продвижения и популяризации русского искусства на Западе огромен. Творческие взаимоотношения с Сергеем Дягилевым, влияние идей «Мира искусства», школа Н. А. Римского-Корсакова — все это, помноженное на индивидуальность мышления Стравинского-композитора, создало новый музыкальный стиль — стиль, отображающий в тонально-ладовом звучании эпоху XX в. Отсюда и образно-стилистическая множественность музыкальных произведений, созданных композитором на протяжении всего творческого пути.

Стравинский открыл новые музыкально-структурные элементы в фольклоре, ассимилировал некоторые современные интонации, внес много нового в метрритмическую организацию, оркестровку, трактовку жанров. Реформа музыкально-танцевального языка начиналась с «Русских сезонов» Сергея Дягилева при непосредственном участии Игоря Стравинского. В этом смысле «Весна священная» может рассматриваться как образный символ новой эпохи танцевального искусства XX в. Русская самобытная культура, перейдя границы национальной идентичности, стала частью мирового художественного процесса. И он не завершился с XX в. В 2013 г. одним из символов Олимпиады в Сочи стала музыка «Весны священной» Игоря Стравинского в декорациях, напоминающих фантастическую красочную фантазмагорию, придуманную Александром Бенуа. Музыка и само действие были понятны многонациональным участникам Олимпиады.



Илл. 4. Игорь Стравинский и Сергей Дягилев в лондонском аэропорту Кройдон. 1926

И пути продвижения русского искусства, его принятия и понимания, берут свои истоки с первых дягилевских сезонов [9].

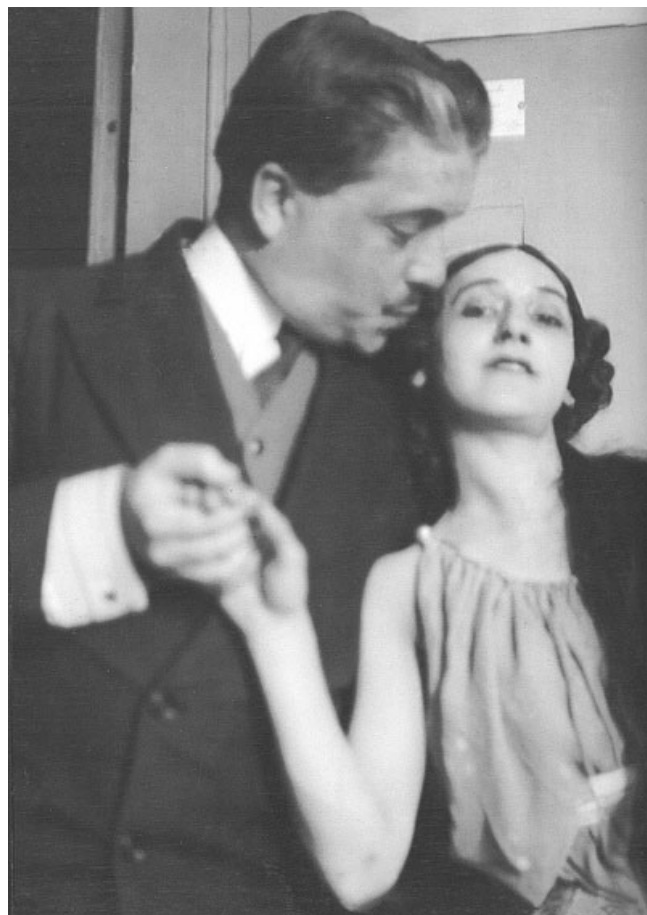
И еще один немаловажный факт остался в стороне вопросов, затронутых в научно-исследовательских работах. Это тема влияния театра «Русский балет» С. П. Дягилева на развитие не только танцевального искусства, но и на открытие танцевальных школ по всему миру. «В отечественной историко-искусствоведческой науке практически не изучены проблемы развития стилевой разнородности европейского хореографического искусства XX века в контексте развития педагогических идей. Изучение вопроса развития педагогических систем и их влияния на судьбы хореографического искусства в мировом культурном процессе представляется значимым вкладом в теорию изучения исторических путей развития танцевального искусства в целом. Процесс изучения затруднен не только малым информационным полем по вопросу развития методических систем хореографического образования в Европе, но и отсутствием сколько-нибудь значимых исследований по данной теме в отечественной историографии... Идея о значительном влиянии русской педагогической системы на развитие европейского танцевального искусства представляется важной и требующей особых научно обоснованных доказательств» [8, с. 228–229].

