

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2023. Т. 6, № 2. С. 192–216.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2023. Vol. 6, no. 2. P. 192–216.

Научная статья / Original article

УДК 82.09(092)

doi:10.17323/2658-5413-2023-6-2-192-216

## «ТАНЦУЮЩИЙ ФИЛОСОФ»



**Владимир Алексеевич Котельников**

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

Российской академии наук, Санкт-Петербург,

Россия, vladilogos@mail.ru

 **Аннотация.** В статье рассматривается деятельность выдающегося литературного и балетного критика, искусствоведа, мыслителя Акима Львовича Волынского. Главным предметом исследования является созданная им «философия танца», истоки которой он находил в античной культуре. Показано, что в многочисленных критических и теоретических текстах Волынским выработана своеобразная «хореографическая словесность», представляющая собой перевод пластических фигур танца в фигуры речи. Увлекаемый описанием танца в его телесно-чувственных формах, движимый своими субъективными ассоциациями и фантазмами, возникающими в вихрях воображения и мысли, Волынский в то же время сохранял строго рациональный порядок критико-аналитического дискурса. К статье присоединены две не публиковавшиеся ранее статьи Волынского «Короткая карьера» и «Жизнь танцовщицы».

 **Ключевые слова:** А. Л. Волынский, теория классического танца, русский балет, хореографическая словесность

Данная публикация включает отдельные положения из монографии [Котельников, 2023].

© Котельников В. А., 2023



**Ссылка для цитирования:** Котельников В. А. «Танцующий философ» // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2023. Т. 6, № 2. С. 192–216. doi:10.17323/2658-5413-2023-6-2-192-216.

*Memory of Culture*

THE DANCING PHILOSOPHER

**Vladimir A. Kotelnikov**

Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom),  
Russian Academy of Sciences, St. Petersburg,  
Russia, vladilogos@mail.ru



**Abstract.** The article examines the activities of the outstanding literary and ballet critic, art critic, thinker Akim Lvovich Volynsky. The main subject of research is the “philosophy of dance” created by him, the origins of which he found in ancient culture. It is shown that in numerous critical and theoretical texts Volynsky developed a kind of “choreographic literature”, which is the translation of plastic figures of dance into figures of speech. Fascinated by the description of dance in its bodily and sensual forms, driven by his subjective associations and phantasms arising in the whirlwinds of imagination and thought, Volynsky, at the same time, maintained a strictly rational order of critical and analytical discourse. Two previously unpublished articles by Volynsky “Short career” and “Life of a dancer” are attached to the article.



**Keywords:** A. L. Volynsky, classical dance theory, Russian ballet, choreographic literature

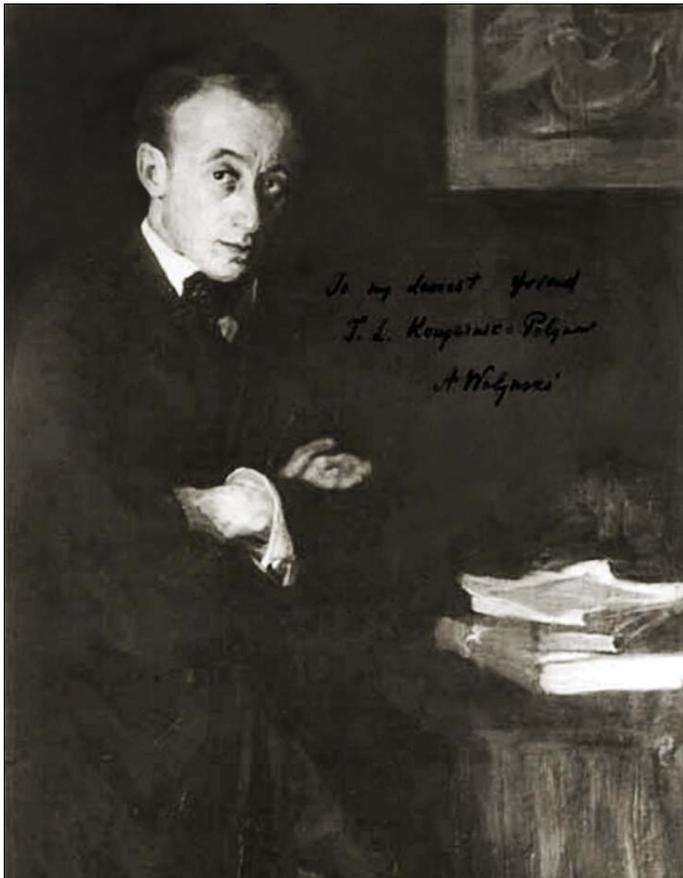


**For citation:** Kotelnikov, V. A. (2023) “The Dancing Philosopher”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 6(2), pp. 192–216. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2023-6-2-192-216.

Так Э. Ф. Голлербах назвал А. Л. Волынского в своих воспоминаниях о нем [Голлербах, 1998, с. 133]. И для этого были основания.

Замечательный литературный критик, искусствовед, мыслитель эпохи модернизма Волынский<sup>1</sup>, кроме того, отдал много любви и интеллектуаль-

<sup>1</sup> См. посвященные ему работы: [Толстая, 2013; Котельников, 2023].



С. Сорин. Портрет философа. 1905. Фото с портрета Акима Львовича Волынского

ных сил балету, создав настоящую философию танца. Этому делу он посвятил 360 статей, написанных с 1910 по 1924 год, «Книгу ликований»; более того — он создал в Петрограде Школу русского балета и преподавал в ней.

Аким Львович Волынский (настоящее имя Хаим Лейбович Флексер) родился 21 апреля 1861 (по другим данным — 1863 или 1865)<sup>2</sup> года в Житомире<sup>3</sup> в семье книгопродавца. Учился он вначале в житомирской гимназии, где большое влияние на него оказал учитель словесности А. В. Шавров, пробудивший в нем интерес к поэзии Некрасова и к филологическим изысканиям Ф. И. Буслаева. Из этой гимназии он в начале 1879 года перешел в седьмой

класс 5-й петербургской гимназии, где впоследствии у него возник конфликт с учителем немецкого языка Брандтом, приведший к исключению строптивого ученика. Уверенный в своей правоте, Волынский обратился с письмом к министру внутренних дел и шефу жандармов М. Т. Лорис-Меликову. Благодаря его вмешательству и участию в этом деле профессора П. П. Цитовича Волынскому был все-таки разрешен экстернат (Браудо Е. М. Аким Львович Волынский. Материалы для биографии // РГАЛИ. Ф. 95. № 1104. Л. 2). С блестящим аттестатом он

<sup>2</sup> Е. М. Браудо указывает 1864 год (Браудо Е. М. Аким Львович Волынский. Материалы для биографии // РГАЛИ. Ф. 95. № 1104. Л. 2). Автограф содержит правку рукой Волынского.

<sup>3</sup> Нужно заметить, что Волынскому была свойственна сильная любовь к родным местам, хотя трудно догадаться о таком его свойстве по внешним чертам поведения и по его деятельности, в которых он всегда боялся обнаружить сентиментальность. Казалось бы, в нем, отдавшемся исключительно проблемам культуры, вопросам высшего интеллектуального порядка, подобное чувство к провинциальному местечку должно было угаснуть — но этого не произошло. В конце июня или в начале июля 1894 года он писал Н. М. Минскому: «Вы видите, я в Житомире. Изменив всем моим планам, в которых было много безрассудного, наивного и мечтательного, я уехал сюда, на родину, которую не перестану любить до смерти, несмотря на ее ужасную скуку, на ничтожество ее людей полуграмотных etc, говорящих по-русски с невероятными ударениями и раздражающим акцентом... Здесь я буду похоронен» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 363. Л. 34–35).

