

**РУССКАЯ БАЛЕТНАЯ КРИТИКА
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА:
СОСТОЯНИЕ, ИДЕИ, ПЕРСОНАЛИИ**

Наталья А. Коршунова

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия,
korshunov2004@list.ru

Аннотация

В истории русской балетной критики конец XIX — начало XX веков — один из важнейших периодов. В тот момент из любительской, балетоманской она становится все более профессиональной и постепенно завоевывает устойчивую позицию. Тогда же формируется круг авторов, статьями которых по сей день пользуются и которые изучают современные исследователи балетного театра, и основных идей, выдвигаемых этими критиками.

Ключевые слова: русский балет, русская балетная критика, танец, хореограф

Для цитирования: Коршунова Н.А. Русская балетная критика конца XIX — начала XX века: состояние, идеи, персоналии // *Academia*. 2023. №3. С. 272–278. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-272-278

**RUSSIAN BALLET CRITICISM OF THE LATE
19TH – EARLY 20TH CENTURY:
STATE, IDEAS, PERSONALITIES**

Natalia A. Korshunova

State Institute of Art Studies, Moscow, Russia,
korshunov2004@list.ru

Abstract

In the history of Russian ballet criticism, the late 19th to early 20th centuries mark one of the most significant periods. During this time, ballet criticism evolved from being amateur and balletomane-driven to becoming increasingly professional, gradually establishing a stable position. It was during this period that a group of authors emerged, whose articles are still referenced and studied by contemporary researchers of ballet theater. They laid down the fundamental ideas that continue to influence ballet criticism today.

Keywords: Russian ballet, russian ballet criticism, dance, choreographer

For citation: Korshunova, N.E. (2023), “Russian ballet criticism of the late 19th – early 20th century: status, ideas, personalities”, *Academia*, 2023, no 3, pp. 272–278. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-272-278



Конец XIX — начало XX века в русской балетной критике и в балете в целом — эпоха больших перемен. Классический танец, занимавший на протяжении десятилетий ведущее, привилегированное положение, утратил его. Рушились прежние эстетические идеалы и каноны, появлялись новые виды танца, рождались новые постановочные принципы. В этой атмосфере, наполненной, с одной стороны, энергией творческого подъема и желанием созидать, придумывать, экспериментировать, а с другой — некоторой растерянностью и страхом перед происходящими событиями и быстро меняющейся действительностью, стремительно развивалась русская балетная критика.

К концу XIX столетия она, как и хореографическое искусство, находилась в состоянии кризиса. Миновали времена, когда балет и балерин воспевали в стихах, а статьи о премьерах ожидали с нетерпением и прочитывали с удовольствием. Интерес к танцу в культурном, просвещенном обществе находился на крайне низком уровне, а к тем, кто о нем писал, относились в лучшем случае со скепсисом и иронией. «Даже коллекционирование почтовых марок считается, кажется, занятием более почтенным, чем занятие балетной критикой», — отмечал известный рецензент В.Я. Светлов [Светлов 1906, с. 6]. Такая ситуация возникла в силу того, что статьи о балете писали в основном балетоманы-любители. Эти люди, преимущественно петербуржцы, имели в театре личный абонемент, постоянно посещали спектакли и знали их наизусть, пристально наблюдали за творчеством танцовщиков и хореографов. Большинство любителей балета были весьма состоятельными и занимали различные должности на государственной службе. Среди завсегдагаев значились, например, чиновники Горного департамента, который возглавлял К.А. Скальковский. В течение нескольких десятилетий сам он не пропускал почти ни одного балетного представления и писал об увиденном в газетах, «пересыпая статьи остротами и каламбурами», афоризмами и меткими, хлесткими выражениями [Скальковский 2012, с. 12]. В антрактах в «курилке» можно было увидеть владельцев крупных состояний, армейских генералов, убежденных седидами дипломатов и безусых юнцов-студентов с пустыми карманами. «Тут спорили о балете, раздавались аттестации артистам и создавались будущие репутации танцовщиц. Тут выдвигались таланты, иногда конечно не в меру и не по заслугам раздутые, и делался успех вновь поставленному хореографическому произведению», — писал С.Н. Худеков [Петров 1995, с. 237]¹. Порой беседы принимали столь острый характер, что спорящие надолго оставались в «коптилке», пропуская представление. После спектакля балетоманы целой компанией отправлялись в ресторан, чтобы за ужином обсудить собственные впечатления. У каждого сообщества были свои кумиры среди балерин, которых всячески поддерживали:

¹ С. М. Х-ков [Худеков С. Н.]. Петербургский балет во время постановки Конька-Горбунка (Воспоминания) // Петербургская газета. 1896. № 13. 14 января. Цит. по: Петров. Русская балетная критика второй половины XIX века. С. 237.