Главный феномен данного процесса заключен в том, что в XVIII и XIX вв. на развитие русского хореографического искусства влияли французские и итальянские мастера, которые позднее сформировали русскую школу классического танца. В XX в. история повторилась с точностью наоборот. Теперь уже русские танцовщики и педагоги формировали европейский стиль танцевального искусства. Русские традиции хореографического образования стали обеспечивать ту или иную меру исторической преемственности в культурном развитии эпохи и обозначили степень интегрированности в профессиональное творчество. И в данном контексте уже можно говорить о сохранении ценностей искусства танца, на основе которого будет происходить расширение границ поиска пла-

стических возможностей и стилистических особенностей, создания новых направлений и расширения жанровых границ в балетном театре.

С большей долей уверенности мы можем утверждать, что в XX в. большое влияние на развитие хореографического искусства в Европе оказали «Русские сезоны» Сергея Дягилева. Это с одной стороны. С другой, после революции на Западе оказалась целая плеяда танцовщиков среднего поколения. Это были артисты великолепной выучки, сделавшие карьеру на сценах Москвы и Санкт-Петербурга. Некоторые из них работали у Дягилева, другие организовывали свои труппы. Но важен факт того, что многие русские артисты создавали свои танцевальные школы в европейских столицах, которые не могли не повлиять на развитие хореографического искусства в целом.

В Париже свои школы организовали Любовь Егорова, Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, мадам Рузани, уроки классического танца давали Александр Волинин и Виктор Гзовский. В Берлине работали Евгения Эдуардова и Татьяна Гзовская. В эти школы отдавали своих детей русские эмигранты, и новое поколение танцоров сохранило традиции русской классической школы балета. Три «беби-балерины» — легенда европейского балета первой половины XX в. Ирина Баронова, Тамара Туманова, Татьяна Рябушинская — звезды «Русского балета Монте-Карло», заявили о себе сразу же в год поступления в труппу в 1932 г. Они учились в школах Ольги Преображенской и Матильды Кшесинской в Париже. Этих танцовщиц отличало главное — чистота классического стиля и подлинно драматический талант. Много позднее Ирина Баронова скажет: «Все лучшие балетные педагоги — из России! У них старая русская система. Такая школа дает замечательных танцоров... Когда мы танцевали — для нас это не было работой. Танец — что-то такое, что мы любили, обожали. Он был нашей жизнью» [3, с. 90].



Илл. 5. Сергей Дягилев и Тамара Карсавина



Илл. 6. Серж Лифарь

«У русских педагогов занимались и ученики европейских балетных школ, в частности из школы при Парижской опере. Знаменитый Жан Бабиле признался, что желание стать танцовщиком появилось у него после спектакля, который он увидел в “Русских сезонах”. После Второй мировой войны в труппе Парижской оперы стали выступать Нина Вырубова, Юлий Алгаров, Юрий Скибин, Марджори Толчиефф. А возглавил театр последний премьер дягилевской труппы Серж Лифарь.

В Лондоне обосновались Тамара Карсавина и Николай Сергеев, преподавали Николай Легат и Лидия Кякшт, много позднее приехала Суламифь Мессерер. В 1945 году Королевская академия танца в Лондоне открыла курсы для преподавателей. Их цель — ускоренный этап совершенствования артистов балета. Разработать курс, как вспомогательное дополнение к регулярной системе занятий, попросили Тамару Карсавину. Курс предназначался для студентов, еще не имевших собственного профессионального опыта, и Карсавина включала в него элементы из своих собственных партий и из партий других тан-

цовщиков» [8, с. 229–230]. Ее память хранила все тонкости хореографических решений балетных спектаклей первых дягилевских сезонов².

