

Светлана Сбоева

## О 20-лети литературной деятельности А.Я. Левинсона

**Признанные выдающимися в свое время,  
значительно обогатившие искусствознание  
труды Андрея Яковлевича Левинсона  
(01.11.1877, Санкт-Петербург – 03.12.1933,  
Париж) в очень малой своей части  
известны в России.**

Выпускник романо-германского отделения историко-филологического факультета Петербургского университета на высочайшем уровне осмыслял историю искусств и литературы. И одновременно в своих переводах, публикациях и лекциях, статьях и книгах знакомил интересующихся с новинками мировой литературы, с современным изобразительным искусством, балетом и всеми другими разновидностями театра, а затем и с кинематографом. С 1918 по 1920 г. он был редактором, переводчиком, комментатором и членом редколлегии издательства «Всемирная литература»; в 1920-м – начале 1921-го работал в Российском институте истории искусств: входил в первый профессорский состав факультета истории театра, преподавал на факультете словесных искусств французскую стилистику XIX в. В феврале 1921 г. Левинсон эмигрировал из России. Жил в Литве и Берлине, осенью того же года поселился в Париже. Первая его статья в столице Франции – «Русская современная литература» – вышла 1 октября 1921 г. в журнале *Revue mondiale* («Всемирное обозрение»). В эмиграции он опубликовал около двадцати книг и тысячи статей.

Театр интересовал Левинсона в целом, спектакль он рассматривал как многосоставное единство, именно в годы его собственной жизни по-новому организуемое, как искусство синтезов в движении-действии.

### I

<Без подп.>

**Юбилей А.Я. Левинсона**

Последние новости<sup>1</sup>. Париж, 1927. 29 сент. № 2380. С. 3

1 октября исполняется двадцатилетие литературной деятельности А.Я. Левинсона, напечатавшего в октябрьском номере «Современного мира» свою первую критическую статью о датском романисте Банге<sup>2</sup>: «Поэт безнадежных поколений».

### II

**А.М. <А.С. Михельсон><sup>3</sup>**

**А.Я. Левинсон (20 лет литературной деятельности)**

Последние новости. Париж, 1927. 6 окт. № 2388. С. 3

В газете «Комедия»<sup>4</sup>, где А.Я. Левинсон печатает по воскресеньям статьи об иностранной литературе, помещены были недавно два

его фельетона о переводах, о задачах переводчика<sup>5</sup>. Статьи, вероятно, удивили многих читателей, знающих, что автор их – не француз. Удивили чутьем слова, точной, безукоризненно построенной фразы, какие указывал он французским переводчикам, в переводных трудах не нашедшим <таких> словосочетаний, оборотов, фразопостроений, которые нашел в своем огромном лексиконе этот чужеземный критик.

Перенеслась память при чтении этих статей к тем фантастическим годам в Петербурге, когда в редакционную коллегию «Всемирной литературы» – спасавшей, героически пытавшейся спасти от голодной смерти писателей, поэтов, переводчиков – вошел А.Я. Левинсон. В то время, в 1918 году, было за ним уже 11 лет журнальной и газетной работы, имя чуткого, тонкого знатока западных литератур; и из всех званных в редакцию «Всемирной литературы», предполагавшей издание нескольких тысяч или десятков тысяч произведений иностранных авторов, был призванным, конечно, по пройденному им стажу, А.Я. Левинсон.

Так оно и оказалось. Переводчики боялись критики Левинсона; за разрешением всяких стилистических сомнений обращались к Левинсону.

Знавшие его раньше по статьям в журналах, по еженедельным фельетонам в «Речи»<sup>6</sup>, по очеркам о балете, о новой живописи, о художественных выставках, удивлявшиеся его разностороннему, в широком европейском размахе, образованию лишь в работе с ним могли оценить значительный, стройный комплекс его знаний<sup>7</sup>. И не только это: как чуткий сейсмограф, отмечал А.Я. Левинсон каждое колебание в духовной атмосфере Запада, каждое появление новой звезды на его духовном небосводе. И сколько иностранных писателей, художников обязаны А.Я. Левинсону тем, что узнал про них русский читатель, – и не перечать...

