

## Античные сюжеты «Русских сезонов»

**Александра Белякова**, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), aobelyakova@edu.hse.ru

Статья посвящена феномену «Русских сезонов» С.П. Дягилева и роли античных сюжетов в развитии неоклассического балета начала XX века. На материале двух ключевых постановок 1912 года — «Послеполуденный отдых фавна» (хореография В.Ф. Нижинского, музыка К. Дебюсси, сценография Л.С. Бакста) и «Дафнис и Хлоя» (хореография М.М. Фокина, музыка М. Равеля, сценография Л.С. Бакста) анализируются новаторские способы интерпретации античного наследия. Особое внимание уделяется взаимодействию хореографии, музыки и сценографии, а также источникам вдохновения художников и балетмейстеров: древнегреческой вазописи, скульптуре, литературным памятникам (эклога С. Малларме, роман Лонга). В статье рассматривается, как обращение к архаике и классике стало инструментом обновления академического балета, позволив синтезировать «античную пластику» с эстетикой модерна.

**Ключевые слова:** Дягилев, «Русские сезоны», балет, античные сюжеты, Дебюсси, Равель, Нижинский, Фокин, Бакст

**Для цитирования:** Белякова А.О. Античные сюжеты «Русских сезонов» // Метаморфозис. 2026. Т. 10. № 3. С. 86-99.

**Дата поступления:** 15.04.2026.

«Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности»

*И.Ф. Стравинский*

«Русские сезоны» С.П. Дягилева — настоящий феномен в мире культуры XX в., объединивший труды величайших хореографов, композиторов и художников эпохи. Среди участников художественного объединения «Мир искусства» зародилась идея «показать Западу всё лучшее, чем обладала русская культура музыкального театра Серебряного века»<sup>1</sup>, поэтому

<sup>1</sup> Жук Э.Н. Русские сезоны: к 100-летию антрепризы С.П. Дягилева // Вестник культурологии. 2010. №3. С. 91.

в 1906 г. в рамках Осеннего салона в Париже была представлена Русская художественная выставка, которая стала первым историческим «сезоном». Ее колоссальный успех позволил С.П. Дягилеву приступить к организации Русских сезонов. В 1907 г. прошли «Исторические русские концерты» с участием таких композиторов, как Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов и А.К. Глазунов; в репертуар С.П. Дягилев включил произведения не известные в Европе, в том числе сочинения М.И. Глинки, П.И. Чайковского, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, А.Н. Скрябина, М.А. Балакирева и т. д. Но считается, что история «Русских сезонов» берет свое начало в 1908 г. в Париже с оперы «Борис Годунов» (композитор — М.П. Мусоргский, С.П. Дягилев дебютировал в качестве антрепренера, для постановки была взята редакция Н.А. Римского-Корсакова). Именно ее успех стал основой для организации ежегодных Русских сезонов в Париже, которые тогда планировались как оперные и должны были продолжиться антологией русской оперной классики («Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Юдифь» А.Н. Серова, «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова). В программу было решено также добавить четыре одноактный балета, но столь грандиозный замысел не удалось реализовать, так как С.П. Дягилеву было отказано в субсидии, из-за чего репертуар пришлось сократить и оставить только «Псковитянку». «Русские сезоны» уже 1910-го г. были представлены исключительно балетами, а в 1911 г. вместо балетных гастролей артистов Императорских театров была организована постоянно действующую труппа под руководством С.П. Дягилева.

Рубеж XIX–XX веков стал временем, когда европейская культура, уставшая от романтического пафоса и жёстких академических канонов, искала пути самообновления. Именно в этот период зарождается понятие «неоклассического балета», связанное, в первую очередь, с именем Джорджа Баланчина. Считается, что этот стиль стал некоторым ответом на излишний романтизм, выступил в противовес ему в качестве «антиромантизма»<sup>2</sup>. Художников, поэтов и музыкантов более не удовлетворяла замкнутость в границах одной традиции, поэтому способом модернизировать искусство стало обращение к культурам других стран («Шехерезада», «Клеопатра») и древних эпох («Половецкие пляски», «Весна священная»), в частности к античности. Русский музыкальный критик и искусствовед XX в. Э.А. Старк отметил следующее: «Современный балет, для того чтобы спастись от смерти, к которой его приговорило господство академически сухого классического танца, должен был вернуться в античную эпоху и в ней почерпнуть вдохновение и творческие силы»<sup>3</sup>. Общий дух эпохи, про который писала

<sup>2</sup> Лю Чухань. Джордж Баланчин и его роль в развитии хореографического искусства XX века // Гуманитарное пространство. 2021. Т. 10. №7. С. 908.