устроивали овации на спектаклях, ошкивали соперниц, по подписке собирали деньги на подарки и цветочные подношения.

Заслуга любителей заключалась в том, что благодаря им со временем сформировался особый тип критики. Поклонников Терпсихоры интересовало и творческое, и закулисное бытие артистов, читателям преподносились критические оценки, исторические факты, театральные пересуды, хроника, живые, эмоциональные отклики на увиденное.

Среди петербургских балетоманов были и те, кто со временем стали профессионалами. Они обращали более пристальное внимание на хореографию и делали попытки ее анализировать. Примером может служить критическая деятельность В.Я. Светлова, имевшего довольно прогрессивные взгляды и приветствовавшего все новое. Но, пожалуй, самой незаурядной творческой биографией обладал владелец «Петербургской газеты» С.Н. Худеков — истовый поклонник академического балета, яростно защищавший его от новшеств. Потеряв во время революции состояние, а затем и родных, Худеков в последние годы жизни вернулся к работе и принялся за написание новой «Истории танцев». В ней он хотел пересмотреть вынесенные им ранее оценки, пытался взглянуть отстраненно на недавние события в искусстве танца и сделать из них, возможно, совершенно иные выводы. Перемены во взглядах Худекова происходили на протяжении нескольких десятилетий и сопровождались колоссальными и весьма болезненными сдвигами в мировоззрении и мироощущении. Приверженцу классики чрезвычайно трудно было принять и переосмыслить процессы эволюции в языке танца, свидетелем которых он оказался. Несмотря на произошедшее с ним, Худеков все-таки оставался человеком XIX столетия.

Некоторые рецензенты-любители опубликовали свои книги. Так появились первые опыты систематизации истории балетного искусства: «Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств» К.А. Скальковского [Скальковский 1886], «Наш балет» А.А. Плещеева [Плещеев 1896], «Терпсихора» В.Я. Светлова [Светлов 1906], первый выпуск «Истории хореографии всех веков и народов» Н.Н. Вашкевича [Вашкевич 1908], «История танцев всех времен и народов» С.Н. Худекова [Худеков 1913–1918]. Эти книги не были настоящими историческими исследованиями: помимо фактов, они содержали немало количество театральных анекдотов и скорее напоминали летопись повседневной жизни Императорского балета, причем летопись эта носила субъективный характер — в ней явно прослеживались личные вкусы, привязанности и даже характер авторов.

В целом балетные критики конца XIX — начала XX века не стремились описывать танец и не вдавались в хореографические премудрости, выбирая в спектакле что-нибудь эффектное и зрелищное. Чаще всего их привлекали «трюки» и умело исполненные танцовщицами сложные па: на страницах газет корреспонденты с упоением пересчитывали количество выполненных балеринами пируэтов и фуэте. Свою задачу они также видели в передаче читателю внешнего образа спектакля: декораций и костюмов, выходов артистов, их успеха у публики и общей атмосферы, сложившейся вокруг премьеры. Они в подробностях повествовали о том, как собирались и покидали театр зрители, полон ли был зал, как выглядели исполнители и т.д.

Многие авторы писали по сложившемуся шаблону. Рассказывая о балетном спектакле, рецензент обычно уведомлял читателя, при каких обстоятельствах и в какой срок готовилась премьера, попутно «вживляя» в текст различные закулисные истории и слухи. В подробностях описывалась пришедшая публика и ее реакция на увиденное на сцене. Отдельное место в рецензии было отведено перечислению цветов и подношений, предназначенных артистам. Бриллиантовые броши, кольца, серебряные сервизы, портреты, цветочные корзины «затейливейших форм» и букеты с «полным лексиконом восторженнейших эпитетов на лентах» — обозреватели с восторгом описывали дары, сожалея, что эта традиция сохранилась только в балете.

