

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Куликова Е.А. «Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75962 EDN: PPMJGT
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75962

«Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца

Куликова Елизавета Андреевна

ORCID: 0009-0006-5710-2042

преподаватель; кафедра хореографического искусства; Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов

188691, Россия, Ленинградская обл., Всеволожский р-н, г. Кудрово, ул. Солнечная, д. 10 к. 1, кв. 468

✉ lizashchepeleva2015@gmail.com



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.75962

EDN:

PPMJGT

Дата направления статьи в редакцию:

22-09-2025

Аннотация: Предметом исследования, представленного в статье, является «Книга ликований» А. Л. Волынского – одного из крупнейших балетных критиков XX столетия, посвятившего искусству танца более 300 рецензий, опубликованных на страницах петербургской периодики 1911–1925-х гг. «Книга ликований» представляет собой философский трактат о классическом танце, в котором содержатся размышления автора о связи балета и древнегреческой орхестики, а также о сущности балетных па. Исследуемый в статье фундаментальный труд Волынского стал результатом его многолетних изысканий в области изучения балетного искусства и отражает основные идеи авторской концепции классического танца. Изложив ключевые постулаты своей будущей теории еще в первой статье о балете «Священнодействие танца», вышедшей в газете «Биржевые ведомости» 11 сентября 1917 года, Волынский развивал и усовершенствовал ее на протяжении почти 24-х лет, когда в 1925 году свет впервые увидела «Книга ликований». Основу методологии исследования «Книги ликований»

составили такие методы, как исторический, биографический, аналитический и сравнительный. Благодаря изучению ключевых положений «Книги ликований» А. Л. Волынского удалось раскрыть уникальный авторский слог критика, а также его научно-философский подход к изучению основ классического танца. Оригинальный, в определенном смысле герменевтический подход Волынского к анализу балетных па делают «Книгу ликований» исключительным явлением в области балетной теории, давая простор для размышлений как практикующим артистам балета, педагогам, хореографам так и историкам, теоретикам и философам танца. Для современного балетоведения и балетной педагогики «Книга ликований» имеет и прикладное значение, поскольку яркие метафоры, сформулированные Волынским на тему классического танца, позволяют читателю наиболее полно представить движения экзерсиса, а учащимся – лучше усваивать упражнения во время занятий хореографией.

Ключевые слова:

балет, классический танец, древнегреческое искусство, А. Л. Волынский, Книга ликований, философия танца, теория балета, балетная критика, Древняя Греция, трактат о танце

Аким Львович Волынский (1861–1926) вошел в историю как философ, искусствовед, литературовед, театральный и балетный рецензент, чье творчество оказало значительное влияние на развитие профессиональной критики в начале XX века.

Интерес к изучению «балетного» наследия А. Л. Волынского возник лишь в конце прошлого столетия, когда в 1992 г. была переиздана «Книга ликований» с предисловием В. М. Гаевского [\[1\]](#), в 2002 г. выпущен сборник избранных статей Волынского, который предваряет статья автора-составителя Г. Н. Добровольской [\[2\]](#), а в 2013 г. свет увидела многорафия Е. Д. Толстой «Бедный рыцарь» [\[3\]](#). Однако, при всей значимости перечисленных трудов, ни один из них не дает полной картины о фундаментальности взглядов критика на балетное искусство, давая читателям обширное представление о биографии Волынского и круге его интересов, но не анализируя подробно составных частей его концепции классического танца.

Будучи студентом юридического факультета Санкт-Петербургского Университета, Хаим Лейбович Флексер (настоящие имя и фамилия Волынского) активно писал статьи философского характера для разных журналов и газет («Русский еврей», «Восход», «Рассвет» и др.). В 1891 году Волынский совместно с Л. Гуревич возглавил издательство журнала «Северный вестник», ставшего колыбелью русского модернизма.

В преддверии XX столетия Волынский обращается к живописи: искусство эпохи Возрождения привлекает его до такой степени, что в 1900 году он пишет работу «Леонардо да Винчи» [\[4\]](#). В первое же десятилетие XX века параллельно с живописью Волынский исследует творчество Достоевского и в 1906 году издает одноименный труд «Ф. М. Достоевский» [\[5\]](#).

В 1905–1906 годах Волынский занимал пост заведующего репертуарной частью в театре В. Ф. Комиссаржевской, а с 1911 — место балетного обозревателя в газете «Биржевые ведомости», где с 1916 г. возглавлял литературный отдел. Волынский трудился в редакции «Биржевых ведомостей» на протяжении шести лет (с 1911 по 1917), и за этот период из-под его пера вышло 270 статей о балете.

С марта 1922 года Волынский стал «заведующим отделом балетной критики в "Жизни искусства" и в этот же период — председателем петроградского отдела Союза писателей, работал в Совете Дома искусств, организовал и возглавил хореографический техникум — Школу русского балета» [2, с. 15]. Критик всецело посвятил балетному искусству последнюю четверть своей жизни — начиная от посещения почти всех репертуарных спектаклей Мариинского театра и заканчивая уроками классического танца, которые он брал у Н. Г. Легата. Венцом его трудов в области изучения балета стала «Книга ликований» [6], которая имеет огромное значение как опыт создания философской системы классического танца, основанной на познании сущности классических па.