Исторические перипетии и метаморфозы искусства очень часто преподносят разные сюрпризы и откровения. Школа Лидии Соколовой³ тоже считалась русской. Она танцевала в труппе Дягилева, потом в «Русских балетах полковника де Базиля», танцевальному искусству училась у Мордкина, Павловой и Ширяева. Как педагог «Соколова добивалась абсолютной точности — не приближения к точности, а именно точности абсолютной. Когда такая точность бывала достигнута на уровне техники, она требовала такой же точности на уровне выражения» [3, с. 41]. «В ее методе просматривается русский стиль преподавания, русское имя, русская труппа сделали Соколову представителем русской диаспоры, несмотря на то, что по происхождению она была англичанкой» [8, с. 231]. Таким образом, «многие танцоры и педагоги, работавшие сначала в труппе Дягилева, внесли огромный культурный вклад в развитие европейской танцевальной системы

и способствовали не только изучению основ классического танца, но и появлению многочисленных танцевальных трупп, пытающихся найти свой танцевальный стиль и новый пластический язык» [8, с. 232]. И путь этот опосредованно начинался от художественной деятельности Сергея Дягилева в Европе.

«Русские сезоны» в Париже мгновенно стали выражением того самого «русского» стиля, который повторить нельзя, но увидеть, переосмыслить и воплотить по-своему уже можно. И в этом заключен главный феномен данного культурного явления в истории европейской культуры и хореографии в частности. Но воспринимался он неоднозначно уже с первых дней своего существования. Европейские критики писали восторженные отзывы о спектаклях, которые представлял на их суд Дягилев, русские — негативно оценивали все экспериментальные постановки. Но значение «Русских сезонов» можно оценить как начало процесса глобализации à la russe в мировом художественном процессе [2]. На протяжении всей истории XX в. российская культура исполняла роль катализатора процесса глобализации благодаря русской театральной и балетной школам, русскому музыкальному театру, русским музыкантам, артистам, балетмейстерам и танцовщикам. Следует подчеркнуть, что на формирование стилистической палитры художественной культуры европейского искусства оказали влияние не только «Русские сезоны» Сергея Дягилева и известные русские художники-иммигранты, но и театральные новации Михаила Чехова и Всеволода Мейерхольда, в частности метод биомеханики, нашедший активное применение в театральных системах Макса Рейнхардта и Бертольта Брехта [7].

В годы перед Первой мировой войной дягилевская труппа выступала во всех ведущих театрах Парижа, Брюсселя,

Берлина и Монте-Карло. В последнем Дягилев организовал репетиции труппы в зимний период. В начале 1911 г. в театре Ла Скала в Милане были поставлены «Шехерезада» и «Клеопатра», на премьеры которых были приглашены Михаил Фокин и Ида Рубинштейн. Репертуар «Русских сезонов» стал востребованной культурной парадигмой в европейском художественном процессе, да и сами театры, предоставляя свои сцены для выступления труппы Дягилева, были подвержены русскому влиянию. Но стоит заметить, что художественная эстетика «новизны в балетном театре» вплоть до 1929 г. будет прерогативой труппы «Русский балет» Сергея Дягилева.

За период с 1909 по 1914 гг. Дягилев предложил новую концепцию балетного театра. Ее суть не только в путях познания пластической красоты и выразительности, но и в возможности быть современным искусством, заставляющим думать и размышлять. В советской историографии деятельность Дягилева по преимуществу оценивалась как роль организатора балетных сезонов, принесших мировую славу русскому балету. Но в эти годы Дягилев представил европейской публике и русское оперное искусство. Так, например, только в сезоне 1913–1914 гг. Дягилев показал в Лондоне четыре русские оперы, ранее не исполнявшиеся в Ковент-Гардене. Это были: «Иван Грозный» («Псковитянка»), «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Соловей» И. Ф. Стравинского. Для этого сезона был специально возобновлен «Борис Годунов»

М. П. Мусоргского. Все оперные произведения были созданы русскими композиторами. И это продолжило тенденцию знакомства европейского зрителя с темами и образами русского музыкального театра.

Примечания:

¹ Вместе с тем в отечественной историографии именно этот факт почти не рассматривался (В. Красовская, Ю. Слонимский). Дягилевская национальная идея не то чтобы подвергалась сомнению, она была просто не замечена. Возможно, здесь сыграли свою роль идеологическая и политическая ситуации, в которых финансирование от царского правительства было нежелательной информацией. Но само название «Русские сезоны» во многом говорило само за себя. О громадном влиянии русского искусства на европейский мир теперь пишут все известные исследователи балетного искусства Запада (Д. Хорвиц, Л. Гарафолла, Ш. Схейн, Г. Оберзауэр-Шуллер).