<sup>3</sup> Старк Э. Ренессанс балета. // Ежегодник Императорских театров. 1911. Ч. 3. С. 120–121.

И.А. Азизян, проявлялся «в диалоге культур и порождающем его диалогическом мышлении...», «в сопряжении основных стилевых направлений начала века»<sup>4</sup>. «Хоровое начало» греческого театра, так же как и его «небывалый размах синтеза искусств», оказались близки Новому времени.

Сюжеты «Русских сезонов» невероятно разнообразны: только на античную тематику были поставлены балеты «Павильон Армиды» (1909), «Нарцисс» (1911), «Весна священная» (1913), «Мидас» (1914), а для «Русских балетов» — «Зефир и Флора» (1925), «Пастораль» (1926; сюжет современный, но воскрешение жанра «пастораль-comique»), «Меркурий» (1927; впервые в 1924 г.), «Аполлон» (1928). В качестве основы для либретто выступали как сами античные тексты («Метаморфозы» Овидия: «Нарцисс», «Мидас»; «Дафнис и Хлоя» и одноименный роман Лонга) и мифы (о Зефире и Флоре), так и более поздние произведения, вдохновленные ими (новелла Т. Готье «Омфала»). В рамках данной статьи более подробно будет рассмотрен «Русский сезон» 1912 г., прошедший «под знаком античности», когда были поставлены два балета на эту тему: «Послеполуденный отдых фавна» и «Дафнис и Хлоя».

Однако интересно отметить, что подобных постановок в тот год могло быть три: в августе 1911 г. у С. Дягилева, Л. Бакста и Х. Кесслера (немецкий меценат, покровитель искусств, дипломат) возникает идея о создании балета на «сюжет из героического века Древней Греции, нечто высоко-драматическое, трагическое»<sup>5</sup>, композитором которого по их задумке должен был выступить Р. Штраус. Даже на столь раннем этапе разработки у Дягилева уже было понимание сценографии и исполнителей будущего спектакля: «Декорация – колоннада, гигантский дворец, никаких лесов и пейзажей. Вот что он просит от нас при сотворчестве Штрауса и Бакста. Главную партию исполнял бы Нижинский, молодой герой, побочную – Ида Рубинштейн», – описывает в воспоминаниях Х. Кесслер<sup>6</sup>. С такой просьбой Дягилев обратился к нему и поэту Гуго фон Гофмансталу – автору либретто оперы «Электра» (1908), а также сценических обработок трагедий Софокла и Еврипида. Именно они вдвоем создали либретто комической оперы Р. Штрауса «Кавалер розы» (хотя позже в издании либретто было указано лишь участие Кесслера). Оставшись под впечатлением от выступления Русского балета в Вене в 1912 г., Гофмансталь предлагает Дягилеву написать либретто для трёх балетов и в частности сюжет «Орест и фурии». Однако позже эта идея трансформировалась в балет «Легенда об Иосифе», и Оресту не суждено было оказаться сыгранным на сцене.

<sup>4</sup> Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008.

<sup>5</sup> Запись 9 августа 1911 г. // Кесслер Х. [О Дягилеве, Родене, Рильке...]. Дневники 1911–1914. М.: Аграф. 2017. С. 151.

<sup>6</sup> Там же.

В 1876 г. французский поэт С. Малларме издал эклог «L'après-midi d'un faune». Есть сведения, что вдохновением для него послужила картина французского живописца эпохи рококо Франсуа Буше «Пан и Сиринга» (1759), которую он увидел во время своего посещения Лондонской Национальной галереи<sup>7</sup>. Творческий стиль Малларме как поэта-символиста характеризовался стремлением «рисовать не саму вещь, но впечатление, которое она производит»<sup>8</sup>. И есть ли средство лучше, чем музыка, чтобы выразить это эфемерное чувство? Кажется, именно это привлекло композитора К. Дебюсси, который часто черпал вдохновение в поэзии французских символистов (Бодлер, Верлен). Позже Артур Саймоне даже назвал его «Малларме в музыке»<sup>9</sup>. В 1894 г. Дебюсси сочинил прелюдию «Послеполуденный отдых фавна», объединившую талант двух созвучных мастеров, тем самым позволив в полной мере раскрыть его уникальный импрессионистический метод. Как писал советский музыковед Ю. Кремлев: «Прелюдия [...] явилась как бы манифестом импрессионизма в музыке»<sup>10</sup>. Первое издание партитуры предварял небольшой сопроводительный текст автора: «Музыка этой «Прелюдии» есть очень свободная иллюстрация прекрасного стихотворения Малларме. Она отнюдь не претендует на синтез стихотворения. Скорее это следующие друг за другом картины, среди которых движутся желания и грезы фавна в послеполуденный зной. Затем, утомленный преследованием пугливо убегающих нимф, он отдается упоительному сну, полному осуществившихся наконец мечтаний о полноте обладания во всеобъемлющей природе»<sup>11</sup>. Автор стихотворения, согласно письму Дебюсси, услышав исполнение «Прелюдии», отреагировал так: «Малларме пришел ко мне с вещим видом, украшенный шотландским пледом. Прослушав, он долго молчал и затем сказал мне: «Я не ожидал чего-либо подобного! Эта музыка продолжает эмоцию моего стихотворения и украшает его более страстно, чем цвет»<sup>12</sup>.

