

RU

Фотографическая нотация миниатюры «Умиравший лебедь» М. М. Фокина: авторская фиксация хореографического произведения

Жирова В. В.

Аннотация. Статья посвящена комплексному изучению авторской фиксации хореографической миниатюры «Умиравший лебедь» Михаила Михайловича Фокина (1880-1942). Цель исследования состоит в выявлении художественной и источниковедческой специфики фотографической нотации как гибридной формы фиксации хореографического произведения. Научная новизна статьи заключается во введении в научный оборот понятий «инвариант хореографического произведения» и «фотографическая нотация» и их теоретическом и практическом применении к конкретному историческому источнику. Установлено, что брошюра М. М. Фокина 1925 года не является ни фотоальбомом, ни строгой нотационной системой. Она образует пятислойную систему фиксации, в которой фотосерия, словесное описание, музыкальная партитура, сценическая диаграмма и нумерация взаимно дополняют друг друга. Показано, что фотографический кадр в составе упорядоченной последовательности фиксирует не только позу, но и фазу хореографического текста. В результате исследования авторский механизм фиксации «Умиравшего лебедя» в настоящей статье определяется как фотографическая нотация, сохраняющая структурно значимые инварианты хореографического произведения при неизбежной интерпретации её сценического воплощения.

EN

Photographic notation of M. M. Fokine's miniature "The Dying Swan": authorial fixation of a choreographic work

V. V. Zhirona

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of the authorial fixation of the choreographic miniature "The Dying Swan" by Mikhail Mikhailovich Fokine (1880-1942). The purpose of the study is to identify the artistic and source-critical specifics of photographic notation as a hybrid form of documenting a choreographic work. The scientific novelty of the article lies in introducing the concepts of "invariant of a choreographic work" and "photographic notation" into academic discourse, alongside their theoretical and practical application to a specific historical source. It was established that M. M. Fokine's 1925 booklet is neither a simple photo album nor a strict notation system. It forms a five-layered system of fixation in which a photo series, verbal description, musical score, stage diagram, and numbering mutually complement one another. It is shown that a photographic frame within an ordered sequence captures not only a pose, but also a phase of the choreographic text. As a result of the study, the authorial mechanism for recording "The Dying Swan" is defined in this article as photographic notation that preserves structurally significant invariants of the choreographic work despite the inevitable variability in its stage interpretation.

Введение

В историографии балетного искусства проблематизируется представление об *инвариантности хореографического произведения*. Эволюция техники исполнительского мастерства и эстетических канонов эпохи, различия в антропометрических и физических данных танцовщиков приводят к вариативности его сценического воплощения. Если музыкальная партитура, литературный текст или живописное полотно сохраняют относительно неизменную материальную форму, то хореография после её непосредственного исполнения продолжает своё бытование через память артистов, педагогическую передачу, критические описания, фотографии, видеозаписи, а также нотационные системы. Поэтому любая попытка фиксации танцевальной лексики является актом интерпретации. В результате встаёт вопрос о том, как можно выделить *инвариант хореографического произведения* и где находится предел вариативности, позволяющий говорить о его аутентичности.

Актуальность исследования определяется тем, что современная теория и практика балетного искусства всё чаще обращаются к проблематике реконструкции классического наследия. Важное место в этом процессе отведено использованию различных систем записи танца. Нотации выделяют из его структуры только те параметры, которые могут быть зафиксированы условным кодом и в дальнейшем расшифрованы в рамках сценического действия. В этом контексте хореографическая миниатюра «Умиравший лебедь» балетмейстера-реформатора *Михаила Михайловича Фокина* (1880-1942) занимает особое место. С одной стороны, это номер на музыку пьесы № 13 «Лебедь» из сюиты *Камиля Сен-Санса* (*Charles-Camille Saint-Saëns*, 1835-1921) «Карнавал животных», ставший одним из наиболее иконических символов русского балета. С другой стороны, именно эта миниатюра получила авторскую фиксацию М. М. Фокина, включающую в себя подробное текстовое описание хореографии, фотосерию поз в исполнении его жены *Веры Фокиной* (урождённой Веры Петровны Антоновой, 1886-1958), соотнесение движений с нотным текстом и диаграмму перемещений по сцене.

Объектом исследования является механизм записи хореографической композиции «Умиравший лебедь» М. М. Фокина. Основным материалом исследования являются издание М. М. Фокина «Choreographic Compositions by Michel Fokine "The Dying Swan", music by C. Saint-Saëns; detailed description of the dance by Michel Fokine; thirty-six photographs from poses by Vera Fokina» [«Хореографические композиции Михаила Фокина "Умиравший лебедь", музыка К. Сен-Санса; подробное описание танца Михаила Фокина; тридцать шесть фотографий поз Веры Фокиной»] (Fokine, 1925), советская публикация М. М. Фокина «Умиравший лебедь» (1961) со вступительной статьёй *Галины Николаевны Добровольской* (1934-2021), архивный экземпляр русского издания с пометками *Фёдора Васильевича Лопухова* (1886-1973) (СПБГМТИМИ, ф. 10, оп. 1, д. 1, ГИК 22106), а также рукописные черновики и подготовительные материалы М. М. Фокина из его личного архива, хранящегося в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке (СПБГТБ, ф. 11, оп. P11, ед. хр. 50).

Теоретическая база исследования имеет междисциплинарный характер. Философско-методологический блок опирается на подходы Э. Гуссерля (Husserl, 1939) и Э. Кассирера (Cassirer, 1910) к выявлению инварианта, а также на понимание структуры Ж. Пиаже (Piaget, 1968). Они служат основанием для определения устойчивых параметров хореографического произведения. Семиотический блок образуют статьи Р. Барта (Barthes, 1961; 1964) о денотации, коннотации и языковом сообщении в фотографии, а также концепция Н. Гудмана (Goodman, 1976) об автографических и аллографических искусствах. Этот круг идей применяется для анализа фотографии в составе нотации. Искусствоведческий блок представлен статьями В. В. Жировой (2026) и Л. А. Меньшикова и В. В. Жировой (2024; 2026) об использовании фотографии и хронофотографии в ранних российских трудах по классическому танцу. Несмотря на непосредственное обращение Д. В. Любимова (2025а; 2025b) к балетмейстерской экспликации М. М. Фокина (Fokine, 1925) и иконографическое изучение «Умиравшего лебедя» в статье Т. В. Портновой (Portnova, 2019), авторская система записи хореографической миниатюры до сих пор не становилась объектом самостоятельного исследования.

Задачи исследования:

- охарактеризовать хореографическую миниатюру «Умиравший лебедь» как объект записи;
- сравнить брошюру «Хореографические композиции Михаила Фокина "Умиравший лебедь"» 1925 года (Fokine) и советскую публикацию «Умиравший лебедь» 1961 года;
- теоретически обосновать концепции *инвариантности хореографического произведения и фотографической нотации*;
- проанализировать структуру *фотографической нотации* М. М. Фокина.

