

УДК 793

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ПАВЛОВОЙ В СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Портнова Татьяна Васильевна

доктор искусствоведения
Институт танца Государственной Академии Славянской культуры,
Институт Русского театра, Москва

author@apriori-journal.ru

Аннотация. В статье исследуется изобразительное творчество знаменитой русской балерины А. Павловой, в контексте синтетического подхода к работе над сценическими ролями. Специально не изученные и не затронутые в имеющихся публикациях об А. Павловой сведения, касающиеся ее изобразительных, преимущественно скульптурных опытов, во многом позволяют понять не только те профессиональные задачи, которые ставила балерина, но и сам инструментарий, посредством которого они решались в постепенном процессе сложения пластических образов танца. Вместе с тем, в них отражена сама суть ее не ординарного поэтически – пластического дара. Автор систематизирует и анализирует дошедшие до нас, разбросанные по различным, в основном, частным собраниям, а зачастую известные только по воспроизведениям, скульптурные и графические работы, созданные балериной. В тексте использованы редкие документальные материалы и источники, подтверждающие основные положения статьи.

Ключевые слова: А. Павлова; скульптура; эскиз; хореографический замысел; пластическое мышление; сценическая роль; балетный образ.

THE ROLE OF THE ARTISTIC WORKS OF ANNA PAVLOVA IN THE CREATION OF SCENIC IMAGES

Portnova Tatiana Vasilievna

doctor of art criticism

Professor Institute of dance State Academy of Slavic culture,
Institute of the Russian Theatre, Moscow

Abstract. Article explores the Visual creativity famous Russian ballerina Anna Pavlova, within the context of the synthetic approach to working on stage roles. Not specifically studied and not the existing publications on Anna Pavlova information concerning its fine, mainly sculptural experiments, largely in order to understand not only the professional tasks that put the ballerina, but the tools through which they are dealt with in a gradual process of adding plastic dance images, however, they reflected the very essence of its not ordinary poetically – plastic gift. The author systemizes and analyzes extant scattered on various, mostly private collectors and often known only by plays, sculptural and graphic works created a ballet dancer. The text used rare documentary material and sources, confirming the basic provisions of article.

Key words: A. Pavlova; sculpture; sketch; choreographic design; plastic thinking; stage role; seul image.

Теоретическая постановка вопроса

Среди существенных методологических достижений творческой работы хореографов и артистов балета конца XIX – начала XX вв. явился синтезирующий подход и аналитическая работа над материалом. С одной стороны, происходит взаимообогащение творчества балетмейстера, исполнителя, художника, музыканта, с другой – наблюдается индивиду-

альный подход к сценарно-режиссерскому замыслу. В этом плане интересно творчество известной балерины А. Павловой (1881-1931), произведения которой на фоне русской хореографической культуры имеют особое значение. Балетному творчеству А. Павловой посвящено не мало изданий, однако никто из авторов (за исключением редких упоминаний в популярной литературе) специально не рассматривал иной аспект ее профессиональной деятельности, открывающий новые грани рождения сценических образов, который во многом может быть полезен в современной балетной режиссерской практике.

Скульптурная пластика в хореографии

Наряду с другими артистами балета и балетмейстерами, она обращается к опыту изобразительных искусств, обладающих преимуществами перед искусством хореографии в способности запечатлеть, останавливать рисунок движения в особенно наглядной и убедительной форме. Балерина использует эти преимущества в своих профессиональных целях для более глубокого, наглядного обзора своих сценических ролей и размышлений над ними. Черновая работа над образом, как и репетиционный процесс в зале, значит для нее не меньше, чем конечный результат творчества – отдельный номер или спектакль в целом. В своих художественных произведениях она пытается передать те неуловимые нюансы, живые детали, которые очень важны в искусстве балетных артистов и, наверное, ими одними только и могут быть так точно подмечены. Конечно, в ее рисунках и скульптурах отчасти можно заметить погрешности, нарушающие художественное совершенство, поскольку произведение каждого искусства оценивается прежде всего по законам именно этого искусства, а не того, произведение которого переводится в иную, хотя и близкую образную систему. В их работах в большинстве случаев видится потребность аналитического осмысления хореографических замыслов, т.е. профессиональное образование остав-

