

В начале 90-х годов вновь возник интерес к литературно-критическому творчеству Андрея Яковлевича Левинсона (1887-1934). Сначала в Париже была переиздана его книга 1929 года «Танец сегодня», правда, не полностью, а в составе лишь избранных работ, наиболее характерных. Затем в Нью-Йорке вышел сборник переведенных на английский язык статей 20-х годов, тоже лучших. В коротком шестистраничном предисловии Мари-Франсуаз Крису, так же как в пространном двадцатипятистраничном предисловии Джоан Ачочеллы и Линн Гарафолы (составителей сборника), определено значение Левинсона для французской и американской балетной критики и в самых общих словах представлена его философия балета. Меньшее внимание уделено историческим трудам Левинсона — самому ценному в его наследии, и драматической истории его собственной жизни. Скупое рассказано, как он начинал в Петербурге, в журнале «Аполлон» и газете «Речь», как эмигрировал два года спустя после большевистской революции, как обосновался в Париже — не вполне на положении эмигранта (французский был его вторым языком, как для Набокова английский), как стал балетным обозревателем столь высокого ранга, что (несмотря на одинокое мужественное противостояние левонастроенным парижским интеллектуалам, а может быть — благодаря этому) был удостоен ордена Почетного легиона. И наконец, весьма осторожно рассматривался деликатный вопрос об отношении Левинсона к Дягилеву и вообще к тому, что Левинсон, вслед за Фокиным, называл «новым балетом».

Случай Левинсона действительно парадоксален: историк, пошедший против истории. Это главный оппонент почти всех новаторских тенденций 10-20-х годов, почти всех открытий, почти всех завоеваний. Фокин, Нижинский-балетмейстер, Мясин, в меньшей мере Баланчин — не то чтобы отвергаются с порога, вовсе нет: Левинсон — аналитик, а не фельетонист, утонченный аналитик, а не безжалостный партийный газетчик. Лишь однажды грубое слово срывается с левинсоновских уст: гениальную «Свадебку» Брониславы Нижинской он называет (обзывает?) «марксистским балетом». Но при этом ни одного слова безусловной поддержки ни Дягилеву, ни всем, кроме Бакста, послевоенным героям дягилевской эпохи. И только два имени — из имен молодых балетмейстеров — вызывают у него энтузиазм: Борис Романов и начинающий Серж Лифарь. Не правда ли — странно? Романов наполовину забыт, его модернизированная «Жизель» мало кому интересна. А начинающий балетмейстер Лифарь был самозванцем, в лучшем случае — самонадеянным подмастерьем. Что это? Художественная слепота? Недопустимая старомодность? Но можно ли назвать ретроградом знатока новейшей поэзии и переводчика на русский язык новейшей прозы? И был ли реакционером рецензент, написавший глубокие статьи о первой (к сожалению, и последней) книге Мейерхольда и о первых спектаклях Таирова? Конечно же, нет. Тем более что в своей профессиональной деятельности он был и остается образцовым ученым.

Я имею в виду его работы по истории балета. Сказать, что именно Левинсон создавал науку о балете — значит сказать еще не все. Самое замечательное, что методологические предпосылки, из которых интуитивно исходил Левинсон, сегодня приняты прогрессивной историографией и у нас, и во всем мире. Сторонники так называемого «нового историзма» без колебаний признали бы Левинсона за своего, если бы среди них были балетоманы. «Новый историзм» предполагает вовлечение в круг изучаемого явления (события — если пишет чистый историк, литературного текста — если пишет литературовед) любых фактов из низшего ряда, не достойных внимания на первый взгляд, любого научного сора — анекдотов, скандальных историй, сплетен, карикатур, но ведь именно этим не может не пользоваться историк балета, этим пользовался и Левинсон, когда писал свое классическое исследование о Мариинском театре, фактически — документальный роман, впрямую направленный против модных, сентиментальных и живых «романтических биографий». Разумеется, набор таких фактов — всего лишь подспорье, вспомогательный материал, главное — другое, и тут Левинсон снова на высоте, поскольку, как и наиболее передовые историки наших дней, описывая выдающихся исторических персонажей, самым существенным полагает определить тип сознания, в данном случае — художественный менталитет, не забывая, конечно, представить основные события в хронологическом порядке. Вот лишь один краткий пример, формула искусства Мариинского театра, которую любила цитировать Любовь Дмитриевна Блок (привожу в ее переводе): «Мариинский театр — недаром в жилах ее текла скандинавская кровь — танцевала то, о чем мыслил Кант, пел Новалис, фантазировал Гюфман. Но, прошедшая строгую французскую школу, она выводила латинским шрифтом германские мечтания» (цит. по: Л. Блок. Классический танец. М., 1987, стр. 239). Блестящая формула, афористичный стиль, стиль эффектной эссеистики, стиль строгой исторической прозы. В две краткие фразы сведены явления из далеких и разных рядов, но так, что формула кажется абсолютно естественной, даже непринужденной. В этом стиле написаны лучшие левинсоновские труды. И с этих позиций написана первая книга Левинсона: «Мастера балета», вышедшая еще в 1914 году в Петербурге.