Методология исследования основана на комплексном подходе, объединяющем сравнительный и структурный анализ, а также источниковедческий, феноменологический, формально-стилистический, семиотический и реконструкторский методы. Источниковедческий метод использован для описания состава и сопоставления издания 1925 года (Fokine), публикации 1961 года (Фокин) и архивных материалов. Сравнительный анализ позволил выявить различия между редакциями источника и соотнести систему М. М. Фокина с нотацией П. Бошана – Р.-О. Фёйе, материалами В. И. Степанова и практикой А. В. Ширяева. Структурный и семиотический методы направлены на определение функций фотографии, текста, партитуры, диаграммы и нумерации в единой системе записи танца. Феноменологический метод применяется при теоретическом определении инварианта, формально-стилистический – при анализе пластической формы хореографических поз. Реконструкторский метод позволил выявить параметры, существенные для воспроизведения композиции.

Научная новизна исследования заключается в реконструкции истории авторской фиксации «Умиравшего лебедя» М. М. Фокина, представленной как гибридная пятислойная система. В статье выявлены функции её компонентов в различных изданиях и механизм их взаимодействия. В научный оборот вводятся понятия «*инвариант хореографического произведения*» и «*фотографическая нотация*», что также определяет теоретическую значимость исследования. Под *инвариантом хореографического произведения* в настоящей статье понимается совокупность устойчивых структурно значимых параметров, сохраняющихся при смене исполнителей, исторического контекста и сценических реализаций и позволяющих идентифицировать произведение как тождественное самому себе. *Фотографическая нотация* представляет собой способ записи хореографического текста, при котором фотография включается в систему взаимодополняющих средств фиксации. Практическая значимость статьи определяется расширением инструментария для реконструкторской и балетмейстерской деятельности по восстановлению классического балетного наследия.

Обсуждение и результаты

Хореографическая миниатюра «Умиравший лебедь» М. М. Фокина как объект фиксации

Энциклопедическая традиция определяет «Умиравшего лебедя» как хореографическую миниатюру на музыку К. Сен-Санса, поставленную М. М. Фокиным для выдающейся русской балерины *Анны Павловны Павловой* (1881-1931) (Балет, 1981, с. 535). Первое исполнение «Лебедя», состоявшееся на благотворительном концерте на сцене Мариинского театра, датируется 22 декабря 1907 года (Балет, 1981, с. 535; Петербургский балет, 2021, с. 299). Эта дата была уточнена В. М. Красовской в первом издании «Против течения» (Фокин, 1962, с. 614). Позднее (точная дата не установлена) за номером закрепилось название «Умиравший лебедь». При этом в черновиках М. М. Фокина к изданию 1925 года (Fokine) присутствует авторское рукописное указание на постановку миниатюры «в Петрограде в 1905 г. для А. Павловой по просьбе Хора Петроградской оперы» и на первое исполнение «в концерте этого хора в зале дворянского собрания» (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 4) (Рисунок 1).

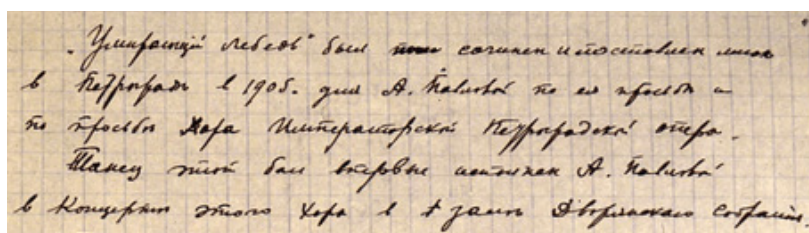


Рисунок 1. Фрагмент черновика М. М. Фокина (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 4)

Г. Н. Добровольская (1961, с. 9-11) придерживалась датировки 1907 года, несмотря на непосредственную работу с черновой рукописью М. М. Фокина. Различаются также и взгляды на обстоятельства постановки «Умиравшего лебедя». Г. Н. Добровольская (1961) в своей статье привела воспоминания ученицы М. М. Фокина *Марии Николаевны Горшковой* (1887-1955). «Анна Павлова должна была танцевать на концерте в Дворянском собрании Адажио из «Лебединого озера». За несколько часов до концерта заболел её партнер. Костюм Одетты уже был взят из гардероба, и положение казалось безвыходным. Тут-то и пришёл на помощь Фокин. Найдя среди нот Павловой «Лебедя» Сен-Санса, он поставил этот номер за какие-нибудь 15 минут» (Добровольская, 1961, с. 11).

По версии М. М. Фокина, описанной в его черновике (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 1), А. П. Павлова попросила его поставить номер для концерта в Дворянском собрании и, подойдя к нему, спросила: «Нет ли у Вас какой-нибудь музыки?» (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 1). В то время балетмейстер «увлеклся игрой на мандолине и только что разыгрывал дома «Лебедя» Сен-Санса» (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 1) под фортепианный аккомпанемент. А. П. Павлова, как и М. М. Фокин, сразу почувствовала, что это абсолютное попадание в образ, и попросила сделать этот номер для неё. По воспоминаниям М. М. Фокина, «танец был поставлен в несколько минут. Это была почти импровизация» (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 1).

Эти расхождения важны как свидетельства многослойности источниковой истории миниатюры. Но для достижения цели настоящей статьи принципиально определение, почему именно это хореографическое произведение оказалось объектом столь тщательной авторской фиксации. «Умиравший лебедь» М. М. Фокина является концертной формой, с одной стороны, пользующейся большой популярностью и известностью, а с другой – легко переносимой между исполнителями и сценическими площадками благодаря своей лаконичной структуре. Это делает миниатюру подверженной индивидуализации и уязвимой перед стилизацией и поверхностным копированием. Многие балерины обращаются к этому номеру, чтобы выразить в нём свой творческий почерк и манеру исполнения. Но уже в ранней рецепции миниатюра оказалась почти неразрывно связанной с её первой исполнительницей (Fisher, 2012, p. 53). При этом американская исследовательница танца *Дженнифер Фишер (Jennifer Fisher)* отмечает, что даже А. П. Павлова, «согласно всем свидетельствам, варьировала хореографию и финальную позу, хотя фильмы и многочисленные фотографии дают представление о базовой структуре и повторяющихся элементах» (Fisher, 2012, p. 56).

Композиция «Умиравшего лебедя» строится не на развитом сюжетном действии, а на тончайшей нюансировке, где техническая виртуозность перестаёт быть самоцелью, а движения подчинены созданию поэтической аллегории. Эстетика М. М. Фокина здесь проявляется в концентрированном виде. Но изначально заложенный им импровизационный характер номера, с одной стороны, представляет возможность для самовыражения балерины, а с другой – уводит от оригинального хореографического текста. Сам М. М. Фокин писал: «Исполнение может быть более лирическое или более драматическое. Я допускаю оба характера интерпретаций и предлагаю исполнительницам следовать по пути, подсказанному их индивидуальностью, или акцентировать более драматический или лирический момент, ибо они оба налицо в данном произведении» (1961, с. 29). Именно эта дуальность простоты внешней формы и глубины внутреннего содержания

делает «Умиравший лебедь» М. М. Фокина идеальным объектом для его фиксации. При этом *фотографическая нотация* возникает здесь как способ сохранить в первую очередь не художественный образ, а саму инвариантную структуру танца, оставляя для исполнителей пространство для художественной интерпретации. Балетмейстер писал: «Я осознал, как трудно передать словом живую прелесть движений, как мертвы все фотографии, диаграммы, неискренни номера в сравнении с искусством живого человека на сцене. Но я хочу сделать всё возможное, чтобы точно передать сочинённый мною танец» (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. P11, ед. хр. 50, л. 1).