ляет здесь свой отпечаток. А. Павлова преимущественно обращается к скульптуре, словно понимая, что у нее особые, поистине безграничные возможности в воспроизведении пластики балета. Хореография, основа которой движение, всегда связана с пространственной ориентацией объема. Она под силу только скульптурному искусству, позволяющему создавать впечатление, хотя и неподвижного, но непосредственного трехмерного рисунка танца. Скульптура объемна, как объемно для нас зрелище балетного выступления. Об этой стороне деятельности балерины самый близкий человек – муж и импресарио В. Дандре говорил: «Особая любовь у Анны Павловой была всегда к скульптуре. Бывая в Париже, она каждый раз посещала музей Родена и все выставки. Постоянное изучение движений человеческого тела и его линий, вырабатывало у нее хорошее понимание скульптуры и критическую чуткость к ее создателям. Первым скульптором, с которым ей пришлось познакомиться много лет тому назад, был Клюзель» [4, с. 195-196]. Показателен другой пример – дружба А. Павловой с русским скульптором Г. Лавровым, который запечатлел Павлову во многих своих скульптурных произведениях. Они совместно творили в художественной мастерской, А. Павлова, подсказывала Г. Лаврову нюансы правильных балетных движений и поз, а наблюдая за работой скульптора, сама училась у него премудростям пластического искусства. В дальнейшем это помогло балерине, когда она сама стала создавать скульптурные работы. Известный историк балета В. Красовская в своей книге об А. Павловой вскользь упомянула: «Работа мысли не прекращалась даже во время недолгих перерывов в поездках. Следы ее сохранились и в фигурках танцовщиц, вылепленных самой балериной. Опровергая законы ученой эстетики, устанавливающей нормы выразительности для разных видов искусства, она передала в скульптуре полетность танца, уловила музыку души в позе академического арабеска» [5, с. 155]. Балерина, размышляя над своими ролями в круглой пластике, искала наиболее выразительный смысл балетных поз

и фигур. Ее скульптурные статуэтки, находящиеся в зарубежных музеях: «А. Павлова – стрекоза», «А. Павлова – бабочка», «А. Павлова – арабеск», «А. Павлова – умирающий лебедь», «А. Павлова – Гавот», (все собрание за рубежом) сохраняют для нас прекрасные мгновения танца. Достаточно внимательно рассмотреть и сравнить между собой три ее скульптурные статуэтки: «А. Павлова – стрекоза», «А. Павлова – бабочка», «А. Павлова – арабеск» (фарфор). Все три работы представляют собой варианты одной и той же темы – позы академического арабеска, одного из основных движений классического танца, при котором танцовщица стоит на одной ноге, вторую отводит назад, вытянув в колене. А. Павлову как танцовщицу здесь привлекает возможность перевести на язык скульптурных ритмов гибкое движение балетного тела, раскрыть в устойчивости поз законы пластического равновесия. Однако поза арабеска у А. Павловой неоднозначна. Диапазон движений разнообразен как в хореографическом искусстве, так и в созданных балериной скульптурных эскизах. Заметим, что ни одна из трех фигурок, не совпадает с канонической правильностью формы хотя бы одного из четырех видов классического арабеска, когда не только движение ног, но рука и голова должны иметь строго определенное положение в пространстве. А. Павлова всегда считала себя свободной от законов классического танца, если они ее в чем-то ограничивали. Ее сила, как она сама говорила, в искренности ее искусства. Следуя за своими ощущениями и чувствами, импровизируя, она могла «нарушить» технический канон, предписывающий балерине ставить ногу или держать руку только одним способом. В этом смысле принципиально права В. Красовская, утверждая: «Музыка павловского арабеска звучала по-разному: стремительно и сдержанно, напряжением воли и робким раздумьем. Здесь могли чудиться звон спущенной стрелы, шелест стрекозьего крыла, шорох опавших листьев» [5, с. 31]. Балерина любила передавать в танце жизнь природы: порхание бабочки, кружение листьев, дуновение ветра, движение распускаю-

щегося цветка и т.д., потому что она ощущала себя ее неразрывной, органической частью. Скульптуры: «А. Павлова – стрекоза», «А. Павлова – бабочка», «А. Павлова – арабеск» – это не просто изображение одной и той же балетной позы, а ее интерпретация различными образами, мотивами танца.

