

УДК 792.8

«ИДЕАЛЬНЫЙ ПЕТИПА» И «НЕИДЕАЛЬНЫЙ ФОКИН» В БАЛЕТНОЙ КРИТИКЕ ВОЛЫНСКОГО 1913 ГОДА

Щепелева Е. А.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, дом 2.
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Средняя общеобразовательная школа № 654 Кировского р-на, ул. Лёни Голикова,
д. 23, корп. 6, Санкт-Петербург, 198262, Россия.

В статье рассматриваются критические работы Акима Волынского, написанные им в 1913 году. В них противопоставляются балеты, созданные Мариусом Петипа, и постановки Михаила Фокина: Волынский неоднократно поднимал вопрос о разрушительном влиянии новой пластики Фокина на старую школу классического танца. Критика Волынского сопровождала все премьеры Фокина 1913 года. Вместе с тем Волынский предрекал вечную жизнь и славу балетным шедеврам Мариуса Петипа, в которых видел проявление возвышенной духовности и чистоты. В статье приводятся цитаты из неизвестных широкой публике рецензий Волынского, опубликованных в газете «Биржевые ведомости».

Ключевые слова: балетная критика, Аким Волынский, 1913 год, Мариус Петипа, Михаил Фокин, классический балет, новый балет.

“IDEAL PETIPA” AND “IMPERFECT FOKINE” IN VOLYNSKY’S BALLET CRITICISM OF THE 1913S

Shchepelleva E. A.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Secondary School № 654 of the Kirov region, 23, bldg. 6, Leni Golikova St., St. Petersburg, 198262, Russian Federation.

The article deals with the problems of the critical works of Akim Volynsky, written in 1913. The opposition of the ballets created by Marius Petipa and the Mikhail Fokine’s productions clearly sounded in Volynsky’s works. Volynsky repeatedly raised the question of the destructive influence of Fokine’s new plastics on the old school of classical dance in the art of ballet dancers of that period. Volynsky’s criticism accompanied all of Fokine’s 1913 premieres. At the same time, Volynsky predicted eternal life and glory for the ballet masterpieces of Marius Petipa, in which he saw a demonstration of great spirituality and

purity. The article contains quotations from the reviews of Volynsky, unknown to the general public, published in the newspaper "Birzhevye Vedomosti".

Keywords: ballet criticism, Akim Volynsky, 1913, Marius Petipa, Mikhail Fokine, classical ballet, new ballet.

Аким Волынский — один из выдающихся отечественных балетных критиков прошлого столетия. Он не просто писал статьи о спектаклях, исполнителях и балетмейстерах, а славил и воспевал классический танец, подавая пример того, как следует писать и мыслить о балете. Более пятнадцати лет Волынский неустанно вел летопись петербургского балета, не пропуская ни одного важного события, связанного с Мариинским театром. В своих трудах Волынский очертил вопросы о музыке, сценографии, костюме, исполнительском мастерстве. И хотя критик был не первым, кто стал столь подробно разбирать балетные спектакли, все же у него был свой, особый подход к пониманию хореографии, на основе которого родилась его уникальная философия балета.

Согласно Волынскому, классический танец уходит корнями в Античность. Об этом свидетельствуют множественные сравнения элементов классического танца с танцами древних греков, встречающиеся в критических статьях и в «Книге ликований» Волынского [1].

Опубликованная 17 сентября 1911 года в газете «Биржевые ведомости» первая статья Волынского «Священнодействие танца» [2] ознаменовала появление в мире балета критика-новатора, критика-философа, призванного выявить и обосновать сущность танцевального искусства. «Священнодействие танца», формально являясь рецензией на «Лебединое озеро» с Т. Карсавиной, фактически представляет собой философско-эстетический трактат о балете, где Волынский знакомит читателя с некоторыми основополагающими аспектами своей будущей теории балета.

В «Священнодействии танца» критик писал: «Боги Олимпа — это только горизонт идеальных подобий античного мира, и танец древней Греции в оркестре или на священном пути к храму Деметры в Елевзине был ни чем иным, как наглядным страстным отображением в пластических знаках и формах того, что горело внутри» [2, с. 43]. В этих строках заложены основы балетной концепции Волынского, суть которой в том, что балет — это идеал выражения духовности или, согласно критику, «внутреннего горения». Это понятие, предложенное Волынским, стало определяющим в его отношении к танцу, в частности — к балету.