Авторская брошюра 1925 года, советская публикация 1961 года и архивный экземпляр 1961 года с пометками Ф. В. Лопухова: три режима существования источника

Англоязычное издание “Choreographic Compositions by Michel Fokine. The Dying Swan...” (Fokine, 1925) представляет собой первичный авторский документ М. М. Фокина, ориентированный на сохранение композиции. Создание этой брошюры (Fokine, 1925) он объяснял тем, «что в течение почти двадцати лет с тех пор, как я симпровизировал “Умиравшего лебедя”, я видел тысячи подражаний и переделок, я видел в самых разнообразных частях света желание передать, воспроизвести то, что пригрезилось давно когда-то в Петрограде юному начинающему балетмейстеру» (Фокин, 1961, с. 21).

В автобиографической книге «Против течения» содержатся размышления М. М. Фокина (1981, с. 389-390) о невозможности фиксации его хореографии по «той самой системе, по которой записывались старые балеты» (по системе *Владимира Ивановича Степанова*, 1866-1896). Попытки создания авторской нотации складывались в практике М. М. Фокина ещё до публикации 1925 года (Fokine). Как отмечал в своей статье Д. В. Любимов (2024), сохранившиеся балетмейстерские разработки 1910-х годов (СПбГТБ, ф. 11, оп. P11, ед. хр. 34; 40; 46; 55; 57) включают схемы сценических перемещений, графические обозначения поз и групп, списки исполнителей и отдельные указания, соотносённые с музыкальным текстом. Наиболее развитый вариант этой практики представлен в экспликации «Марша Черномора» 1917 года (Фокин. «Марш Черномора»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. P11, ед. хр. 44), где нотная запись соединена с нумерацией музыкальных фрагментов, словесными ремарками и графическими схемами сценического действия. При этом ранние материалы (СПбГТБ, ф. 11, оп. P11, ед. хр. 34; 40; 46; 55; 57) не образуют универсальную нотационную систему, а представляют собой индивидуальные формы рабочей фиксации хореографического замысла.

Авторская брошюра 1925 года

Судьба англоязычной брошюры (Fokine, 1925) с изложением композиции «Умиравшего лебедя» сложилась трагически (Добровольская, 1961, с. 20). Книга была создана в Нью-Йорке, где М. М. Фокин жил с 1919 года. «Она появилась в 1925 году, когда профессиональное балетное искусство в Америке только начинало зарождаться. ...В этих условиях книга Фокина не могла найти читателей; издательство сожгло всю нераспроданную часть тиража, считая, что это более выгодно, чем оплачивать помещение для хранения...» (Добровольская, 1961, с. 20). В статье Г. Н. Добровольской указано, что об этом было «сообщено В. М. Фокиным 7 октября 1960 года в письме к Ю. Слонимскому» (Добровольская, 1961, с. 20).

Известные экземпляры англоязычной брошюры (Fokine, 1925) с доступными цифровыми копиями находятся в *University of Illinois at Urbana-Champaign* (Университет Иллинойса в Урбане-Шампейне) и *New York Public Library* (Нью-Йоркская публичная библиотека). Они доступны в цифровой библиотеке *HathiTrust* (ХатиТраст). Экземпляр *New York Public Library* также представлен в *Google Books* (Гугл Книги). В *Harvard Theatre Collection* (Гарвардская театральная коллекция), в *Houghton Library* (Библиотека Хоутона), издание 1925 года числится в составе фонда *Gladys Lasky Weller Papers* (Архив Глэдис Ласки Уэллер). Иллюстрации в настоящей статье воспроизводятся по этому экземпляру.

Издание М. М. Фокина 1925 года (Fokine) имеет следующую структуру:

1. Вступительная статья редактора *Альберта Джеймса Форда* (Albert James Ford, 1877-1960) (Fokine, 1925, p. 2).
2. Список хореографических работ М. М. Фокина (Fokine, 1925, p. 3).
3. Параграфы “The Dying Swan” («Умиравший лебедь»), “It is a Spiritualized Dance” («Это одухотворённый танец»), “A General Picture of “The Dying Swan” Created by Michel Fokine and as Performed by Mme. Pavlowa and Mme. Fokina” («Общий облик “Умиравшего лебедя”, созданного Михаилом Фокиным и исполненного г-жой Павловой и г-жой Фокиной») с автографом М. М. Фокина (Fokine, 1925, p. 4-5).
4. Тридцать шесть фотографий поз Веры Фокиной (Fokine, 1925, p. 6-9).
5. Детальное описание танца (Fokine, 1925, p. 10; 12).
6. Нотная партитура «Лебедя» К. Сен-Санса (Fokine, 1925, p. 11; 13).
7. Параграфы “Interpretation of the Dance” («Интерпретация танца»), “The Technique of the Dance” («Техника танца»), “Scenery” («Сценическое оформление»), “Light” («Освещение»), “Costume” («Костюм»), “The Music” («Музыка»); “The Curtain” («Занавес») (Fokine, 1925, p. 14).
8. Сценическая диаграмма танца (Fokine, 1925, p. 15).

Этот состав показывает, что перед нами не просто экспликация и не фотоальбом, а комплексная публикация, рассчитанная на совмещение различных видов фиксации хореографического произведения, работающих именно на взаимодействии всех элементов. Вступительная статья А. Дж. Форда даёт историко-культурный

контекст создания миниатюры «Умиравший лебедь». Первые параграфы М. М. Фокина образуют вводную часть, подготавливающую читателя к восприятию фотографической последовательности. Фотосерия Веры Фокиной, сделанная в Нью-Йорке американским фотографом Николасом Мюреем (*Nickolas Muray*, 1892-1965), является центральной частью издания. В этой структуре фотография выступает *медиумом фиксации хореографического произведения*. Экспликация, музыкальная партитура и параграфы с рекомендациями М. М. Фокина по сценографии становятся, с одной стороны, вспомогательными, а с другой – неотъемлемыми элементами *фотографической нотации*. Наиболее убедительно партитурная природа документа проявляется в последовательности 53 обозначенных фаз, использованных в фотографическом, описательном, нотном и пространственном разделах.