Музыкальные выразительные средства «Прелюдии» сливаются воедино, рождая поэтичные, зыбкие образы. Основная тональность (ми мажор) образует гармоническое единство, «обрастая» нижней мажорной малой терцией (ре-бемоль мажор), доминантной и субдоминантной тональностью. Основная тоника становится едва уловимой, и остальные использованные гармонии начинают казаться ее колористическими вариантами. Ритмический рисунок постоянно меняется: встречаются как трёхдольные

<sup>7</sup> Seroff V. C. Debussy. Paris, 1957. С. 114.

<sup>8</sup> Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сборник / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1995. С. 382.

<sup>9</sup> Symons A. C. Debussy // «Saturday Review», 1908, 8 February.

<sup>10</sup> Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. С. 259.

<sup>11</sup> Vallas L. Claude Debussy et son temps. Paris, 1932.

<sup>12</sup> Debussy C. Lettres a deux amis. Paris, 1942. С. 121.

размеры, так неквадратные группы тактов, а также дуоли с триолями; крупные длительности сменяются мелкими, чем достигается ритмическое единство произведения. Подобным образом плавно сменяются темы, усиливая расплывчатость образов. В составе оркестра практически отсутствуют ударные, что также придает звучанию лёгкость и текучесть. Античные тарелочки, арфы, флейты и английский рожок погружают в атмосферу древности. Автор книги «Дебюсси и модерн» Б.Ф. Егорова отметила, что прелюдию к «Послеполуденному отдыху фавна» можно назвать некоторым «инструментальным театром», чью «театральную сущность» и «соответствие вынашиваемым его [Дягилева] средой принципам балета-картины» верно угадал Дягилев — «инициатор превращения «Фавна» в балет». Действительно, в музыке Дебюсси ощущается «пластическая осязаемость образов, связанная с возросшей выразительностью оркестровых и гармонических красок, и игрой капризных, ускользающих ритмов»<sup>13</sup>.

Премьера балета состоялась 29 мая 1912 г.; в качестве хореографа дебютировал В.Ф. Нижинский, сценографией занимался Л.С. Бакст. Свои впечатления от увиденного Х. Кесслер описал так: «Архаически стилизованные движения, сопровождаемые музыкой Дебюсси. Нижинский так ярко умеет передать своим юным телом полуживотное, полусентиментальное сладострастие, что это производит чуть ли не трагическое впечатление; взгляд то испуганно, то восхищенно проникает в чувственные истоки трагедии. Во всяком случае, мощь созданного Нижинским <...> полностью подавляла нежную сложность музыки Дебюсси, китчевые декорации Бакста мешали, но несмотря на эту дисгармонию, складывалось впечатление, что античное язычество восстает из мертвых»<sup>14</sup>. Знаменитый французский скульптор О. Роден был также ошеломлён, вскоре после премьеры появилась его статья «La Renovation de la Danse», где написано следующее: «Больше нет прыжков — нет ничего, кроме полусознательных звериных движений и поз [...]. Форма и содержание неразрывно сочетаются в его [Нижинского] теле, полностью отражающем его внутренний мир. Его красота присуща античной фреске и статуе: он идеальная модель, которую хочется рисовать и лепить»<sup>15</sup>. По сюжету, фавн лежит на солнце и играет на флейте, прибегают нимфы и начинают танцевать; они разбегаются, как только фавн к ним подходит, тогда он танцует со Старшей нимфой, которая тоже убегает, оставив ему платок, что вызывает в фавне чувственный восторг. Однако к подчеркнuto эротическому финалу зрители отнеслись по-разному, и вспыхнул настоящий скандал: балет завершился под восторженные аплодисменты,

<sup>13</sup> Егорова Б. Дебюсси и стиль модерн. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2009. С. 110.

<sup>14</sup> Запись 27 мая 1912 г. // Кесслер Х. [О Дягилеве, Родене, Рильке...]. Дневники 1911–1914. М.: Аграф. 2017. С. 281–282.

