

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.91:792.8+782

DOI: 10.52469/20764766\_2025\_01\_141

**Д. В. ЛЮБИМОВ**

*Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой*

### «ЛЕБЕДЬ» К. СЕН-САНСА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ М. ФОКИНА И А. МИРОШНИЧЕНКО

В статье рассматриваются две хореографические версии музыки инструментальной пьесы «Лебедь» Камилля Сен-Санса, осуществленные Михаилом Фокиным (1907) и Алексеем Мирошниченко (2014). Приведена история создания постановок под названием «Умирающий лебедь», перечислены имена первых исполнителей (Анна Павлова, Инна Билаш, Степан Демин). Выявлены особенности образного содержания и пластического воплощения музыки пьесы Сен-Санса на балетной сцене. Выполнен анализ балетмейстерской экспликации Фокина «Умирающий лебедь», что позволило более детально изучить метод работы хореографа с нотным материалом. Рассмотрено явление хореографического ритма высшего порядка. В миниатюре Мирошниченко отмечен аналитический подход балетмейстера к музыкальной форме и выразительным средствам музыки избранной пьесы: подъемам и спадам, секвентным повторам в мелодии, модуляциям в минорные тональности, кульминационным точкам. Затронут вопрос об использовании элементов классической балетной техники, сочетающихся в номере Мирошниченко с модернизированным стилем исполнения. Усматриваются аналогии некоторых дуэтных комбинаций Мирошниченко со скульптурными композициями Огюста Родена. Освещено значение инструментального сопровождения, костюмов и сценического оформления двух постановок. В результате исследования автор приходит к выводу, что в произведениях Фокина и Мирошниченко представлены оригинальные истории на основе органичного слияния музыки и пластики. При всем различии и самостоятельности хореографических версий пьесы Сен-Санса «Лебедь» в постановках Фокина и Мирошниченко, прослеживаются точки соприкосновения названных трактовок. Статья содержит архивные материалы из Санкт-Петербургской Театральной библиотеки, эксклюзивные фотоматериалы постановки Мирошниченко, эскизы костюмов лебедей из личного архива художника Татьяны Ногиновой.

Ключевые слова: Камиль Сен-Санс, инструментальный цикл «Карнавал животных», пьеса «Лебедь», Михаил Фокин, Алексей Мирошниченко, хореографическая миниатюра «Умирающий лебедь».

Для цитирования: Любимов Д. В. «Лебедь» К. Сен-Санса в хореографических интерпретациях М. Фокина и А. Мирошниченко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 1. С. 141–152.

DOI: 10.52469/20764766\_2025\_01\_141

**D. LYUBIMOV**

*A. Vaganova Russian Ballet Academy*

### “THE SWAN” BY C. SAINT-SAËNS IN THE CHOREOGRAPHIC INTERPRETATIONS BY M. FOKINE AND A. MIROSHNICHENKO

This article examines two choreographic interpretations of Camille Saint-Saëns' instrumental piece “The Swan”, created by Mikhail Fokine (1907) and Alexey Miroshnichenko (2014). The study traces the history of productions titled “The Dying Swan”, listing the original performers (Anna Pavlova, Inna Bilash, Stepan Demin). The research identifies the distinctive features of imagery and the plastic embodiment of Saint-Saëns' music on the ballet stage. A detailed analysis of Fokine's choreographic explication of “The Dying Swan” sheds light on his approach to working with the musical material. The article also explores the concept

of higher-order choreographic rhythm. Miroshnichenko's miniature is noted for its analytical approach to musical form and expressive means, including melodic rises and falls, sequential repetitions, modulations to minor keys, and climactic points. The article also discusses the incorporation of elements of classical ballet technique, which in Miroshnichenko's work are combined with a modernized performance style. Certain duet combinations in his choreography are compared to the sculptural compositions of Auguste Rodin. Additionally, the study highlights the significance of instrumental accompaniment, costumes, and stage design in both productions. As a result of this research, the author concludes that Fokine and Miroshnichenko present original narratives based on the organic fusion of music and movement. Despite the differences and independence of their choreographic interpretations of "The Swan", points of convergence between the two artistic visions can be traced. The article includes archival materials from the Saint Petersburg Theater Library, exclusive photographs from Miroshnichenko's production, and costume sketches of the swans from the personal archive of artist Tatyana Noginova.

Keywords: Camille Saint-Saëns, instrumental cycle "The Carnival of the Animals", piece "The Swan", Michel Fokine, Alexey Miroshnichenko, choreographic miniature "The Dying Swan".

For citation: Lyubimov D. "The Swan" by C. Saint-Saëns in the choreographic interpretations by M. Fokine and A. Miroshnichenko. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 1. Pp. 141–152.

DOI: 10.52469/20764766\_2025\_01\_141

Два имени, стоящие в заглавии настоящей статьи, не случайно оказались рядом. Между этими отечественными хореографами XX и XXI веков – при всей индивидуальности творческих установок – существует преемственная связь. Михаил Михайлович Фокин (1880–1942), будучи коренным петербуржцем, окончил в 1898 году Императорское Театральное училище<sup>1</sup>. Алексей Григорьевич Мирошниченко (род. 1974) приехал в северную столицу из Донецка и закончил в 1992 году то же учебное заведение – Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой<sup>2</sup>. Оба после учебы работали танцовщиками Мариинского театра, преподавали, оба стали балетмейстерами. Санкт-Петербург сыграл важную роль в профессиональном и культурном становлении каждого из них.