К написанию «Книги ликований» критик шел на протяжении почти двадцати лет с тех пор, как в 1907 году, пребывая в Греции, он впервые задумался над природой танцевального искусства. Так, в одной из статей 1923 г. Волынский писал: «Я давно мечтаю о новом балете. Давно уже мне грезится тема, навеянная в один незабвенный вечер на Делосе, когда при бурном море я не решился вернуться на остров Миконос и пришлось переночевать в лачуге, где ютились члены французской архивной комиссии. Я долго не мог уснуть от волнений, связанных с впечатлениями длинного дня. Здесь родился Аполлон. Тут стояли ясли великого солнечного бога! Тогда я еще только-только приступал к изучению классического танца, и мысль о балете предносилась мне в самых неясных очертаниях» [7, с. 14]. Таким образом, первое десятилетие XX века Волынский обозначает временем своего увлечения балетным искусством. Он становится завсегдатаем Мариинского театра и тесно общается с артистами императорской труппы. А с 1911 г. в «Биржевых ведомостях» начинают регулярно выходить балетные рецензии Волынского. В них постепенно складываются постулаты его будущей теории классического танца, обстоятельно изложенной в «Книге ликований».

Уже в первой своей программной статье о балете «Священнодействие танца» [8], формально являющейся рецензией на «Лебединое озеро», Волынский поднимает ряд значительных вопросов. Одна их часть связана с происхождением классического танца, корни которого критик обнаруживает в древнегреческих богослужебных ритуалах, другая — с сохранением наследия М. Петипа и Л. Иванова, третья — с исполнительским искусством балерин. Все вышеизложенные темы лейтмотивами звучали в балетных статьях Волынского на протяжении всей его критической деятельности. Посвящая большую часть рецензий анализу и оценке различных балетных постановок, а также портретам танцовщиц, Волынский регулярно писал и теоретические очерки о танце, которые впоследствии послужили фундаментом для «Книги ликований».

Исследование в области истоков движений классического танца и балета как такового приводит Волынского к выводу, что этот вид хореографического искусства берет свое начало из эллинской эпохи: «Главное место в балете принадлежит танцам классическим. Слово "классический" указывает на происхождение танца из Древней Греции. Классические танцы с равным правом можно бы назвать и античными: вся их сущность, все их строение завещаны нам древним миром» [6, с. 14], — пишет критик. Откуда у Волынского возникло подобное убеждение? Ответ на этот вопрос можно найти в его статьях о балете и в «Книге ликований», где автор проводит довольно четкие параллели основ классического танца с культурой и искусством Древней Греции. Так, например, танец на пальцах, присущий, казалось бы, только балетным артистам, Волынский обнаруживает в текстах античной литературы: «В Греции культ пальцев стоял,

по-видимому, очень высоко. Мы можем судить об этом по скудным, но выразительным данным филологии и литературы. В знаменитом Гимне к Аполлону Пифийскому, приписываемом Гомеру, мы находим в двух его местах замечательные слова. Окруженный хором критян, играя на кифаре, *Аполлон выступает впереди красивым движением на пальцах* (курсив мой — Е. К.). <...> Этого одного места у Гомера совершенно достаточно, чтобы не сомневаться в том высоком значении, какое придавалось древними греками танцу на пальцах. Он строго отличался от танца на всей ступне, как отличается проза от поэзии, будни от праздников, как отличается лицо от лика» [6, с. 19]. Однако, утверждение Воынского о природе пальцевой техники классического танца требует некоторых пояснений в связи с существующим разнообразием трактовок и переводов Гимна к Аполлону Пифийскому.

Мариуш Водзицкий, доктор наук, профессор Калифорнийского университета (США), знаток древнегреческого языка, выдвинул следующее предположение: Воынский, вероятно, почерпнул идею древнегреческого «танца на пальцах» из труда французского музыковеда Мориса Эммануэля, опубликовавшего в 1895 году диссертацию «Об обучении танцам у греков» [9] (критик был знаком с работами Эммануэля, как явствует из статьи «Ассирийские бороды» [10, с. 44] и «Книги ликований» [6, с. 8, 58, 100, 103]). В свою очередь, Эммануэль мог подхватить мысль о греческих танцах на пальцах из перевода «Гомеровых гимнов» немецкого филолога Августа Баумейстера (1860) [11], кто одним из первых перевел относящуюся к Аполлону фразу « $\square\psi\epsilon\iota\ \beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$ » как: «*ступая на высоких полупальцах*» [11, с. 177][1].

Исследователи античной литературы и филологи по-разному объясняют смысл строк « $\kappa\alpha\lambda\ \square\ \kappa\alpha\ \square\ \square\psi\ \beta\acute{\iota}\beta\acute{\alpha}\varsigma$ ». Так, литературовед, писатель и переводчик В. В. Вересаев опубликовавший «Гомеровы гимны» на русском языке в 1926 году, трактует « $\square\psi\epsilon\iota\ \beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$ » с древнегреческого буквально как «*дивно и высоко/гордо шагая/ступая*» [12, с. 46].

Воынский, по всей видимости, ухватился за тот вариант перевода, который подкреплял его концепцию об античном происхождении классического танца, а именно за трактовку А. Баумейстера и М. Эммануэля. Указанное выражение Воынский использовал также и в статье «Зигфрид в балете», говоря о душе античного воина: «душа воина уже не ползет по земле, а " $\square\psi\epsilon\iota\ \beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$ ", т. е. вытягивается вертикально и наливается волевыми инстинктами. Так и сам Аполлон встал на пальцы, по свидетельству апокрифического гимна...» [13, с. 63].