Советская публикация 1961 года

В 1960 году *Виталий Михайлович Фокин* (1905-1977), сын балетмейстера М. М. Фокина, отправил в Государственную театральную библиотеку им. А. В. Луначарского (ныне Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека) архивные документы отца, включающие материалы по «Умиравшему лебедю» и единственный в России англоязычный экземпляр (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 17-24) брошюры (Fokine, 1925). В личном фонде М. М. Фокина (СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50) сохранились письма В. М. Фокина на имя директора *Сергея Александровича Морщихина* о передаче и разрешении на использование документов, датированные 27 января, 16 февраля и 27 июля 1960 года. История формирования фонда М. М. Фокина (СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11; оп. Р12; оп. Р13) изложена в статьях Эд. Аренина (1961), Е. Г. Погосова и В. И. Максимова (1987) и И. А. Боглачевой (2005; 2006).

Для характеристики источникового комплекса существенно и полное описание состава дела ««Умиравший лебедь» – материалы к танцу» (СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50). В настоящее время в деле, хранящемся в фонде М. М. Фокина в Отделе редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки числится 50 листов и один конверт. В его состав также входят фотостат черновика одной из лекций М. М. Фокина с описанием происхождения хореографической миниатюры «Умиравший лебедь», черновые рукописи хореографа, копии его рукописей, музыкальная партитура К. Сен-Санса, а также две машинописные копии черновиков и три письма С. А. Морщихину. Комментарий В. М. Фокина на конверте устанавливает тот факт, что первоначально брошюра (Fokine, 1925) была подготовлена на русском языке «для перевода на английский язык издателями» J. Fischer & Brother (Дж. Фишер энд Бразер) в Нью-Йорке. Негативы фотографий, указанные в составе содержимого конверта, находятся в отдельном деле фонда М. М. Фокина (Фокин. «Лебедь»... // СПбГТБ, ф. 13, оп. Р13, ед. хр. 19). В него также входят 37 фотографий Веры Фокиной, соответствующих 36 негативам (л. 32 повторяет л. 37) и её 12 студийных снимков, запечатлённых в позах и образе «Умиравшего лебедя». 9 фотографий были сняты в фотоателье *Genre gravure*, существовавшем в Петрограде в 1914-1917 годах (Рисунок 2). Остальные снимки сделаны лондонским фотографом Солом Брансбургом (*Saul Bransburg*) (Рисунок 3). Миниатюра одной из фотографий (Фокин. «Лебедь»... // СПбГТБ, ф. 13, оп. Р13, ед. хр. 19, л. 40) дублируется в составе другой единицы хранения фонда (Фокин. Сцены и костюмы... // СПбГТБ, ф. 12, оп. Р12, ед. хр. 71, л. 19).



Рисунок 2. Фотография Веры Фокиной в «Умиравшем лебедь», сделанная в фотоателье *Genre gravure*, Петроград, [б. д.] (Фокин. «Лебедь»... // СПбГТБ, ф. 13, оп. Р13, ед. хр. 19, л. 40)



Рисунок 3. Портрет Веры Фокиной в «Умиравшем лебедь», фотограф Сол Брансбург, Лондон, [б. д.] (Фокин. «Лебедь»... // СПбГТБ, ф. 13, оп. Р13, ед. хр. 19, л. 48)

Советское издание (Фокин, 1961) было сформировано на материалах, подаренных В. М. Фокиным (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50). Его структура (Фокин, 1961) отличается от первичной американской версии (Fokine, 1925). Как было отмечено ранее, текстовая часть М. М. Фокина не является переводом с английского, а представляет собой источник, собранный Г. Н. Добровольской и Ю. И. Слонимским из рукописных черновиков М. М. Фокина (Фокин. «Умиравший лебедь»... // СПбГТБ, ф. 11, оп. Р11, ед. хр. 50, л. 2-7).

В структуру брошюры 1961 года (Фокин) входят:

1. Вступительная статья от редактора Ю. И. Слонимского (Фокин, 1961, с. 3-4).

2. Статья «Михаил Фокин и его “Умирающий лебедь”» Г. Н. Добровольской (Фокин, 1961, с. 5-20).
3. Параграфы М. М. Фокина «Умирающий лебедь», «Это танец одухотворенный», «Общая картина танца», «Детальное описание» танца (Фокин, 1961, с. 21-26; 29).
4. Нотная партитура «Лебедя» К. Сен-Санса (Фокин, 1961, с. 27-28).
5. Параграфы «О характере исполнения», «О технике», «Декорация», «Освещение», «Занавес», «Музыка», «Костюм» (Фокин, 1961, с. 29; 31-32).
6. Сценическая диаграмма танца (без подписи) (Фокин, 1961, с. 30).
7. Фотографии балерин, исполнявших миниатюру «Умирающий лебедь» (Фокин, 1961, с. 33; 43-47).
8. 36 фотографий поз Веры Фокиной (Фокин, 1961, с. 34-42).

Публикация нотации, обрамлённой кадрами исполнения «Умирающего лебедя» другими балеринами (А. П. Павловой, Иветт Шовире, Алисией Алонсо, Алисией Марковой, Н. А. Дудинской, Г. С. Улановой), невольно включает её в общий сравнительный ряд. Подобные структурные изменения меняют акценты, делая фотографическую серию Веры Фокиной вспомогательным иллюстративным материалом и *визуальным архивом* к историографическому исследованию.

Экземпляр 1961 года с пометками Ф. В. Лопухова 1971 года

Архивное издание публикации 1961 года (Фокин. Умирающий лебедь... // СПБГМТИМИ, ф. 10, оп. 1. д. 1, ГИК 22106, [18] л.) с пометками Ф. В. Лопухова 1971 года вносит третий слой. Его комментарии имеют преимущественно критический характер и направлены на утверждение того, что единственное оригинальное исполнение «Умирающего лебедя» было у А. П. Павловой. Позы, запечатлённые на фотографиях Веры Фокиной, по мнению Ф. В. Лопухова, не относятся к первоисточнику. Он отмечал, что «к великому сожалению, все эти снимки созданы “не по Фокину”» (Фокин. Умирающий лебедь... // СПБГМТИМИ, ф. 10, оп. 1. д. 1, ГИК 22106, л. 12). Это несоответствие Ф. В. Лопухов объяснял влиянием Веры Фокиной на М. М. Фокина, так сильно он был «влюблён в жену» (Фокин. Умирающий лебедь... // СПБГМТИМИ, ф. 10, оп. 1. д. 1, ГИК 22106, л. 8). Об изменении в манере исполнения также писала Г. Н. Добровольская, выражая мнение, что у Веры Фокиной «Лебедь во многом отличался от павловского: в нем преобладали слабость, беспомощность, страдание» (1961, с. 20).

Таким образом, основное различие между изданиями 1925 (Fokine) и 1961 (Фокин; Фокин. Умирающий лебедь... // СПБГМТИМИ, ф. 10, оп. 1. д. 1, ГИК 22106) годов заключается в их функции. Если издание 1925 года (Fokine) направлено на фиксацию хореографического текста, то публикация 1961 года (Фокин) вводит материал в историографический контекст создания и бытования миниатюры «Умирающий лебедь». Экземпляр Ф. В. Лопухова (Фокин. Умирающий лебедь... // СПБГМТИМИ, ф. 10, оп. 1. д. 1, ГИК 22106) добавляет критический аспект исследования и полемику о степени аутентичности исполнения (Таблица 1). В связи с этим для дальнейшего структурного анализа, направленного на обоснование концепций инвариантности хореографического произведения и фотографической нотации, за основу выбрана структура первого издания (Fokine, 1925).