Имена двух хореографов, Фокина и Мирошниченко, связаны и с балетной историей города Перми. Одна из учениц Фокина, Екатерина Николаевна Гейденрейх, в 1945 году организовала в Перми (тогдашнем Молотове) Хореографическое училище и много сделала для развития балетного образования. Ей также принадлежит заслуга восстановления знаменитой фокинской «Шопенианы». Для Мирошниченко с 2009 года город Пермь стал местом его службы в должности руководителя балетной труппы Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского. Среди балетных постановок Мирошниченко есть несколько работ, отсылающих к репертуару Фокина. Например, «Дафнис и Хлоя» (2010), «Жар-птица» (2017), «Шахерезада» (2019)<sup>3</sup>. Однако их нельзя отнести к реконструкциям фокинских спектаклей. Названные балеты Мирошниченко – оригинальные хореографические интерпретации музыки М. Равеля, И. Стравинского, Н. Римского-Корсакова.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы рассмотреть две хореографические версии музыки инструментальной пьесы «Лебедь» К. Сен-Санса – постановки Фокина и Мирошниченко (Рис. 1), прежде не подвергавшиеся сравнительному анализу.

«Умиравший лебедь» Фокина достаточно хорошо изучен в отечественном и зарубежном балетоведении. Мы дополним имеющиеся сведения анализом балетной экспликации Фокина, чтобы показать метод работы хореографа с нотным материалом. Об «Умиравшем лебеде» Мирошниченко написано немного. Информация о премьере номера и исполнителях содержится в буклете конкурса «Арабеск–2014», а также в некоторых Интернет-источниках.

Пьеса Сен-Санса «Лебедь» из зоологической фантазии «Карнавал животных» (1886, R. 125) – один из примеров воплощения лебединого образа<sup>4</sup> в камерной инструментальной музыке. Миниатюра проникнута возвышенными чувствами, благородством, поэтическим настроением с оттенком печали.

Осветим историю создания постановок Фокина и Мирошниченко.

История первая. Балерина Анна Павлова, зная серьезное отношение Фокина к музыке, попросила его помочь с выбором произведения для очередного выступления. Фокин предложил музыку Сен-Санса «Лебедь», которую в то время разучивал на мандолине. (Известно, что хореограф владел игрой на нескольких музыкальных инструментах.) Шедевр рождался на глазах: он показывал движения – она повторяла за ним (такой процесс сочинения хореографии Фокин назвал «почти импровизация» [1, с. 341]). Эта хореографическая миниатюра<sup>5</sup> – импровизация

молодого Фокина – вошла в мировой балетный репертуар и стала, наравне с «Лебединым озером» Чайковского, символом русского балета<sup>6</sup>. Премьера «Лебедя» состоялась 22 декабря 1907 года в рамках благотворительного спектакля на сцене Мариинского театра<sup>7</sup>. С течением времени Павлова внесла трагическую ноту в фокинскую постановку, усилив тему смерти. По этой причине за хореографической миниатюрой «Лебедь» закрепилось название «Умиравший лебедь»<sup>8</sup>. Подобный мотив присутствует в стихотворении К. Бальмонта «Лебедь» (1895)<sup>9</sup>, повествующем об одиночестве лебедя, потерявшего свою подругу.

История вторая. В Перми в апреле 2014 года проходил XIII Открытый Российский конкурс артистов балета «Арабеск» им. Е. Максимовой (художественный руководитель и председатель жюри – В. Васильев). Для этого конкурса Мирошниченко поставил хореографическую миниатюру «Умиравший лебедь», обратившись к музыке пьесы Сен-Санса<sup>10</sup>. Если Фокин создал танец-монолог, то Мирошниченко – танец-дуэт. На вопрос журналиста В. Модестова о том, как хореографу пришла такая идея, Мирошниченко сказал: «От наглости, наверное, а если серьезно, то от необходимости сочинить что-нибудь узнаваемое ребятам для конкурса» [6].

Так же, как Фокин, связавший образ лебедя с Анной Павловой, Мирошниченко поставил свой номер на конкретных исполнителей – балетную пару: Инну Билаш и Степана Демина, выпускников Пермского хореографического училища. Мирошниченко раскрыл в своем «Умиравшем лебедь» тему лебединой верности, жертвенности любви. Это номер о цельности и гармонии отношений двух любящих сердец, которые не могут существовать один без другого. Такая трактовка делает дуэтную форму композиции вполне оправданным выбором.

Обратимся к экспликации Фокина «Умиравший лебедь». В архиве Санкт-Петербургской Театральной библиотеки хранится рукопись Фокина [7]<sup>11</sup>, любезно предоставленная Виталием Фокиным, сыном хореографа (Рис. 2). Эта рукопись легла в основу зарубежного издания 1925 года на английском языке (Рис. 3). В 1961 году вышла брошюра «Умиравший лебедь» на русском языке с вступительной статьей Г. Добровольской [4, с. 5–20]. Помимо разъяснения сценарного замысла и хореографии, экспликация Фокина включает нотный текст<sup>12</sup>. Он представляет собой фортепианное переложение пьесы Сен-Санса «Лебедь», выполненное Александром Перо (Alexander Pero). Известно, что существовал запрет композитора на прижизненное издание полной партитуры цикла «Карнавал животных». Лишь пьеса «Лебедь» получила рас-

пространение в многочисленных обработках<sup>13</sup>. Не исключено, что именно таким музыкальным материалом располагал Фокин при постановке своего номера в 1907 году.

В фортепианном переложении мелодия в партии правой руки дана октавой выше оригинальной редакции пьесы. Заметим, что это совпадает с тесситурой скрипки или мандолины. Владея такими нотами, Фокин мог и разучивать пьесу на мандолине, и воспользоваться ими для фиксации балетмейстерского замысла (Рис. 4). Обратим внимание на то, что в нотах хореографом проставлены цифры от 1 до 53. Они обозначают смену позы или движения. К нотному материалу прилагается текстовое пояснение танцевального рисунка. В экспликации помещена диаграмма, где линейными отрезками и точками Фокин изобразил передвижение танцовщицы по сцене. Для наглядности приводятся фотографии балерины Веры Фокиной (Антоновой), супруги хореографа. В них зафиксированы позы исполнительницы данного номера.