в 1882 году поступил на юридический факультет Петербургского университета и окончил его со степенью кандидата и с четко определившимися идейными и литературными ориентациями. В ответ на предложение А. Д. Градовского остаться при кафедре государственного права Волынский заявил, что намерен стать не профессором, а литератором. Выбирая последнее, он выбирал духовную независимость и свободное творчество в сфере мысли и слова.

Еще в университетском научном обществе под руководством О. Ф. Миллера он основательно занялся философией и написал свою первую большую работу «Теологико-политическое учение Спинозы», вскоре напечатанную [Волынский, 1885]<sup>4</sup>. Прочтенный экспромтом на заседании того же общества доклад «О споре Милля со Спенсером по вопросу о всеобщем постулате» стал его публичным триумфом и открыл доступ в писательскую и журналистскую среду. Тогда произошло его знакомство с Д. С. Мережковским. Началось сотрудничество в газетах, журнале «Восход» (где он впервые выступил под псевдонимом Волынский), а по протекции А. А. Давыдовой<sup>5</sup> — и в «Северном вестнике». Здесь он продолжил свои историко-философские штудии, теперь посвященные наследию И. Канта [Волынский, 1889, Критические и догматические элементы ... ], обратился к современной этике и психологии, дав аналитический обзор деятельности В. Вундта [Волынский, 1889, Вильгельм Вундт ... ; 1890]. И позже немецкая мысль в ее классических и новейших явлениях оставалась в поле зрения Волынского, о чем свидетельствуют его возвращения к Канту<sup>6</sup>, его пристальный интерес к идейному радикализму Шопенгауэра и Ницше, напряженное внимание к начавшейся в конце века «биологизации» философских проблем человека и культуры, которое выразилось, например, в предисловии к переводу нашедшей тогда книги молодого венского философа Отто Вейнингера [Волынский, 1908]<sup>7</sup>.

Две наследственные стихии сосуществовали в нем, определяя свойства личности. «Нежность моя вся от матери, — вспоминал он в 1926 году. — Жен-

<sup>4</sup> У Спинозы Волынский впервые нашел не только логическое оформление своим религиозно-метафизическим интенциям, но и притягательный образец вполне свободного мышления, развившегося на определенной национально-культурной почве и выражавшегося «сильным языком убеждения и страсти», как писал Волынский впоследствии, готовя к изданию переведенные Л. Я. Гуревич письма и биографию Спинозы [Волынский, 1891, с. VI].

<sup>5</sup> Александра Аркадьевна Давыдова (1849–1902), жена известного музыканта и педагога К. Ю. Давыдова, издательница журнала «Мир Божий», в ее доме собиралась творческая интеллигенция как народнической, так и раннесимволистской ориентации.

<sup>6</sup> В частности, в 1904 году под его редакцией выходит перевод одной из работ «докритического» периода Канта «Грезы духовидца, поясненные грезами метафизика».

<sup>7</sup> Ср. отношение к этой книге В. В. Розанова, высказанное в «Опавших листьях» [Розанов, 1990, с. 289–290].

щина эта молчала целыми днями, была тиха, скромна и уступчива. Жизнь она провела страдальческую, в постоянных раздорах с моим отцом. На меня она смотрела молитвенными глазами, постоянно о чем-то беспокоясь... Отец мой воплощал во всем иные душевные качества. Книга засела в его душе. Читал же он на всех языках и в беседах с людьми разворачивал феноменальную образованность. При этом ораторский талант, весь в огнях интеллектуального темперамента, подавлял окружающих» [Волынский, 1994, с. 282–283].

Идеализм Волынского вырос из ранних сердечных влечений. «Через обожание собственной матери подходишь к иным, безличным обожаниям» [Волынский, 2007, с. 153], — писал он в 1901 году, посвящая матери свои статьи о Достоевском, в которых впервые оформилось ею пробужденное «чистое, нежное богофильство», хотя позже и подвергшееся трансформациям, но не утраченное вполне. Именно потому, что у Волынского «страсть к идеям» зародилась и развивалась в лоне материнского культа, она стала господствующей и исключительной, и никакая страсть к женщине, даже к Иде Рубинштейн, не могла с ней соперничать. Это была действительно *страсть* — умственная и чувственная одновременно. При этом телесно-пластические линии его также восходили к облику матери: «Поступь ровная, спина до глубокой старости прямая, голова устойчивая на страдальческой шее» [Волынский, 1994, с. 282], — так еще в детстве зрительно задавалась Волынскому воцарившаяся позже в его созерцаниях *вертикальность*, то есть выраженная в жизненно-символических формах устремленность к абсолютному, которую он будет требовать от словесного творчества, отыскивать в живописи Рембрандта, в «экспансивной семитической пластике наших дней» [Волынский, 1923, Еврейский театр ... , с. 2] и наконец в балете найдет телесное ее воплощение.

Отдав немалую дань философским, литературно-критическим и искусствоведческим штудиям в 1880–1900-е годы, Волынский с 1910-х годов обратился к балету. До сих пор он рассматривал телесность в ее словесных, живописных и графических воплощениях, изучал ее метаморфозы у писателей и художников. Теперь Волынский занимается изучением телесной пластики в ее сценической динамике — рождается его хореографическая критика. С оглядкой на Ницше этот эпизод в деятельности Волынского можно назвать рождением словесности из духа танца. И не только перефразируя заглавие предисловия Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Но и имея в виду проходящую через ряд его сочинений тему танца, которая у него связана с создающей катартический эффект пляской хора в древнегреческой трагедии, и то, что танец в «Человеческом, слишком человеческом» является критерием для определения истинности идей и практик, и призыв танцора Заратустры «танцевать поверх самих себя».

Триумф русского балета в 1910-е годы подействовал на Волынского остро-возбуждающе. Мысль Волынского начала захватывать следующее культурное поле, на котором раскрывалась жизнь тела в своих антропологических и даже метафизических глубинах. Переход туда с поля литературного Волынский объяснил в 1913 году: «Балет петербургский... явление почти грандиозное. С ним, во всяком случае, не сравнится сейчас современная русская литература, потерявшая свою большую дорогу не столько от разгрома политического, пережитого обществом, сколько от разгрома идейного, от деморализации ее талантов. Затем, лишь в балете уцелела еще та черта славянской перевоплощаемости, о которой говорил Достоевский» [Волынский, 1913, с. 3].

В 1911 году в первой программной статье «Священнодействие танца» Волынский наметил важные положения своей теории балета. Исходным для нее стало утверждение, что

нет па без мысли, или, вернее сказать, каждое балетное па, сочетанием своих линий и движений, несет с собою определенную идею, из мира души и фантазии, иногда бесконечно возносящуюся над его плоским содержанием, как оно намечено в либретто. Тут целая стихия чувств и настроений, которые не могут быть переведены иначе, как в танце, на пальцах, полупальцах, в нежно-томных арабесках, в тончайшем кружеве мечтательных адажио. Когда идея балета будет выражена в простом слове, станет понятным и современное увлечение им.