Ничего удивительного нет в том, что огромный опыт, вкус и знания сделали его нужным и даже необходимым таким французским изданиям, где в течение десятков лет сидят на своих редакционных местах бессменные руководители отделов.

Известный музыкальный критик Э. Вюйермоз<sup>8</sup> в своей восторженной статье об А.Я. Левинсоне писал еще четыре года тому назад: этот издали залетевший в Париж гость «владеет французским языком так, что многие французские писатели могли бы позавидовать ему».

Сотрудничество в нескольких художественных французских изданиях, лекции на французском и русском языках в Сорбонне и в Лувре, редактирование французских художественных монографий и вступительные статьи к ним, время от времени статьи в русских эмигрантских изданиях – такова внешняя картина деятельности этого пламенного жреца искусства и литературы.

Досадно, что на чужбине тратит свои силы, опыт и знания этот писатель, который так нужен, так необходим своим критическим чутьем, своими советами и руководством русским художникам, русским переводчикам... Остается утешать себя тем, что откроется для А.Я. Левинсона возможность работать в России, и одна из виднейших кафедр по искусству и иностранным литературам<sup>9</sup> получит блестящего и незаменимого профессора.

А.Я. Левинсон не с пустыми руками вернется домой.

## I

<sup>1</sup> «Последние новости» – парижская газета, издавалась с 1921 по 1940 г. республиканско-демократической группой партии Народной Свободы, главный редактор П.Н. Милуков. Проводила идею объединения демократической части рассеянной по разным странам эмиграции, обращалась также к противостоящим большевикам общественным силам советской России. Продолжая традиции русской печати, газета имела представительный художественный отдел. – См.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2000. С. 319–329.

<sup>2</sup> См. статью: *Левинсон А. Герман Банг // Современный мир*. СПб., 1907. № 11. Ноябрь. С. 36–45. Автор редакционной заметки ошибся. Очерк А.Я. Левинсона, о котором ведется речь, опубликован в ноябрьском номере. «Поэт безнадежных поколений» – название вышедшего пятью годами позднее издания: собранного Левинсоном сборника откликов на смерть Банга и собственного значительно расширенного очерка. – См.: *Левинсон Андрей. Поэт безнадежных поколений*. <Некрологи>. Герман Банг. Критический очерк. М.: Современные проблемы, 1912. *Банг Герман (1857–1912)*, датский прозаик. В 1907 г. в России, кроме статьи Левинсона, вышла еще одна работа о нем – глава книги

(на русском языке в переводе М.Н. Тимофеевой) немецкого литературоведа Ф. Поппенберга; он сопоставлял Банга с А.П. Чеховым и отдавал датчанину предпочтение. – См.: *Poppenberg Felix. Nordische Porträts aus vier Reichen* (Hermann Bang, Knut Hamsun, Sigbjörn Obstfelder, Gustav af Geyerstam, Juani Aho). Berlin: Bard, Marquardt, 1904. Авторы следующих трудов продолжали называть Банга «датским Чеховым». Левинсон начал статью с утверждения: «Банг прежде всего – эпигон, как бы последнее звено цепи, источник, теряющийся в песке. <...> В его творчестве с беспощадной ясностью воплотился неизлечимый пессимизм нисходящих культур, пессимизм поколения, чувствующего себя последним», и только после этого говорил о мотивах, стимулах и творческом потенциале писателя. – См.: Указ. соч. С. 36 – 37.