При внимательном изучении музыкальной составляющей экспликации становится очевидно, что Фокин строил танцевальный рисунок в соответствии с разделами музыкальной формы пьесы. Расстановка цифр над долями такта указывает на более редкую или более частую смену позы танцовщицы, что можно расценивать как хореографический ритм высшего порядка. При этом заметна ритмическая аналогия некоторых построений музыкальной формы (первое и второе предложение периода, первое и второе звено секвенции развивающего раздела), учащение ритма смены движений на восходящих мелодических волнах (с выдерживанием на высокой ноте) и в предыктовом разделе формы, прием гемииолы в заключительных тактах пьесы. Это подтверждает, что метод работы Фокина с музыкальным материалом был основан на тщательном анализе музыкальной формы произведения, понимании драматургии музыкального развития.

В свой образ лебедя Фокин вкладывал смысл, выраженный в словах: это символ «стремления к жизни всего смертного» [10, с. 22]. В индивидуальной трактовке музыкального образа танцовщицами хореограф допускал усиление лирического или драматического начал, которые в равной степени присутствовали в этом произведении. Пластический рисунок был подсказан хореографу самой музыкой пьесы. Два основных фактурных элемента – «плывущая» кантиленная мелодия и трепетная гармоническая фигурация сопровождения – соединились в выразительной пластике «поющих», устремленных вверх рук-крыльев и мелких, подобно бисеру,

непрерывных движений ног *pas de bourrée suivi*. Этот главный хореографический мотив дополнен позами *attitude*, *arabesque*, коленопреклоненными положениями, различными *port de bras* корпуса, рук, перемещениями в заданном балетмейстером рисунке. Амплитуда и скорость движений соответствуют динамике музыкального развития, передавая состояние покоя или тревоги. В финале лебедь прячет голову под крыло и умирает.

Оставив название номера «Умиравший лебедь», Мирошниченко сохранил и фактическую сторону повествования. Он добавил второе действующее лицо – лебедя мужского пола, превратив танцевальное соло в дуэт. Миниатюра пронизана нежностью, вниманием, заботой. Он и она любят друг друга. Лебедь в исполнении балерины женственна, но при этом сильна духом. Ощущая приближение смерти, лебедушка старается не показать своей немощи, потому что бережет чувства своего друга. Она постоянно пытается взлететь, однако силы покидают ее. Верного и любящего лебедя не оставляет надежда на совместный полет и жизнь: он готов на многое, чтобы поднять любимую подругу на крыло. Постановка заканчивается трагически: лебедь-балерина складывает крылья и утасает. В последний раз партнер вскидывает руки с корпусом тела (как лебедь Фокина) и, склонившись над партнершей, тоже умирает.

Хореографии Мирошниченко, как и Фокина, свойственны мелодичность, текучесть линий и переходов. Балетмейстер тонко чувствует музыку, фразировку, подъемы и спады, секвентные повторы в мелодии, модуляции в минорные тональности, кульминационные точки. Подобно тому, как в музыке восходящий разбег приводит к остановке на высокой ноте, так и в пластическом рисунке фрагменты, наполненные движением, сменяются застывшими позами. Будучи представителем неоклассики в современном балете, в своем номере Мирошниченко использовал элементы классической балетной техники: горделивые *attitude*, поэтику *arabesque*, перегибы корпуса тела в *renverse*, искусно применив модернизированный стиль исполнения и тем самым добавив углубленный драматизм в эти танцевальные движения. Хочется отметить роль выразительных поддержек. Это подъемы балерины до уровня груди, на плечо или на вытянутых руках партнера. Встречаются поддержки с динамичным подходом (бегом). Используются интересные позы: «ласточка», «рыбка», «циркуль». Вся хореография передает неистребимое желание полета, воздуха, свободы. Поддержки исполняются легко, артисты не выходят из заданного состояния героев. Их слаженное ис-

полнение представляет собой определенную вершину дуэтного танца (Рис. 5). Некоторые танцевальные комбинации Мирошниченко отсылают к работам О. Родена, в частности к скульптуре «Поцелуй». Французский скульптор передал в ней ощущение движения человеческих фигур, экстаза любви, воплощенного в мраморе. Столь же скульптурна и выразительна зафиксированная поза артистов за несколько тактов до наступления репризы-коды (Рис. 6). В финале своей истории Мирошниченко объединил две позы «умирания»: балерина-лебедь «умирает» в положении *port de bras*, склонившись к ноге (как Анна Павлова и Майя Плисецкая), а танцовщик-лебедь – с круговым движением ноги в *rond de jambe par terre* (как Галина Уланова).

Несколько слов следует сказать о звучании музыки двух хореографических версий. Партитура «Карнавала животных» Сен-Санса написана для инструментального состава из одиннадцати исполнителей<sup>14</sup>. В пьесе «Лебедь» (№ 13) использованы виолончель и два фортепиано. Особенности музыкальной фактуры заключаются в дополнении мелодии и гармонической фигурации арпеджированными аккордами второго фортепиано, что создает эффект плеска воды. Фокин считал идеальным тембровым решением для своего номера сочетание солирующей виолончели и арфы<sup>15</sup>. Если предположить, что он имел в своем распоряжении только ноты фортепианного переложения, то можно удивляться его тембровой интуиции и фантазии. В исполнении фокинского «Лебедя» балеринами XX–XXI веков можно услышать различные варианты звучания музыки: камерные (виолончель или скрипка соло под аккомпанемент фортепиано или арфы) и оркестровые (добавление гармонического фона струнных инструментов). Интересно, что Майя Плисецкая, исполняя номер под скрипку, виолончель или оркестр, по-разному ощущала внутреннее состояние своего персонажа<sup>16</sup>. В отличие от Фокина, Мирошниченко остановился на авторском инструментальном составе пьесы: соло виолончели в сопровождении двух фортепиано. Укажем, что танцовщики исполняют номер под фонограмму (это определяется техническими правилами конкурса «Арабеск»).