[Волынский, 1911, Священнодействие танца, с. 4]

Считая балетную форму идеальной по своей сущности, он требует для нее и идеальной темы, поднятой до олимпийской высоты, возбуждающей «аполлинический энтузиазм».

Каков же смысл и каково конечное назначение балета? Это миф.

Балетный танец нужен для мифа жизни, как понимали это слово Эсхил и Софокл, лучшие люди мира на протяжении многих веков, вплоть до Свиды. То, что лежит внутри человека, за обманным покровом его трехмерных стремлений и понятий, то, что ощущается его глубоким сердцем и приблизительно передается в постижениях его отвлеченной мысли, то мы и должны называть мифологической его сущностью... Искусство основано на мифе. Из него оно вырастает, как из своего духовно-вечного зерна, осложняясь и даже обогащаясь красками быта, аксессуарами исторической действительности только как элементом второстепенным, второразрядным.

[Там же, с. 5]

Взяв за основу излюбленный «аполлинический» миф, он воображает новый балет «Рождение Аполлона», подробно расписывает его музыкальную и танцевальную партитуру, в которой представлен генезис классического балета от его полиэтнических истоков до апофеоза танцующего солнечного бога [Волынский, 1923, Рождение Аполлона, с. 2].

Волынский строит из мифологического и этнографического материала «новый балет» с абсолютной вертикальной доминантой, в котором «из каждого мускула должно сквозить напряжение волевой силы, самоощущение порыва и подъема, взрыв внутренних устремлений не в даль и не в ширину, а именно в высоту, к вершинам Олимпа» [Там же, с. 4].

Очевидно, что в этом проекте «нового балета» заключена и антропологическая тема, столь важная в его философствовании и присутствующая в некоторых его критических текстах. Именно категория вертикальности стоит в центре этой темы. Раскрывая ее «широчайший смысл», он обращается к античным представлениям, ссылается на авторитет Гердера и Канта, признавшего (в рецензии на труд доктора П. Москатти) переход к вертикальному положению тела главным актом в истории человеческого развития [Кант, 1964, с. 441]. Особенно же близок Волынскому в культурно-антропологическом истолковании понятия был прямо упоминаемый им «гениальный русский мыслитель Н. Ф. Федоров» [Волынский, 2008, с. 32–33]. Последний, разумеется, не был единственным, кто в ту эпоху говорил о вертикальной доминанте культуры; в 1920 году ее проповедовал М. О. Гершензону Вяч. И. Иванов [Иванов, 1979, с. 395]. Волынский же последовательнее всех использовал данные представления в пространственно-динамическом описании творческих актов, прежде всего в русском культурном материале, и ему было бы что возразить на мнение О. Шпенглера об «отсутствии какой-либо вертикальной тенденции в русском жизнечувствовании» [Шпенглер, 1993, с. 368]. Основное возражение здесь — вся деятельность Волынского.

Непосредственно с культурой вертикали Волынский связывает не только происхождение и сущность классического балета, но и коренные свойства человеческой природы. В условиях упадка дорогих ему традиций он, несмотря ни на что, еще сильнее верит, что в конце концов «в балете проснутся неистребимые инстинкты высшего порядка», «все вознесется вверх, все встанет на пальцы, как в древней Греции, где пляшущий на пальцах Аполлон является символом всякой поэтической красоты и возвышенности» [Волынский, 1924, Чем будет жить балет, с. 11].

Вставание танцовщицы на пальцы Волынский подробно описывает как телесный акт, в котором он одновременно усматривает «градации, отвечаю-

щие последовательному росту поднимающегося духа». После подъема на полупальцы, с накоплением энергии для будущего полета, балерина «вдруг с прыжка выпрямляется и оказывается стоящею на острых кончиках ноги», на этой ступени «достигается апофеоз материального подъема» [Волынский, 1922, Героическое искусство, с. 19–20]. По Волынскому, «стояние на пальцах само по себе является графическим апофеозом вертикальности и потому ему должен отвечать такой же апофеоз внутри человека. Самый прыжок на пальцы является ничем иным, как рефлексом такого эмфаза чувств. Говоря языком балета, мы должны назвать оба эти акта — момент психологический и момент пластический, — в их рефлексорной связи, классическим термином *соурé*» [Там же, с. 20].

Тенденция вертикальности проявляется не только во вдохновенно танцующем теле, но уже и в бессознательном вставании на цыпочки радостно-взволнованного ребенка, она, утверждает Волынский, «проходит через всю нашу жизнь, побуждая людей подниматься на пальцы, когда ими овладевает глубокое чувство, подъем или радость» [Волынский, 1924, Чем будет жить балет, с. 11].

В системе идей Волынского идея вертикальной доминанты как главного измерения антропосферы имеет яркую эмоциональную окрашенность; в развитие и манифестацию важных для него идей он вкладывал страсть. Продвигая такие идеи в сознание современников, он возвещал их несомненное будущее торжество, прибегая в таких случаях к патетико-поэтическому стилю. Так завершал он свою статью, посвященную названной идее, соединив излюбленные темы философствования в те годы:

Взойдет новое Солнце и озолотит своим лучистым светом все вершушки человеческих домоганий. Вертикальная культура под этими лучами будет подниматься все выше и выше... Все запоет в классическом танце присущими ему средствами и голосами свой вековечный гиперборейский гимн. Все объяснится и оправдается в лучах аполлинического солнца: пальцы, выворотность, скрытая мудрость человеческого тела, проснувшегося к вещи речи после долгого летаргического сна.

[Там же, с. 12]

Здесь необходимо сделать пояснение о метафизическом и теистическом смысле вертикальности у Волынского. Чувственно-интеллектуальные формы ее ясно указывают на Эрос как биопсихическую энергию; именно он задает творческим интенциям Волынского тот «вертикальный» восходящий строй,



А. П. Павлова в костюме принцессы Аспиччи  
к балету Ц. Пуни «Дочь фараона». 1910

который описан в платоновском «Пире», в эпоптической иерархии: любовь к прекрасному телу; любовь к прекрасному в телах вообще; любовь к душе, ее проявлениям и «образам»; любовь к самому знанию всего этого и, наконец, любовь к чистой идее, Ἔρως τῆς ιδέας.

С присущим ему стремлением проникнуть в истоки искусства, увидеть моменты его рождения он вошел в творческую лабораторию балета, внедрился в среду артистов Мариинского театра, стал близким собеседником (а подчас и участником подготовки их партий) Анны Павловой, Матильды Кшесинской, Тамары Карсавиной, Ольги Спесивцевой, Елены Люком, Агриппины Вагановой, Веры Трефиловой, Николая Легата и других. А затем он еще и направлял учебную подготовку будущих балерин в Школе русского балета.

Первообразом позиционных телесных форм классического балета Волынский считал греческую скульптуру, а танец определял как «скульптуру в движении», тем самым отсылая к мифам об оживших статуях. Для описания динамических трансформаций скульптурных канонов в балете он создал язык, в своей образности сближающийся с языком постсимволистской поэзии, но



М. Ф. Кшесинская в costume  
к балету Л. Минкуса «Камарго». Ок. 1902

содержащий при этом терминологически точные характеристики техники танца и работы балетмейстера. Кроме того, Волынский указывал на метафизическое значение танца: в философских понятиях он раскрывал смыслы движений и состояний танцующего тела.