К примеру, из рецензии можно было узнать, что в Петербурге в бенефис М.Ф. Кшесинской были поднесены «от галереи 4-го яруса серебряный жбан», от балетоманов по подписке «роскошная бриллиантовая брошь-лира изящной работы и бриллиантовые шпильки», а также «небольшой серебряный мольберт, на котором сделан по серебру портрет г-жи Кшесинской, а основанием служит серебряный танцевальный башмак



Фотография Анны Павловой в «Умирающем лебедь» на музыку Камилля Сен-Санса. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

в натуральную величину» [Петров 1995, с. 361]². Московские зрители не менее щедро одаривали любимых балетных артистов. А.А. Джури, выступавшая в свой бенефис в балете «Конек-Горбунок», получила три бриллиантовые броши, кольцо с бриллиантом, три серебряных сервиза, собственный портрет и благоухающее море цветов³.

В конце отзыва, после описания публики и подарков, полагалось сказать несколько слов о хореографии, ее сочинителе и исполнителях. Всему этому самые опытные авторы отводили один-два абзаца, остальные же отделялись двумя-тремя строками. Особенное внимание уделяли артистам — тем, кто танцевал главные партии, и тем, кто запомнился зрителю, но описания их танца давались крайне редко, чаще можно было встретить ставшие традиционными «пустые», шаблонные фразы. «Блестяще провела свою партию», «была мила и воздушна», «хорошо мимировал», «показывал чудеса ловкости и смелости», «отчетливая отделка в отношении техники, легкость в движениях, пластика в жестах и красивая аттитюда» — вот чем ограничивались почти все рецензенты.

В начале XX века в балетной критике начали происходить перемены, связанные с реформами в танце, которые осуществляли хореографы М.М. Фокин и А.А. Горский. Сильное влияние на балет оказало также искусство американской танцовщицы-босоножки Айседоры Дункан, пропагандировавшей свободный, естественный танец. Рецензентам все чаще приходилось иметь дело с «новым» балетом и новым танцем («старым» балетом именовали классические спектакли), для описания которых не подходил традиционный критический шаблон.

В момент зарождения новых хореографических форм и образов на первый план выходит импрессионистская критика, когда рецензенты стремятся поделиться возникающими в процессе просмотра спектакля эмоциями, ощущениями, ассоциациями. Особенную ценность приобретает умение «видеть» танец и передавать в словах то, что происходит на сцене. Приведем в пример рецензии корреспондента петербургской газеты «Новое время» Ю.Д. Беляева, известного драматурга и публициста, освещавшего и балетные события. Сильное впечатление на него произвел спектакль Горского «Дочь Гудулы» на музыку Симона, являвшийся оригинальной версией «Эсмеральды» по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». В сцене на балу у Флер де Лис критика поразил танец С.В. Федоровой 2-ой, исполнявшей роль Эсмеральды. Цыганка танцевала перед рыцарями и придворными дамами, но они мало обращали внимание на «маленькую дикарку». «Их равнодушные ее сердит и дразнит. Она ведет новый «круг» пляски, звенит

² Н. Б. [Безобразов Н. М.] Бенефис М. Ф. Кшесинской // Петербургская газета. 1900. № 44. 14 февраля. Цит. по: Петров. Русская балетная критика второй половины XIX века. С. 361.

³ См.: Театр и музыка // Новости дня. 1901. № 6630. 28 ноября. С. 3.

своим бубном, сверкает глазами, вся извивается, как змееныш, и крадется на авансцену с чисто кошачьей хваткой. Но вокруг те же разговоры и то же равнодушие. <...> И вот, с какой-то дикой решимостью бросается она в третий «круг» и словно отдается сатане. В ней змееныш и кошка теперь соединились, одичали и обезумели. По готической зале пробежало движение. Рыцари перестали ухаживать за дамами и впились глазами в этот вихрь, в этот красный, звенящий и блестящий абсурд танца, носящийся у них перед глазами. Когда она наконец остановилась, тяжело дыша и чуть не падая, в глазах ее была радость», — повествовал рецензент⁴. Он «оживил» для читателей и сцену наказания цыганки: «На громадной тележке везли Эсмеральду. Она сидела, свернувшись клубочком, в рубище, со связанными руками и растрепанными волосами. Лицо ее выражало тупой ужас. <...> Вот процессия остановилась. Палач грубо сдернул Эсмеральду с повозки, размотал путы и сунул ей в руку огромную покаянную свечу <...>. Маленькие ручки плохо повиновались. Свеча дрожала, нагибаясь все ниже и ниже, пока совсем не упала. Тогда упала и сама Эсмеральда»⁵.