<sup>15</sup> Rodin A. La rénovation de la danse // Le Matin. 30 mai, 1912.

смешанные с возгласами неодобрения и свистом. На первой странице газеты «Ле Фигаро» вышла разгромная рецензия главного редактора Гастона Кальмета, где он утверждал, что «Послеполуденный отдых фавна» «не является ни интересной пасторалью, ни каким-либо глубоким произведением»: «Нам демонстрируют развратного фавна, с непристойными движениями, животным эротизмом. Его позы столь же грубы, сколь и непристойны»<sup>16</sup>.

О. Роден очень верно угадал сходство фавна с фреской. Действительно, при разработке хореографии вдохновением для В.Ф. Нижинского послужили греческие и египетские рельефы и греческая вазопись (а также архаика, негритянская скульптура, творения тихоокеанских островитян, народная игрушка, работы художников-самоучек), которые он видел в Лувре. В хореографии это выражается нарочитой утяжеленностью, «некрасивостью» поз и способом движения, при котором фигуры видны только в профиль, что предоставляет возможность танцорам передвигаться из одной статической группы в другую. Этот эффект фриза усиливался локальным, «уплощающим фигуры» освещением и хореографией, располагавшей танцоров параллельно краю сцены. Историк балета В.Я. Светлов отмечал, что в движениях Фавна угадывается традиционный греческий танец: «Руки, судя по фресковым и вазовым рисункам, были всегда во взаимодействии с ногами танцовщицы, чувствовалась общая связь между отдельными частями всей фигуры, и получалась пластическая гармония танца»<sup>17</sup>. Приём резкой смены движений и неподвижных поз В.М. Гаевский назвал судорогой<sup>18</sup>. Таким образом достигался эффект живой скульптуры. Художественный критик Я. Тугендхольд писал, что «в “Фавне” движение уступает место позе, танец — жесту, мимика — “архаической улыбке”, динамика — статике, театр — декоративному панно или живой картине»<sup>19</sup>. Он назвал балет В. Нижинского «хоть и красивым, но все-таки тупиком». Схожую оценку дал и критик А.Я. Левинсон, присутствовавший на премьере: он назвал экспериментальный балет «археологической попыткой», подчеркнув таким образом нежизнеспособность новой хореографии.

Л.С. Бакст так же, как и В.Ф. Нижинский, был вдохновлен греческой керамикой в технике краснофигурной вазописи. Его рисунки для костюма фавна предвосхищают абстракцию 1920-х гг. в стиле «неогрек». Новые решения, найденные Л.С. Бакстом при работе над костюмами нимф (рукава-крылышки, разрезные подола и др.) позже были перенесены в костюмы для «Дафниса и Хлои», а широкое, цветное трико как самостоятельный ко-

<sup>16</sup> Le Figaro, 30 May 1912. P. 1.

<sup>17</sup> Светлов В. Современный балет. Издание товарищества Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 26.

<sup>18</sup> Гаевский В.М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 188.

<sup>19</sup> Лифарь С. Дягилев С Дягилевым. М.: ВАГРИУС, 2005.

стюм использовалось для балета «Нарцисс». В «Послеполуденном отдыхе фавна» В.Ф. Нижинский танцевал в тесно облегающем трико кофейного цвета из очень тонкого материала. Гирлянда из листьев бересклета опоясывала бедра и заканчивалась сзади хвостиком, что подчеркивало получеловеческое-полуживотное происхождение персонажа. Центральными для всей сценографии стали растительные мотивы и золотистые цвета, которые объединяли костюм фавна, хитоны и нимф и осенний пейзаж декораций. Античность много раз становилась предметом интереса Л.С. Бакста, он также оформил балеты «Елена Спартанская» (1912), «Федра» (1917 и 1923), «Орфей» (1914) и трагедии «Эдип в Колоне» Софокла (1904) и «Ипполит» Еврипида (1902). Историк искусства Н.А. Борисовская в книге «Лев Бакст» называет момент создания ряда костюмов к балету «Послеполуденный отдых Фавна» этапом, открывшим Баксту путь к новому экспрессионистическому балету и позволявшим художнику «перейти к новому пониманию архаики и классики, присущему уже началу XX века. <...> При работе над этим балетом Лев Бакст был увлечён созданием не просто стилизации, но оригинального пластического языка, присущего именно балету»<sup>20</sup>. На эту находку обращали внимание и современники, например, композитор И.Ф. Стравинский писал так: «Он [Бакст] не ограничился декоративным оформлением и созданием великолепных костюмов. Он указывал мельчайшие движения танцев»<sup>21</sup>.