«Хореографическая словесность» Волынского — это перевод пластических фигур танца в фигуры речи. Увлекаемый описанием танца в его телесно-чувственных формах, движимый своими субъективными ассоциациями и фантазмами, возникающими в вихрях воображения и мысли, Волынский в то же время сохранял строго рациональный порядок критико-аналитического дискурса. Дисциплинарной основой его была жесткая система балетной техники, сценическая практика танцовщиков и балетмейстеров. В результате из впечатлений и рефлексии по поводу танца возникал своеобразный трактат о балете, включающий исполненные поэтической экспрессии характеристики балетных фигур и эпизодов. Волынский стремился не только раскрыть всю механику классического танца, но словесно передать всю «непередаваемую поэзию телесных движений» [Волынский, 1923, Лики человеческого тела, с. 10].



О. А. Спесивцева в костюме к балету  
П. И. Чайковского «Лебединое озеро». 1934. Сидней

Такая «хореографическая словесность» Волынского в жанровом и стилевом отношении противостояла балетной критике того времени, ее «сухой рецензионной прозе».

Как работал Волынский с техническими танцевальными терминами, покажу на нескольких примерах.

Приведу для начала истолкование им важнейшего в классическом балете термина *croiséé*. В статье «Взрыв» он дает ряд основных значений этого французского слова, выделяет из них два, для балета фундаментальных: свернутость и собранность, далее поясняя: «Речь идет именно о собранности тела в компактный клубок, насыщенный возрастающей беспокойной потенцией движения. Скрещенность и сокращенность, вобранность в себя, сплетение и переплетение», эти понятия «намекают на пластические сокращения линий и мускульных систем, предваряющие разрешение накопившейся энергии в

освободительном движении» [Волынский, 1923, Взрыв, с. 2]. Выстрелом «разрешается накопление в бутоне кактуса огромных морфологических сил» и возникновение запаха цветов. «Вот оно ароматическое effacée Флоры в инстинктивных ее заботах об оплодотворении». Сам вид сосредоточенных в организме потенциалов действует сильно — таково впечатление от беременной. Здесь «вечная точка морфологического бессмертия» [Там же, с. 2–4]. Освободительное движение является естественным завершением двуединого танцевального акта и обозначается термином effacée, составляющим необходимую пару с croisée и включенным здесь Волынским в определение сложного «локомоторного акта». Один вид croisée он находит в трех позициях на полу, представляющих «полное и совершенное пластическое сплетение ног»; фигуры «аттитюд и арабеск дают красивейшие в мире croisée: все свернуто вместе, тело собрано в мягкую завязь бутона, голова и глаза повернуты к плечу, выступившему вперед», такие фигуры «напряжены и заразительны». Образчик блестящего исполнения акта Волынский увидел в танце В. А. Семенова, который «давал удвоенную динамику клубка и тут же на воздухе разрешал ее в стремительное движение по крутой дуге вперед» [Там же, с. 4]. Очевидно, что основное содержание термина точно эксплицировано в понятиях физиологии и исполнительской техники, но кроме специальных понятий вводятся слова и выражения с образными и эмоционально-экспрессивными функциями («клубок», «беспокойной потенцией», «завязь бутона», «напряжены и заразительны»), что расширяет и обогащает семантическое поле термина, приносит в него чувственный оттенок, отвечающий чувственному восприятию танцующего тела. О танцующем теле А. П. Павловой в «Павильоне Армиды», в эпизоде оживающего гобелена: «Она танцует из клубка, из органически спеленутой массы, с таким гармоническим ритмом всего тела, что настроение души находит отражение даже в мизинчике ноги, как сказал бы Достоевский» [Волынский, 1923, Колокольчики, с. 4].

Волынским вовлекается в расширенную семантику термина и внутренний мир артиста, в его даже более глубоком содержании, чем доступная наблюдению психосоматика. Волынский видит в безусловно «классичной» манере О. А. Спесивцевой скрытый «безмолвный клубок настроений, который вот-вот развернется, тоску и ожидание художественного наития и идейного чуда... Это дух, плачущий о своих границах. По балетной терминологии, это чистейшее croisée, бутон красивого таланта, еще ни разу не переживший своего полного расцвета, еще не представившего публике, несмотря на свои частые выступления, своего законченного effacée» [Волынский, 1923, Плачущий дух, с. 5]. Волынскому, однако, мало даже таких расширенных определений

и описаний — он прибегает к поясняющим аналогиям из областей ботаники, телесной и душевной жизни. И тут у него рождаются из понятий и образов замечательные по психологической и метафизической глубине дефиниции. Говоря о *croisée* как о «подготовке будущих вольных реализаций вовне», он указывает на его внутреннюю основу: «ощущение растительного эмбриона в самом себе, тревожное и радостное в одно и то же время, какой-то не погибающей никогда в человеке точки — точки морфологического бессмертия, может быть, в целом бесконечном ряде отдельных существований» [Волынский, 1923, Взрыв, с. 4]. В подобных усмотрениях, в создании новых понятийных комплексов, художественных по форме и философских по смысловой перспективе, Волынский выступает достойным наследником мыслителя и превосходного стилиста К. Н. Леонтьева, разработавшего учение о «триедином процессе», применившего к историческим и культурным явлениям законы «животной и растительной морфологии».

Столь же компетентно и творчески Волынский работал и с другими терминами.

В его использовании подвергся некоторой трансформации (впрочем, убедительно обоснованной критиком) базовый термин, обнимающий всю область танца. Прежде всего он внес в него орфографический корректив, требуя написания «хореграфия», поскольку считал, что в принятом написании термина буква «о» после «е» — это формальная соединительная гласная и здесь она недопустима. В доказательство чего провел этимологический и культурно-исторический экскурс, напомнив, что «греки универсальную часть в человеке передавали словом “хор”» (χορός), а танец и есть, утверждал он, именно надындивидуальный, универсальный «пластический символ стихийности, воплощаемый коллективом людей» и выражающий сверхличные начала человеческой природы, танец выступает «как труба и голос мира» [Волынский, 1923, Хореграфия]. Настаивая на предложенном им написании без «о», Волынский, вероятно, ориентировался на греческие словоформы χορεύω (плясать в хоре) и χορηγέω (вести хор) и от них производил свою «хореграфию». Кроме того, он обратился к русской этимологической параллели и отослал к тому факту, что в церковнославянском языке эквивалентом χορός было слово «лик», означавшее «собрание поющих и пляшущих», а также «образ, изображение» [Полный церковнославянский словарь, 2004, с. 283]. Волынский полагал, что слово «ликовать» есть просто перевод χορεύω и означает «плясать», а вместе с тем — восторженно воплощать в движениях тела надличностное (он разделяет «лик» как высокую форму отображения личности (иконописный лик) и «лицо» как форму индивидуальную и случайную) начало человеческой при-

роды. Такое истолкование «хореграфии», возвышающееся в изложении критика до пафоса, затем вносится им в интерпретацию классического танца: «Все балетные раы являются частями одного общего торжества и ликования человеческого духа» [Волынский, 1923, Хореграфия]. Можно сказать, что «хореграфия» у Волынского — это своего рода «ликопись».