Актерская индивидуальность и рождение сценической роли

Невольно встает вопрос по поводу автопортретности ее произведений, хотела ли балерина запечатлеть в них свой облик? Обратимся снова и воспоминаниям уже упомянутого В. Дандре: «Она исключительно интересовалась телом в движении и, как модель, брала чаще всего себя. Хотя и здесь отсутствие техники сильно мешало, но Анна Павлова так знала тело, так чувствовала его, и позы, и движения танцев, что очень быстро и удачно вылепляла статуэтки, запечатлевая в них очень верно свой образ» [4, с. 31]. Нужно сказать, что А. Павлова работала над своими статуэтками не с натуры, а по памяти и воображению, но просматривая фотографии А. Павловой в ролях, нетрудно заметить их совпадение с созданными ею скульптурными образами. Зеркало – вечный спутник танцовщицы. Оно, подобно педагогу – репетитору, отражает ошибки и учит исправлять их, позволяет артисту останавливать мгновение танца, наполняя паузу внутренним смыслом. Можно предположить, что работа балерины в скульптуре над своими ролями заменяла в какой-то степени для нее зеркало. Она обогащала ее творчество, дополнительно развивала ее художественное мышление, всемерно расширяя спектр пластических свойств. Поэтому статуэтки А. Павловой являются ценным, интересным и уникальным материалом для понимания творческого процесса, сложнейшей лаборатории ее мастерства в рождении сценической роли. Нет сомнения в том, что они автопортретны, хотя и выполнены не с натуры. Глядя на скульптурные произведения, мы сразу узнаем ее тонкий, острый силуэт, хрупкие, хотя и сочетающиеся с

крепкой конструкцией, удлинённые пропорции гибкого тела, правильную форму ног с удивительно большим подъемом, нежную мелодию пластичных рук, гладко зачесанные волосы, овал ее одухотворенного лица. Однако черты лица все же обобщены, в них нет полной документальной схожести, они только угадываются, как будто способны раствориться и появиться вновь. Создавая художественный образ. А. Павлова ориентировалась в первую очередь на лейтдвижение танца, именно оно определяет у нее всю конструкцию, рисунок изображенной фигуры. Вероятно, она и не стремилась создать точные портретные черты, но внутреннее чувство позы, контур легкого арабеска, который обретал зримую форму сначала в скульптурном материале, затем на сцене, она уловила удивительно тонко и точно. Статуэтки остаются как бы ее собственным эхом, они закончены, как линии ее танца. В них есть гармония, техническая завершенность, свобода, все то, что свойственно профессиональной танцовщице. Танцевальные фигурки, остановленных в полете, запечатлели А. Павлову легкокрылой беззаботной бабочкой, перелетающей с цветка на цветок, внезапно взметнувшейся и устремившейся навстречу солнцу стрекозой, в лучах которого она исчезла, печальным осенним листком, упавшим на землю, подхваченным дуновением ветра и продолжающим свой божественный танец. Скульптурные работы А. Павловой, созданные по мотивам ее хореографических номеров верно передают его не весомую тектоническую конструкцию, поэзию души, изящество одного из самых красивых движений в балете. Рецензии, статьи, воспоминания критиков и исследователей балета говорят об умении А. Павловой надолго продлить движение, об изумительной протяженности ее арабеска, что давало эффект пластической миниатюры, создавало известную скульптурность. «Великолепное дарование А. Павловой – балерины и художника органично слились вместе, помогая в работе над хореографическими ролями, давали ей возможность постоянно жить образами

своих любимых героинь, не расставаясь с ними даже в часы отдыха, во время которых балерина так любила заниматься скульптурой» [8, с. 7].