Таблица 1. Три режима существования авторской фиксации «Умирающего лебедя» М. М. Фокина

Параметр	Авторская брошюра 1925 года	Советская публикация 1961 года	Экземпляр 1961 года с пометками Ф. В. Лопухова 1971 года
Статус документа	Первичный авторский документ, подготовленный М. М. Фокиным для фиксации собственной композиции	Научно-балетоведческая публикация, вводящая материал М. М. Фокина в отечественный историко-театральный контекст	Архивный экземпляр, фиксирующий критическое восприятие публикации
Текстовая основа	Англоязычная публикация, подготовленная на основе русских авторских материалов для перевода и издания в Нью-Йорке	Русский текст собран Г. Н. Добровольской и Ю. И. Слонимским по черновикам М. М. Фокина и не является обратным переводом американской брошюры	Печатный текст 1961 года сопровождается рукописными комментариями Ф. В. Лопухова
Положение фотосерии Веры Фокиной	Центральный компонент системы фотографической нотации и медиум фиксации хореографического произведения	Визуальный архив, помещённый в широкий историко-исполнительский ряд, воспринимаемый вместе с фотографиями других балерин, исполнявших номер	Подвергается критической переоценке. Ф. В. Лопухов не считает позы Веры Фокиной первоисточником хореографии М. М. Фокина
Принцип организации материала	Пять взаимосвязанных компонентов образуют гибридную систему фиксации: фотосерия, текстовое описание, музыкальная партитура, сценическая диаграмма и нумерация	Авторская система сохранена, но её элементы включены в редакторское и историографическое обрамление	Связи внутри публикации интерпретируются через полемические комментарии о степени аутентичности исполнения
Значение для настоящего исследования	Основной источник структурного анализа фотографической нотации	Источник истории публикации, редакторской интерпретации и рецепции авторского документа	Источник критической рецепции вопроса об аутентичности и исполнительской вариативности

Теоретическое обоснование концепций инвариантности хореографического произведения и фотографической нотации

Методологической основой понимания *инвариантности хореографического произведения* служит феноменологический принцип свободной вариации. Немецкий философ Эдмунд Гуссерль (Edmund Husserl, 1859-1938) в работе «*Erfahrung und Urteil*» («Опыт и суждение») определял инвариант как «необходимую общую форму,

без которой такая вещь, как пример своего рода, была бы вообще невысказанной» (Husserl, 1939, S. 411). Сходное понимание инварианта развивал немецкий философ Эрнст Кассирер (*Ernst Cassirer*, 1874-1945) в книге *“Substanzbegriff und Funktionsbegriff”* («Понятие субстанции и понятие функции») (Cassirer, 1910). Согласно его формулировке, константные свойства выявляются «лишь в соотношении с совокупностью возможных изменений» (Cassirer, 1910, S. 330). Э. Кассирер также подчёркивал, что «всякий опыт направлен на выявление «определённых инвариантных» отношений...» (Cassirer, 1910, S. 331). Швейцарский психолог Жан Пиаже (*Jean Piaget*, 1896-1980) в книге *“Le structuralisme”* («Структурализм») (Piaget, 1968, p. 6) определяет любую структуру как «систему преобразований». Переводя эти теоретические категории на язык балетной практики, можно утверждать, что *инвариант хореографического произведения* существует не в механическом копировании, а в телесном проживании изменений в структуре.

Для характеристики фотографического компонента авторской фиксации М. М. Фокина используется семиотическая модель французского теоретика Ролана Барта (*Roland Barthes*, 1915-1980), представленная в статьях *“Le message photographique”* («Фотографическое сообщение») (Barthes, 1961) и *“Rhétorique de l'image”* («Риторика образа») (Barthes, 1964). В ранней статье Р. Барт определял фотографию как «сообщение без кода» (Barthes, 1961, p. 128) и ввёл термины *денотация* и *коннотация*. В авторской фиксации «Умиряющего лебедя» отдельная фотография *денотирует* позу, а в пронумерованной фотосерии *коннотирует* фазу движения благодаря связи с соседними кадрами, музыкальной фразой и экспликацией (Рисунок 4). В статье «Риторика образа» Р. Барт ввёл понятие *языкового сообщения* (Barthes, 1964, p. 42). В издании М. М. Фокина (Fokine, 1925) оно реализуется в словесной экспликации, тогда как нумерация организует её соотношение с фотосерией, музыкальной партитурой и сценической диаграммой. Поэтому нотационной единицей выступает не изолированная фотография, а кадр в упорядоченной последовательности.



Рисунок 4. Денотация и коннотация фотографического кадра в авторской фиксации «Умиряющего лебедя» М. М. Фокина

Теория символических систем американского философа Нельсона Гудмена (Nelson Goodman, 1906-1998), разработанная в книге *“Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols”* («Языки искусства: подход к теории символов») (Goodman, 1976), позволяет уточнить соотношение фотографии и хореографического произведения. Фотография обладает *автографическим* характером, поскольку сохраняет след конкретного исполнения и фиксирует уникальный момент прошлого. Хореографическое произведение относится к *аллографическому* типу, ориентированному на будущее воспроизведение и допускающее различные исполнительские реализации. В издании М. М. Фокина (Fokine, 1925) соединяются эти два режима фиксации, образуя *фотографическую нотацию*.

Структура фотографической нотации «Умиряющего лебедя» М. М. Фокина

Фотографическая нотация «Умиряющего лебедя» М. М. Фокина имеет следующую пятисловную структуру:

1. Фотосерия из 36 поз (студийные снимки Веры Фокиной) с нумерацией 53 фаз.
2. Текстовое описание (экспликация и теоретические параграфы).
3. Музыкальная партитура К. Сен-Санса с привязкой нумерации фаз к тактам.
4. Сценическая диаграмма (траектория движения с нумерацией фаз).
5. Система нумерации 53 фаз, связывающая фотографии, текст, диаграмму и музыкальную партитуру воедино.

Важнейшая особенность издания состоит в том, что оно строится на принципе взаимной неполноты инвариантных элементов. Текстовая экспликация детально описывает последовательность, но не может в полной мере отразить пластическую форму. Фотография фиксирует видимую позу, но не передаёт переходов и динамики движения. Нотный текст задаёт временную и музыкальную сетку, но не содержит телесного образа. Диаграмма показывает траекторию пути по сцене, но не объясняет качество движения. Только в соединении этих компонентов возникает то, что можно назвать *фотографической нотацией* (Рисунок 5).