«Горение» в балете — это и «бури большого романтического порыва», и «движения и ритм сердечных мелодий», и «полнота танцевального экста-

за», и «отражение горячего внутреннего солнца», и «горение душистых красок чистейшей женской эротики»... — то есть все те свойства танца, через которые проявляет себя харизма исполнителей, их вовлеченность в движение своей волей, своей душой, своим духом. По существу, Волынский называл «внутренним горением» то, что для нас заключено в слове «вдохновение», но, как видно из примеров, он ощущал его как более сильный и всеобъемлющий пафос танца. На особенном видении балетного искусства сказались взгляды критика, сложившиеся под воздействием идеалистической философии и символизма — течений, распространенных в русской культуре fin de siècle.

Хотя в рецензиях Волынского присутствует описательная часть, которая обычно составляла основу балетоманских очерков, все же критик много размышляет, можно сказать, философствует и по поводу техники классического танца, и по поводу музыки, и об исполнительском мастерстве артистов. Манера письма отличает Волынского от многих других критиков и, тем более, от балетоманов. Балетные статьи Волынского — это кладезь научных знаний, где собрано огромное количество имен выдающихся ученых и мыслителей всех времен, а также танцовщиц и танцовщиков, балетмейстеров и композиторов. Практически ни одна его работа не обходилась без обращения к историческим фактам или личностям. Вот один только пример учености Волынского. В рецензии на премьеру «Орфея» К. Глюка критик указывает постановщику танцев М. Фокину на отсутствие у него «серьезных знаний по этой части»: «Я говорю не о греческих и латинских источниках, которые не всем доступны в их оригиналах, а о таких первоклассных по своему значению исследованиях, как сочинения Бухгольца, Кирхгофа, Альберта Мюллера, Карла Зиттля, Эмануэля и других. Сырой материал, собранный у Полидевка (“Onomasticon”), разбросанный в “Дипнософистах” Атеней, освещен здесь с разных сторон, с истинным знанием дела. Не стану в этих беглых строках распространяться также и о значительных работах по истолкованию греческой скульптуры и живописи афинского ученого Свороноса...» [3, с. 42–43].

В первые полтора года на поприще балетного критика (с сентября 1911-го по декабрь 1912-го) Волынский написал 65 балетных статей, а в 1913 году — 63. Именно 1913 год стал наиболее плодотворным в жизни Аким Львовича, так как в последующие годы количество статей, публикуемых Волынским, стало уменьшаться. Критике этого года мы и посвятим нашу работу.

В 1913 году, как и ранее, Волынский много пишет о тех артистах, кто вел балетные спектакли или выделялся в танцевальных номерах. Благодаря своей проницательности критик практически всегда мог определить будущее той или иной юной танцовщицы или подчеркнуть сильные и слабые стороны уже опытной балерины. Так, например, Волынский высоко ценил талант

А. Я. Вагановой, которая не без препятствий пробивалась к сольным и ведущим партиям. Он пристально наблюдал за карьерой артистки, отмечал и ее достоинства, и ее недостатки. Имя балерины встречается в статьях критика так часто, что мы можем выделить в отдельные группы очерки, посвященные Вагановой, например: «“Раймонда”. “Ручей”» (1911), «Лебединое озеро» (1913) и другие. 22 апреля 1913 года была опубликована статья «Легендарный талант», где Волынский писал: «Я не знаю в настоящую минуту на сцене Мариинского артистки, которая могла бы сравниться с Вагановой талантом классического танца. <...> На протяжении немногих лет имя Вагановой, сначала оттиснутое на задний план сценических известностей второго разряда, приобрело популярность среди любителей беспримесной хореографии на путях современной театральности. <...> В “Ручье” Ваганова развернула талант свой широко. Коду последнего акта она наполнила чудесами техники, делая круговой скачок в темпе галопа с двумя заносками в один такт. Точно также в “Раймонде”, в “Жизели”, в “Царе Кандавле” танцы ее строгой школы М. Петипа, пропущенной через чуткое истолкование Н. Г. Легата, требуют от критики внимательного изучения. Это — законченная во всех отношениях сценическая речь высокого достоинства» [4, с. 5–6].