Постановочная мысль Фокина и Мирошниченко связана не только с хореографией и музыкой, но также с костюмами и сценографией. По замыслу Фокина, балерина появляется в белой пачке, несколько отличающейся от вида традиционной балетной тюники. Имея горизонтальное положение, тюника фокинского лебедя не короткая и не жесткая. Она выпуклая и объемная, украшенная блестками и перьями. Лиф, открывающий плечи и руки, покрыт лебяжьим

пухом (Рис. 7). Трико и туфли-пуанты балерины, по мнению Фокина, должны быть «очень светлого розового цвета» [10, с. 32]. О головном уборе хореограф не оставил записи, однако на фотографиях балерин мы видим царственную корону (Рис. 8). Варианты костюмов для Анны Павловой создавал художник Л. Бакст<sup>17</sup>. Балерина прикрепляла к костюму рубиновую брошь, что усиливало трагический оттенок создаваемого ею образа.

Художником постановки Мирошниченко выступила Т. Ногинова, с которой балетмейстер давно и успешно сотрудничает. Согласно ее идее, артисты одеты в одинаковые облегающие костюмы – корсажи белого цвета и шапочки, украшенные перьями (Рис. 9)<sup>18</sup>. Этим Ногинова подчеркнула единство партнеров, что обусловило сходство с лебедями. Отказ от привычного костюма (балетная пачка у женщины, трико у мужчины) характерен для эстетики неоклассического балета. Добавим к этому выразительный сценический грим черно-белого цвета на лицах танцовщиков, непроизвольно вызывающий в памяти облик балерины Нины Сейерс (Натали Портман) в фильме «Черный лебедь» (2010, режиссер Д. Аронофски) (Рис. 10).

Декорации в постановках Фокина и Мирошниченко минимальны. Однотонный задник создает впечатление открытого пространства. Луч белого софита освещает исполнителей, а с последними тактами музыки гаснет.

Музыковед Т. Курышева, рассуждая о «проблеме перекодировки», или транспонирования художественного произведения на язык иного искусства, утверждает: «Транспонирование предполагает не копирование, а перевод на иной язык <...> В новом воплощении могут неожиданно высветиться дополнительные образные грани, до времени существовавшие как бы незримо, могут усилиться черты, близкие виду искусства, “перенимающему” эстафету» [14, с. 17]. Подобное суждение можно отнести к работам Фокина и Мирошниченко. Сопоставив две разделенные

столетием хореографические версии музыки инструментальной пьесы «Лебедь» Сен-Санса, мы пришли к выводу о том, что интерпретации Фокина и Мирошниченко – самостоятельные авторские произведения. Постановки Фокина и Мирошниченко роднит то, что их нельзя назвать в общепринятом смысле виртуозными. Хореографы не использовали сложные элементы классической балетной техники (прыжки, вращения, туры). Но созданный ими пластический рисунок требует от исполнителей высокого мастерства, отточенности движений и жестов, эмоционального наполнения. Таким образом, для обоих балетмейстеров на первом плане – передача в малой хореографической форме глубокого поэтического содержания, эмоции одухотворенного танца. В рассматриваемых миниатюрах ощущается органичное слияние музыки и пластики. Печальные мгновения ускользающей жизни в монологе лебедя и любовная тема дуэта белоснежных птиц убедительно ложатся на музыку Сен-Санса, не вступая в противоречие с музыкальным образом пьесы<sup>19</sup>. «Красота сильнее смерти» – так можно обозначить идею, объединяющую постановки Фокина и Мирошниченко.

«Умиравший лебедь» Фокина пользуется широкой популярностью во всем мире. Одноименная миниатюра Мирошниченко, нашего современника, востребованного и титулованного хореографа, в равной мере достойна внимания и исполнения на балетных сценах<sup>20</sup>.

В заключение статьи напомним известный факт. Камиль Сен-Санс, очарованный танцем Анны Павловой, произнес: «Вы знаете, мадам, что я только сегодня, увидев ваш танец, понял, какую красивую вещь я написал» [цит. по: 15, с. 205]. Пьеса, изначально не предназначенная для балета<sup>21</sup>, органично вписалась в балетный жанр. Спустя время она приобрела различные исполнительские и хореографические интерпретации<sup>22</sup>, став частью массовой музыкальной культуры, кинематографа и спорта<sup>23</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В разное время Фокин учился у П. Карсавина, Н. Волкова, А. Ширяева, П. Гердта, Н. Легата, Х. Иогансона.

<sup>2</sup> В 1992 году Мирошниченко закончил класс В. Оношко, в 2002 – балетмейстерское отделение Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (класс И. Бельского и Г. Алексидзе).

<sup>3</sup> Название балета Мирошниченко «Шахерезада» отличается от авторского именованья оркестровой сюиты Н. А. Римского-Корсакова. Это мотивировано содержанием либретто, принадлежащего хореографу и повествующего о жизни Фарах Пехлеви, последней императрицы (шахини) Ирана, супруги шаха Мохаммеда Реза Пехлеви.