Показателен ее состав: Новерр, Вигано, Блазис, Готье, три балетмейстера, один поэт. Что касается Теофила Готье, то тут все понятно: не только знаменитый поэт, но и вдохновитель «Жизели», а главное — многолетний театральный рецензент, такой же, как и сам Левинсон — и в своей петербургской, и в своей парижской жизни. Вне всякого сомнения думая о себе, Левинсон, уже в поздние годы, в книге «Мариинский театр» посвятил Готье следующие строки: «Мы и дальше будем цитировать этого поэта, вынужденного грести на галерах газетного фельетона. Безупречный мэтр французской литературы» — по словам Бодлера, ныне третируется пренебрежительно... Как бы то ни было, благодаря пластичной прозе фельетониста газеты «La Presse», ее гибкости, ее находчивости, историк

балета может вновь обрести живой образ танца прошедших эпох, может получить непосредственное и точное впечатление о персонажах, запечатленных в словесных портретах» (Andre Levinson. Marie Taglioni. Paris, 1929, p. 33).

Интереснее, но и сложнее вопрос о других героях. Новерр, Вигано, Блазис — все они просветители, художники-интеллектуалы. Новерр и Блазис — авторы книг, а Вигано — персонаж Стендаля. Это совершенно иной тип балетмейстера, нежели Сен-Леон и Петипа, чьи балеты Левинсон мог видеть на сцене Мариинского театра. Сен-леоновские балеты шли, балеты Петипа идут и сейчас, а Новерр, Вигано и Блазис с подмостков давно сместились в историю, в историю балета. Для историка балета тут, конечно, главный интерес: «вновь обрести живой образ танца прошедших эпох», —

шесвиков, так понравился утонченный бакстовский-фокинский «Карнавал» и так не понравился более поздний Фокин, так испугал Мясин, привела в такое негодование «Свадебка». Поэтому ему так дорога «Спящая красавица» и так мила «Баядерка».

В своей вызывающей антифокинской позиции Левинсон был не одинок, ту же позицию занимал Аким Волынский. Различия заключались, может быть, в том, что Левинсон осуждал Фокина за «реализм», а Волынский — за «эротизм», но оба сходились в том, что Фокин разрушает фундаментальные основы классического балета. Насколько они были проникательны, насколько заблуждались — вопрос давно решен, но интересные их резоны. И важен сам результат — выяснилось, наконец, каковы эти фундаментальные основы. По чистому со-

ВАДИМ ГАЕВСКИЙ

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЛЕВИНСОНА

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОНЪ СТАРЫЙ И НОВЫЙ БАЛЕТЪ



СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО

В апреле 2002 в Академии Русского балета прошла конференция, посвященная проблемам балетной критики. На конференцию был приглашен московский балетный критик и литератор Вадим Гаевский. Ниже мы публикуем текст его выступления.

Мариинский театр 20-х годов — это не просто повторим мы слова Левинсона. И в очень большой степени это ему удалось: «Мастера балета» — первая книга, в которой реконструкция творчества «мастеров» проведена при помощи современного инструментария и современного словаря, в свете актуальных искусствоведческих представлений. Скрытый пафос книги, однако, в другом: в апологии тех, кто исчезли. Как мамонты, как динозавры. Новерр-Вигано-Блазис — та линия развития балета, которая перестала существовать, ее вытеснила линия Сен-Леона и Петипа, пантомимный балет уступил место балету хореографическому, основанному на классическом танце. В 1913 году, за год до «Мастеров балета», Левинсон опубликовал нашумевшую статью «О старом и новом балете», развернутую пять лет спустя в книгу, где выступил против фокинских реформ, в защиту повсеместно отвергаемого академизма. В «Мастерах балета» — та же оппозиция: старый и новый балет, но аналогичный код содержит противоположный смысл, «старое» здесь Новерр, «новое» — неназванный и вообще отсутствующий Петипа и его балет. Ловить на противоречиях Левинсона не следует, да и нельзя: он очень последователен, абсолютно принципиален. Просто-напросто он избирает позицию не столько как человек балета, сколько как человек культуры, культуролог время от времени занимает место, которое должен был бы занять искусствовед, и этот культуролог обзывает Левинсона всегда, во всех случаях, выступать на защиту отвергаемых, приговоренных к уничтожению форм культуры. Его историческая интуиция, интуиция человека 10-х годов, его исторический опыт, опыт человека, пережившего 1917-1918 годы, заставлял его считать, что всякая восторженность — тем более насильственно возвышающая — культурная форма будет беднее и примитивнее отвергнутой предыдущей. Поэтому его так ужаснула культурная политика марксистско-боль-