В 1913 году у Волынского начала проявляться уже сильная обеспокоенность по поводу разрушения старой классической школы Петипа, которое, по мнению критика, было связано с отъездом большей части труппы Мариинского театра на гастроли с «Русским балетом» Дягилева. Участие в «Русских сезонах» таких именитых солистов, как А. Павлова, Т. Карсавина и В. Нижинский, глубоко ранило Волынского и повлияло на отношение критика к новым течениям в балете, связанным с именами М. Фокина и А. Горского; стало поводом для еще более страстной защиты академизма, сложившегося в эпоху творчества Петипа.

Из всех статей 1913 года выделяется отдельная группа рецензий, где Волынский рассуждает о творчестве Петипа и Фокина. (С последним у Акима Львовича развилась целая полемика, со временем переросшая во вражду.)

Возвращаясь к теории Волынского, согласно которой классический танец произошел из театрального искусства Древней Греции, отметим, что именно академизм Петипа критик относил к античной культуре, связанной с культом Аполлона. Балетам Петипа Волынский противопоставлял постановки Фокина, называя их языческими вакханалиями, противоречащими истинному представлению о возвышенном искусстве Древней Греции. По этому поводу в более поздней статье «Проблема русского балета» (1925) Волынский писал: «Рядом с классическими танцами, отлившимися в совершенную форму благодаря многолетним работам подаренного нам судьбою М. Петипа, строгими и безукоризненно чистыми по своему рисунку, стали проводиться

на сцену танцы хаотические, крикливо-сексуальные, с обнажением частей тела, ...танцы беспорядочные, без пластических схем, без идейного содержания, но почему-то относимые невежественной толпой к героической Элладу» [1, с. 262].

Одной из главных причин «разрушения» эстетики Петипа, по мнению Волынского, была новая пластика танца, создаваемая Фокиным. В своих статьях критик зачастую обрушивался на Фокина и артистов, принимавших участие в его постановках: «Эти постановки держатся на искажениях классического стиля, на изломах и изгибах тела дикого рисунка. Теперь, в отличие от первых шагов ее сценической карьеры, танцы Т. П. Карсавиной стали довольно вялыми, как бы разрыхлились, потеряли устойчивость. Технической разработки деталей в них незаметно совсем. А приторные позы и сентиментальное *port des bras*, бьющие на эротику тонкого пошиба, уже не в силах захватить публику. На черты артистки в ее игре, в выражениях ее творчества, легло что-то тяжелое, придушило и раздавило их» [5, с. 6].

По мнению критика, участие Карсавиной, Павловой, а позже юной Спесивцевой в постановках Фокина было губительным для их таланта. По этому поводу Волынский часто выражал свои опасения в статьях: «Но что же, позвольте вас спросить, происходит, однако, с искусством классического танца, прекрасным и высоким? Несомненно, оно падает даже у такого гения балетной сцены, как А. П. Павлова, уступая место лубку и плебейской игре на экстаз и оргиазм. Не знаю, что случилось с изумительным даром Нижинского. Со страхом — скажу откровенно — жду новых выходов Т. П. Карсавиной в какой-нибудь ответственной партии. Но если бы даже опасения мои и не оправдались, нельзя все же не признать, что такое систематическое, такое упорное обескровление петербургской балетной труппы представляет для нее опасность. Желтый дьявол машет перед птенцами крылом и выманивает их из тесного казенного гнезда» [6, с. 7].

Волынский считал, что присутствие в театре балерин, чей талант отвечал его собственным представлениям об истинно классической танцовщице, играло огромную роль в сохранении академических традиций Петипа. Идеал такой балерины критик видел в Анне Павловой, называемой им «крылатым гением балетного искусства» [7, с. 47], и Вере Трефиловой, чье искусство Волынский определял как «истинное воплощение блестящей фантазии старого балета в безупречно-чистой форме, своей трезвой ясностью напоминающий стих Пушкина» [2, с. 45].