Рис. 1. Вацлав Нижинский  
в костюме Фавна. 1912.  
Фотография Адольфа де Мейера.

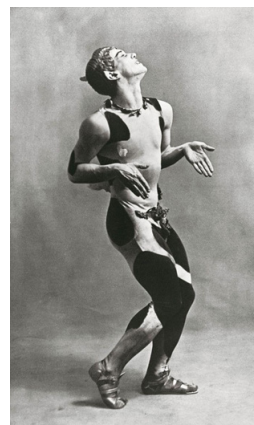


Рис. 2. Л. Бакст. Декорации  
к балету «Послеполуденный  
отдых фавна». 1912.

М.М. Фокин вспоминал, что впервые мысль создать новое, небывалое действие зародилась у него в 1904 г. после прочтения идиллического романа «Дафнис и Хлоя»<sup>22</sup>. К идее балета он вернулся в 1910 г., когда С.П.

<sup>20</sup> Борисовская Н.А. Лев Бакст. М.: Искусство. 1979. С. 94.

<sup>21</sup> Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 78.

<sup>22</sup> «Дафнис и Хлоя». Рукопись Фокина М.М., 1912. ОРиРК РНБ. Ф. 820. Ед. хр. 2.

Дягилев заинтересовался античной тематикой и предложил к М. Равелю написать музыку к роману Лонга. По воспоминаниям Е. Журдан-Моранж, композитор, услышав в гостях передачу «Прелюдии» по радио, сказал: «Услышав некогда впервые «Послеполудень фавна», я понял, что такое музыка»<sup>23</sup>. Произведение Дебюсси на античную тему вдохновило следующего композитора, чья музыка также стала балетом «Русских сезонов» на древнегреческий сюжет; занимательно, как эти на первый взгляд разрозненные факты выстраиваются в определенную цепочку, которая привела к созданию многих балетных шедевров. Равель назвал свою музыку «хореографической симфонией в трех частях». В письмах он писал: «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого»<sup>24</sup>. Действительно, в музыке выделяются три основных темы: нимф и Пана, любви Дафниса с Хлоей и пиратов (трубы, тромбоны). Первая картина сопровождается игрой флейты, валторны, а также мягко звучащими струнными, арфой и хором. Вторая «пиратская» картина тембрально контрастирует трубами и тромбонами. Музыкальные элементы греческого искусства выражены лидийской ладовой окраской, интонацией обработанных самим М. Равелем греческих песен и такими инструментами, как античные тарелочки и золифон.

В балете присутствуют две сюжетные линии. Одна связана с раскрытием чувств главных героев, другая — с испытаниями, которые влюбленным предстоит преодолеть. Интересно, что все причастные к созданию балета стремились отразить не историческую античность, а, скорее, свои впечатления, все-таки соединенные с достоверной этнографией и географическими особенностями. М. Равель писал: «Я не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты»<sup>25</sup>. В романе Лонга его, прежде всего, привлекали «скрытые за внешней незатейливостью идиллического повествования общечеловеческие ценности»<sup>26</sup>.

Помимо композиторской взаимосвязи, «Дафниса и Хлою» с «Послеполуденным отдыхом фавна» связывает ещё кое-что. Как писал М. Фокин (автор либретто и балетмейстер): «Для успеха “Фавна” им [Дягилеву и Нижинскому] казалось необходимым испортить моего “Дафниса”»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Jourdan-Morhange H. Ravel et nous. Sxeneve, 1945. P. 93.

<sup>24</sup> Равель в зеркале своих писем / пер. с франц. Сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. С. 229.

<sup>25</sup> Равель в зеркале своих писем / пер. с франц. Сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. С. 195.

<sup>26</sup> Басманова Т. Хореографическая симфония М. Равеля «Дафнис и Хлоя»: симфонические принципы как основа музыкальной драматургии французского балетного спектакля // Из истории зарубежной музыкальной культуры, 2019. №4. С. 57.