Хореографические полотна балетмейстеров-новаторов, концерты Дункан и ее последовательниц «поставили» рецензентам глаз, подспудно подталкивая критиков к приобретению новых навыков. От корреспондентов потребовались элементарные знания пластических «кодов» и умение в них ориентироваться. Возникла также необходимость и в широком, объемном «видении» происходящего на сцене, которое должно было помочь охватить все слагаемые предложенного зрелища: хореографию, декорации и костюмы, музыку, исполнение и актерскую игру танцоров.

Попытки анализировать хореографию предпринимали два самых известных петербургских балетных критика — А.Л. Волынский и А.Я. Левинсон. В 1918 году Левинсон издал книгу «Старый и новый балет», в которой рассуждал о достоинствах и недостатках традиционного балета и постановках современных ему деятелей танца, критикуя последних за рационализм и тягу к естественности. «Движение ради движения, что за непроизводительное занятие! Надо знать, *почему* танцуешь и *для чего* танцуешь», — иронизировал рецензент [Левинсон 1918, с. 105].

Большое количество статей и несколько книг оставил нам Волынский. В них автор в присущих ему сложных, витиеватых, образных словесных выражениях, которые часто с трудом воспринимались читателями, описывал танцы различных балерин в классических и новых балетах и рассуждал о символике танцевальных па [Волынский 2002]. Наряду с Волынским и Левинсоном в печати на протяжении пятнадцати лет выступал московский критик и теоретик А.А. Черепнин, автор теории изобразительного и выразительного в танце [Коршунова 2019, с. 282–304].

О музыке к балетным спектаклям много писали в своих статьях маститые музыкальные критики Н.Д. Кашкин и Ю.Д. Энгель. В основном их интересовала музыка П.И. Чайковского и А.К. Глазунова, но и балеты на музыку других композиторов часто попадали в их поле зрения.

Среди рецензентов, связанных с художественным миром, самым известным, безусловно, был петербуржец А.Н. Бенуа — живописец и теоретик, автор множества статей о хореографических спектаклях, в том числе созданных в антрепризе С.П. Дягилева. А одним из наиболее заметных и влиятельных московских критиков являлся С.С. Мамонтов, сын промышленника и мецената, владельца Русской частной оперы С.И. Мамонтова. Мамонтов-младший выступал в поддержку реформ и поддерживал сотрудничество хореографа Горского с К.А. Коровиным.

Из деятелей драматического театра к балетной критике периодически обращался Б.В. Варнеке, филолог и историк театра. Постоянными же рецензентами были Н.Н. Вашкевич, актер и режиссер, создатель Театра Диониса, который сам пробовал сочинять балеты; Е.А. Шестов, начинавший карьеру в качестве актера Русского драматического театра Ф.А. Корша и, к сожалению, рано ушедший из жизни; М.Ф. Ликиардопуло, переводчик, драматург, журналист, в разные годы работавший секретарем дирекции МХТ и дирекции символистского журнала «Весы».

⁴ Беляев Ю. На бенефисе Н.П. Домашева // Русское слово. 1902. №333. 3 декабря. С. 3.

⁵ Беляев Ю. Балет или каторга? (Из московских впечатлений) // Новое время. 1902. №9612. 6 декабря. С. 4.

Обращаясь к истории русской балетной критики начала XX века, погружаясь в атмосферу того времени, невольно обнаруживаешь массу параллелей с процессами, которые протекают в хореографическом искусстве сегодня. Мы вновь находимся на сломе эпох, когда рушатся и устаревают традиционные каноны и правила, возникают новые течения и идут споры о будущем. Слышны разговоры о необходимости реформ в классическом танце, о том, что балет превращается в шоу или цирк, где демонстрируются сверхвозможности тренированного человеческого тела. По-прежнему перед рецензентами стоит проблема объективной оценки современных явлений и творчества балетмейстеров: картина происходящих процессов многогранна, подвижна и постоянно меняется. Репортеры все так же интересуются закулисной жизнью артистов, вынося на страницы газет сплетни, интриги, расследования. Обычная публика, наполняющая зрительные залы на балетных представлениях, часто скучает, пристально рассматривает в бинокль лица артистов и детали их костюмов, не понимает, что происходит, и требует пояснений, особенно если в самом спектакле или в программке к нему нет внятного и просто изложенного сюжета и либретто. А сидящие рядом балетоманы и профессионалы с умным и загадочным видом обсуждают сделанные танцовщиками антраша и заноски, нюансы актерской игры, достоинства и недостатки их фигур.