шевской — впрочем, оно не кажется случайным — оба, и Волынский, и Левинсон, начали печатать статьи о балете в одном и том же 1911 году, в самый разгар дягилевских триумфов, и оба сразу же отнесли на задний план прежнюю балетную критику, убого-цеховую, провинциальную, «обывательскую», как ее называла Л.Д. Блок, дилетантскую — в искусствоведческом плане, бездарную — в плане литературном. Как же их невзлюбили вчерашние монополисты и якобы-знатоки! Как же их носили полуграмотные балетоманы! Впрочем, не думаю, чтобы и они когда-нибудь дружили. Очень уж разными были они людьми: бедный провинциал Волынский и петербуржец Левинсон, выходец из богатой семьи преуспевающего врача, с детства говоривший по-французски. Различен их профессиональный язык — более пластичный, но и более понятный у одного (так писал Левинсон), более философичный, но и более метафоричный у другого (так изъяснялся Волынский). И очень различны их художественные ориентации, идеологические корни. Может быть, имеет смысл сопоставить два журнала — «Аполлон», в котором Левинсон начинал, и «Северный вестник», который Волынский редактировал, из которого вышел. Многие скажут сами названия журналов. «Аполлон» — предполагает единство европейской культуры, и в каждом номере подробно рассказывается о том, что происходит и происходило в России и в мире. «Северный вестник» подразумевает петербургскую миссию, петербургскую весть, мистический северный свет — это классическая установка русского символизма. «Аполлон» — более космополитичен, а из поэтов там задает тон и даже ведет нечто напоминающее мастер-класс Николай Гумилев, старшина акмеистов и хороший приятель Левинсона. Применительно к театру это означает, что Волынский видит будущее балетного искусства только в Петербурге, только в России, а Левинсон ищет

прошлое балета в Европе. Фундаментальных работ по истории русского балета у него в сущности нет. Есть лишь история «возвышения и падения» дягилевской антрепризы. Зато есть масса конкретных откликов, рецензий и заметок. Не меньше, чем у Волынского, и того же уровня, того же класса. И главное — сходных по предпочтительному предмету. Потому что их сближает одно — культ балерины. Культ балерины вообще, романтический, мистический, но не вполне платонический культ женщины в тюнике, в белоснежной пачке. В балетном — а не в балетмейстерском — Левинсон видел смысл балета и оправдание его; балерина, в глазах Левинсона, — носительница новизны и творческого начала. Поэтому в программной книге о Мариинском театре Филиппу Тальони, ее учителю, ее отцу и, как-никак, автору «Сильфиды», уделяется несколько достаточно пренебрежительных страниц, а в работе об Анне Павловой, последней прижизненной статье, Левинсон, прославивший своим документальным педантизмом, непогрешимой точностью в описаниях, цитатах, датах и именах, этот самый Андрей Яковлевич Левинсон, чтобы унизить Фокина и возвысить Павлову, повторяет кем-то пущенный слух, будто Фокин поставил «Лебедя» для какой-то другой балерины. Та им пренебрегла, и только тогда Павлова фактически создала неумирающий танец. Анна Павлова была божеством Левинсона. Он писал о ней множество раз, почти о каждом выступлении в Петербурге и в Париже. Желание вновь увидеть ее, может быть, сыграло не последнюю роль в стремлении покинуть Россию. А видеть ее там, за рубежом, в послевоенной Европе, стало уж совсем необходимо. Тут он написал итоговую замечательную, единственную в своем роде статью «Анна Павлова и легенда о Лебеди». И вот как он объяснил смысл этой легенды, смысл павловского мифа вообще: «lyrisme de l'exile», лирика изгнания, лирика бегства. Понятно, что оба они — добровольные изгнанники, невольные беглецы — и в метафизическом, и вполне реальном смысле. Поэтому его влекло к ней, а она питала к нему дружеские чувства.