<sup>4</sup> Лебедь – излюбленный мифологический и сказочный образ, нашедший отражение в литературе, изобразительном искусстве, вокальной и инструментальной музыке, опере, балете. Интерес к лебединой тематике многократно возрос в романтическом искусстве XIX столетия. К примеру, в музыке – вокальный цикл Ф. Шуберта «Лебединая песня», романс Э. Грига «Лебедь», оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» и Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», балет П. Чайковского «Лебединое озеро», симфоническая поэма Я. Сибелиуса «Туонельский лебедь». Примечательно, что в период 1860–1870-х годов американским композитором Луи Моро Готшалком был написан Романс «Умиравший лебедь» для фортепиано

(«The Dying Swan», Op. 100-Ro, 076). На рубеже XIX–XX веков образ лебедя вдохновлял поэтов-символистов (А. Блока, К. Бальмонта, В. Брюсова).

<sup>5</sup> «Хореографическая миниатюра – малая форма хореографического произведения. Существует в балетном театре и на эстраде. Может быть сюжетной и бессюжетной. <...> Малая форма хореографического произведения не влияет на его художественную ценность» [2, с. 138].

<sup>6</sup> Ю. Кремлев, автор монографии о творчестве Сен-Санса, допустил неточность, назвав создательницей номера «Умиравший лебедь» Анну Павлову [3, с. 171].

<sup>7</sup> Кроме постановки на музыку Сен-Санса, Фокин написал либретто для балета «Лебедь» на музыку Ш. Лекока (1910, не был поставлен).

<sup>8</sup> Как сообщает Г. Добровольская, уже в 1913 году Павлова танцевала этот номер под названием «Умиравший лебедь» [4, с. 11].

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: [4, с. 13–14]. На стихотворение Бальмонта «Лебедь» были написаны мелодекламации под названием «Умиравший лебедь» композиторами Н. Лаубе (около 1907 года) и Е. Вильбушевичем (приблизительно в 1920-х годах). См.: [5, с. 149–153].

<sup>10</sup> В творческой биографии Мирошниченко встречаем еще две постановки с лебедиными образами: балет «В сторону лебедя» на музыку одноименной пьесы Л. Десятникова для двух фортепиано (2006) и авторскую редакцию балета П. Чайковского «Лебединое озеро» (2011).

<sup>11</sup> Автор статьи благодарит сотрудников Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки: директора Анастасию Григорьевну Гай и заведующую Отделом редкой книги Ирину Игнатьевну Хатко – за предоставленный фрагмент архивного материала [7, л. 4].

<sup>12</sup> В архиве Фокина в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке сохранились рукописные экспликации других балетных постановок хореографа. Подробнее об этом см.: [8, с. 8–27].

<sup>13</sup> Не согласимся с А. Соколовым-Каминским, утверждавшим: «В музыке всей сюиты, и “Лебедя” в том числе, нет ни йоты, даже намек на драматизм. И Фокин это прекрасно знал. И внес туда, волею творца, насилие, вопреки музыке, смерть» [9, с. 99]. На момент обращения к музыке Сен-Санса «Лебедь» хореограф не мог располагать партитурой всего цикла «Карнавал животных».

<sup>14</sup> Saint-Saëns C. The Carnival of the Animals: Grand Zoological Fantasy for Eleven Players: Full Score. Mineola (New York, USA): Dover Publications, 1998. 68 p.

<sup>15</sup> Вероятно, Фокин как исполнитель многих классических балетных партий интуитивно опирался на традицию инструментовки балетных Adagio. Об использовании инструментальных соло в балетных партитурах см.: [11].

<sup>16</sup> Как пишет Н. Рославлева, «низкие, сильные звуки виолончели вызывают у нее (Плисецкой. – Д. Л.) представление о птице более мощной, более сильной, в какой-то степени более “земной” в своей борьбе за жизнь. И взмахи крыльев этой птицы – реже, и бьются они в то же время сильнее. Певчий, высокий и нежный голос скрипки вызывает у балерины другое состояние. Она как бы “поет” на этой высокой тесситуре, все тело ее делается выше, воздушнее, нежнее, и тогда характер трактовки лебедя меняется – теперь это птица легкая, более одухотворенная, стремящаяся в своем порыве ввысь, к небу, но в какой-то мере и более слабая» [12, с. 36–37].

<sup>17</sup> Костюмы лебедя, выполненные Бакстом, выставлены в Музее Парижской оперы, Музее изящных искусств в Сан-Франциско и Музее Лондона.

<sup>18</sup> Автор статьи выражает признательность Т. Ногиновой за предоставление копии эскизов костюмов постановки «Умиравший лебедь» из личного архива художника и разрешение на их публикацию [13].

<sup>19</sup> В 1972 году Л. Якобсон создал хореографическую миниатюру «Лебедь» на музыку пьесы Сен-Санса в иной трактовке. В его пластическом решении преобладают ломаные линии корпуса тела, плоские ладони, «острые» локти и кисти рук. Балерина одета в костюм черного цвета.

<sup>20</sup> Читатель имеет возможность ознакомиться с видеозаписью постановки Мирошниченко «Умиравший лебедь» в Интернете. URL: <https://rutube.ru/video/3286f92c192349ab5bf4146c3e5ef5cd/> (дата обращения: 15.11.2024).

<sup>21</sup> Сен-Санс – автор балета «Жавотта» (1896). А. Грудынова указывает, что композитор работал над такими балетными проектами, как «Ночь Клеопатры» (1863), «Мнимый больной» (1892, редактura) и «Пьеро-астроном» (1902, неоконченное сочинение) [16, с. 216–217].