## II

- <sup>3</sup> *Михельсон Александр Семенович* (1867–1937), юрист, присяжный поверенный, журналист, публицист. Жил и работал в Петербурге. В 1923 г. эмигрировал в Париж. Сотрудник газеты «Последние новости» (1926–1937) и органа Республиканско-демократического объединения «Наше слово» (1930–е). – См.: Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917–1945) / Манфред Шруба; под ред. О. Коростелева. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 72, 86, 659.
- <sup>4</sup> Парижская газета *Comœdia* («Комедия») была основана А. Дегранжем, известным мастером велосипедного спорта, инициатором Тур де Франс и журналистом. Издавалась с 1907 по 1914 г. и с 1919 по 1937 г. ежедневно, затем с 1941 по 1944 г. еженедельно. Эта «театральная, художественная, литературная газета» имела экономический успех в результате последовательной редакционной политики, состоявшей прежде всего в том, чтобы отслеживать жизнь театра изо дня в день. В 1920–1930-е гг. славилась также новым отделом о кинематографе и радио. – См.: Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, JOD-123. [http://data.bnf.fr/32745939/comoedia\\_paris\\_1907/](http://data.bnf.fr/32745939/comoedia_paris_1907/). (10.09.2019). Левинсон выступал в *Comœdia* с 1922 г. до конца жизни со статьями о литературе и театре, затем и о кино, несколько лет был ее редактором.
- <sup>5</sup> См. статьи: *Levinson André. Le dilemme de la traduction // Comœdia. Paris, 1927. 4 sept. № 5355. P. 3; Levinson André. Une critique des traductions est-elle possible? – Transcription's françaises de Rilke // Comœdia. Paris, 1927. 11 sept. № 5362. P. 3.*

- <sup>6</sup> Газета «Речь», орган Конституционно-демократической партии, издавалась с 23 февраля 1906 г. Была популярна в либерально-демократических кругах. Соредактором газеты и автором большинства передовых статей был лидер партии кадетов П.Н. Милюков, другим соредактором – член ЦК этой партии И.В. Гессен. В «Речи» сотрудничали А.Н. Бенуа, А.С. Венгеров, В.И. Вернадский, В.А. Маклаков, Д.С. Мережковский, В.Д. Набоков, М.М. Пришвин, П.Б. Струве, К.И. Чуковский, Т.Л. Щепкина-Куперник и многие другие ученые и деятели культуры. Газету закрыли большевики на следующий день после октябрьского переворота.
- <sup>7</sup> В России и Франции Левинсон публиковал также сочинения о драматическом и музыкальном театре, театре малых форм. – См.: Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930 / Сост., авт. предисл. и коммент., лит. ред. переводов С. Сбоева. Переводы Б. Грачева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018.
- <sup>8</sup> *Вюйермоз (Vuillermoz) Эмиль-Жан-Йозеф* (1878–1960), французский композитор, музыковед, критик. Публиковался в музыкальных и театральных отделах *L'Excelsior, L'Illustration, L'Eclair, Le Temps, Comœdia, Le Mercure*. В 1909 г. организовал совместно с М. Равелем и Г. Форе «Независимое музыкальное общество» (*Société musicale indépendante*); в 1916 – Общество кинокритиков Франции. Автор оперетт и романсов, написанных обычно под псевдонимами Габриэль Дарси или Клод Бонвин. Как кинокритик выступал в газетах *Le Temps, Laine de bois, Candide* и *Paris-press*. Был членом редколлегии *L'Impartial français*. С 1911 редактировал *Revue musicale S. I. M.* – журнал «Независимого музыкального общества», в своих статьях прослеживал музыкальную жизнь Франции. Писал также о литературе, балете, драматическом театре. Работы Вюйермоза отличает блестящий литературный стиль. – См.: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Émile\\_Vuillermoz](https://fr.wikipedia.org/wiki/Émile_Vuillermoz). (30.04.2019).
- <sup>9</sup> Во Франции Левинсон постоянно писал и о русской литературе, в том числе советского периода. «Он был как бы агентом связи между русской и иностранной литературой, – свидетельствовал балетный критик В.Я. Светлов, – и эту нелегкую роль в условиях зарубежной жизни он нес достойно и самоотверженно» (Возрождение. Париж, 1933. 7 дек. № 3110. С. 1–2).