Поразительное, но и плодотворное противоречие: историк-позитивист Левинсон освобождал реальную историю балета из пут и путаницы лживых легенд, а критик-идеалист Левинсон видел в балете последнее пристанище мифа. Ироническая и демонстративная демифологизация балета — как раз то, что Левинсон не мог простить дягилевским балетмейстерам 20-х годов, скептикам и вольнодумцам. Элегическое прощание с мифом — то, что, по-видимому, он видел в павловском танце всегда, то, чем она наполняла его жизнь, и то, что ушло вместе с ней. А в более широком смысле можно сказать так: историк-мыслитель, историк-художник и даже историк-драматург Левинсон воспринимал историю балета как драму художественных идей, как драму с участием двух актеров. Протагонист — балерина спиритуальная, то есть балерина мифа или балерина души; антагонист — балерина виртуозная (либо, на рубеже XVIII — XIX веков, танцовщица — виртуоз); иначе говоря: Тальони и Дюпор, Павлова и миланские виртуозки, Спесивцева и Ваганова, если называть лишь легендарные имена, исторически значимые фигуры. «Душа» — слово, совсем не чуждое балету, осязаемое Пушкиным в России, во Франции — Малларме (любимый поэт Левинсона), а существительное «виртуозность» Левинсон употребляет в связи с прилагательным «sterile», стерильная, бесплодная, иначе говоря — неживая. Вот схема, возникшая у Дункан и в годы Дункан, о которой, не лишне сказать, Левинсон писал много и точно. Пути их, однако, разошлись: Дункан рвалась в Москву, а Левинсон — в Европу. Его отъезд из России в 1920 (по другим сведениям — в 1921) году был не только побегом от марксистов-большевиков, но и бегством от наступающих 20-х годов с их установкой на спорт, на технику и на виртуозность. А это (кроме, может быть, спорта) отставала в своем классе Ваганова, и это выдвинуло в качестве историка-идеолога Любовь Дмитриевну Блок, весьма почитавшую историка Левинсона. Но Блок никогда не рассматривала «виртуозность» как антитезу «души» и совсем не считала виртуозность «стерильной». Именно она поставила чуть ли не в один ряд Тальони и итальянских виртуозок, Нижинского и Чекетти. И именно она, Любовь Дмитриевна Блок, уравнивая театральную сцену и школьный класс, уравнила урок и спектакль. В книге Блок «Классический танец» статья «Урок Вагановой» идет непосредственно после статьи «По поводу возобновления «Лебединого озера», и это не случайная редакторская вольность. Одновременно с Вагановой и Блок ту же философию классического танца, но на другом конце планеты стал проводить в жизнь Баланчин, тот самый Баланчин, которого Левинсон выделял среди других балетмейстеров дягилевской плеяды. Отмечал его изысканность, причем с первых же парижских шагов, но все-таки по-настоящему не оценил, так что приходится с сожалением признать, что бывший сотрудник журнала «Аполлон» и будущий автор балета «Аполлон Мусaget» (впоследствии просто «Аполло») не нашли дорогу друг к другу.

Подводя итоги, остается еще раз повторить, что Левинсон стоит у начала балетоведческой науки. Его исследование — «чертики», как он определял жанр своих первых книг, развернутые искусствоведческие портреты. Последовательных исторических курсов он не писал и не читал, хотя и преподавал (лекции о Достоевском) в Сорбонне. На то было много причин, и не последняя из них — в личных пристрастиях ученого-балетоведа. Его интересовала проблема художественной гениальности, волновали гениальные личности, гении-одиночки, способные — в одиночку — переломить ход театральной истории, направить ее по избранному ими пути. Работал Левинсон в окружении гениев, подлинных и мнимых, гениев надолго и гениев на короткий срок; как трезвомыслящий критик он стремился отделить одних от других, а как исследователь-романтик захотел гениев описать, захотел разгадать их загадку. Это дьявольская задача, и он многого достиг, но, конечно же, этот исследовательский максимализм, а не только «галеры каждодневной газетной работы», подкосил его вконец, подорвав казавшееся несокрушимым здоровье.

Левинсон Андрей Яковлевич (1887-1934) - историк балета