Анатомия «Умирающего лебедя»

Из известных нам скульптур А. Павловой, пожалуй, одна – «А. Павлова – Умирающий лебедь» (бронза), контрастно отличается от остальных не только по своему пространственно-композиционному, но и образному решению. Здесь танцовщица не сосредотачивает свое внимание не на красоте лебединого костюма, а воспроизводит прежде всего сущность образа, формулу движения – глубокого и выразительного. «В отличие от скульпторов, которые запечатлели А. Павлову в этом номере, здесь она ставит свои профессиональные задачи, решает проблему летательного аппарата лебедя: каким образом он будет выглядеть, находясь на земле, как превращает птица прямолинейное положение в криволинейное, прекращая свое движение, как меняется ось тела, необходим или нет изгиб на кистях рук, как на концах крыльев?» [8, с. 8]. Изучая мир животного через биомеханику движения человека в скульптуре, А. Павлова в поисках рациональной конструкции позы, необходимой для сценического образа, ищет не просто красивую пластику и передает не только духовную жизнь образа, а гибкое тело как свойство, составляющее главную и неотъемлемую часть человека – птицы, рассматривает свой образ в «Умирающем лебеде» как совершенно автономную систему, замкнутую в самой себе. А. Павлова даже приобрела лебедей, чтобы копировать их движения для своего танца. «В 1913 г. ее посетил Сен Санс, автор музыки балета «Умирающий лебедь». Он видел Павлову на сцене в роли Лебедя и явился засвидетельствовать ей свое почтение. Павлова повела своего гостя в парк на берег пруда, а показала ему своего любимого лебедя Джека, который трогательно обнимал своей шеей, шею своей хозяйки» [2]. Наблюдения за особенностями поведения и движения птицы дали возможность балерине создать существо, живу-

щее в соответствии со своими природными законами, увидеть образ из иного мира. Рождению нового хореографического номера у А. Павловой сопутствует особый путь мысли, свойственный только ей. Если скульптурные статуэтки в позе арабеск при конструктивной ясности сохраняют психологию танца, то в «Умирающем лебедь» ее нет, несмотря на то, что данный танец, специально поставленный М. Фокиным для А. Павловой, явившийся поистине мировым триумфом балерины, поражал именно силой глубокой духовности, когда каждая, едва ощутимая деталь, движение, ритм передавали внутреннее состояние трагизма. По меткому наблюдению композитора А. Черепнина: «Бесконечным кажется это медленное движение рук, уносящих с собой ввысь все существо танцовщицы. В нем точно последняя мольба. О чем?! Точно безвыходная покорность. Кому?!... Потом опять это «припадание», последнее все ниже, ниже и фигура балерины белой грудой лежит, недвижимая, мертвенная с откинувшейся на плечо головой, на полу сцены. Аккорд арфы, флажолет скрипки. Все это «Умирающий лебедь» Анны Павловой» [9, с. 7]. Этот небольшой по времени, но глубоко эмоциональный номер, который, казалось бы, так и провоцирует автора на самые сильные проявления чувства, здесь сдержан рамками довольно строгой задачи. Избрав финал танца для сюжета скульптуры, А. Павлова уверена и убеждена в точности своего выбора и правильности найденного решения. Основным толчком к созданию образа, как уже отмечалось, послужили исключительно ее аналитические интересы. Фактура материала – необработанной бронзы, не спрятанная, не уподобленная натуре, а, напротив, подчеркнута незаконченная, есть еще одно доказательство эскизности работы над данным произведением. Здесь можно усмотреть не просто интерес к изображению движения, а и к своеобразному анализу этого движения. Эти качества сближают здесь А. Павлову с французским художником Э. Дега, в искусстве которого был так исключительно силен познавательный момент. Впрочем, в этом состоит сильная сторона ар-

тиста балета, занимающихся изобразительным искусством, по сравнению с художниками- профессионалами, работающими над балетной темой, так как в силу своей хореографической неподготовленности, даже при определенном опыте и частом наблюдении, они не в силах порой передать танец так, как это могут сделать сами артисты балета и хореографы. Недаром А. Павлова, работая вместе со скульптором Г. Лавровым, помогала ему своими профессиональными советами. Это не значит то, что мы ставим под сомнение художественный уровень абсолютно всех произведений профессиональных художников, занимающихся балетной темой. Так, известный Э. Дега не был артистом балета, но изображая балет, сумел схватить всю профессиональную характерность поз, что позволило ему по-новому увидеть тело и изучить множество движений, которыми до него никто из художников не интересовался. Говоря о несомненных достоинствах артистов балета – художников, нельзя обойти молчанием и присущие им противоречия и слабости, которое настолько же закономерны. Так, А. Павлова в скульптуре «Умирающий лебедь» стремится изучить схему движения птицы, в какой-то мере в ущерб духовному началу, когда большую роль играет интерес к анатомии танца, к уровню суставной подвижности, работе мышц. Сама А. Павлова, будучи очень строгой к себе, считала свои работы в художественном отношении недостаточно хорошими, не хотела воспроизводить их в фарфоре. Она создавала скульптуры не для выставок, они вдохновляли ее и помогали ей в танце. Германский скульптор, профессор Медерер сказал: «... ее статуэтки тем и хороши, что сделаны одним лишь инстинктивным чувством, их нельзя поправлять, – от этого они только потеряют свою прелесть» [4, с. 199]. Первоначально статуэтки были выполнены А. Павловой в мягком материале – глине и пластилине, затем все же отлиты в фарфоре. «А. Павлова – стрекоза» кроме фарфорового варианта, позже в 1956 г. получила повторение в бронзе, в связи с 25-летием со дня смерти балерины, и была установлена как