**«И мы... любимся, преисполненные счастья от глубокого, мучительного переживания этого мгновения и страха, оттого что оно скоро кончится»<sup>1</sup>**

Анна Павлова умерла вследствие неожиданной короткой болезни 23 января 1931 г. А.Я. Левинсон воспринял ее уход как особо важное событие в истории мирового балета и отозвался на него немедленно – некрологами «Памяти Анны Павловой», *La mort du cygne. Adieu à Pavlova* и через шесть дней – основательными статьями «Лирика Павловой», *La genie d'Anna Pavlova*, адресованными русским и французам.

В данном номере журнала впервые републикуются работы выдающегося критика и теоретика балета, напечатанные в газете эмигрантов «Возрождение»<sup>2</sup>, и публикуются первые русские переводы не схожих с ними сочинений Левинсона из парижских газет *Comœdia*<sup>3</sup> и *Candide*<sup>4</sup>. По существу своему, перед нами откровение увлеченного уникальной балериной зрителя и большого ученого, который в дни неизбывной скорби пытается отыскать ответ на заданный – прежде всего самому себе – вопрос: «Что сделало из Анны Павловой величайшую танцовщицу нашего времени и, может быть, всех времен?».

Светлана Сбоева

## I

Андрей Левинсон

**Памяти Анны Павловой**

*Возрождение*. Париж, 1931. 24 янв. № 2062. С. 1

В несколько дней не стало Павловой. Не могло быть для русского балета, для сердца русского более тяжелой утраты. Что сделало из Анны Павловой величайшую танцовщицу нашего времени и, быть может, всех времен? Необычайное в ней сочетание пылкой, самобытной, гениальной натуры с взыскательной художницей классического танца, творческой личности с носительницей векового преемства, балерины императорских театров с артисткой мирового значения. Ведь не было того края, того забытого угла вселенной в Мексике, Норвегии или на острове Ява, куда бы не проникла божественная сладость знаменитой элегии об «Умиравшем лебедь». Вещая птица Павловой сделалась не только ее собственной эмблемой, но и гербом русского балетного искусства.



А. Павлова.

Первые шаги в балете

Воплощала ли она французскую «пейзанку», легендарную баядерку или романтическую Жизель, в ней чувствовался тот «русской Терпсихоры души исполненный полет»<sup>5</sup>, который любил еще Пушкин. Странствующая балерина, прославленная во всем свете, не прерывала духовной связи с Россией. Не обольщаясь личным успехом, она делала большое, многотрудное национальное дело; оно погибло с нею вместе. Но трудно – в самый день роковой и внезапной вести – собраться с духом, чтобы очертить ее историческую роль и говорить в прошедшем времени о той, что вчера еще была полна пламенной жизни. В ближайшие же дни я постараюсь исполнить, в особой статье, этот последний долг и запечатлеть ее дивный образ.

## II

Андрей Левинсон

**Лирика Павловой**

*Возрождение*. Париж, 1931. 30 янв. № 2068. С. 3

Еще не предан чужой земле милый прах, когда я пишу эти строки; еще легкой елисейской тенью витает над нами образ Анны Павловой, прежде чем отлететь навсегда. Для тех, кто восхищался ее танцами, не

настала пора бесстрастного умозрения; тем же, кто имел счастье знать ее лично, трудно овладеть собой. Вижу вокруг неподдельную скорбь о ней. Но многие ли догадываются о том, чего мы лишились? «Господи, как странно: Россия без Пушкина»<sup>6</sup>, – писал Гоголь, узнав о гибели поэта. Господи, как странно: сцена без Павловой! Всякому известно и понятно, что не стало знаменитой русской балерины, громкая слава которой облетела весь мир, имя которой еще при жизни было окружено легендой. Мы гордились этой нашей славой; но то, что есть суетного и тленного в театральном успехе и плеске толпы, подчас заслоняло от нас иную, высшую природу ее художественного призвания. Бесподобная грация облика, блистательное мастерство классической танцовщицы, все это понятия слишком узкие, слишком внешние, чтобы заключить в себе благу весть ее искусства.