Ставя талант Павловой на вершину пьедестала, Волынский все же был встревожен ее выступлениями, когда она возвращалась в Петербург после длительных гастролей за рубежом. В связи с этим в статьях 1913 года можно встретить негативный отзыв критика на одно из таких появлений балерины

в балете Петипа «Дочь фараона». При этом поводом для нападок вновь оказывался... Фокин: «Аспиччия в исполнении А. П. Павловой не может быть отнесена к числу крупных ее созданий, как Баядерка, как Жизель. В роли этой много лиризма, много торжественной помпы, чередующейся с весельем необычайной яркости. А Павлова с первого же выхода на сцену взяла неверный тон игры, пластики, движений, на много градусов ниже М. Ф. Кшесинской. Артистка прошла по сцене, изгибая руки и корпус на барельеф, как уразумел его в «Египетских ночах» М. М. Фокин, и змеиной походкой напомнила Махотину¹. Таким образом, перед зрителем открылось что-то от шаблонного быта, а не от фантастики М. И. Петипа. При этом фигура артистки не давала обычного впечатления. Павлова казалась слишком уж тонкой и высокой, без внутреннего горения» [8, с. 5].

Из раза в раз в своих статьях Волынский вспоминал имена Трефиловой, Кшесинской, Преображенской как безупречный пример классических истин старой школы. А противопоставление «идеального» Петипа «неидеальному» Фокину красной нитью проходит сквозь творчество Волынского — балетного критика.

Не сумев, или не пожелав принять реформаторскую деятельность молодого балетмейстера, Волынский порицал практически все новые постановки Фокина, осуществляемые им на сцене Мариинского театра, за исключением «Шопенианы» и «Половецких плясок».

Как уже было отмечено, превосходный знаток искусства Древней Греции Волынский считал, что Фокин абсолютно не сведущ в вопросах античной театральной пластики. В статье «Отставка В. А. Теляковского» Аким Львович писал: «...одному только В. А. Теляковскому могло показаться, что, давая ход таким вещам, как «Евника», как «Египетские ночи», как «Исламей, он расширяет горизонт современной хореографической работы на сцене. Но на проверку оказалось, что как эти, так и другие создания фокинского творчества, безобразные по стилю, не принесли с собою в театр ничего, кроме духа варварства. Известно, что проходящие школу Фокина артисты разучиваются танцевать» [9, с. 5].

Волынский упрекал Фокина не только за поставленную им хореографию, но и за неверное, по мнению критика, использование музыкального материала, трактовку сюжета, а иногда даже за сценическое оформление спектакля и костюмы. Скорее всего, подобное отношение критика к Фокину было связано с его участием в деятельности С. Дягилева, переманивавшего лучшие силы балетной труппы Мариинского театра в свою антрепризу.

¹ Одна из исполнительниц партии Клеопатры в балете М. Фокина «Египетские ночи» на сцене Мариинского театра.

Волынский прекрасно разбирался в литературе, живописи, балете и музыке. Ряд его статей, посвященных подробному музыкальному анализу, можно даже выделить в отдельную группу. Наибольший интерес в ней вызывают отзывы о фокинских спектаклях, поскольку балетмейстер вводил в обиход балетного театра лучшие образцы инструментальной музыки, прежде не звучавшие в его стенах.

На «Прелюды» Ф. Листа – М. Фокина, первый показ которых на сцене Мариинского театра состоялся 31 марта 1913 года, Волынский опубликовал в газете «Биржевые ведомости» отзыв, состоящий из двух статей: «Новая постановка М. М. Фокина. (Les Preludes)» от 1 апреля и «Крах. (О новой постановке М. М. Фокина)» от 6 апреля 1913 года. И прежде не раз отмечая несоответствие поставленной балетмейстером хореографии выбираемому им музыкальному материалу, критик теперь со всей силой обрушивался на «Прелюды»: «У Листа всё психология. Всё — идеология на огромной высоте ума, в блеске звукового содержания необычайной силы, — писал критик. — Но грубые реализации Фокина — без тени красоты — разрушают здесь все иллюзии искусства. Не слышишь музыки в ее тонкостях. ...Танцев в постановке Фокина — никаких. Перед нами тот же шаблон, что и при исполнении музыки Шумана. Нового ничего. Там слащавая Коломбина не дает почувствовать струю неприступного вдохновения, романтический полет Давидсбюндлера. Здесь сердечная метафизика такого художника, как Лист, разбита или сбита в сумбур уличных контрастов и элементарного разумения литургии смерти» [10, с. 6].