Рисунок 5. Взаимодополняющие средства фиксации в издании М. М. Фокина (слева направо): текстовое описание, фотосерия, музыкальная партитура и сценическая диаграмма (Fokine, 1925)

Фотографический слой

Исследования В. В. Жировой (2026), а также Л. А. Меньшикова и В. В. Жировой (2024, 2026) показали, что фотография в балетном искусстве может выполнять функцию анализа, корреляции позы с фазой движения и перехода от визуального образа к системе записи. Сходную источниковедческую функцию театральной съёмки отмечает Д. А. Рыбакова. Альбомы фотографий, сделанных по ходу действия, позволяют рассматривать фотографический ряд как материал для изучения спектакля и сопоставления его репрезентаций. «Даже технически, как раскадровки в мультипликации, оно приближает нас к живому, неуловимому, казалось бы, для фотографии движению» (Рыбакова, 2017, с. 136–137).

На снимках Вера Фокина изображена в студии в полном сценическом образе «Умиряющего лебедя» (Рисунок 6; 7). Позы запечатлены детально выверено, из чего можно сделать вывод, что каждая фаза фотографировалась отдельно, а не в момент самого исполнения танца. Но несмотря на безусловную художественную ценность фотосерии, в структуре издания (Fokine, 1925) её эстетические качества подчинены функции фиксации хореографического произведения.



Рисунок 6 (слева); рисунок 7 (справа). Фотографии негативов В. П. Фокиной в балете «Лебедь» (Фокин. «Лебедь»... // СПбГТБ, ф. 13, оп. Р13, ед. хр. 19, л. 10, 31)

Фотография как отдельный снимок самостоятельно запечатлевает позу как статичное положение, отражая её формально-стилистические особенности. Но включённая в серию она становится фазой, которая выполняет нотационную функцию, выстраивающую синтаксис между позами. Существенным недостатком фотографии является то, что она останавливает движение, фиксируя его в моменте и формируя таким образом темпоральные лакуны. Это ограничение фотографической фиксации отмечала Джудит Б. Альтер (Judith B. Alter), чьё наблюдение приводит Карен Ведель (Karen Vedel): фотографии «сообщают больше о внешности танцовщицы, её костюме и характерных позах, чем о самом танце» (Alter, 1994, p. 106; Vedel, 2017, p. 141). Для балетного искусства это особенно проблематично, поскольку художественный смысл часто рождается не в позе, а в транзите в неё и из неё. Поэтому публикация М. М. Фокина фактически предлагает прочитать фотографию как момент внутри музыкально-пластической фразы. Стоит обратить внимание на то, что фотографий 36, тогда как фаз выделено 53, то есть некоторые позы повторяются несколько раз (Рисунок 8).

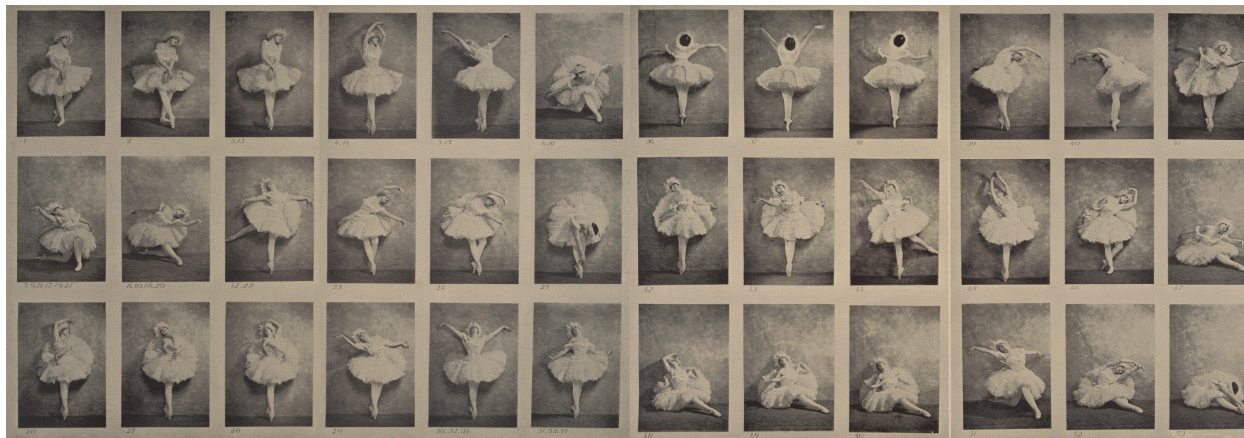


Рисунок 8. Последовательность тридцати шести фотографий поз Веры Фокиной в авторской фиксации «Умиряющего лебедя» (Fokine, 1925)

Здесь особенно важной представляется параллель с хронофотографическим мышлением. Л. А. Меньшиков и В. В. Жирова (2026) подчёркивают, что хронофотография конца XIX века создавала визуальный язык, позволявший фиксировать, анализировать и воспроизводить моторику и динамику движения. Сопоставление издания М. М. Фокина (Fokine, 1925) с книгой-альбомом «Хореография» В. И. Степанова (АРБ, 310/ВФ/Р) выявило различие в функциях фотографического материала. Если у В. И. Степанова раскадровки служат хронофотографическим «ключом» к нотационным обозначениям отдельных движений, то у М. М. Фокина (Fokine, 1925) фотография становится центральным компонентом комплексной системы фиксации отдельной хореографической композиции – *фотографической нотации*.

Актуальным также представляется сравнение с методом, используемым Александром Викторовичем Ширяевым (1867–1941), с тем отличием, что он работал не с фотографиями, а с рисунками и куклами. Для записи одного сложного танца А. В. Ширяев выполнял до полутора тысяч рисунков, фиксируя каждую фазу движения, а затем снимал их покадрово. Параллельно он изготавливал кукол из папье-маше и снимал их методом stop-motion (Югай, 2025).

Таким образом, можно сделать вывод, что М. М. Фокин не копировал хронофотографические и анимационные эксперименты в строгом научно-техническом смысле. Его 36 фотографий не являются равномерной механической съёмкой одного движения. Тем не менее логика последовательных фаз, связанных музыкальным временем и драматургическим развитием, позволяет говорить о художественном переводе хронофотографического принципа в авторскую нотацию.

Текстовый слой

Текстовая экспликация выполняет уточняющую функцию. Она конкретизирует содержание графической записи, наделяя её нюансировкой исполнения и словесно заполняя темпоральные лакуны между фазами. Экспликацию можно разделить на детальное описание пронумерованной последовательности движений, а также на теоретические вспомогательные параграфы, отвечающие на вопросы, какова общая задача танца, какие рекомендованы технические приёмы исполнения и сценические решения. М. М. Фокин характеризовал «Умиряющего лебедя» как «танец всего тела, а не танец ног, каким был старый балетный танец. Роль рук не менее, если не более, важна в этом танце, чем движения ног. Этот танец обращается не к глазу зрителя, а к его душе» (Фокин, 1961, с. 22). Однако при всей детальности текстовой экспликации она не может визуально передать интенсивности телесного переживания. Поэтому связь слова с фотографией принципиальна: текстовая экспликация оживляет снимок, а снимок конкретизирует описание, структурно приведённое по фазам. Стоит отметить, что отдельные текстовые экспликации к балетам М. М. Фокина также опубликованы в его книге «Против течения» (1981).