Павлова «есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа»<sup>7</sup>. Я хорошо помню и взвесил, кем эти слова были сказаны, и о ком. Но ведь отважился же священник на зауспокойном молебствии отнести к ней слова другого великого писателя о том, что «мир спасет красота!» И никогда так сильно, как в церкви, среди тоски панихидной, мы не ощущали того «прикосновения к мирам иным», о котором не уставал твердить Достоевский и которое так наглядно проявлялось в танцующей Павловой. Я вовсе не хочу «канонизировать» ее и называть нездешней. Нельзя забыть о том, что было в ней чарующе земного, нежно и пылко телесного, о причудливой резвости, о нетронутой юности ее коломбин, кукольных фей и фарфоровых пейзажей: многое в ее пленительных играх было от мира сего. Но то и дело пламенный дух ее (а ведь она вся горела, вся трепетала даже, в тысячный раз повторяя тот же танец) устремлялся ввысь...

Знатоки дела, эксперты по части балетной техники, объяснят вам, что у Павловой была – и почти до конца оставалась – поразительная «элевация» и столь же редкий «баллон». Это значит, что удлиненные, эластичные мышцы ног и тугой шарнир подъема, прыгнув вверх словно выпрямившаяся пружина, подбрасывают в воздух почти невесомое тело и что невидимые крылья несут его и бережно опускают наземь. Способность эта дана немногим, но такая воздушность может быть даром чисто природным и зависеть от особого строения ноги. Тогда, как писал об Истоминой Пушкин, танцовщица «летит, как пух от уст Эола»<sup>8</sup>. Но мы не станем соблазняться изяществом образа. У Павловой мы видели не дуновение, уносящее пушинку, а «необычайное паренье»



А. Павлова.  
«Умиравший лебедь»  
на музыку К. Сен-Санса.  
Постановка 1907 г.  
Хореография М. Фокина

тела и души. Гимнастика здесь обращалась как бы в метафизику, непостижную уму; и, когда она взвивалась в белой пене тюлевых «пачек», мы чувствовали, что уже недалеко воздушная дорога.

Непроизвольно, но и не случайно я говорю о Павловой строками поэтов. Каждый шаг, каждая поза ее: перекидное ли жете «Жизели» (выражаясь на полуфранцузском языке танцевальной грамматики), прозрачное ли скольжение на вытянутых пальцах в «Ночи» Рубинштейна<sup>9</sup> или струнный трепет напряженных ног в элегии о лебеде, каждое новое воплощение ее: романтический призрак, стрекоза или сильфида – все это откровения русского поэтического гения, северные цветы чистой лирики. Конечно, муза пляски бессловесна и безгласна, и даже, покорная музыке, как бы лепечет с чужого голоса. Письмена, которые она чертит, статуи, которые она лепит, стираются мгновенно, расточаются бесследно. Но начертание «арабеска на пуанте», в котором, как будто бездны на краю, длительно замирала Павлова, запечатлется в памяти навсегда. Что выражает неустойчивое равновесие этой фигуры? На это ответить невозможно, ибо оно знаменует неизреченное.

Теофиль Готье, безупречный стихотворец, писал когда-то о Марии Тальони<sup>10</sup>, что она – один из величайших поэтов эпохи наравне с Байроном и Ламартином<sup>11</sup>, а Тальони, эта «Серафическая» балерина, лишь предтеча Павловой. Безвременная кончина Павловой (умершей





Афиша. Театр Шатле.  
Русский сезон С. Дягилева  
в Париже.  
Опера и балет.  
Май – июнь 1909 г.  
Художник В. Серов

сорока пяти лет<sup>12</sup>, в новом позднем, но дивном расцвете гения, в том именно возрасте, когда оставили сцену и Тальони, и Эльслер<sup>13</sup>, чтобы прожить еще по сорока лет, первая в бедности, вторая в довольстве, но обе в безвестности) – величайшая утрата русской поэзии со времени смерти Блока.