В противовес подобной критике Фокина Волынский неоднократно упоминал о ценности наследия, созданного Мариусом Петипа, и о необходимости бережно хранить его. Волынский считал, что в передаче академических традиций следующим поколениям важнейшее значение имеют исполнители. Поэтому критика волновала неспособность той или иной балерины воплотить на сцене образ так, как его задумывал Петипа. Волынский полагал, что причиной тому мог быть недостаточный уровень подготовки артиста, отсутствие таланта или пресловутое участие в постановках молодых балетмейстеров Фокина и Горского. С другой стороны, не менее важным в деле сохранения наследия, оставленного Петипа, по мнению критика, был вопрос: «*Кто* занимается его возобновлением и реконструкцией?» По этому поводу Волынский писал: «Если бы не память самих артистов, как в “Дочери Фараона”, если бы не инерция танцующих масс, восстановление старых балетов было бы делом невозможным. Я не говорю уже о том, что при реставрации произведений Петипа, имеющих свои недостатки, нужен человек, который умел бы ставить не только собственные номера, но и показывать темпы танца, отдельные слова, а иногда и целые фразы пластической речи. Нужен артист, для которого

классическая хореография — не техника, не гимнастика, а искусство, устремленное к разрешению больших задач. Необходим при этом человек, разбирающийся в индивидуальностях, составляющих балетную труппу и управляющий ею не по команде, уместной в солдатском строю, а с тонким учетом мозаики различных талантов» [11, с. 6].

В театре в то время реконструкцией балетов Петипа занимался Николай Сергеев², вызывавший у Волынского лишь неприязнь: «Н. Г. Сергеев заведует репетициями, назначает роли, сортирует по прихоти своей фантазии места, определяет дублеров, варьирует номера при возобновлении старых балетов. Но отдав в руки ремесленника столь ответственные задачи, театр, без сомнения, ведет свое дело к катастрофе. Кордебалетные танцы разрушаются на наших глазах. Танцы солистов и солисток, теряя соответствие с общим действием, умножаются до бесконечности в угоду веяниям фавора из властного персонала балета. Дисциплина строгих требований, державшая при Петипа хореографическое искусство на большой высоте, упала окончательно» [11, с. 6].

Волынский предпочитал видеть в этой роли такого человека, как Николай Легат, считая его одним из лучших представителей старой школы классического танца. По этой же причине критик обратился к Легату за частными уроками балета. В статье «Четыре времени года» от 14 октября 1913 года Волынский писал: «Исключительный талант, Н. Г. Легат с особенным энтузиазмом хранит теперь традицию классического танца в ее чистоте. При этом схемы движений в духе Мариуса Петипа даются ему полностью, так что иные адажио и вариации его изобретения, остроумные по своей конструкции, обличают дар творчества незаурядной силы. Ни единого лишнего штриха. Ничего разнузданного и вульгарного, как это сплошь и рядом бывает у Фокина» [12, с. 5].

Волынский столь отчаянно настаивал на превосходстве балетов Петипа над постановками Фокина потому, что видел в них символ уходящей эпохи, где балетное искусство возвышалось до идеала благодаря «строгости форм классического танца». А пластика, созданная балетмейстером Фокиным как ответ на запросы нового времени, казалась Волынскому чересчур претенциозной и бессодержательной. Оказавшись на рубеже двух столетий, в самой гуще событий эпохи революций в культурном и политическом смысле, Волынский в отношении балета оставался абсолютным приверженцем старой школы классического танца и, по-видимому, своей целью выбрал ее защиту и воспевание. Напротив, говоря о новом балете, подразумевая под этим

² Николай Григорьевич Сергеев (1876–1951) — артист балета, педагог. С 1914 по 1917 годы — главный режиссер и репетитор Императорской балетной труппы. Занимался записью танца по системе Степанова.