Интересно, что балетовед и историк Любовь Дмитриевна Блок, в своем фундаментальном труде «Классический танец. История и современность» [14], рассматривая истоки возникновения пальцевых танцев, апеллирует к тому же источнику, что и Воынский. Л. Д. Блок пишет: «Эмманюэль не сомневается в наличии пуантов у античных танцовщиц, и мы присоединимся к нему...; (курсив мой — Е. К.) <...> пуанты у античных танцовщиц можно найти, но пуанты совершенно особой разновидности. Кариатида на известном барельефе очень отчетливо опирается на самые кончики пальцев обнаженной ступни. Мы имеем дело со скульптурным изображением и можем верить тому, что видим. Мускулатура всей ноги очень напряжена, колено сильно натянуто, пальцы выпрямлены, но ступня образует угол с голенью, подъем хотя и напряжен, но не вполне выгнут вперед» [14, с. 37]. Поддержку своей мысли Блок ищет у еще одной исследовательницы древнегреческого танца и у практиков балета: «Отсутствие у античных танцовщиц специальной обуви, соответствующей итальянскому башмаку с сильно укрепленным носком, отнюдь не исключает возможности танца на пуантах, как полагает Л. Лаулер» [2]

[15]. Вставать на пуанты без туфли не только возможно, но даже в прежние времена считали полезным начинать изучение пуантов именно без туфли: еще П. А. Гердт учил вставать на пальцы в одном трико» [14, с. 37].

Попытки подняться на пальцы в мягких туфлях еще до появления специализированной балетной обуви с уплотненным носком, действительно были локально зафиксированы в истории в разные периоды развития классического танца, начиная с конца XVIII столетия вплоть до эпохи Марии Тальони. Так, например, в мемуарах С. Д. Шереметьева сохранились воспоминания о танцовщице крепостных театров Т. В. Шлыковой-Гранатовой, расцвет творческой карьеры которой пришелся на 1780–90-е годы (то есть задолго до появления пуант): «Татьяна Васильевна до самой старости любила говорить о танцевальном искусстве. Раз даже показала она, как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно...» [16, с. 513], — писал С. Д. Шереметьев. Однако, если опираться на практический опыт современного балетного театра, становится очевидным, что устоять, а тем более исполнить па на пальцах без пуант едва ли возможно.

Волынский, как и Л. Д. Блок, не ограничивается цитированием строк из «Гомеровых гимнов» и книги М. Эммануэля в качестве подтверждения своей теории: он также ссылается на исследования филолога Карла Зиттля, автора труда «Жесты греков и римлян» (1890) [6, с. 19]. Кроме того, в разговоре о пальцевой технике танца в «Книге ликований» критик упоминает Лукиана, древнеримского писателя, автора трактата «О пляске» (ок. 160-х гг. н. э.), в связи с описанием «едва заметного, частичного прыжка» [6, с. 20], который, согласно Волынскому, необходим для того, «чтобы подняться на пальцы» [6, с. 20], — отсюда следует предположение о том, что речь идет о *relevé* [3].

Тем не менее, говорить о пальцевой технике в древнегреческих танцах не приходится, поскольку прямого доказательства подобного рода явлению в истории не имеется. На фресках и вазописи, к которым апеллируют М. Эммануэль, а вместе с ним и А. Волынский, танцовщики и танцовщицы изображены на высоких *полупальцах*, но никак не на кончиках пальцев, что не опровергает, но ставит под сомнение теорию Волынского.

Не менее видный балетный рецензент, историк и балетоман В. Я. Светлов, предшественник Волынского, посвятил вопросу возникновения искусства хореографии теоретический очерк, в котором представил исторический экскурс по двум периодам развития танца — «до-античному» и «античному». Примечательно, что Светлов полагает, что Древняя Греция стала местом, где сложился прообраз современной (т. е. конца XIX — начала XX вв.) хореографии: «Танцы сделаются настоящим искусством, как у античных Греков, которые страстно любили и культивировали танцы, полученные ими в наследство от первобытных цивилизаций. Греция в разные периоды своей долгой и славной жизни насаждала у себя священные, военные, народные и сценические танцы. Все они носили печать особой художественности, и вся последующая история Хореографии заключалась лишь в развитии и усовершенствовании начал хореографического искусства, заложенных под небом Эллады» [17, с. 46]. Кроме того, Светлов указывает на гармонию, упорядоченность и структурированность греческих танцев, что роднит их с классическим балетом, основанном на строгости форм и линий. Отдельное место в очерке Светлова занимает сравнение и сопоставление некоторых балетных па с танцевальными движениями античных исполнителей. Как и Волынский, Светлов подходит к анализу танцев Древней Греции как будто с позиции символиста, усматривая заключенную в них образность: «Греки не могли видеть в танцах только

способ развлечения или потребность в ритмических движениях и красивых позах, вызванных веселым настроением; напротив, *во всяком оркестическом движении, жесте и позе они видели определенный духовный знак, а в совокупности — символический язык...* (курсив мой. — Е. К.)» [\[17, с. 58\]](#)

Как и Волынский, Светлов в своем очерке апеллирует к различным источникам, в том числе к Лукиану, Афиней и Аристотелю, но лишь исследование М. Эммануэля автор относит к наиболее значимым в области изучения древнегреческих танцев: «В 1889 г. появилось, наконец, исследование г. Мориса Эммануэля — обширный, ценный и тщательно обработанный труд об античных танцах Греции. М. Эммануэль впервые взял точкой отправления для своих выводов иконографию греческих ваз и подверг ее добросовестному и всестороннему, даже мелочному хореографическому анализу. Его объемистый том представляет собою драгоценный вклад в историю Хореографии и ни один писатель, занимающийся этой историей, отныне не обойдет своим вниманием книги Эммануэля» [\[17, с. 54-55\]](#).

Исходя из вышеизложенного, очевидно, что утверждения Волынского о существовании танца на пальцах уже в Древней Греции весьма спорны, но небезосновательны, и доказательство тому обнаруживается в трудах Лукиана, М. Эммануэля, К. Зиттеля, в книге Л. Д. Блок и в упомянутом ею исследовании Л. Б. Лоулер.

Другую точку зрения на данную проблему представляет крупнейший исследователь танцевального искусства, историк и теоретик, автор многочисленных трудов о балете Вера Михайловна Красовская.