Павлова была взята от нас внезапно; но уже двадцать три года ангел смерти сопутствовал ей неотступно во всех ее триумфах и скитаниях. Я живо помню тот святочный концерт 27 декабря 1907 года в Дворянском собрании, когда она впервые танцевала *Умиряющего лебедя*, поставленного М.М. Фокиным на одну из пьес шуточной сюиты Сен-Санса и отвергнутого другой балериной<sup>14</sup>. С тех пор Павлова танцевала и повторяла его почти каждый вечер, быть может, десять тысяч раз. Всюду и всегда публика требовала этот «номер» программы, чтобы упиться его возвышенной меланхолией. Для зрителей всего света живое лицо артистки отождествилось с символом раненой птицы. И потому каждый вечер Павлова, сраженная невидимой стрелой, готовилась, склонив долу бледное чело в пернатом уборе и стройный стан, опустив бессильно скрещенные руки на вынесенную вперед ногу, принять смерть в позе, полной такой несказанно скорбной красоты, что самый беспечный, самый буйный зал замирал от горестного восторга. И от Сан-Франциско до Сиднея, от Явы до аргентинских пампасов всяк



А. Павлова.  
«Вакханалия»  
(«Осенняя вакханалия»)  
на музыку к «Временам  
года» А. Глазунова.  
Постановка 1910 г.  
Хореография М. Фокина.  
Фотопортрет.  
Нью-Йорк. Март 1910 г.  
Mishkin Studio

человек, плантатор и самурай, денди лондонский и ковбой, равно чувал, если даже и не понимая, трагедию плененного духа, мятущегося в земной оболочке, взыскующего иных небес, бессильного взлететь. Но вот в последний раз взмахнули и наконец раскрылись крылья. Белый лебедь скрылся из глаз. Пусть никто отныне не осмелится посягнуть на эту поэму без слов, с которой слилась для нас память о Павловой. Тут святыня красоты. Ее касаться нельзя.

Но тут-то и раскрывается вся «проблематика» Павловой, необъяснимая на первый взгляд двойственность ее творческой природы. Да и творческой ли? Ведь она была – за единственным, кажется, исключением ее балета «Осенние листья» – исполнительницей композиций, сочиненных тем или иным балетмейстером. Будучи балериной классической школы, она, стало быть, вливала свое вдохновение, свой поэтический экстаз в заранее предначертанные формы балетных «па», в предустановленные сочетания этих форм – «вариации». Но в этом соединении личности и стиля, высшей свободы и добровольного искусства и заключалось то чудо, которое сделало Павлову «единственным явлением», тогда как существует столько замечательных танцовщиц. Конечно, и она – звено исторической цепи. Дебют шестнадцатилетней Павловой 2-й в Мариинском театре есть дата в развитии художественной культуры театрального танца, предельное завершение многовековой эволюции.



А. Павлова. «Стрекоза» на музыку Ф. Крейслера «Прекрасный розмарин». Постановка 1911 г. Хореография А. Павловой