<sup>27</sup> Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Издатель-

Декорации и часть костюмов, созданных Л. Бакстом для «Дафниса и Хлои», были использованы для «Нарцисса», чья постановка состоялась на сезон раньше, в 1911 г. Из-за этого пришлось в сжатые сроки изобретать новые идеи сценографии. К сожалению, из-за стремления Л. Бакста «не повторяться» декорации «Дафниса и Хлои» не соответствовали представлению балетмейстера. М. Фокин вспоминал:

Декорация, написанная Бакстом для «Дафниса», была Дягилевым перенесена в другой балет. На декорации этой: тернистая лужайка, грот свисающими в камнях изображениями трех нимф, венки, приношения пастухов... словом, все, что нужно было мне для «Дафниса». Нимфы эти играют важную роль в «Дафнисе» и никакого отношения не имеют к «Нарциссу» [...] Там Бакст нарисовал даже и Хлою, и Дафниса, и стадо овец и баранов. Для второй своей декорации, «чтобы не повторяться», Бакст отступил от моей *mise en scène*, перенес изображение нимф на другую сторону, поместив их вместо грота на деревья, и т. д.<sup>28</sup>

Однако назвать постановку неудачной будет неверно: музыка Равеля остаётся одной из вершин наследия дягилевской антрепризы, а хореографическая и сценографическая интерпретация античного наследия оказывается настолько многослойной, что погружение в её детали само по себе становится захватывающим исследованием.



Рис. 3. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Нарцисс». 1911.



Рис. 4. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Дафнис и Хлоя». Картина 1. 1912.

М.М. Фокин сконцентрировал внимание на описании нежного чувства, противостоящего всем препятствиям. При работе над балетом он тщательно изучал коллекции Эрмитажа, Музея слепков Императорской Академии художеств, альбомам, монографиям из Российской Национальной библиотеки. Хореография лишена «па» и позиций классического балета, пластика строилась на изобразительных принципах. Работа с

ство «Искусство», 1962.

<sup>28</sup> Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. / Издательство «Искусство», 1962.

памятниками античной скульптуры и вазописи периода классики (V-IV вв. до н. э.) отразилась в танцах пастухов и пастушек, воинов, Дафниса и Хлои. А исследование чернофигурной вазописи, переживающей в эпоху архаики свой взлет (VII-VI вв. до н. э.), нашло отражение в силуэтных фигурках трех нимф, являющихся Дафнису. Их движения можно назвать архаическими, их характеризуют более угловатые позы («Нимфы были менее человечны, чем другие смертные. Их позы почти исключительно профильные, условные»<sup>29</sup>). Мечта М.М. Фокина о постановке на античный сюжет неразрывно была связана с мыслью о реформе балета:

Балет должен быть поставлен в соответствии с эпохой, в нем изображаемой <...>. Костюмы должны быть так же не раз навсегда установленные (короткие тарлатановые тюники), а соответствующие сюжету. В данном случае это должны быть легкие хитоны, тюники, драпировки, какие носили в древнем Риме и античной Греции <...>. Музыка не должна состоять из вальсов, полек и финальных галопов, неизбежных в старом балете, а должна выражать содержание балета, главным образом его эмоциональную стихию<sup>30</sup>.

В воспоминаниях М.М. Фокин писал, что особую радость ему доставляли «передача романа в формах античной пластики, перенесение на современную сцену групп, поз, линий, движений, основанных на изучении греческой скульптуры, живописи»<sup>31</sup>. По его задумке танцорам следовало исполнять балет босыми или в сандалиях.

Так же как и М.М. Фокин, Л.С. Бакст изучал античное искусство, но в отличие от своего коллеги, обратившего свой взор, главным образом, на искусство древнегреческой классики, при создании пластических образов был более увлечен искусством Эгейского мира<sup>32</sup>. Манера работать с узором, объединяющими сценографию, продолжилась: в этом балете она выразилась в мотивах критского орнамента. Также встречаются в эскизах лилии, гребешки волн, спирали, букрании, шевроны. Основой для декорации одной из картин, а именно острова, послужили воспоминания Л.С. Бакста о посещении Крита в 1907 г. совместно с В.А. Серовым, а также пейзаж острова Лесбос, где, считается, родился Лонг, автор романа. Таким образом, на всех уровнях (музыка, хореография и сценография) Древняя Греция представляется вымышленной, эстетизированной, но при этом все же не поддельной. Авторы не стремились исторически достоверно

<sup>29</sup> Там же. С. 311.

<sup>30</sup> «Дафнис». Рукопись М. Фокина. ОРиРК Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. Р. 11/32.

<sup>31</sup> Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. / Издательство «Искусство», 1962.

<sup>32</sup> Байгузина Е.Н. «Дафнис и Хлоя» античность в творчестве Л. Бакста и М. Фокина // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой, 2008. №19. С. 122.

реконструировать древнегреческую эпоху, вместо этого на основе конкретного материала они разрабатывали собственный эстетизированный миф об античности.