Терминам *élévation* и *ballon* он придавал очень широкое, метафизическое значение, связав с ним явления психосоматического и пневматологического порядка и посвятив первому специальную статью. Элевация для Волынского — пластический символ преодоления земного тяготения, преодоления материальности человеческой природы в духовных экстазах личности. Он не исключал некоторого правдоподобия в сообщениях о том, что «Симон Маг, Аполлоний Тианский, Ямблих обладали способностью отделяться от земли и оставаться в течение нескольких мгновений в воздухе» [Волынский, 1922, Элевация]<sup>8</sup>. В человеке вообще — и в танцовщике в частности — он акцентировал «волевое устремление вверх» (что во сне, замечал он, сопровождается ощущением «невыразимого физического блаженства»). «Опираясь на внутренние свои вихри, вихри мысли, вихри высоких чувств», «развивая в себе деятельность духа, освобождаясь от материальных препон для его проявления, постепенно поднимаясь все выше и выше по героическому пути волевых командований телом» [Там же], человек достигает элевации. Описывая собственно балетную технику элевации в «Книге ликований», Волынский вносит важные уточнения: элевация не имеет ничего общего с акробатическим, «безыдейным» прыжком, для нее необходимо «волевое ощущение Фавора», и оно возможно, ибо «человек рождается с фаворскими кручами внутри, с куполами, с колокольнями и всякими-всякими верхами, и по кручам этим воля с детства ползет и карабкается все выше и выше...» [Волынский, 2008, с. 44, 46]. С восхищением наблюдал Волынский за танцем В. А. Семенова в «Жизели»: «Во втором акте собранные силы вдруг прорвались в исполненной на высоких темпах элевации превосходной, чисто мужской вариации... Так летают только

<sup>8</sup> О чудотворстве Симона Мага (Симона Волхва) говорится уже в «Деяниях Апостолов» (Деян. 8:9–11), затем у Иустина, Ириния, Ипполита, Тертуллиана; в «Псевдо-Климентинах» повествуется о его попытке «вознестись на небо». Рассказы о чудотворстве древнегреческого философа Аполлония Тианского перешли в позднейшие времена из его жизнеописания, созданного в III веке Флавием Филостратом (см., например [Каринский, 1876]). Неоплатоник Ямвлих давал поводы к легендам о его «чудесах» тем, что способствовал изучению и возрождению древних магических и мистериальных практик; в частности, он, как и его учитель Порфирий, популяризировал историю о «воздухошествующем» гиперборейце Абарисе. Любопытно, что у романтика Г. фон Клейста возник символический образ грациозно-одушевленной куклы, которая благодаря силе всевышнего Кукольника не подвластна земному тяготению («О театре марионеток»).

внутренне крылатые существа<sup>9</sup>, сохраняя при этом во всем своем облике краску мужского героизма, мужского подъема» [Волынский, 1923, «Жизель», с. 16]. Если элевация — свободный взлет, то баллон — «умение жить в воздухе», чем мастерски владеет А. П. Павлова.

С безупречной точностью использует он многочисленные технические термины, не без оснований рассчитывая, что не только артисты и хореографы, но и настоящие любители и знатоки балета (а по большей части именно они были тогда завсегдатаями спектаклей в Мариинском театре) отлично поймут, о чем говорит критик. Оценивая исполнение Э. И. Вилль и ее партнера В. А. Семенова, он терминологически описывает номер Синей птицы в последнем действии «Спящей красавицы». Среди лучших черт танцовщицы в прежних партиях он выделяет ее элевации, но замечает, что «в данном случае, в изображении принцессы, никакой элевации не требуется», и поясняет, вставляя в терминологический ряд образное «растительное» определение женской природы, оживляющее всю излагаемую им механику движений: «Танец партерный, пластический насквозь, весь в стеблях и листьях пассивной женственности, весь в арабесках, пируэтах и мягких, развернутых батманах» [Волынский, 1923, «Спящая красавица», с. 3]. Описание танца Семенова в терминах элевации и баллона сопровождается ассоциациями и уподоблениями, раздвигающими картину балетных полетов артиста до самого широкого пространства с мифологическими и евангельскими сюжетами на горизонте. Волынский сравнивает «мягкую и стройную» фигуру танцора с вечно юным красавцем Ганимедом, кравчим у Зевса на Олимпе, а о повседневно «невзрачном» виде и «будничном» лице Семенова говорит, что они необычайно преображаются на сцене, «на подлинном артистическом Фаворе» [Там же, с. 3–4].

Идея доминирования в женской природе растительного начала (восходящая отчасти к В. С. Соловьеву [Соловьев, 1988, с. 375–376]) была одной из руководящих в интерпретации Волынским танца балерины. Пассажи на эту тему, в характерном его стиле поэтизации танцевальной техники, рассыпаны по статьям. В «Теоретических набросках» он утверждает, что все искусство современной классической танцовщицы «почти целиком, до последних мелочей рисунка — развертывается по законам эстетической какой-то ботаники. Расцветают руки. Корпус свивается и развивается. Повсюду сгибы и разгибы, зыбь и колебания душистого гиацинта» [Волынский, 1922, Теоретические наброски, с. 3]. В статье «Оживающий цветок» он пишет:

---

<sup>9</sup> Представление о «внутренней крылатости», несомненно, восходит к образу «крылатой души» во второй речи Сократа из платоновского «Федра» (251bc).

Растительная по своей натуре женщина дает живописнейшие аттитюды на полу. *Plié* мягкое и гибкое, подъем пластичен, изгиб талии глубок и нервен... В балете здесь перед нами целый сад и партерные клумбы цветов. Тут и стройное деревцо, поднявшее к небу свою колеблющуюся воздухом верхушку. Тут пестрым ковром представлены все цветы, прямые, согнутые к земле, стелющиеся по траве, вьющиеся. Здесь и подсолнечник, поворачивающий голову к солнцу и чутко фуэтирующий согласно движению небесного светила. Тут и клумбы мелких растений во всех позах и группировках, находящих свое отражение в балете.

[Волынский, 1923, Оживающий цветок, с. 2]

Но в «ботанической» сфере балерина не может замыкаться, и Волынский далее прослеживает ее танцевальный сюжет за пределами растительной эстетики танца, идя вслед за сменяющимися фигурами и видами движений. Он терминологически точно и вместе с тем образно отмечает каждый момент:

Все вращения тела или частей тела вокруг своей оси составляют переходную ступень от растительного начала к животному-человеческому. Таковы все пируэты на полу, все виды фуэтэ (*contrapposto*) — рук, ног, корпуса и головы. Вот почему пируэты на полу так прекрасны у женщины. По виду это бушующее растение. Танцовщица закружилась, упершись пальцами ноги в пол, причем другая нога осталась наружным краем ступни на перехвате, слегка согнутая в колене. Тело выпрямилось. Спина гладкая. Шея напряженно держит голову. Это смесь флоры и фауны в одном явлении.

[Там же, с. 3]

По ходу описания исполняемых артистами номеров, эпизодов спектакля Волынский иногда создает собственные термины, не употреблявшиеся дотоле в балетной критике и сделанные по модели составных терминов в естественных науках того времени. Таковы у него терминологические словосочетания «звукомышечные импульсы» с окружающими их «звукозрительными нимбами», с помощью чего он хочет дать представление о синтезе танца и музыки [Волынский, 1923, «Новатор», с. 3].