Итальянские танцмейстеры эпохи Возрождения занесли в Париж зачатки придворного балета; академики Короля-Солнца установили законы нового искусства благородного танца; романтическая экзальтация окрылила его, подняв «на пальцы» сильфиду, ундину или пери, научив ее не касаться земли. Та же волна вынесла на берега Невы Перро<sup>15</sup>, Сен-Леона<sup>16</sup>, Мариуса Петипа<sup>17</sup>, продолжателей западной традиции, но и зиждителей русского национального балета. На русской же почве решался спор между аристократической, «кисейной» грацией французской хореографии и бурей и натиском миланских виртуозок. Триста лет строился, созрел, совершенствовался классический танец; европейские наставники перенесли свою «латынь» в русские просторы; сто с лишком лет они взращивали на снегах тепличный этот цветок. На этот длительный процесс, продолжавшийся из поколения в поколение, давший миру Вестрисов<sup>18</sup>, Новерров<sup>19</sup>, династии Тальони<sup>20</sup> и Петипа<sup>21</sup>, Россия ответила небывалыми расцветом балета и прежде всего – явлением Павловой. Она слила воедино три вида, три строя балетного классицизма: французских «Людовиков», итальянскую чеканку «пиччикато» на пальцах по методу знаменитого педагога кавалера Чеккетти<sup>22</sup> и то неотъемлемо русское, тот душой исполненный полет, которым славились Андреевны<sup>23</sup>, Муравьевы<sup>24</sup>, Евгения Соколова<sup>25</sup>. Ее коснулись искания Изадоры Дункан<sup>26</sup>; она загоралась дерзаниями Фокина,

дававшими исход ее огромному мимическому дарованию. Но с тех пор, как она оторвалась от России, она, расходясь в этом с «космополитом» Дягилевым<sup>27</sup>, с трогательной верностью хранила заветы родной сцены и «старой» школы.

Она чувствовала – или мнила – себя прежде всего балериной, классической танцовщицей. Но ничего не было ей более чуждо, чем академическая правильность. Стройную систему этого танца чистого разума и строгий его устав, его алгеброй проверенную гармонию она наполняла такой горячей жизнью, таким пылом мечты, таким полетом воображения, что каждый танец ее казался импровизацией. Нельзя было быть более жизненной в самом отвлеченном из стилей, более оригинальной в пределах школы. В минуты бурного подъема она словно взрывала изнутри «канон» условной красоты; в минуту благой тишины она озаряла его внутренним светом. Поэтому можно было удивляться Павловой, но было тщетно ей подражать; была лишь единая Павлова, а другой нет – и не быть!

### III

Андрей Левинсон

#### Смерть лебедя. Прощай, Павлова

*Levinson André. La mort du cygne. Adieu à Pavlova //*

*Comœdia. Paris, 1931. 24 janv. № 6579. P. 1*

Никогда больше мы не увидим Анну Павлову! Добавившись к тому пламени, которое горело в ней, лихорадка за несколько дней поглотила ее хрупкое тело. Она угасла в номере гостиницы в Гааге, куда привела ее дорога во время последней гастрольной поездки<sup>28</sup> – славного тяжелого «бродяжничества» кочевой звезды: далеко, очень далеко от родной страны и вдали от того убежища в Англии, где она иногда отдыхала. Я знаю, что должен читателю некролог о божественной страннице; обязан не ограничиваться своим горем.

Но избавьте меня сегодня от так называемой передовицы. Мое горе действительно слишком велико для того, чтобы рассказать о карьере Павловой отстраненно, подобающим историку образом. Как мне это сделать? Двадцать, тридцать раз я говорил о ней при ее жизни; и всегда в какой-то момент, когда, казалось, я уже близок к разгадке чуда ее искусства и тайны ее личности, мне не хватало слов.

Ибо те, кто хладнокровно анализируют технику, разбирают талант по винтикам, но перед откровением гения, перед прозрением Божественного по существу по-прежнему пребывают в состоянии восторженной растерянности. Пусть читатели судят о моей боли по роковым новостям: я должен писать о Павловой в прошедшем времени, в умершем прошедшем времени, как некогда шутил находящийся в агонии Теофиль Готье!

«Это конец всего», – было моей первой мыслью. Это в самом деле конец несомненных проявлений красоты, несомненных проявлений души, о которых новое поколение – художники и публика – имеет лишь смутное представление. Что это за проявления, которые уже делают Павлову «лебедом прошлого», почти легендарной фигурой?