### Заключение

«Русские сезоны» оказали огромное влияние на развитие искусства как в России, так и за рубежом за счет множества новаторских решений: революционной хореографии, изобретательных костюмов, экспериментальной музыки и т.д. Художник Н. К. Рерих видел в них не индивидуальный подвиг Дягилева, но его проявление как «истинного представителя целого синтетического поколения»<sup>33</sup>. И действительно, Дягилев, чутко улавливая веяния эпохи, сумел объединить вокруг этой идеи лучших художников, хореографов и композиторов — тех, кто так же, как и он, стремился двигать искусство вперед. Именно это сочетание главных гениев эпохи сделало возможным создание шедевров, которыми без сомнения являются «Русские сезоны». А античные мотивы стали той почвой, на которой рождались подлинные шедевры, навсегда изменившие сценографию, хореографию и само понимание балетного спектакля. Так, благодаря «Русским сезонам», ставшим центром притяжения самых разнообразных художественных интересов, античность заговорила на языке эпохи модерна.

### Литература

*Азизян И.А.* Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008.

*Байгузина Е.Н.* «Дафнис и Хлоя»: «Античность» в творчестве Л. Бакста и М. Фокина // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой, 2008. № 19. С. 115–132.

*Басманова Т.* Хореографическая симфония М. Равеля «Дафнис и Хлоя»: симфонические принципы как основа музыкальной драматургии французского балетного спектакля // Из истории зарубежной музыкальной культуры, 2019. №4. С. 55–72.

*Борисовская Н.А.* Лев Бакст. М.: Искусство. 1979.

*Гаевский В.М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.

«Дафнис и Хлоя». Рукопись Фокина М.М., 1912. ОРиРК РНБ. Ф. 820. Ед. хр. 2.

«Дафнис». Рукопись М. Фокина. ОРиРК Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. Р. 11/32.

<sup>33</sup> Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилев / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. В 2-х т. Т. 1. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 493.

Егорова Б. Дебюсси и стиль модерн. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2009.

Жук Э.Н. Русские сезоны: к 100-летию антрепризы С.П. Дягилева // Вестник культурологии. 2010. № 3. С. 91–97.

Кесслер Х. [О Дягилеве, Родене, Рильке...]. Дневники 1911–1914. М.: Аграф. 2017.

Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965.

Лифарь С. Дягилев с Дягилевым. М.: ВАГРИУС, 2005.

Лю Чухань. Джордж Баланчин и его роль в развитии хореографического искусства XX века // Гуманитарное пространство. 2021. Т. 10. №7. С. 906–911.

Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сборник / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1995.

Равель в зеркале своих писем / пер. с франц. Сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988.

Светлов В. Современный балет / издано при непосредственном участии Л. С. Бакста. Издание товарищества Р. Голике и А. Вильборг, 1911.

Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилеве / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. В 2-х т. Т. 1. М.: Изобразительное искусство, 1982.

Старк Э. Ренессанс балета. // Ежегодник Императорских театров. 1911. Ч. 3.

Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.

Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Издательство «Искусство», 1962.

Debussy C. Lettres a deux amis. Paris, 1942.

Jourdan-Morhange H. Ravel et nous. Sxeneve, 1945.

Le Figaro, 30 May 1912.

Seroff V. C. Debussy. Paris, 1957.

Symons A. C. Debussy // “Saturday Review”, 1908, 8 February.

Rodin A. La rénovation de la danse // Le Matin. 30 mai, 1912.

Vallas L. Claude Debussy et son temps. Paris, 1932.

## References

Azizyan I.A. *Dialog iskusstv XX veka: Ocherki vzaimodeystviya iskusstv v kul'ture* [Dialogue of the Arts of the 20th Century: Essays on the Interaction of Arts in Culture]. Moscow: Izd-vo LKI, 2008 (in Russian).

Bayguzina E.N. “Dafnis i Khloya”: antichnost' v tvorchestve L. Baksta i M. Fokina [“Daphnis and Chloe”: Antiquity in the Work of L. Bakst and M. Fokin]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*. 2008. N. 19. P. 115–132 (in Russian).

Basmanova T. Khoreograficheskaya simfoniya M. Raveleya “Dafnisi Khloya”: simfonicheskie printsipy kak osnova muzykal'noy dramaturgii frantsuzskogo

baletnogo spektaklya [M. Ravel's Choreographic Symphony "Daphnis and Chloe": Symphonic Principles as the Basis of Musical Drama in French Ballet Performance]. *Iz istorii zarubezhnoy muzykal'noy kul'tury*. 2019. N. 4. P. 55–72 (in Russian).

Borisovskaya N.A. *Lev Bakst*. Moscow: Iskusstvo, 1979 (in Russian).

"Choreographic score of M.M. Fokin's Daphnis and Chloe, 1912". Manuscript Department of the Russian National Library (ORiRK RNB). Fund 820. Item 2 (in Russian).