Музыкальный слой

Нотный текст вводит третье измерение – время. Т. В. Портнова в исследовании, посвящённом хореографическим эскизам М. И. Петипа и М. М. Фокина, также отмечала, что «временная последовательность изображений почти никогда не отражает собственной временной протяжённости» (Portnova, 2016, р. 2). Фиксация номеров фаз на партитуре показывает, что М. М. Фокин мыслит движение как музыкально организованный процесс. Д. В. Любимов в своей диссертации отмечал, что «расстановка цифр над долями такта указывает на более редкую или более частую смену позы танцовщицы, что можно расценивать как хореографический ритм высшего порядка» (Любимов, 2025b, с. 61). В этом отношении фотографическая нотация «Умиряющего лебедя» оказывается не только визуальной, но и партитурной.

Пространственный слой

Схема-диаграмма сценического перемещения с нумерацией фаз движения добавляет пространственный уровень организации движения. Он образует систему трековой навигации, которую можно сопоставить с ранними барочными нотациями и в первую очередь с системой Пьера Бошана (*Pierre Beauchamp*, 1631-1705) – Рауля-Оже Фёйе (*Raoul-Auger Feuillet*, ок. 1660-1710) (Feuillet, 1700) (Рисунок 9).

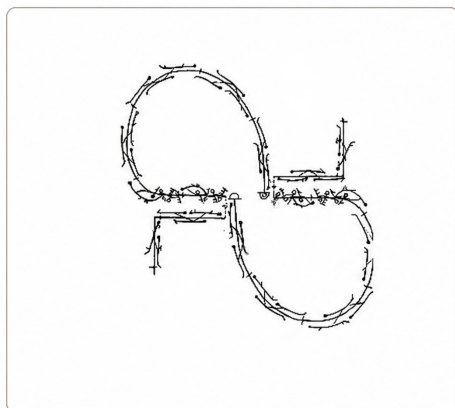


Рисунок А

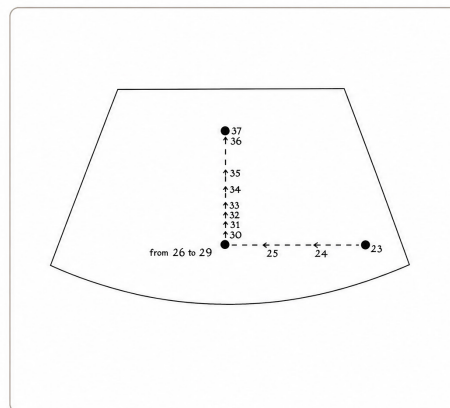


Рисунок Б

Рисунок 9. Сопоставление способов графической фиксации сценической траектории:
а – фрагмент записи в системе П. Бошана – Р.-О. Фёйе (Feuillet, 1700, р. 4);
б – фрагмент сценической диаграммы «Умиряющего лебеда» М. М. Фокина (Fokine, 1925, р. 15)

Т. В. Портнова, рассматривая хореографию и иконографию образа А. П. Павловой в «Умиряющем лебеде», подчёркивает, что «хореография, основанная на движении, всегда связана с пространственной ориентацией объёма» (Portnova, 2019, р. 248). Это наблюдение подтверждает значимость сценической диаграммы как одного из компонентов авторской фиксации.

В качестве иллюстративного примера сопоставлена фотография фазы № 8 (с повторением в фазах № 10, № 18 и № 20), её словесное описание, соответствующие ей такты на музыкальной партитуре и её положение на диаграмме. Стоит отметить, что фаза № 8 в оригинале дублирует фазу № 7 с отличием в положении головы и корпуса, повернутых налево, а не направо (Fokine, 1925, р. 10). Нумерация выполняет функцию пятого слоя: она связывает фотографические, музыкальные, пространственные и словесные данные в целостную систему фиксации (Рисунок 10).

Пример пятислойной системы фотографической нотации «Умиряющего лебеда» М. М. Фокина

1 ФОТОГРАФИЯ	2 СЛОВЕСНОЕ ОПИСАНИЕ	3 МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА
	Фазы 8, 10, 18, 20 Корпус наклоняется налево и вперед, центр тяжести переносится на правую ногу, затем на левую и опять направо, образуя плавное качание корпуса. При этом плечи поднимаются и голова плавно движется налево, так что правая кисть проходит по правому плечу. Руки немного поднимаются и опускаются; кисти при подъёме рук опускаются вниз, при опускании — всплывают вверх.	Фазы 8 и 10
	4 ДИАГРАММА	Фазы 18 и 20

Рисунок 10. Пример пятислойной системы фотографической нотации «Умиряющего лебеда» М. М. Фокина

Таким образом, можно сделать вывод, что *фотографическая нотация* «Умиряющего лебеда» фиксирует не единственный изолированный *инвариант*, а распределённую пятислойную систему *инвариантных параметров*. Фотографии закрепляют ключевые позы, нумерация – порядок фаз, музыкальная разметка – временно-ритмическую соотнесённость, а текстовое описание и пространственная схема – направление, характер и организацию движения. Эта система позволяет исследовать границы между сохранением композиции и неизбежной вариативностью её сценических исполнительских интерпретаций.

Заключение

Фотографическая нотация «Умиряющего лебедя» представляет собой уникальный источник, находящийся на пересечении балетной практики, авторского манифеста, визуального архива, музыкальной партитуры, фотографии и научной публикации. Её нельзя свести ни к простому фотоальбому, ни к универсальной нотационной системе. Это гибридная форма записи, созданная для конкретного произведения и рассчитанная на читателя, способного соединить зрительный кадр, словесное указание, музыкальную фразу и сценическую траекторию. Англоязычное издание 1925 года (Fokine) представляет М. М. Фокина как автора, стремящегося защитить первоначальную композицию от произвольных подражаний и передать её следующим поколениям исполнителей. Советская публикация 1961 года, подготовленная Г. Н. Добровольской под редакцией Ю. И. Слонимского (Фокин), переводит этот материал в научно-исторический регистр и закрепляет его в корпусе балетного наследия. Для современного балетоведения этот материал важен не только как документ прошлого, но и как методологический урок, демонстрирующий, что танец сохраняется не тогда, когда его останавливают в кадре, а тогда, когда различные виды записи помогают вновь прочесть движение как художественную, музыкальную и телесную целостность. Это позволяет рассматривать *фотографическую нотацию* М. М. Фокина как практическое выражение концепции *инварианта хореографического произведения*, в рамках которой устойчивые параметры композиции сохраняются при вариативности исполнительских воплощений. Перспективы дальнейшего исследования связаны с сопоставлением этой модели с другими авторскими формами фиксации хореографических произведений и с её апробацией в реконструкторской практике.