Иногда он прибегает к древнегреческой словообразовательной модели, и тогда возникают такие определения, относящиеся к фигуре и движениям О. А. Спесивцевой: «...бесподобные вынимания ног на разворотах сложных фуэтэ, вся — тонкоупругая лань знойных стран, мчащаяся с высокого помоста в бурностремительной охоте» [Волынский, 1923, Аида балета, с. 3]. Некоторые

понятия Волынский вводит, как он сам оговаривается, просто «ради быстроты речи», чтобы избежать длинного объяснения процессов, которые он имеет в виду. Таковы окказиональные выражения «чисто театральное комикование и буффонизирование» [Волынский, 1923, Юбиляр, с. 4].

Под впечатлением от дуэта из второго акта «Жизели» он предлагает свое название особому круговому движению балерины, разбитому на доли «с регулярностью часового механизма. Если, однако, эту фигуру никак нельзя назвать пируэтом, то надо же все-таки дать ей наименование. Мы здесь имеем арабеск в круге и как ось движения — приплясывающую ногу. Таковую же фигуру мы встречаем сплошь и рядом в дуэтах с поддержкою кавалера. Стрелка вытянута по циферблату пола, а ось движения в руках партнера. Это одна из лучших и наиболее патетических тем хореграфического *adagio*. Часовая стрелка любви обходит свой торжественный круг. Часы стояли и вдруг — пошли. Имея в виду эти черты фигуры, я предлагаю назвать ее курантами любви» [Волынский, 1923, Куранты любви]. Как на терминологический прецедент, он ссылается на французское название быстрого танца по кругу, существовавшее в XVII веке, — *dance courante*.

С танцем и движением человека вообще у Волынского связан ряд понятий и определений антропологического плана. Некоторые из них могут показаться парадоксальными и даже придуманными ради эффекта необычности. Однако в системе философии танца и в способах ее изложения Волынским они семантически и стилистически оправданы. Лексемы «лицо», «лик», «спина» получают не только функции словарно закрепленных названий соответствующих частей тела, но и функции специфически толкуемых критиком названий отдельных сторон этих частей. Вводятся, например, понятия «лицо ноги», «лицо руки». И в них, в согласии с мыслью Волынского, заключен действительно глубокий и необходимый для понимания танцующего тела смысл. «Человеку кажется, — говорит Волынский, — что у него только одно лицо. Но в действительности тело его имеет множество лиц. Древние греки и народы Востока знали об этом. Прикрыв тело платьем, современный человек лишил себя возможности распознать все лица, все лики своей плоти. Однако, несомненно, что, например, рука имеет свою костлявую спину и мускулисто-мягкое лицо. Открытая ладонь — это лицо руки. Равным образом нога тоже имеет свою спину, сухую, костлявую и узкую, помещенную спереди, и широкое, нервно-мускулистое, округлое лицо, в обычном состоянии обращенное вовнутрь». Переходя к танцу, Волынский утверждает, что в нем «разоблачаются все человеческие лица, в том числе лицо ноги», и чтобы показать его, «необходимо контрапостное усилие, то напряжение мышц, которое в балете называется

фуэтэ, движение вокруг своей оси». Открывание «лица ноги» — это ее «пластическая выворотность», которая необходима, поскольку ноги — «важнейшие орудия танца» [Волынский, 1923, Лики человеческого тела, с. 9], они эстетически и технически выражают сокровенную жизнь тела. Выворотность (*en dehors*), поясняет критик этот важнейший термин, — это «вскрытие внутреннего лика тела, манифестация его подлинной физической динамики и сути». Сделанный невыворотно (*en dedans*) аттитюд он сравнивает с недоговоренной речью, смысл такой балетной фигуры остается недосказанным. «Но зато аттитюд выворотный, замкнутый или картинно раскрытый, чисто, законченно и полнозвучно передает весь мотив движения, со всеми нюансами, всю гамму внутреннего настроения, вложенную в единый жест» [Волынский, 1924, Чем жил и живет балет, с. 18].

Таково же значение танца рук (хирономии), который «был одной из важнейших частей греческого балета. Но деталь эта была полна разума и мысли. В хоре Эсхила был артист, который пляской рук с потрясающей картинностью рисовал взятие Фив... Руками танцовщик рассказывал, а движением передавал кипящий ритм внутренней жизни. Тут две стихии танца — стихия мысли и стихия чувства — в гармоническом сочетании» [Волынский, 1911, М. М. Фокин, с. 4]. В танце происходит игра «лица» руки и ее тыльной стороны, что придает дополнительные смысловые оттенки танцевальному «рассказу».

Гораздо глубже, чем многие теоретики и критики, взглянул Волынский на соотношение танца и музыки в балете. В присущей ему аналитически-образной манере он высказывался на эту тему на рубеже 1923–1924 годов, исходя из той посылки, что данное соотношение представляет собой не звуковое сопровождение сценического действия, а — в идеале — органический синтез музыки и танца, «симфонизм» их. Музыка, полагал он, является внутренним содержанием танца вообще, все элементы ее звучащей речи переписываются в балете на языке танцующего тела. И уточнял: «балет естественно соединяется с родственной ему иррациональной музыкой в цельный бесконечно экспрессивный аккорд» [Волынский, 1924, Чем будет жить балет, с. 12].

Как это часто бывает в его статьях об искусстве вообще и о сценическом искусстве в частности, он не может обойтись без отсылки к вечному мировому источнику всех эстетических феноменов — древнегреческой культуре, где он обнаруживает и синкретическую основу, и эволюцию форм взаимодействия музыки и танца. Волынский откровенно субъективен в своих суждениях на эту тему, и в выражении этой умственно и эмоционально напряженной субъективности он смело смешивает язык понятий с языком своего чувственного опыта. Для него несомненно, что Эсхил — «не столько драма-

тург в нашем смысле слова, сколько балетмейстер. Без музыки, без плача и хороводного пляса я не понимаю созданий этого величайшего гения древнего театра. Но то же надо сказать и о ранних дифирамбистах и о последнем заключительном аккорде в искусстве Еврипида. Все было в Греции музыкой и танцем, причем обе эти стихии корреспондировали определенным идеям, логическим концепциям, которые и выступают в лирике хора и в эпических мотивах узкого и стесняющего просцениума» [Волынский, 1924, Чем жил и живет балет, с. 18].

В подтверждение органического взаимопроникновения музыки и танца в современном балете он приводит любимое им «Лебединое озеро» (в постановке Л. Иванова), в котором «музыка и пластика сливаются воедино. Все звуковые рисунки, оттенки, точки, параболы уплотняются на сцене в равноценных и равнозначных движениях. Если мысленно разгустить, разредить и распустить пластическую фигуру, то должно получиться музыкальное ее начертание в подробностях» [Волынский, 1924, Лебедь в движении, с. 17].

Модернизирующие тенденции в словесности той эпохи развивались из классического языкового фонда, преимущественно в русле книжной речи. Не разрывая связей с классическим фондом, Волынский нашел новый источник темы и первичного речепорождения — *живое тело* со всей органикой его природной и культурной жизни. И созданной им «хореографической словесностью» он далее воздействовал на эту жизнь тела, продвигая искусство танца к новым вершинам. Слушая его речь, ученики Школы русского балета и некоторые уже прославленные балерины следовали этим «директивам слова». Так прорабатывал он с О. А. Спесивцевой партию Эсмеральды. Порожденная танцующим телом, словесность снова воплощалась в нем же.