<sup>22</sup> Миниатюру «Лебедь» на музыку Сен-Санса исполняли многие выдающиеся балерины и танцовщики. Среди женщин выделяются: Галина Уланова, Наталья Макарова, Галина Мезенцева, Ульяна Лопаткина, Светлана Захарова, Наталья Осипова (хореография М. Фокина), Майя Плисецкая (хореография М. Фокина в редакции С. Мессерер). Среди мужчин: Валерий Михайловский (собственная хореография и выступление), Иван Васильев (хореография Р. Поклитару), Владимир Малахов (хореография М. де Кандия), Серхио Берналь (хореография Р. Кью).

<sup>23</sup> Пьеса Сен-Санса «Лебедь» известна в инструментальных, вокальных и хоровых аранжировках. Эта музыка активно используется в рекламах, служит прекрасным материалом для произвольных программ в фигурном катании (российская пара Людмила Белоусова – Олег Протопопов, японский фигурист Юдзуру Ханю), художественной гимнастике (Юлия Барсукова). Не менее интересна судьба этой музыки в кинематографе. Так, в немом фильме «Умиравший лебедь» (1917, режиссер Е. Бауэр) ее танцует балерина Вера Каралли; в музыкальном фильме «Когда песня не кончается» (1964, режиссер Р. Тихомиров) Тамара Милашкина поет

романс на музыку Сен-Санса «Лебедь» (слова Е. Юрьева); в художественном фильме «Анна Павлова» (1983, режиссер Э. Лотяну) воспроизведены эпизоды создания танца и премьеры постановки Фокина; в киноленте «Опасный элемент» (2019, режиссер М. Сатрапи) Лои Фуллер кружится под «Лебедя» в серпантинном танце.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1

Михаил Фокин и Алексей Мирошниченко

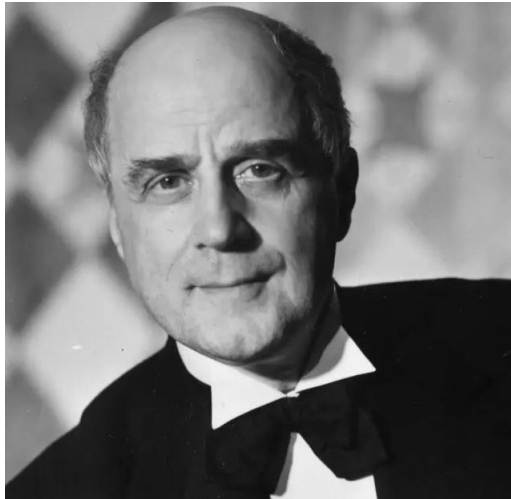


Рис. 2

Фокин М. «Лебедь»; «Умиравший лебедь»: Предисловие к изданию «Choreographic Compositions by Michel Fokine. "The Dying Swan"»: Рукопись (1925) [7, л. 4]

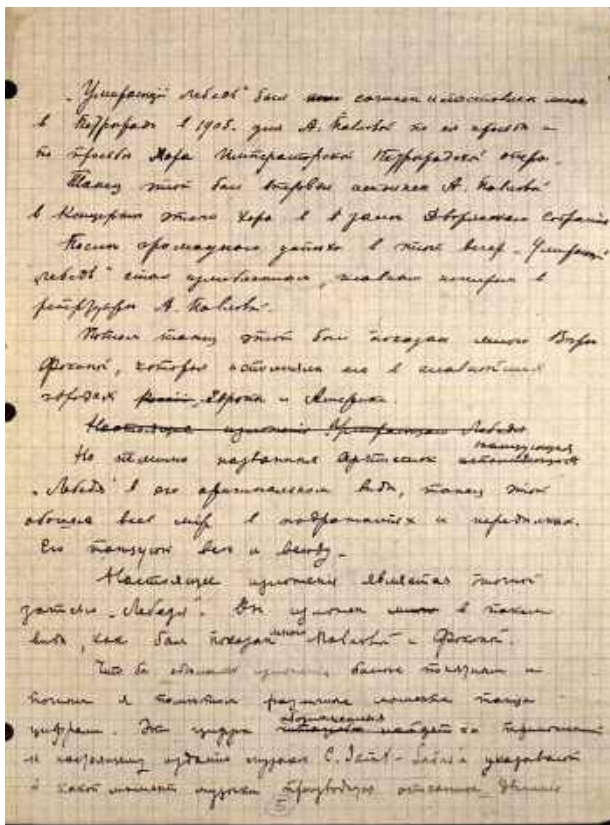


Рис. 3

Экспликация М. Фокина. «"The Dying Swan": Music by C. Saint-Saëns; Detailed description of the dance by Michel Fokine» (New York: J. Fischer, 1925). Титульный лист