Материалы исследования | Research materials

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.
2. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин и его «Умирающий лебедь» // Фокин М. М. Умирающий лебедь. Л.: Музгиз, 1961.
3. Петербургский балет: справочник. Изд-е 2-е, стер. / ред. А. Б. Деген, И. В. Ступников. СПб.: Планета музыки, 2021.
4. Степанов В. И. Хореография: книга-альбом с фотографиями и системой записи танца // Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Кабинет истории русского балета имени М. Х. Франгопуло. АРБ: 310/ВФ/Р.
5. Фокин М. М. «Лебедь» – фотографии негативов В. П. Фокиной в балете «Лебедь» (концертный номер «Лебедь»; премьера 22 декабря 1907 г. на сцене Мариинского театра; балетмейстер М. М. Фокин; музыка К. Сен-Санса; исполнительница А. П. Павлова). [1907 г.] // Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека (СПбГТБ). Ф. 13. Оп. Р13. Ед. хр. 19.
6. Фокин М. М. Сцены и костюмы балетов М. М. Фокина – типографские клише и рисунки М. М. Фокина. [б. д.] // СПбГТБ. Ф. 12. Оп. Р12. Ед. хр. 71.
7. Фокин М. М. «Жар-птица» – материалы к балету (балетмейстерская разработка отдельных сцен, описание костюма Кашея, план репетиций балета с указанием отдельных номеров, дней и часов). [1910 г.] // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 34.
8. Фокин М. М. «Клеопатра» – балетмейстерская разработка сцены выхода Клеопатры. [1910 г.] // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 40.
9. Фокин М. М. «Марш Черномора» – балетмейстерская разработка танцевальной сцены в замке Черномора из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» с указанием фамилий исполнителей. 24 ноября 1917 г. // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 44.
10. Фокин М. М. «Умирающий лебедь» – материалы к танцу // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 50.
11. Фокин М. М. «Шехеразада» – материалы к балету (перечень персонажей и исполнителей с указанием цвета костюма, схематическое изображение танцевальных групп). [1910 г.] // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 55.
12. Фокин М. М. Умирающий лебедь / вступ. ст. [с. 3-20], публ. и примеч. Г. Н. Добровольской; под ред. Ю. И. Слонимского. Л.: Музгиз, 1961.
13. Фокин М. М. Умирающий лебедь: [экземпляр с пометками Ф. В. Лопухова, 1971 г.] // Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ). Ф. 10. Оп. 1. Д. 1. ГИК 22106.
14. Фокин М. М. «Синий бог» – балетмейстерская разработка (рисунки, разбивка и подсчет персонажей по явлениям). [1912 г.] // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 46.
15. Фокин М. М. «Юдифь» – балетмейстерская разработка танцев для оперы (схематическое изображение танцев и отдельных групп, перечень исполнителей). [1912 г.] // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 57.
16. Фокин М. М. «Умирающий лебедь» – предисловие к изданию “Choreographic Compositions by Michel Fokine “The Dying Swan”” // СПбГТБ. Ф. 11. Оп. Р11. Ед. хр. 50.
17. Fokine M. Choreographic Compositions by Michel Fokine “The Dying Swan”, music by C. Saint-Saëns; detailed description of the dance by Michel Fokine; thirty-six photographs from poses by Vera Fokina. N. Y.: J. Fischer & Brother, 1925.

Источники | References

1. Аренин Эд. История одного архива // Звезда. 1961. № 4.
2. Боглачева И. А. «Какой он стал славный...»: документы о жизни и творчестве В. М. Фокина в собрании Санкт-Петербургской Театральной библиотеки // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки / отв. ред. П. В. Дмитриев. СПб.: ИП А. Д. Генкин, 2006. Вып. 6/7.

3. Боглачева И. А. Архив балетмейстера Михаила Михайловича Фокина: об истории поступления и неопубликованных документах // Информационный бюллетень РБА. 2005. № 36.
4. Жирова В. В. Методология использования фотографии в ранних трудах по классическому танцу в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2026. № 2 (103).
5. Любимов Д. В. «Лебедь» К. Сен-Санса в хореографических интерпретациях М. Фокина и А. Мирошниченко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025а. № 1 (58).
6. Любимов Д. В. «Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.001>
7. Любимов Д. В. Оркестровые воплощения фортепианной музыки в системе художественных средств Михаила Фокина: дисс. ... к. иск. СПб., 2025b.
8. Меньшиков Л. А., Жирова В. В. Книга-альбом «Хореография» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. Т. 14. № 3. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.308>
9. Меньшиков Л. А., Жирова В. В. Хронофотография как метод фиксации движения в интеллектуальном поле науки и хореографического искусства конца XIX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2026. Т. 16. № 2. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2026.208>
10. Погосова Е. Г., Максимов В. И. Архив балетмейстера Фокина // Советский балет. 1987. № 4.
11. Рыбакова Д. А. Альбомы со съёмкой спектаклей по ходу действия в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства // Российский театр: наследие и векторы развития: материалы научно-практической конференции, посвящённой 260-летию Российского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина (Александринского театра) и Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, Санкт-Петербург, 1-2 ноября 2016 года. СПб.: Чистый лист, 2017.
12. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера, статьи и письма. Изд-е 1-е. Л. – М.: Искусство, 1962.
13. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / сост., вступ. ст. и коммент. Г. Н. Добровольской; под ред. Ю. И. Слонимского. Изд-е 2-е, доп. и испр. Л.: Искусство; Ленинградское отделение, 1981.
14. Югай И. И. К проблеме культурно-исторической оценки медианаследия Александра Ширияева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 4.
15. Alter J. B. Dancing and Mixed Media: Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography. N. Y.: Peter Lang, 1994.
16. Barthes R. Le message photographique // Communications. 1961. No. 1. <https://doi.org/10.3406/comm.1961.921>
17. Barthes R. Rhétorique de l'image // Communications. 1964. No. 4.
18. Cassirer E. Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik. Berlin: Bruno Cassirer, 1910.
19. Feuillet R.-A. Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances. P.: chez l'auteur, 1700.
20. Fisher J. The Swan Brand: Reframing the Legacy of Anna Pavlova // Dance Research Journal. 2012. Vol. 44. № 1. <https://doi.org/10.1017/S0149767711000374>
21. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976. <https://doi.org/10.5040/9781350928541>
22. Husserl E. Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik / hrsg. von L. Landgrebe. Prag: Academia Verlagbuchhandlung, 1939.
23. Piaget J. Le structuralisme. P.: Presses Universitaires de France, 1968.
24. Portnova T. V. "The Dying Swan" by A. Pavlova: Choreography and Iconography of the Image // Space and Culture, India. 2019. Vol. 6. No. 5.
25. Portnova T. V. Choreography Sketches as a Representational System of Dance Recording: From M. Petipa to M. Fokine // Indian Journal of Science and Technology. 2016. Vol. 9. No. 29.
26. Vedel K. A. The Performance of Pictorialist Dance Photography // Nordic Theatre Studies. 2017. Vol. 29. No. 1.

Информация об авторах | Author information



Жирова Виолетта Владимировна¹, к. иск.

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург



Violetta Vladimirovna Zhirona¹, PhD

¹ Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg

¹ viozhiva@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.09.2026; опубликовано online (published online): 30.09.2026.

Ключевые слова (keywords): умирающий лебедь; система записи танца; танцевальная нотация; фотографическая нотация; М. М. Фокин; The Dying Swan; dance notation system; dance notation; photographic notation; M. M. Fokine.