Скончался «танцующий философ» 6 июля 1926 года в Ленинграде.

Теперь мы можем дополнить известный корпус статей Волынского о балете еще двумя статьями и тем самым завершить публикацию этой части его наследия.

Автографы данных статей находятся в составе рукописных материалов к книге А. Волынского «За круглым столом» (РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. № 81. Л. 57 об. — 62). В написанном чернилами тексте вся авторская правка сделана карандашом; здесь она дается в квадратных скобках прямым шрифтом, редакторские пояснения — курсивом.

## Список источников

- Волынский А.* «Жизель» // Жизнь искусства. 1923. № 51. С. 15–16.
- Волынский А.* «Новатор» // Жизнь искусства. 1923. № 18. С. 2–3.
- Волынский А.* «Спящая красавица» // Жизнь искусства. 1923. № 45. С. 3–4.
- Волынский А.* Аида балета // Жизнь искусства. 1923. № 12. С. 3–4.
- Волынский А.* Взрыв // Жизнь искусства. 1923. № 5. С. 2–4.
- Волынский А.* Вильгельм Вундт. Этика. Исследование фактов и законов нравственной жизни // Северный вестник. 1889. № 5, отд. II. С. 72–78.
- Волынский А.* Героическое искусство // Еженедельник Петроградских Государственных Академических театров. 1922. 17–24 сент. № 1–2.
- Волынский А.* Достоевский. СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2007. 461 с.
- Волынский А.* Еврейский театр. Статья 1-я. Ипокрит // Жизнь искусства. 1923. № 27. С. 2–4.
- Волынский А.* Колокольчики // Жизнь искусства. 1923. № 19. С. 3–4.
- Волынский А.* Критические и догматические элементы в философии Канта // Северный вестник. 1889. № 7, отд. I. С. 67–87; № 9, отд. I. С. 61–83; № 10, отд. I. С. 89–109; № 11, отд. I. С. 51–72; № 12, отд. I. С. 55–78.
- Волынский А.* Куранты любви // Жизнь искусства. 1923. № 51. С. 15.
- Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца. СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2008. 351 с.
- Волынский А. Л.* Русские женщины // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 17. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 209–292.
- Волынский А.* Лебедь в движении // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 17–18.
- Волынский А.* Лики человеческого тела // Жизнь искусства. 1923. № 16. С. 9–10.
- Волынский А. М. М.* Фокин // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1911. 23 дек.
- Волынский А.* Мадонна // *Вейнингер О.* Пол и характер. СПб.: Посев, 1908. С. XIII–XXV.
- Волынский А.* Наука и философия. Критический обзор новейших произведений Вильгельма Вундта // Северный вестник. 1890. № 1, отд. I. С. 79–97; № 2, отд. I. С. 45–67; № 3, отд. I. С. 39–61; № 4, отд. I. С. 21–44; № 5, отд. I. С. 35–56.
- Волынский А.* Оживающий цветок // Жизнь искусства. 1923. № 4. С. 2–4.
- Волынский А.* Плачущий дух // Жизнь искусства. 1923. № 8. С. 4–6.
- Волынский А.* Предисловие // Переписка Бенедикта де Спинозы с приложением жизнеописания Спинозы И. Колеруса / пер. с лат. Л. Я. Гуревич, под ред. и с примеч. А. Л. Волынского. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. С. V–VIII (I паг.).
- Волынский А.* Рождение Аполлона // Жизнь искусства. 1923. № 1. С. 2–5.

*Волынский А.* Русская танцовщица // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1913. 25 апр.

*Волынский А.* Священнодействие танца // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1911. 17 сент.

*Волынский А.* Теологико-политическое учение Спинозы // Восход. 1885. № 10. С. 114–136; № 11. С. 125–146; № 12. С. 122–149.

*Волынский А.* Теоретические наброски // Жизнь искусства. 1922. № 10. С. 2–3.

*Волынский А.* Хореография // Жизнь искусства. 1923. № 10. С. 2.

*Волынский А.* Чем будет жить балет // Жизнь искусства. 1924. № 3. С. 11–13.

*Волынский А.* Чем жил и живет балет // Жизнь искусства. 1924. № 5. С. 18–19.

*Волынский А.* Элевація // Жизнь искусства. 1922. № 50. С. 2.

*Волынский А.* Юбиляр // Жизнь искусства. 1923. № 15. С. 4–5.

*Голлербах Э.* Встречи и впечатления. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 566 с.

*Иванов В.* Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. Т. 3. 896 с.

*Кант И.* Рецензия на сочинение Москати «О существенном различии в строении тела животных и людей». 1771 // *Кант И.* Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. С. 437–441.

*Каринский М.* Аполлоний Тианский // ЖМНП. 1876. Ч. CLXXXVIII, отд. 2. С. 30–98.

*Котельников В. А.* Русский Агасфер. Аким Волынский как мыслитель и критик культуры. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2023. 509 с.

Полный церковнославянский словарь [Репр. воспр. изд. 1900 г.] / сост. свящ. Г. М. Дьяченко. М.: Отчий дом, 2004. 1120 с.

*Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб первый // *Розанов В. В.* [Сочинения: в 2 т.]. М.: Правда, 1990. Т. 2: Уединенное. С. 275–418.

*Соловьев В. С.* Красота в природе // *Соловьев В. С.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 351–389.

*Толстая Е. Д.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2013. 629 с.

*Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. Т. 1: Гештальт и действительность. 663 с.

## Архивы

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства;

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

## References

- Volynskii, A. (1923) “Zhizel” [“Giselle”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 51, pp. 15–16.
- Volynskii, A. (1923) “Novator” [“Innovator”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 18, pp. 2–3.
- Volynskii, A. (1923) “Spyashchaya krasavitsa” [“Sleeping Beauty”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 45, pp. 3–4.
- Volynskii, A. (1923) “Aida baleta” [“Aida of ballet”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 12, pp. 3–4.
- Volynskii, A. (1923) “Vzryv” [“Explosion”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 5, pp. 2–4.
- Volynskii, A. (1889) “Vil'gel'm Vundt. Etika. Issledovanie faktov i zakonov npravstvennoi zhizni” [“Wilhelm Wundt. Ethics. Investigation of the facts and laws of moral life”], *Severnyi vestnik [The Northern Herald]*, 5, section II, pp. 72–78.
- Volynskii, A. (1922) “Geroicheskoe iskusstvo” [“Heroic art”], *Ezhenedel'nik Petrogradskikh Gosudarstvennykh Akademicheskikh teatrov [Weekly of Petrograd State Academic Theaters]*, 1–2, 17–24 Sep.
- Volynskii, A. (2007) *Dostoevskii [Dostoevsky]*. St. Petersburg: Akademicheskii proekt; DNK Publ.
- Volynskii, A. (1923) “Evreiskii teatr. Stat'ya pervaya. Ipokrit” [“Jewish Theater. Article 1. Ipokrit”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 27, pp. 2–4.
- Volynskii, A. (1923) “Kolokol'chiki” [“Bells”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 19, pp. 3–4.
- Volynskii, A. (1889) “Kriticheskie i dogmaticheskie elementy v filosofii Kanta” [“Critical and dogmatic elements in Kant's philosophy”], *Severnyi vestnik [The Northern Herald]*, 7, section I, pp. 67–87; 9, section I, pp. 61–83; 10, section I, pp. 89–109; 11, section I, pp. 51–72; 12, section I, pp. 55–78.
- Volynskii, A. (1923) “Kuranty lyubvi” [“Chimes love”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 51, p. 15.
- Volynskii, A. L. (2008) *Kniga likovani. Azbuka klassicheskogo tantsa [The Book of Rejoicings. The ABC of classical dance]*. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan'; Planeta muzyki.
- Volynskii, A. L. (1994) “Russkie zhenshchiny” [“Russian women”], in *Minuvshee. Istoricheskii al'manakh. Vyp. 17 [The Past. Historical almanac. Iss. 17]*. Moscow; St. Petersburg: Atheneum; Feniks, pp. 209–292.
- Volynskii, A. (1924) “Lebed' v dvizhenii” [“Swan in motion”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 1, pp. 17–18.