"Daphnis. Manuscript by M. Fokin". Manuscript Department of the St. Petersburg Theater Library (ORiRK SPbTB). R. 11/32 (in Russian).

Debussy C. *Lettres a deux amis*. Paris, 1942 (in French).

Egorova B. *Debussy i stil' modern* [Debussy and Art Nouveau]. Nizhny Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskoy konservatorii, 2009 (in Russian).

Fokin M.M. *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeystera. Stat'i, pis'ma* [Against the Current. Memoirs of a Choreographer. Articles, Letters]. Moscow: Iskusstvo, 1962 (in Russian).

Gaevskiy V.M. *Dom Petipa* [The House of Petipa]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000 (in Russian).

Jourdan-Morhange H. *Ravel et nous*. Cxeneve, 1945 (in French).

Kessler H [O Dyagileve, Rodene, Ril'ke...]. *Dnevniki 1911–1914* [Diaries 1911–1914]. Moscow: Agraf, 2017 (in Russian).

Kremlev Yu. *Klod Debussy* [Claude Debussy]. Moscow: Muzyka, 1965 (in Russian).

Le Figaro. 1912, 30 May (in French).

Lifar' S. *Dyagilev i s Dyagilevym* [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: VAGRIUS, 2005 (in Russian).

Liu Chuhan Dzhordzh Balanchine i ego rol' v razvitii khoreograficheskogo iskusstva XX veka [George Balanchine and His Role in the Development of Choreographic Art of the 20th Century]. *Gumanitarnoe prostranstvo*. 2021. Vol. 10. N. 7. P. 906–911 (in Russian).

Mallarme S. *Sochineniya v stikhakh i proze* [Works in Verse and Prose], ed. by R. Dubrovkin. Moscow: Raduga, 1995 (in Russian).

*Ravel v zerkale svoikh pisem* [Ravel in the Mirror of His Letters], comp. by M. Gérard, R. Chalus, transl. from French. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1988 (in Russian).

Rodin A. La rénovation de la danse. In: *Le Matin*, 30 May, 1912 (in French).

*Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perezpiska, sovremenniki o Dyagileve* [Sergei Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews, Correspondence, Contemporaries on Diaghilev], comp. by I.S. Zil'bershteyn, V.A. Samkov, in 2 vols., vol. 1. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982 (in Russian).

Seroff V. C. Debussy. Paris, 1957 (in French).

Stark E. Renaissance baleta [Renaissance of Ballet]. *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov*. 1911. Pt. 3 (in Russian).

Stravinskiy I.F. *Khronika moey zhizni* [Chronicle of My Life]. Leningrad, 1963 (in Russian).

Svetlov V. *Sovremennyy balet* [Modern Ballet], ed. by L.S. Bakst. Saint Petersburg: Izdanie tovarishchestva R. Golike i A. Vil'borg, 1911 (in Russian).

Symons A.C. Debussy. *Saturday Review*, 1908, 8 February (in English).

Vallas L. *Claude Debussy et son temps*. Paris, 1932 (in French).

Zhuk E.N. Russkie sezony: k 100-letiyu antreprizy S.P. Dyaghileva [The Russian Seasons: On the Centenary of S. P. Diaghilev's Enterprise]. *Vestnik kul'turologii*. 2010. N. 3. P. 91–97 (in Russian).

## Ancient plots of the “Russian Seasons”

**Aleksandra Beliakova**, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), aobelyakova@edu.hse.ru

The article is devoted to the phenomenon of Sergei Diaghilev's “Russian Seasons” and the role of ancient plots in the development of neoclassical ballet in the early 20th century. Drawing on two key productions of 1912 – “The Afternoon of a Faun” (choreography by Vaslav Nijinsky, music by Claude Debussy, set and costume design by Léon Bakst) and “Daphnis et Chloé” (choreography by Michel Fokine, music by Maurice Ravel, design by Léon Bakst) – the article analyzes innovative approaches to interpreting the classical heritage. Particular attention is paid to the interaction between choreography, music, and stage design, as well as to the sources of inspiration for the artists and choreographers: ancient Greek vase painting, sculpture, and literary works (Stéphane Mallarmé's eclogue, Longus's novel). The article examines how the turn to archaic and classical art became a means of renewing academic ballet, making it possible to synthesize “ancient plasticity” with the aesthetics of modernism.

**Keywords:** Diaghilev, “Russian Seasons”, ballet, ancient plots, Debussy, Ravel, Nijinsky, Fokin, Bakst

**For citation:** Beliakova A.O. (2026) Ancient plots of the “Russian Seasons” // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 3. P. 86-99.

**Date of receipt:** 15.04.2026.