Истоки зарождения классического танца Красовская обнаруживает в эпохе Итальянского Возрождения, когда постепенно утверждались новые жанры светской музыки, а вместе с этим самоопределялся и танец: «он упорядочивался; устанавливались определенные правила, оттачивались приемы, структурные формы» [\[18, с. 28\]](#). Отсюда следует, что отечественное балетоведение второй половины XX столетия в лице В. М. Красовской в отличие от предшественников — Волынского и Блок, выдвигало мысль о возникновении первых балетных основ на рубеже XIV–XV веков в светских танцах итальянской и французской аристократии, что, в свою очередь, было обусловлено развитием новых музыкальных жанров и их теоретической разработкой. Ссылаясь на исследования немецкого балетоведа и музыковеда Курта Сакса, Красовская отмечает, что «процесс кристаллизации [балетных] терминов одинаково протекал на севере и юге Европы, “в двух странах, которые для XV века слыли образцами придворной культуры. Франция и Италия едва дифференцировались; у них одинаковый лексикон па”. Утверждая важность этого момента в истории танца, Сакс говорит о том, что профессиональное обучение возникло все-таки прежде всего в Северной Италии» [\[18, с. 29\]](#).

Продолжая исследования на предмет связи академического балета и танцевальной культуры древних греков, Волынский определяет место танцев классических в ряду аполлинических искусств. Культурологическая концепция Ф. Ницше о разделении искусства на аполлиническое и дионисийское, пользовавшаяся популярностью в начале XX века, нашла отражение и в балетной теории Волынского, соотносившего классический танец с божественным началом солнечного Аполлона, олицетворяющего гармонию и красоту. Основные тезисы авторской философии танца Волынского исходят именно из аполлинической природы классических па, чему и посвящена большая часть рассуждений, изложенных в «Книге ликований».

«Книга ликований» состоит из 3-х частей — «Часть общая», «Часть особенная»,

«Приложение» — каждая из которых делится на подглавы. В «Части общей» с философской точки зрения раскрываются фундаментальные принципы классического танца, «Часть особенная» построена на исследовании отдельных па, составляющих основу экзерсиса, а в «Приложении» приведены примеры уроков, разработанных специально для Школы русского балета, организованной и возглавляемой Волынским в 1921–1925 гг. Такое устройство книги оправдывает ее второе название — «Азбука классического танца». Идея Волынского заключалась не столько в том, чтобы создать общедоступное пособие по классическому танцу, сколько показать глубину и основательность хореографического искусства. В связи с чем «Книга ликований» покажется замысловатой и даже в чем-то пафосной для неподготовленного читателя.

«Часть общая» «Книги ликований» представляет собой философские размышления о природе происхождения классического танца, отдельных его элементов и составных частей. Именно в этом разделе теоретического труда Волынского обосновываются основополагающие принципы балетного искусства (такие, как пальцевая техника, выворотность, положения *croisé* и *effacé*, значение вертикальности, элевации и музыкальности), на которых зиждется вся его система. Будучи адептом символизма, Волынский и в балете старался раскрыть духовное начало классического танца, которое обыкновенно скрыто от глаз зрителя, но воспринимается им на уровне подсознания.

В «Части общей» Волынский вводит два краеугольных для него понятия и выясняет их дифференциацию: что есть лицо, а что есть лик человека. Назвав свой труд «Книгой ликований», Волынский не просто исходил из этимологии глагола «ликовать», обозначающего «восторг, радость и торжество» чувств, сколько из сакрального значения существительного «лик», как изображения лиц святых на иконах. Последнее по смыслу ближе к сакральной составляющей классического танца, столь волновавшей мыслителя на протяжении долгих лет изучения хореографического искусства. Разобрав по частицам слово «ликовать», Волынский не только подобрал символичное название для книги о балете, опередившей свое время, но и сумел ввести в обиход балетной терминологии довольно необычное понятие «ликовать», которое буквально обозначало «танцевать одухотворенно», являя лик.

Лик, по-Волынскому, связан с духовной сущностью человека, в то время как лицо — это зеркало души. Волынский совершенно четко разделял понятия души и духа, размышляя на эту тему еще задолго до обращения к балетной критике. В «Книге великого гнева» (1904) он утверждал: «Различие между этими основными понятиями проходит через все великие религии древнего и более нового мира <...>, при чем, в противоположность душе, имеющей личный индивидуальный характер, какую-то мягкую, трогательную зыбкость, дух имеет характер сверхличный, мировой, метафизический, мощный и неразрушимый» [\[19, с. 5\]](#). Опираясь на приведенное выше разделение, Волынский выявил в классическом танце проявление не души, а именно духа, который, по его мнению, представлял собой воплощение чего-то героического и сильного, как это проявлялось в священных плясках древних греков. Волынский — идеалист, живущий по принципам волюнтаризма и отрицающего необходимость в материальных благах, был убежден в созидательной силе человеческого духа и его героичности, наиболее ярко, по его мнению, выразившихся в классическом балете.

В «Части общей» Волынский обращается к вопросу о вертикальности, присущей именно балетным па с их воздушностью, устремлением ввысь и полетностью, через которые выражается духовное начало классического танца. В связи с этим критик апеллирует к ранее оригинально сформулированному им в теоретических очерках термину *элевации*,

обозначающему «пластический символ преодоления земного тяготения, преодоления материальности человеческой природы в духовных экстазах личности» [\[20, с. 41\]](#), тайна которого кроется в «волевом ощущении полета» [\[21, с. 107\]](#).