Volynskii, A. (1923) “Liki chelovecheskogo tela” [“Faces of the human body”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 16, pp. 9–10.

Volynskii, A. (1911) “M. M. Fokin”, *Birzhevye vedomosti. Vechernii vypusk* [*Stock exchange statements. Evening edition*], 23 Dec.

Volynskii, A. (1908) “Madonna”, in Veininger, O. *Pol i kharakter* [*Gender and character*]. St. Petersburg: Posev, pp. XIII–XXV.

Volynskii, A. (1890) “Nauka i filosofiya. Kriticheskii obzor noveishikh proizvedenii Vil'gel'ma Vundta” [“Science and Philosophy. Critical review of the latest works of Wilhelm Wundt”], *Severnyi vestnik* [*The Northern Herald*], 1, section I, pp. 79–97; 2, section I, pp. 45–67; 3, section I, pp. 39–61; 4, section I, pp. 21–44; 5, section I, pp. 35–56.

Volynskii, A. (1923) “Ozhivayushchii tsvetok” [“Reviving flower”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 4, pp. 2–4.

Volynskii, A. (1923) “Plachushchii dukh” [“The Weeping Spirit”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 8, pp. 4–6.

Volynskii, A. (1891) “Predislovie” [“Preface”], in *Perepiska Benedikta de Spinozy s prilozheniem zhizneopisaniya Spinozy I. Kolerusa* [*The correspondence of Benedict de Spinoza with the appendix of the biography of Spinoza by I. Kolerus*]. Transl. from the Lat. by L. Ya. Gurevich, ed. and notes by A. L. Volynskii. St. Petersburg: Tip. M. M. Stasyulevicha, pp. V–VIII (I pag.).

Volynskii, A. (1923) “Rozhdenie Apollona” [“The Birth of Apollo”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 1, pp. 2–5.

Volynskii, A. (1913) “Russkaya tantsovshchitsa” [“Russian dancer”], *Birzhevye vedomosti. Vechernii vypusk* [*Stock exchange statements. Evening edition*], 25 Apr.

Volynskii, A. (1911) “Svyashchennodeistvie tantsa” [“The Sacrament of dance”], *Birzhevye vedomosti. Vechernii vypusk* [*Stock exchange statements. Evening edition*], 17 Sep.

Volynskii, A. (1885) “Teologiko-politicheskoe uchenie Spinozy” [“Theologico-political doctrine of Spinoza”], *Voskhod* [*Sunrise*], 10, pp. 114–136; 11, pp. 125–146; 12, pp. 122–149.

Volynskii, A. (1922) “Teoreticheskie nabroski” [“Theoretical sketches”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 10, pp. 2–3.

Volynskii, A. (1923) “Khoreografiya” [“Choreography”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 10, p. 2.

Volynskii, A. (1924) “Chem budet zhit' balet” [“How ballet will live”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 3, pp. 11–13.

Volynskii, A. (1924) “Chem zhil i zhivet balet” [“How ballet lived and lives”], *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*], 5, pp. 18–19.

Volynskii, A. (1922) “Elevatsiya” [“Elevation”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 50, p. 2.

Volynskii, A. (1923) “Yubilyar” [“Jubilee”], *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*, 15, pp. 4–5.

Gollerbakh, E. (1998) *Vstrechi i vpechatleniya [Meetings and impressions]*. St. Petersburg: INAPRESS.

Ivanov, V. (1979) *Sobranie sochinenii: v 4 tomakh. Tom 3 [Collected works: 4 vols. Vol. 3]*. Bryussel': Foyer Oriental Chrétien.

Kant, I. (1964) “Retsenziya na sochinenie Moscati ‘O sushchestvennom razlichii v stroenii tela zivotnykh i lyudei'. 1771” [“Review of Moscati’s essay ‘On the essential difference in the structure of the body of animals and humans’. 1771”], in Kant, I. *Sochineniya: v 6 tomakh. Tom 2 [Essays: 6 vols. Vol. 2]*. Moscow: Mysl', pp. 437–441.

Karinskii, M. (1876) “Apollonii Tianskii” [“Apollonius Tiansky”], *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya [The Journal of the Ministry of Public Education]*, 188, section II, pp. 30–98.

Kotel'nikov, V. A. (2023) *Russkii Agasfer. Akim Volynskii kak myslitel' i kritik kul'tury [Russian Agasfer. Akim Volynsky as a thinker and critic of culture]*. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ.

D'yachenko, G. M. (ed.) (2004) *Polnyi tserkovnoslavianskii slovar' [Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1900 goda] [The Complete Church Slavonic Dictionary [Reprint reproduction of the publication 1900]]*. Moscow: Otchii dom [Father's house].

Rozanov, V. V. (1990) “Opavshie list'ya. Korob pervyi” [“Fallen leaves. Korob the first”], in Rozanov, V. V. *[Sochineniya: v 2 tomakh]. Tom 2: Uedinennoe [[Essays: 2 vols]. Vol. 2: Solitary]*. Moscow: Pravda, pp. 275–418.

Solov'ev, V. S. (1988) “Krasota v prirode” [“Beauty in nature”], in Solov'ev, V. S. *Sochineniya: v 2 tomakh. Tom 2 [Essays: 2 vols. Vol. 2]*. Moscow: Mysl', pp. 351–389.

Tolstaya, E. D. (2013) *Bednyi rytsar'. Intellektual'noe stranstvie Akima Volynskogo [Poor knight. The intellectual journey of Akim Volynsky]*. Moscow: Mosty kul'tury [Bridges of Culture]; Ierusalim: Gesharim.

Shpengler, O. (1993) *Zakat Evropy: Ocherki morfologii mirovoi istorii. Tom 1: Geshtal't i deistvitel'nost' [The Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History. Vol. 1: Gestalt and Reality]*. Moscow: Mysl' Publ.

---

**Информация об авторе:** Владимир Алексеевич Котельников — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук (ИРЛИ РАН). Адрес: Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4.

**Information about the author:** Vladimir A. Kotelnikov — DSc in Philology, Professor, Principal Research Fellow at the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences (IRLI RAS). Address: 4 Makarova Embankment, St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.02.2023;  
одобрена после рецензирования 01.06.2023;  
принята к публикации 10.06.2023.

The article was submitted 19.02.2023;  
approved after reviewing 01.06.2023;  
accepted for publication 10.06.2023.