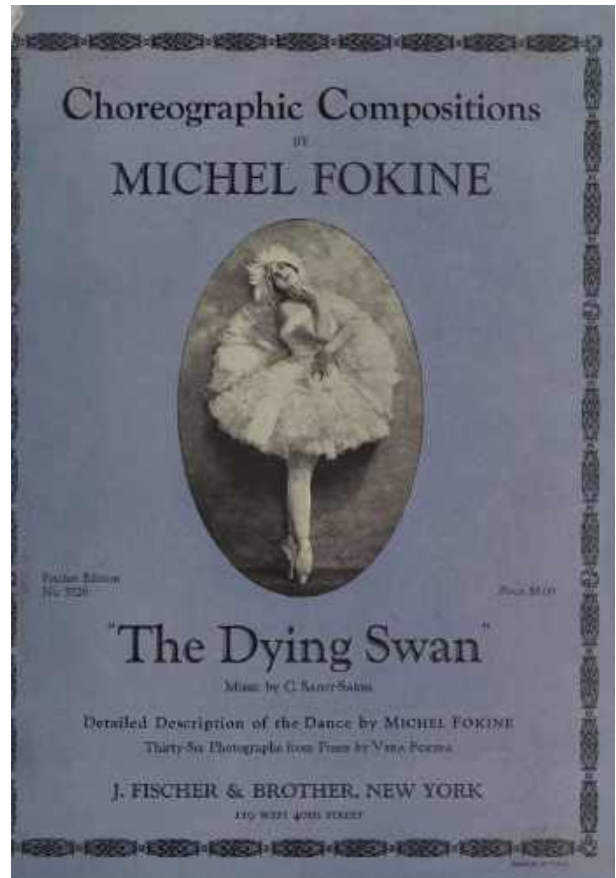


Рис. 4

Экспликация М. Фокина. «“The Dying Swan”: Music by C. Saint-Saëns; Detailed description of the dance by Michel Fokine». Пьеса К. Сен-Санса «Лебедь»



Рис. 5

Миниатюра «Умирающий лебедь» (хореография А. Мирошниченко)  
Инна Билаш и Степан Демин (фото П. Семянникова)



Рис. 6

Фото слева направо: О. Роден. «Поцелуй»;  
Миниатюра «Умирающий лебедь» (хореография А. Мирошниченко);  
Инна Билаш и Степан Демин (фото П. Семянникова)



Рис. 7

Л. Бакст. Костюм лебедя для Анны Павловой



Рис. 8  
Анна Павлова в костюме лебедя



Рис. 9  
Ногинова Т. Эскизы костюмов лебедей для постановки  
А. Мирошниченко «Умиравший лебедь» (фото Т. Ногиновой) [13]

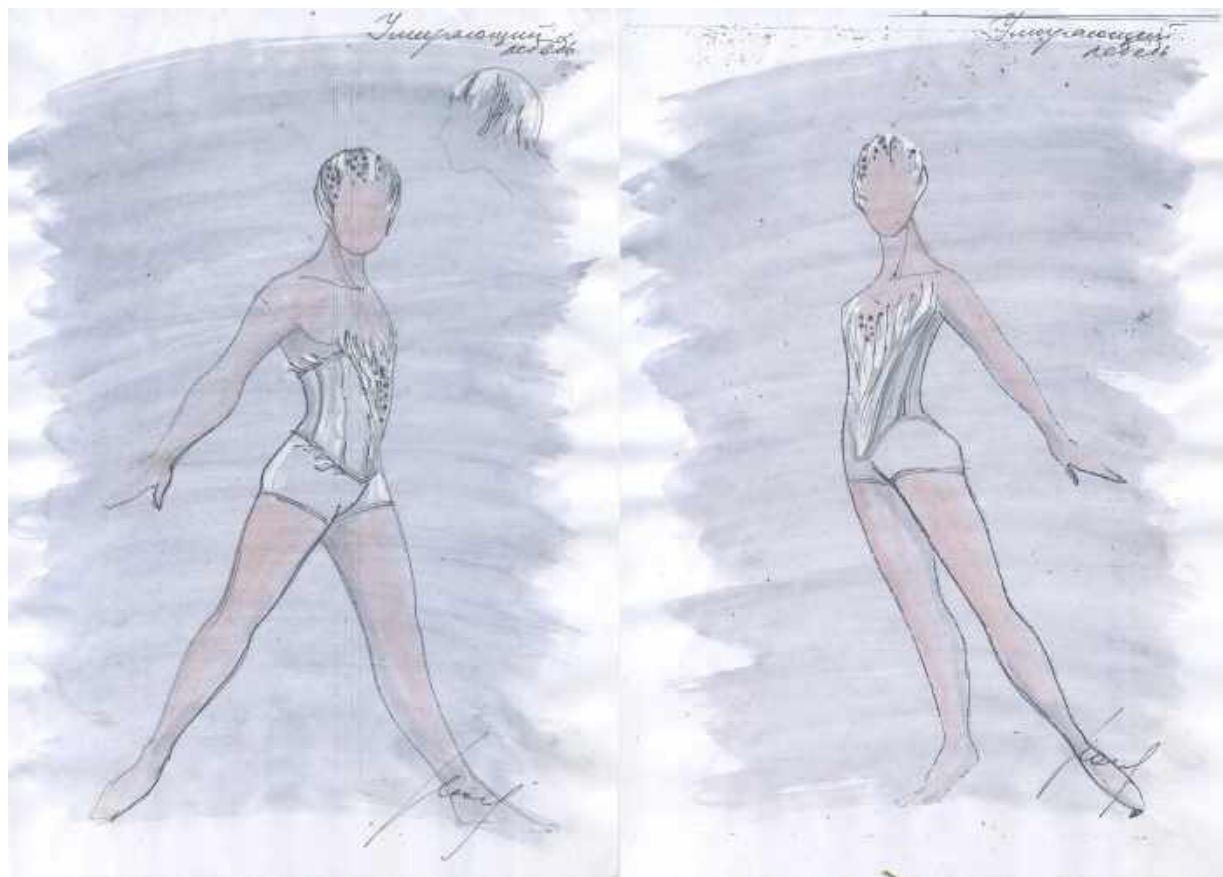


Рис. 10

Фото слева направо: Степан Демин и Инна Билаш (фото С. Мухина);  
Нина Сейерс (Натали Портман) в фильме «Черный лебедь»