Нам остается надеяться, что «смутные времена» в балете пройдут, и хореографическое искусство, а вместе с ним и балетная критика, будут дальше существовать и развиваться.

Литература

1. Вашкевич 1908 — Вашкевич Н. Н. Истории хореографии всех веков и народов. Вып. 1. М., 1908.
2. Волынский 2002 — Волынский А. Л. Статьи о балете / Сост., вступ. ст., комм., список статей Г. Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002.
3. Коршунова 2019 — Коршунова Н. А. Мысль о танце: Критика и московский балет начала XX века. СПб.: Реноме, 2019.
4. Левинсон 1918 — Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Пг.: 1918.
5. Петров 1995 — Петров О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века. Екатеринбург: Сфера, 1995.
6. Плещеев 1896 — Плещеев А. А. Наш балет. СПб., 1896.
7. Светлов 1906 — Светлов В. Я. Терпсихора: Статьи. Заметки. Очерки. СПб., 1906.
8. Скальковский 1886 — Скальковский К. А. Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1886.
9. Скальковский 2012 — Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905 / Сост. М. А. Доммес; науч. ред. и авт. вступ. ст. Н. Л. Дунаева. СПб., Чистый лист, 2012.
10. Худеков 1913–1918 — Худеков С. Н. История танцев. Ч. 1. СПб., 1913, Ч. 2. Пг., 1914, Ч. 3. Пг., 1915, Ч. 4. Пг., 1918.

References

1. Khudekov, S. N. (1913–1918), *Istoriya tantzev* [History of Dances. Part 1. St. Petersburg, 1913, Part 2. St. Petersburg, 1914, Part 3. St. Petersburg, 1915, Part 4. St. Petersburg, 1918].
2. Korshunova, N. A. (2019), *Misl' o tantze: Kritika i moskovskii balet nachala XX veka* [Thoughts on dance: critique and Moscow ballet of the early 20th century]. St. Petersburg, Russia.
3. Levinson, A. Ya. (1918), *Starii i novii balet* [Old and New Ballet]. Petrograd, Russia.
4. Petrov, O. A. (1995), *Russkaya baletnaya kritika vtoroi polovini XIX veka* [Russian ballet criticism of the second half of the 19th century]. Ekaterinburg, Russia.
5. Pleshcheev, A. A. (1896), *Nash balet* [Our Ballet]. St. Petersburg, Russia.
6. Skal'kovskii, K. A. (1886), *Tanzi, balet, ikh istoriya i mesto v riadu iziashchnikh iskusstv* [Dances, ballet, their history, and place among Fine Arts]. St. Petersburg, Russia.
7. Skal'kovskii, K. A. (2012), *Stat'i o balete. Sost. M. A. Dommes, N. A. Dounaeva* [Articles about Ballet: 1868–1905 / Ed. by M. A. Dommes, N. A. Dounaeva]. St. Petersburg, Russia.
8. Svetlov, V. Ya. (1906), *Terpsikhora* [Terpsichore: Articles. Notes. Essays]. St. Petersburg, Russia.
9. Vashkevich, N. N. (1908), *Istoria khoreografii vsehkh vremen i narodov* [History of Choreography of all centuries and peoples]. Issue 1. Moscow, Russia.
10. Volinskii, A. L. (2002), *Stat'i o balete. Sost. G. Dobrovol'skaya* [Articles about Ballet. Ed. by G. Dobrovol'skaya]. St. Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Наталья А. Коршунова, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания; Россия, Москва, 125375, Козицкий пер., дом 5; korshunov2004@list.ru

Author Info

Natalia A. Korshunova, Cand. of Sci. (Art History), State Institute for Art Studies; 5 Kozitsky per., 125375, Moscow, Russia; korshunov2004@list.ru