В этом же разделе «Книги ликований» Волынский размышляет о балетных терминах *croiséé* и *effaséé*, которые, по мнению критика, имеют принципиальное значение не только для классического танца, но и в жизни человека, и в природе в целом. Так, Волынский подбирает своеобразное, метафоричное, но очень точное объяснение этим понятиям, сравнивая их с различными состояниями воды: «Лед — это *croiséé*. Он растаял в воду — это *effaséé*. Но уже сама вода является некоторым *croiséé* для еще более текучего и распространяющегося пара» [\[6, с. 29\]](#), — рассуждает мыслитель. Человек же, по мнению Волынского, как и вода, может находиться в состоянии *croiséé*, когда он замкнут и напряжен, и в *effaséé*, когда ему свободно, хорошо, и душа его ликует.

Как видно, характерным для Волынского является дополнение рассуждений об элементах и па классического танца сравнениями с природными явлениями, эпизодами из бытовой жизни, с примерами из прочих видов искусства (живописи, литературы и т.д.), что, несомненно, выделяет его труды как на фоне предшествующего поколения балетных рецензентов, так и современников критика. В «Части общей» Волынский объясняет с философской точки зрения сущность женского и мужского танца, обнаруживая в них черты сходства и различия не только на физическом, но и на платоническом уровне. Так в женской балетной пластике, по мнению критика, выразилась «растительная» доминанта: «Женщина растительна по преимуществу. В известном смысле слова растительность — это ее лик. Нагнется ли она — растение, поднимется — растение, протянет руку или всплеснет руками — опять цветок, колеблемый зефиром, повернет голову в мягком полу-обороте — опять что-то из душистого мира ботаники» [\[6, с. 35\]](#), — пишет Волынский. А вот мужской танец он определяет как «аполлинический и духовный», в котором ярко выражено «энергетически-волевое, воинственно-агрессивное и завоевательное» [\[6, с. 37–38\]](#) начало.

Завершают «Часть общую» размышления автора о музыке, которые довольно часто можно встретить и в критических статьях Волынского. Высоко оценивая произведения А. Адана, П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, Волынский говорит о некой бессодержательности и «бледности» музыки Ц. Пуни, Л. Минкуса и Л. Делиба, а некоторые композиции И. Штрауса и Ф. Шопена критик вовсе считал неподходящими для хореографических постановок, о чем он неоднократно писал в связи с творчеством М. М. Фокина, использовавшего партитуры этих композиторов. Но эта тема заслуживает отдельного внимания.

Обратимся к «Части особенной» «Книги ликований». Данный раздел представляет собой последовательный разбор основных элементов урока классического танца. Автор предлагает читателю не просто познакомиться с методикой исполнения *plié*, *tendus*, прыжков и вращений в классическом танце, а позволяет подобраться к самой сути этих и других движений, увидеть то, что обычно скрыто от глаз. В «Части особенной» мы обнаруживаем анализ таких базовых упражнений экзерсиса, как *battements*, *rond de jambés*, *tombeé*, *coupé*, *attitudé*, *arabesqué*, различных скользящих движений и туров, разновидностей бега, скачков и заносок, исполняемых как у палки, так и на середине зала. Волынский с математической точностью подходит к описанию движений, проникая в самую суть каждого из них. Для критика важно не просто разложить шаг за шагом

исполнение того или иного па, а необходимо соотнести его с природным явлением или же с одним из процессов жизненного цикла.

Завершает данный раздел «Книги ликований» часть под поэтическим названием «С птичьего полета», которая представляет собой философско-теоретические рассуждения Волынского о мужском танце, о синтезе французской и итальянской школ, о роли балетмейстера и балетном либретто и многом другом, что по сей день является принципиальным для хореографического искусства.

К анализу отдельного элемента или составной его части, Волынский подходит с присущей ему скрупулезностью, разбирая этимологию слова, обозначающего танцевальный термин, исследуя источники возникновения хореографического па, чтобы приблизиться к самой его сути. В таком детальном разборе движений экзерсиса заключен научно-философский подход трудов Волынского о балете. Критик не просто преследовал идею разработки методики исполнения и обучения движениям классического танца, что позднее сделала А. Я. Ваганова в книге «Основы классического танца» [\[22\]](#), а предпринял попытку написать трактат, объясняющий сущность балетных па.

Ярким примером философских рассуждений на тему духовности танца является размышление автора по поводу упражнения «plié — relevé» и подъема на полупальцы/пальцы, выполняемого в заключительной части экзерсиса у станка. Волынский пишет: «У палки же танцовщица учится подниматься на полупальцы и пальцы, а также прыжкам, скачкам и заноскам. <...> Вот в каком моменте экзерсиса закладываются первые кирпичи фундамента для будущих духовных эволюций в теле танцовщика. <...> Так медленно, но верно героизируется весь человеческий организм. Сеется тело душевное, но восстает тело духовное. <...> Но вот уже мы имеем полупальцы и пальцы, и вся биологическая картина меняется в высшей степени существенно. Перед нами открываются новые черты танцевального лика и танцевального ликования в третьем царстве пластики — в царстве духа» [\[6, с. 64\]](#).

Казалось бы, одно из самых незамысловатых движений — «plié» — Волынский превратил в нечто эстетически совершенное и неземное, ассоциируя его с явлениями из древнегреческой мифологии: «После классных позиций танцовщица делает plié во всех этих основных положениях тела. Это plié и есть растительная жизнь женского тела. Оно является плавным приседанием, сгибанием коленей в соответственном ритме. <...> Греческая пластика знала всю прелесть пластического приседания. В одном определении мстительных божеств Эриний даны все черты, обследованные нами выше и так подробно описанные. Эти мстительные богини, всегда занятые погонею, нуждаются в быстроте движений, рождаемой пружинистым сгибанием ног. Они несутся по земле мягко, плавно, с жуткой прелестью пантеры, с необычайною стремительностью» [\[6, с. 54\]](#), — писал Волынский, рассуждая о plié.