---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Изд. 2-е, доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
2. Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. СПб.: Композитор, 2015. 217 с.
3. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор, 1970. 328 с.
4. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин и его «Умиравший лебедь» // Фокин М. М. Умиравший лебедь / публ. Г. Н. Добровольской. Л.: Музгиз, 1961. С. 5–20.
5. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация (Серебряный век): дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2015. 298 с.
6. Модестов В. С. Приз «Душа танца» отметил 20-й юбилей. URL: <https://vm.ru/entertainment/186758-priz-dusha-tanca-otmetil-20-j-yubilej> (дата обращения: 25.11.2024).
7. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р 11/50: Фокин М. М. «Лебедь»; «Умиравший лебедь»: Предисловие к изданию «Choreographic Compositions by Michel Fokine. "The Dying Swan"» (1925): Рукопись. 7 л.
8. Любимов Д. В. «Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 8–27.
9. Соколов-Каминский А. А. Балет: от термина – к сути // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 6. С. 87–101.
10. Фокин М. М. Умиравший лебедь / публ. Г. Н. Добровольской. Л.: Музгиз, 1961. 32 с.
11. Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета: учебное пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2017. 432 с.
12. Рославлева Н. П. Майя Плисецкая. М.: Искусство, 1968. 125 с.
13. Ногинова Т. К. Эскизы костюмов лебедей для постановки Алексея Мирошниченко «Умиравший лебедь» (2014). Архив Т. Ногиновой. Лл. 1–2.
14. Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 204 с.
15. Дандре В. Э. Моя жена – Анна Павлова. М.: ТД «Алгоритм», 2016. 384 с.
16. Груцынова А. П. Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков: Очерки. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2019. 314 с.

---

### REFERENCES

---

1. Fokin M. Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeystera [Against the Current: Memoirs of a ballet master]. The 2nd rev. and correct. ed. Leningrad: Iskusstvo, 1981. 510 p.
2. Abyzova L. Teoriya i istoriya khoreograficheskogo iskusstva: Terminy i opredeleniya: Glossariy [Theory and history of choreographic art: Terms and definitions: Glossary]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 217 p.

3. *Kremlev Yu.* Kamil' Sen-Sans [Camille Saint-Saëns]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1970. 328 p.
4. *Dobrovol'skaya G.* Mikhail Fokin i ego «Umirayushchiy lebed'» [Michel Fokine and his "The Dying Swan"]. In: Fokin M. Umirayushchiy lebed' [The Dying Swan]. Publ. by G. Dobrovol'skaya. Leningrad: Muzgiz, 1961. Pp. 5–20.
5. *Ol'shevskaya A.* Russkaya melodeklamatsiya (Serebryanyj vek) [Russian Melo-declamation (Silver Age)]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2015. 298 p.
6. *Modestov V.* Priz «Dusha tantso» otmetil 20-y yubiley [The "Soul of Dance Prize" celebrated its 20th anniversary]. URL: <https://vm.ru/entertainment/186758-priz-dusha-tanca-otmetil-20-j-yubiley> (date of application: 25.11.2024).
7. Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya teatral'naya biblioteka. Otdel redkoy knigi, rukopisnykh, arkhivnykh i izobrazitel'nykh materialov [St. Petersburg State Theatre Library. Department of rare books, manuscripts, archival and visual materials]. Archive of M. Fokine. R 11/50: Fokin M. «Lebed'»; «Umirayushchiy lebed'»: Predislovie k izdaniyu: «Choreographic Compositions by Michel Fokine. "The Dying Swan"» (1925): Rukopis' ["The Swan"; "The Dying Swan": Preface to the edition: "Choreographic Compositions by Michel Fokine. "The Dying Swan"» (1925): Manuscript]. 7 s.
8. *Lyubimov D.* «Marsh Chernomora» M. Glinki v baletmeisterskoy razrabotke M. Fokina: o rabote khoreografa s partituroy [M. Glinka's "Chernomor's March" choreographed by M. Fokine: The choreographer's work with the score]. In: Opera musicologica [Opera musicologica]. 2024. Vol. 16. No. 3. Pp. 8–27.
9. *Sokolov-Kaminskiy A.* Balet: ot termina – k suti [Ballet: From the term to essence]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Russian Ballet Academy]. 2021. No. 6. Pp. 87–101.
10. *Fokin M.* Umirayushchiy lebed' [The Dying Swan]. Publ. by G. Dobrovol'skaya. Leningrad: Muzgiz, 1961. 32 p.
11. *Bezuglaya G.* Novyi kontsertmeister baleta [The New Ballet Concertmaster]: study guide. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2017. 432 p.
12. *Roslavleva N.* Maya Plisetskaya [Maya Plisetskaya]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 125 p.
13. *Noginova T.* Eskizy kostyumov lebedey dlya postanovki Alekseya Miroshnichenko «Umirayushchiy lebed'» [Swans' costume sketches for Alexey Miroshnichenko's "The Dying Swan" production]. Arkhiv T. Noginovoy [T. Noginova's Archive]. 2 s.
14. *Kuryshcheva T.* Teatral'nost' i muzyka [Theatricality and Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 204 p.
15. *Dandre V. E.* Moya zhena – Anna Pavlova [My wife is Anna Pavlova]. Moscow: TD "Algoritm", 2016. 384 p.
16. *Grutsynova A.* Muzyka frantsuzskogo baleta kontsa XIX – nachala XX vekov [The music of the French ballet in the late 19th – early 20th centuries]: Essays. Saratov: L. Sobinov Saratov State Conservatory, 2019. 314 p.

**Любимов Данила Вадимович**  
аспирант кафедры музыкального искусства  
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой  
Россия, 191023, Санкт-Петербург  
*lyubimov.dania@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-9103-1563

**Danila V. Lyubimov**  
Postgraduate student at the Department of Musical Art  
A. Vaganova Russian Ballet Academy  
Russia, 191023, St. Petersburg  
*lyubimov.dania@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-9103-1563