символ классического танца в фойе Лондонского театра Ковент-Гарден. Статуэтки А. Павловой не раз показывались на выставках за рубежом, в частности, на Парижской выставке 1956 г., посвященной творчеству этой балерины [1, с. 30].

Графические образы

Помимо скульптуры, А. Павлова занималась графикой. Известен рисунок, изображающий ее поэтический образ, воспроизведений на обложке книги В. Красовской «Анна Павлова». Хотя балерина считала, что ей больше удастся скульптура, можно определенно сказать, что и в графике она обладала прекрасным дарованием. Буквально несколькими штрихами, точно и выразительно передала А. Павлова свой облик, почти документально зафиксировав особенности собственного исполнительского искусства. Перед нами А. Павлова как тонкая былинка, послушная каждому музыкальному дуновению. Кажется, что изображение А. Павловой кружится и парит на листе бумаги без малейших усилий, без всякой тени напряжения, словно объятые воздушным сном. «Воздух точно влюблен в нее, в каждый ее жест, он точно расправляет и подчеркивает ее, умея дыханием ветерка красиво измять складку платья, поднять и опустить хрупкое тельце балерины с руками-крыльями, руками по выразительной красоте напоминающими руки Дузе» [3, с. 3], – сказал об А. Павловой один из театральных критиков в статье «Сказки тела». В этом рисунке А. Павлова решает проблему движения, а точнее проблему полета, парения. Невольно хочется сравнить его со знаменитой «Анной Павловой» художника В. Серова в «Сильфидах» М. Фокина. Много общего можно найти у обоих мастеров в легкорылом арабеске А. Павловой – Сильфиды из поэтического шопеновского вальса. Рисунки их, в сущности, не более, как эскизы. Они недосказаны, в них как будто нет ничего установившееся окончательно, нет прозаической завершенности, которая создает ощущение застылости, остановки, точки. Эскизы

словно дышат, живут, движутся. Но заметим, у А. Павловой – главный мотив – человек, бессюжетно движущийся. Балерины «членораздельны», то на рисунке А. Павловой хотя запечатлены те же самые позиции рук и ног, тело гнется произвольно, стихийно, интуитивно, почти безрассудочно, танец кажется свободной импровизацией, сиюминутным явлением, он стоит на грани тончайших импрессионистических построений. В. Серов увековечил на своем плакате прежде всего способность А. Павловой задерживаться в воздухе во время прыжка, сохраняя при этом правильную и красивую позу, а А. Павлова создала на рисунке впечатление мгновенности движения, подобного едва уловимому звуку. Ее графический лист остается, рисунком балерины, человека, мыслящего танцевальным пространством. А. Павлова находит достоинства сангины в матовой поверхности цветового слоя, в неуловимой легкости переходов, в богатстве тональных нюансов в пределах одного диапазона. Тончайшая градация коричневого цвета, трепетная подвижность чуть растертого пятна головы придает смуглость, нежную туманность романтическому, облику артистки. Плавные, легкие, исчезающие линии превращают контур балерины в дымчатый силуэт с нежно тающим облачком туники, создают призрачное видение, рожденное поэтическим вымыслом. Если вернуться к вопросу, автопортретно ли это произведение, то можно сказать, что при всей близости графического образа к реальному прототипу, подобно тому как мы наблюдали в скульптуре, говорить об их тождестве нельзя, потому что А. Павлову привлекает прежде всего не психология балета – исследование своей личности, а образа танца, движение в танце. Ее произведения теряют значение конкретного портретного факта и приобретают некий философский, порой символический смысл, в них запечатлен в значительной мере источник ее поэтического дара.