Переходя далее от экзерсиса у палки к упражнениям на середине зала Волынский выделяет отдельно «купэ», «скользящие движения», «аттитюды», «арабески», «пируэты», «фуэте». Так, например, движение классического танца фуэте раскрывается автором как воплощение динамики и энергии. Критик подчёркивает, что фуэте представляет собой не просто техническое упражнение, а мощное выразительное средство. Волынский описывает это движение как способ передачи эмоций и характера танца, требующий от исполнителя не только физической силы и координации, но и глубокого понимания его внутренней сути. Фуэте в интерпретации Волынского

становится символом стремительности и страсти, которые раскрываются через чёткость и изящество каждого движения.

При этом, сравнение столь бравурного и жизнеутверждающего па фуэте с избиением провинившегося может показаться неуместным и даже абсурдным на первый взгляд: «При наказании ребенка, при так называемом шлепанье, без розог и хлыста, а рукой, ладонь все время вращается на своей оси в стремительных поворотах, образующих удар, — пишет Волынский. Таким же способом даются и пощечины. Пощечины не наносятся неподвижной ладонью, а непременно ладонью в состоянии быстрого и резкого вращения, отражающего агрессивный плеск или всплеск души. Надо представить со всей отчетливостью, что нигде, как в фуэте, душа человеческая не остается в состоянии пассивного безразличия» [\[6, с. 84-85\]](#). Однако, при более детальном рассмотрении рассуждений Волынского по поводу классического фуэте можно обнаружить неожиданную, скрытую суть этого блистательного па, отражающего моменты душевного порыва, а также разобраться в этимологии самого французского термина *fouetté*, буквально означающего «хлестать; подгонять; взбивать».

Отличительная черта Волынского-писателя — это литературно-художественный, образный и богатый язык, которым он мыслил, отсюда и столь эстетические, наполненные религиозно-философскими идеями тексты, по-новому открывающие для читателей загадочный мир классического танца. Столь яркие и необычные метафоры, подобранные Волынским, в действительности отражают сущность того или иного танцевального движения, раскрывают его смысл, а вместе с тем — дают представление о концепции книги, авторский замысел которой заключается в раскрытии художественно-содержательной стороны экзерсиса классического танца, отдельные части которого непременно связаны с природным началом, например, как «растительность» и другими жизненными процессами.

«Книга ликований» А. Л. Волынского — это уникальный пласт научной литературы по балету, дающий возможность узнать не только о методике и правилах исполнения базовых элементов экзерсиса классического танца, но прежде всего постигнуть первоосновы каждого движения. В тексте «Книги ликований», как и в прочих своих трудах, связанных с танцевальным искусством, Волынский продемонстрировал совершенное владение балетной терминологией и спецификой балетных па, словно сам являлся практикующим балетным танцовщиком. Стараясь проникнуть вглубь танцевальной природы, критик обращается к истории танца, философии и даже физиологии человеческого тела. С первых строк, посвященных танцу, Волынский заявил о себе, как о философе, тонко чувствующем его природу и сущность. В вечном поиске идеала критик увлекался литературой, живописью, театральным искусством, но лишь в балете увидел «не просто чередование красивых фигур и линий, но выявление духовных ценностей человечества» [\[2, с. 17\]](#).

Балетовед В. М. Гаевский очень точно охарактеризовал «Книгу ликований», как «одно из последних свидетельств и один из последних следов интеллектуальной вольницы предшествующих лет, одно из прощальных завоеваний петербургской эстетической мысли» [\[1, с. 8\]](#).

Волынский свой метод определяет так: «вскрывать содержание танца из самой его формы» [\[1, с. 8\]](#). Его исследование сосредоточено на анализе внутреннего образа и его высшего платонического смысла, а не внешнего физического облика исполнителя и структуры самого танца с технической стороны.

Формирование эстетических принципов, которые легли в основу труда Волынского, происходило на протяжении долгих лет. Теме духовности, заключенной в движениях классического танца, Волынский посвятил как множество фрагментов своих рецензий, так и отдельные статьи («Классические танцы», «Теоретические наброски: 1. Классическая танцовщица. 2. Растительная красота», «Наука классического танца», «Сценические полеты: Элементарные прыжки. Скачки», «Сценические полеты (Окончание): Антраша», «Героический человек», «Героическое искусство», «Чем будет жить балет? Горе мне!», «Чем живет балет»), на мыслях из которых взрастала «Книги ликований».

По мере развития его «взаимоотношений» с балетом, Волынский становился всё ближе к сути танцевального искусства и обнаруживал в нем все больше тех духовных ценностей, которые имели значение в жизни самого критика. Он тщательно изучал все, на что обращал свой взор. То же самое коснулось балетного театра и его обитателей. Автор-составитель сборника «Памяти А. Л. Волынского» П. Медведев абсолютно точно определил место Волынского в истории балетного театра, назвав его Новерром XX столетия: «Для него балет был не только искусством танца, но и пластическим видением золотого века классики. Он был влюблен в него с обычным фанатизмом и необычной трогательностью. "Книгой ликований" назвал Волынский свой основной труд по балету. И не Новерром ли XX века следует называть его самого?» [\[23, с. 43\]](#).

«Книга ликований» Волынского представляет исключительное явление в области теории танца, в недрах которого скрыто обоснование сущности балетного искусства. Труд Волынского вобрал в себя значительный объем научно-философской мысли о танце, который тщательно разработан и логически выстроен автором, что позволяет читателю получить целостное представление о важных элементах, составляющих структуру балета. «Книга ликований» Волынского стала важной вехой в развитии научного подхода к оценке хореографических произведений, навсегда перевернув привычное представление о классическом танце.