творчество Фокина и его соратников, Волынский писал: «Нового балета еще не существует. Около искусства классического танца, вечного в своем принципе, в своей идеальной структуре, шевелятся какие-то новые инициативы, идет довольно усердная, компилятивная работа. Но действительного нового творчества в этой области пока не видать» [13, с. 35-36].

Волынский видел в текстах классических балетов Пети́па идеал духовной возвышенности, схожей с «молитвенной экстазностью», как писал сам критик. Безупречность линий классического танца, исходящих из античного идеала и устремленных вверх в душевных порывах, по мнению Волынского, не шла ни в какое сравнение с новой хореографией Фокина. Земная, как бы языческая пластика танца, созданная молодым балетмейстером, лишённая духовности и возвышенности, в понимании критика не могла называться новым балетным искусством.

Верный заветам Пети́па, Волынский предпринял попытку организовать собственную школу танца для воспитания артистов, способных отвечать его идеальным представлениям. Ближайшим соратником Волынского и одним из преподавателей его новой школы стал такой же приверженец традиций академизма, бывший премьер императорской балетной труппы Николай Легат. Но Легат (а вместе с ним и Агриппина Ваганова, Иосиф Кшесинский, Александр Ширяев и некоторые другие блестящие представители школы классического танца Пети́па) не смог надолго задержаться в стенах нового образовательного учреждения под руководством Волынского. Одной из причин тому были сами учащиеся, без отбора попадавшие в стены Школы Русского балета. Так, Ваганова вспоминала: «Учеников брали почти без разбора, каждого пришедшего. <...> Все это было далеко от желаемого. Ученицы мои были в большинстве случаев не малые дети, а уже великовозрастные, кое у кого были уже свои дети. И в таком возрасте эти люди хотели делать балетную карьеру! Глаза мои глядели туда, на Театральную улицу, но места все были заняты» [14]. Чем дальше, тем затруднительнее — по причинам, связанным с нехваткой финансирования и невозможностью конкурировать с бывшим Императорским театральным училищем — становилось существование детища Волынского, продлившееся неполные пять лет (с 1920 по 1925).

Волынский умер вскоре после закрытия Школы Русского балета, в которую вложил последние силы и средства. Оставаясь до конца дней убежденным консерватором и защитником классического балета, не принимающим новых веяний в танце, Волынский оставил после себя не только целую летопись петербургского балета 1911–1926 годов, но и свои передовые идеи, суть которых заключается в сохранении высокой идейности и духовности балетного искусства. Возвысив до идеала хореографию, созданную Мариусом Пети́па, Волынский оказался провидцем: ведь ни что иное, как спектакли

французского балетмейстера, стали основой репертуара бывшего Мариинского театра после революции. И именно благодаря, теперь уже мировым, балетным шедеврам Петипа искусство классического танца полюбили новое поколение зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца / Подгот. текста, вс. ст. и коммент. В. М. Гаевского М.: Артист. Режиссер. Театр., 1992. 302 с.
2. Священнодействие танца // *Волынский А. Л.* Статьи о балете / сост. Г. Н. Добровольская. СПб.: Гиперион, 2002. С. 39–46.
3. *Волынский А. Л. М. М. Фокин* // «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1911–1912 / сост. Е. А. Щепелева, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета, 2020. С. 42–45.
4. *Волынский А. Л.* Легендарный талант // Биржевые ведомости. 1913. 22 апреля. Веч. вып. № 13509. С. 5–6.
5. *Волынский А. Л.* В одну телегу. («Лебединое озеро») // Биржевые ведомости. 1913. 11 марта. Веч. вып. № 13441. С. 6.
6. *Волынский А. Л.* Крыло желтого дьявола // Биржевые ведомости. 1913. 18 ноября. Веч. вып. № 13862. С. 7.
7. Т. П. Карсавина: («Испытание Дамиса» — «Щелкунчик») // *Волынский А. Л.* Статьи о балете / сост. Г. Н. Добровольская. СПб.: Гиперион, 2002. С. 46–50.
8. *Волынский А. Л.* «Дочь Фараона» // Биржевые ведомости. 1913. 8 февраля. Веч. вып. № 13389. С. 5.
9. *Волынский А. Л.* Отставка В. А. Теляковского // Биржевые ведомости. 1913. 13 марта. Веч. вып. № 13445. С. 5.
10. *Волынский А. Л.* Новая постановка М. М. Фокина. (Les Preludes) // Биржевые ведомости. 1913. 1 апреля. Веч. вып. № 13476. С. 6.
11. *Волынский А. Л.* Возобновление «Дочери Фараона» // Биржевые ведомости, 1913, 4 февраля, веч. вып., № 13381. С. 6.
12. *Волынский А. Л.* Четыре времени года // Биржевые ведомости. 1913. 14 октября. Веч. вып. № 13802. С. 5.
13. *Волынский А. Л.* Не хватает Павловой и Трефиловой // «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1911–1912 / сост. Е. А. Щепелева, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета, 2020. С. 35–36.
14. *Грабова Л. Зверева Т.* «Ученицы Вагановой» [Электронный ресурс] URL: <https://adresaspb.ru/category/different/books/uchenitsy-vaganovoy/> (дата обращения: 09.03.2021).