² Подробно влиянию русской танцевальной эмиграции на развитие хореографического образования в Европе посвящена статья: Полисадова О. Н. Русские танцевальные школы и их влияние на развитие европейского хореографического образования XX века. // Вестник Владимирского государственного гуманитарного университета. 2011. № 11(30). С. 228–232.

³ Псевдоним «Лидия Соколова» С. П. Дягилев дал новой танцовщице своей труппы Хильде Маннингс, как бы подчеркивая в последние годы существования своего «Русского балета» его национальную сущность как визитную карточку мастерства.

Список литературы:

1. *Лифарь С.* Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. 358 с.
2. *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. 495 с.
3. *Мейлах М.* Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1. Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
4. *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: Русская книга, 1996. 168 с.
5. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. Т. 2. / Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Искусство, 1982. 576 с.
6. *Фомкин А. В.* Балетное образование: традиции, история, практика: монография. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
7. *Полисадова О. Н.* Глобализация культуры и влияние русской хореографической школы на художественные процессы // Хореографическое образование: Россия и Европа. Современное состояние и перспективы. Сб. ст. по материалам II Международной научно-практической конференции. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 706–714.
8. *Полисадова О. Н.* Русские танцевальные школы и их влияние на развитие европейского хореографического образования // Вестник Владимирского государственного гуманитарного университета. Сер. «Педагогические науки». 2012. № 30–31. С. 228–232.
9. *Полисадова О. Н.* Театр С. Дягилева «Русский балет» (1912–1929 гг.): эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века: дис..канд. искусств. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2017. 266 с.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

References:

- Fomkin A. V. *Baletnoe obrazovanie: traditsii, istoriia, praktika (Ballet Education: Traditions, History, Practice)*. Saint Petersburg, Vaganova Ballet Academy Publ., 2013. 643 p. (in Russian)
- Lifar' S. *Memuary Ikara (Memoirs of Icarus)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 358 p. (in Russian)
- Man'kovkaia N. B. *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskii rakurs (The Phenomenon of Postmodernism. Artistic and Aesthetic Perspective)*. Moscow; Saint Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Universitetskaia kniga Publ., 2009. 495 p. (in Russian)
- Meilakh M. *Efterpa, ty? Khudozhestvennye zametki. Besedy s artistami russkoi emigratsii (Euterpe, Is It You? Artistic Notes. Conversations with Artists of the Russian Emigration)*. Vol. 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 768 p. (in Russian)
- Nizhinskaia R. *Vaclav Nizhinsky*. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1996. 168 p. (in Russian)
- Polisadova O. N. Globalization of Culture and the Influence of the Russian Choreographic School on Artistic Processes. *Khoreograficheskoe obrazovanie: Rossiia i Evropa. Sovremennoe sostoianie i perspektivy (Choreographic Education: Russia and Europe. Contemporary Condition and Perspectives)*. Saint Petersburg, Vaganova Ballet Academy Publ., 2014, pp.706–714. (in Russian)
- Polisadova O. N. Russian Dance Schools and Their Influence on the Development of European Choreographic Education. *Vestnik Vladimirskego gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, Seria "Pedagogicheskie nauki" (Bulletin of Vladimir State Humanitarian University. Series "Pedagogical Sciences")*, 2012, no. 30–31, pp. 228–232. (in Russian)
- Polisadova O. N. *Teatr S. Diaghileva "Russkii balet" (1912–1929 gg.): esteticheskie otkrytiia i znachenie dlia stsenicheskogo iskusstva 20 veka (Diaghilev Theater "Russian Ballet" (1912–1929): Aesthetic Discoveries and Significance for Dramatic Art of the 20th Century): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2017. 266 p. (in Russian)
- Zil'bershtein I. S.; Samkov V. A. *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo: Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'iu. Perepiska. Sovremenniki o Diaghileve (Sergey Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews. Correspondence. Contemporaries on Diaghilev)*. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 576 p. (in Russian)