[\[1\]](#) Перевод с нем. на рус. профессора М. Водзицкого.

[\[2\]](#) Лиллиан Б. Лоулер — американский филолог и профессор. Автор статей и книг об истории танца в Древней Греции.

[\[3\]](#) Подъем (вскок) на полупальцы или пальцы.

Библиография

1. Гаевский В. М. Аким Волынский и петербургский балет // Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 5-24.
2. Добровольская Г. Н. Поэт и летописец русского балета // Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 5-33.
3. Толстая Е. Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры, 2013. 632 с.
4. Волынский А. Л. Леонардо – да – Винчи. СПб: Издание А. Ф. Маркса, 1899. 706 с.
5. Волынский А. Л. Достоевский. СПб: Типография "Энергия", 1906. 501 с.
6. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 324 с.
7. Волынский А. Л. Рождение Аполлона // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1923. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия Русского

балета им. А. Я. Вагановой, 2023. С. 14-22.

8. Волынский А. Л. Священнодействие танца // Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 39-46.

9. Emmanuel M. De saltationis disciplina apud Graecos. Parisiis, 1895. 100 p.

10. Волынский А. Л. Ассирийский бороды // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1924–1926. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2024. С. 42-47.

11. Baumeister A. Hymni homerici. Recensuit apparatus criticum collegit adnotationem cum suam selectam variorum subiunxit Augustus Baumeister. Lipsiae: Druckerei B. G. Teubner, 1860. 400 p.

12. Вересаев В. В. Гомеровы гимны / Пер. с древнегреч. [с примеч. и предисл.] В. Вересаев. М.: Недра, 1926. 96 с.

13. Волынский А. Л. Зигфрид в балете // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1924–1926. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2024. С. 57-65.

14. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Л.: Искусство, 1987. 380 с.

15. Lawler L.B. The Maenads: A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece // Memoirs of the American Academy in Rome. USA, 1927. P. 69-112.

16. Шереметьев С. Д. Русский архив. 1889. Кн. 1. Вып. 3. С. 506-522.

17. Светлов В. Я. Исторический очерк древней хореографии // Ежегодник Императорских театров. 1899–1900. Приложение № 2. С. 29-120.

18. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 296 с.

19. Волынский А. Л. "Книга великого гнева": критические статьи. Заметки. Полемка. СПб: издание С.-Петербургского Товарищества "Труд", 1904. 524 с.

20. Котельников В. А. Воинствующий идеалист Аким Волынский // Русская литература. 2006. № 1. С. 20-75. EDN: HTPRWJ.

21. Волынский А. Л. Героическое искусство. Первая буква героического алфавита // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1918–1922. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. С. 99-108.

22. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. 192 с.

23. Медведев П. "In Memoriam" // Памяти А. Л. Волынского: Сборник / Под ред. П. Медведева. Л.: Издание В.С.П., 1928. С. 39-43.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор емко и образно обозначил в заголовке («"Книга ликований" А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца»), является концепция эстетики классического танца А. Л. Волынского, выраженная посредством решения выдающимся российским критиком проблемы соотношения исторических истоков и сущности классического танца. В целом объектную область исследования составляет теоретический дискурс по той же проблеме.

Помещение представлений Волинского в более широкий контекст теоретических дискуссий предполагает новые горизонты познания, хотя в этом плане, по мнению рецензента, автору еще предстоит большая работа (в статье нет обзора научной литературы по теме за последние 3-5 лет). Акцент автора исключительно на раскрытии исторической специфики проблемного поля истоков и сущности классического танца указывает на историко-мемориальный его интерес: коммеморация эстетики классического танца Волинского, судя по всему, представляет собой цель статьи, оттесняя актуальную современную эстетическую дискуссию на второй план.

Поставленная цель автором достигнута, путем анализа «Книги ликований» Волинского, и именно оценке этого источника посвящен итоговый вывод. Автор резюмирует, что «это уникальный пласт научной литературы по балету, дающий возможность узнать не только о методике и правилах исполнения базовых элементов экзерсиса классического танца, но прежде всего постигнуть первоосновы каждого движения. В тексте "Книги ликований", как и в прочих своих трудах, связанных с танцевальным искусством, Волинский продемонстрировал совершенное владение балетной терминологией и спецификой балетных па, словно сам являлся практикующим балетным танцовщиком. Стараясь проникнуть вглубь танцевальной природы, критик обращается к истории танца, философии и даже физиологии человеческого тела. С первых строк, посвященных танцу, Волинский заявил о себе, как о философе, тонко чувствующем его природу и сущность. В вечном поиске идеала критик увлекался литературой, живописью, театральным искусством, но лишь в балете увидел "не просто чередование красивых фигур и линий, но выявление духовных ценностей человечества"».

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на достойном публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Хотя на будущее рецензент хотел бы автору рекомендовать не исключать из внимания публикации коллег по эстетике классического танца за последние 3-5 лет. Это позволит значительно шире представить результаты своего исследования.

Методология исследования опирается на сравнение представлений об истоках и сущности (эстетической концепции) классического танца Волинского с его основными оппонентами. Не последнее место в статье занимает детализация истории идеи древнегреческого происхождения танца на пальцах и философских оснований концептуализации Волинским соотношения формы и содержания классического танца. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым познавательным и просветительским задачам.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает значительным вкладом в эстетику классического танца Волинским, подчеркивая приоритет просветительно-коммеморативных задач публикации. Тем не менее, раскрытие эстетической концепции классического танца Волинского, на взгляд рецензента, актуальна и для современного театрально-эстетического дискурса, растерявшего за последнее время глубину взаимосвязи прошлого и настоящего.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском подходе раскрытия эстетической концепции классического танца Волинского на основе репрезентативной выборки эмпирических источников, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выбрал научный, но не всегда выдерживает редакционные требования по оформлению кавычек, годов и веков (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html). Совмещение просветительских и научно-познавательных задач статьи обусловило живость письменной речи автор, что можно отнести к сильной стороне запланированной публикации.