REFERENCES

1. Voly`niskij A. L. Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tancza / Podgot. teksta, vs. st. i komment. V. M. Gaevskogo M.: Artist. Rezhisser. Teatr., 1992. 302 s.
2. Svyashhennodejstvie tancza // Voly`niskij. A. L. Stat`i o balete / sost. G. N. Dobrovol`skaya. SPb.: Giperion, 2002. S. 39–46.
3. Voly`niskij A. L. M. M. Fokin // «Vitiystvenny`j Akim». Baletnaya kritika Akima Voly`nskogo. 1911–1912 / sost. E. A. Shhepeleva, N. N. Zozulina. SPB.: Akademiya Russkogo baleta, 2020. S. 42–45.
4. Voly`niskij A. L. Legendarny`j talant // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 22 aprelya. Vech. vy`p. № 13509. S. 5–6.
5. Voly`niskij A. L. V odnu telegu. («Lebedinoe ozero») // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 11 marta. Vech. vy`p. № 13441. S. 6.
6. Voly`niskij A. L. Kry`lo zheltogo d`yavola // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 18 noyabrya. Vech. vy`p. № 13862. S. 7.
7. T. P. Karsavina: («Ispy`tanie Damisa» – «Shhelkunchik») // Voly`niskij A. L. Stat`i o balete / sost. G. N. Dobrovol`skaya. SPb.: Giperion, 2002. S. 46–50.
8. Voly`niskij A. L. «Doch` Faraona» // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 8 fevralya. Vech. vy`p. № 13389. S. 5.
9. Voly`niskij A. L. Otstavka V. A. Telyakovskogo // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 13 marta. Vech. vy`p. № 13445. S. 5.
10. Voly`niskij A. L. Novaya postanovka M. M. Fokina. (Les Preludes) // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 1 aprelya. Vech. vy`p. № 13476. S. 6.
11. Voly`niskij A. L. Vozobnovlenie «Docheri Faraona» // Birzhevy`e vedomosti, 1913, 4 fevralya, vech. vy`p., № 13381. S. 6.
12. Voly`niskij A. L. Chety`re vremeni goda // Birzhevy`e vedomosti. 1913. 14 oktyabrya. Vech. vy`p. № 13802. S. 5.
13. Voly`niskij A. L. Ne xvataet Pavlovoj i Trefilovoj // «Vitiystvenny`j Akim». Baletnaya kritika Akima Voly`nskogo. 1911–1912 / sost. E. A. Shhepeleva, N. N. Zozulina. SPB.: Akademiya Russkogo baleta, 2020. S. 35–36.
14. Grabova L. Zvereva T. «Uchenicy Vaganovoj» [E`lektronny`j resurs] URL: <https://adresaspb.ru/category/different/books/uchenitsy-vaganovoy/> (data obrashheniya: 09.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Щепелева Е. А. — аспирант; lizashchepeleva2015@gmail.com
SPIN: 4762-4634

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shchepeleva E. A. — Postgraduate Student; lizashchepeleva2015@gmail.com