Эскизы балетных костюмов

В качестве ещё одного направления работы А. Павловой в области зрелищного создания образа, можно считать создание эскизов костюмов. Показательным примером является дошедший до нас костюм «Северный ветер» для собственной постановки «Осенний лист» на музыку Ф. Шопена (собр. за рубежом) с декорациями К. Коровина, который был впервые представлен А. Павловой и её компанией в 1918 г. (Rio de Janeiro). Несмотря на единственный известный нам эскиз мы можем говорить, что балерина обладает несомненным даром художника-декоратора. В нём запечатлены все особенности стиля этюдной павловской хореографии. Об этой стороне своей деятельности балерина говорила: «Между художником, костюмом и танцовщицей существует тесная связь. Нередко случается, что художник, создающий в своей фантазии великолепные произведения костюмного искусства, просто напрасно убивает танец своими требованиями, преследуя исключительно чисто живописные цели – и пренебрегая при этом требованиями практики. Здесь также, как и во всех других областях художественной промышленности необходимо знать цель и господствовать над материалом. Прекраснейшие костюмы, которые я поручала художникам и эскизы которых вызывали восхищение, оказывались непригодными, когда я должна была танцевать в них. Нередко я многое изменяла в них на репетициях, сама иначе драпировала их, совершенно переиначивала» [7]. Показателен эскиз костюма «Северный ветер», в котором конструктивно и стилистически продуман и выверен его облик, из него зримо рождается предвестник, прообраз будущей роли. Он точно вписан в физическое и психологическое состояние героини. Художественный образ увиден А. Павловой в виде поднявшейся на носки женской фигурки с свободно развивающимися по фигуре драпировками и волосами. Удачно избранная балериной техника прозрачной акварели, дополненная тонкими живыми линиями пера, словно интуитивно улавливает дыхание самой сти-

хии. Кажется, никакие силы не могут нарушить неуклонный бег времени, закономерное и неостановимое движение природы.

Выводы

Изучение редких литературных источников и художественных вещей приводит к выводу о том, что процесс творчества А. Павловой, сохраняя своё познавательное, теоретическое и практическое значение, превращает ее опыт в сфере изобразительных искусств в самобытное явление в художественной культуре рубежа XIX-XX вв. В сближении пластических искусств заключен секрет притягательности большинства ее работ и рассмотренных в частности. Они показывают художественный переход от одного воплощения (статично-фиксированного) изобразительного варианта танца к другому (динамично-временному) сценическому образу, либо наоборот. Если в скульптурном творчестве А. Павловой отразилось рационалистическое мышление, то в графике ярко проявилось своеобразие ее эмоционального мира, не поддающегося контролю извне, отмеченного большой поэтической силой воздействия. Сегодня художественные произведения А. Павловой, рассеянные по различным уголкам мира, где приходилось бывать артистке с гастрольями «Русского балета», а впоследствии и со своей труппой, позволяют понять ориентацию ее творческих замыслов – значит, проникнуть через них во внутренний мир зрителя, открыть запрограммированную модель зрительского восприятия, а так же почувствовать высокий уровень заложенной в них информации как в выборе тематического материала, так и в его ярком воплощении.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Anna Pavlova. Exposition. La Dance de son Temps. Paris, 1956. 24 p.
2. Антонов В. Памяти Лебеда // Русские новости. 18 февраля 1966 г. б.с.
3. Бескинъ Э. Сказки тела // Театральная газета. 1914. № 23. 6 с.
4. Дандре В. Анна Павлова. Берлин, 1933. 413 с.
5. Красовская В. Анна Павлова. Л.-М., 1964. 218 с.
6. Catalogue of the Commemorative Exhibition organized by the London Museum. London, 1956. 223 p.
7. Павлова А. Мой балетный костюм // Театральная газета. 1917. № 48. б.с.
8. Портнова Т. Артисты балета и хореографы как художники (роль и значение изобразительных искусств в практике балетного театра рубежа XIX-XX вв.). М., 1996. 32 с.
9. Черепнин А. Балетные символы // Театральная газета. 1914. № 35. 31 августа. 8 с.