Структура статьи выдержана в форме мемориального эссе с элементами сравнительного анализа, но в целом отражает логику научного поиска.

Библиография в целом отражает проблемную область исследования, хотя, как рецензент отметил выше, от включения в орбиту исследовательского внимания публикаций коллег из России и зарубежных стран за последние 3-5 лет запланированная статья только выиграла бы.

Апелляция к оппонентам максимально корректна: хотя автор и избегает острых теоретических дебатов, его позиция вполне очевидна и хорошо аргументирована.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации после небольшой доработки оформительских упущений.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью ««Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца», в которой проведено исследование научного наследия философа и искусствоведа начала XX века и потенциала его применения в современной науке.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что «Книга ликований» А. Л. Волынского — это уникальный пласт научной литературы по балету, дающий возможность узнать не только о методике и правилах исполнения базовых элементов экзерсиса классического танца, но прежде всего постигнуть первоосновы каждого движения. В тексте «Книги ликований», как и в прочих своих трудах, связанных с танцевальным искусством, Волынский продемонстрировал совершенное владение балетной терминологией и спецификой балетных па, словно сам являлся практикующим балетным танцовщиком.

Актуальность исследования обусловлена тем неоценимым вкладом, который А.Л. Волынский внес в развитие современного балетного искусства и профессиональной искусствоведческой критики.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применении его результатов в качестве методологического обеспечения современных исследований социокультурного направления.

Целью настоящего исследования является анализ труда А.Л. Волынского «Книга ликований» с позиции ее научной и методологической значимости.

В исследовании использованы общенаучные методы анализа и синтеза, а также биографический и контент-анализ.

Теоретическим обоснованием выступили научные труды Красовской В. М., Вагановой А. Я. Гаевского В. М., а также произведения самого А.Л. Волынского. Эмпирическую базу составил труд А.Л. Волынского «Книга ликований».

К сожалению, в работе отсутствует анализ научной разработанности изучаемой проблематики, вследствие чего затруднительно делать вывод о ее научной новизне.

Ценность данного труда, по мнению автора, заключается в том, что формирование эстетических принципов, которые легли в основу труда Волынского, происходило на протяжении долгих лет. Теме духовности, заключенной в движениях классического танца, Волынский посвятил как множество фрагментов своих рецензий, так и отдельные статьи.

Для достижения цели исследования автор поэтапно анализирует разделы «Книги ликования» А.Л. Волынского, параллельно ссылаясь на труды других и приводя их аргументацию по сходным положениям исследования критика.

Автор дает высокую оценку не только материалам, содержащимся в труде А.Л. Волынского, но и языку и стилю произведения. Как отмечается в статье, яркие и необычные метафоры, подобранные Волынским, в действительности отражают сущность того или иного танцевального движения, раскрывают его смысл, а вместе с тем — дают представление о концепции книги.

В заключении автором не был представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала. Завершающая часть статьи представляет собой продолжение исследования.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение потенциала искусствоведческих работ представляет в современных социокультурных исследованиях представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 22 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения перечисленных недочетов.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца» представляет собой обращение к весьма специфической трактовке классического балетного танца, данной русским/советским балетным критиком/искусствоведом А. Волынским в его работе «Книга ликований. Проблема русского балета (1923). Специфика заключается именно в междисциплинарном (литературно-философско-искусствоведческом) и глубоко персонализированном характере работы А.Л. Волынского. Автор рецензируемого текста чрезвычайно комплиментарно относится как к самой фигуре Волынского так и к его текстам/концепции балетного искусства, что не всегда идет на пользу работе; так, итоговая авторская оценка «Книга ликований» Волынского стала важной вехой в развитии научного подхода к оценке хореографических произведений, навсегда перевернув привычное представление о классическом танце» по сути никак не аргументирует и не конкретизирует якобы имевший место «переворот», более того автор не упоминает о каком-либо резонансе впервые опубликованного текста (и вообще об истории написания, подготовки и публикации текста), а констатируемая автором 70-летняя пауза в обращениях к балетным текстам Волынского заставляет усомниться в упомянутом эффекте переворота в представлении о классическом танце. Вообще,

оценивая круг посвященной Волынскому литературы, автор указывает, что эти текста «дают обширное представление о биографии Волынского и круге его интересов, но не анализируя подробно составных частей его концепции классического танца». В свою очередь в данной работе автор в известной степени впадает в иную крайность, сосредотачиваясь на содержании работы Волынского вне социально-политического и культурно-исторического контекста. Между тем контекст и связанная с ним динамика взглядов Волынского значимы - он систематически обращается к балету как критик эпохи русского модерна, но публикует итоговый текст уже в Советской России, причем исходя в известной степени даже из прагматических соображений (Волынский организовал и возглавлял Школу русского балета в Петрограде/Ленинграде). Другой аспект, лишь поверхностно намеченный в статье - это развитие взглядов Волынского, автор перечисляет ряд статей Волынского о балете дореволюционного периода, но в какой мере они содержательно соотносятся с его итоговой работой, имела ли места динамика взглядов, чем она была определена - остаётся за пределами текста, равно как и фигура жены Волынского балерины Ольгой Спесивцевой и т.д. При всем вышесказанном работа безусловно заслуживает внимания, она привлекает внимания к небанальной фигуре самого Волынского и его специфическому тексту, оставляя при этом значительный простор для дальнейших исследований. Рецензируемая работа рекомендуется к публикации.