Она была не виртуозной, а прирожденной балериной, богатой красками, страстной, живописной, духовной зарей «белого балета»: незабываемы лирические чары «Сильфид» Шопена, бессмертная элегия «Умиряющего лебедя» и тот чудесный полет «Жизели», который прошлой весной я, стало быть, видел в последний раз. Никакое предчувствие тогда не предупредило меня, но мои эмоции дошли до предела, когда я наблюдал, каким образом порывы этого исхудавшего тела, сформированного и утонченного балетным экзерсисом, как само наличие этого телесного расслабления подъема и колена выражают элевацию души. Благодаря своей активности театральное действие старого романтического балета достигало несравненного: *amori et dolori sacrum*<sup>\*</sup>.

Когда придет время определить место Анны Павловой, высшее место в истории балета (позвольте мне сейчас побыть возле этого дорогого тела хотя бы в мыслях), мы сможем увидеть, как долгая эволюция, распространение в России западного танца, появление национального искусства привели к появлению этой не вписывающейся в общий ряд личности, которая подводит итог великой традиции, обновляет и превосходит ее. Но подобные соображения не облегчат нашего переживания сегодняшней утраты. Есть и будут замечательные танцовщицы. Существо, которое только вчера жило среди нас – и мы считали это естественным, – отныне исчезло; данность такого тела, качество такой души не могут воссоединиться еще раз. Другой Павловой не будет никогда.

Перевод с французского Б. Грачева,  
литературная редакция С. Сбоевой

\* *Amori et dolori sacrum* (лат.) – высота священного творения любви и страдания.

## IV

Андрей Левинсон

**Гений Анны Павловой**

*Levinson André. Le genie d'Anna Pavlova //*

*Candide. Paris, 1931. 29 janv. № 359. P. 13*

Сколько раз при жизни Анны Павловой я пытался разгадать загадку ее искусства, превосходного, а главное – бесподобного? Невозможное дело! Каждое ее появление на театральных подмостках было чудом, которое не удастся свести к ряду суждений.

Теперь, когда ее больше нет, когда былой лебедь освободился от своей земной жизни, мы уже не надеемся разгадать эту тайну, химическая формула соединения тела и души в этом случае для нас потеряна навсегда. Павлова исчезает внезапно, умирает, выходит за пределы нашей досягаемости: и тогда мы замечаем, что она была нам не дана, а только одолжена до своего возвращения на небеса. Мы всегда подозревали, что столь удивительное крылатое существо происходит не совсем из этого мира и вовсе не из этого времени... Вспоминается чувство, которое возникало у нас при виде ее танца, несколько несовместимого с эпохой, старомодного, если хотите, или, как принято говорить, неактуального. Он был связан с качеством ее души, а также с ее материей, исполненной духовности. В мире, все более и более лишенном тайн, некоторые ее аттитюды намекали на сверхъестественное. Она не вписывалась в жизнь наших современных столиц так же, как пери или фея, или другая легендарная фигура, смешение грез и реальности. Каждый из ее жестов был не только арабеской, исполненной с предельной грацией, но еще и символом неизреченного: я вовсе не имею в виду под символом заумный иероглиф, но говорю о четком, конкретном, поразительном образе внутренней жизни. Иными словами о том, что ее искусство по сути поэтическое. Сто лет назад Теофиль Готье писал в *Courrier de Paris*, что Тальони была одним из величайших поэтов своего времени и «гением в той же степени, как и лорд Байрон, и Ламартин»<sup>29</sup>. Насколько же более изолирована была Павлова, она, единственная, в наше время несла в своем хрупком теле силу лиризма, пламя поэзии, побудительный мотив к запредельному.

Я далек от мысли «канонизировать» дорогую умершую, лишить ее своей проникновенной человечности, своей пленительной и пылкой женственности!





Афиша.  
А. Павлова.  
Несравненная.  
Century Opera House.  
Нью-Йорк. 1914 г.

Но я убежден, что еще в большей мере, чем ее непревзойденный шарм, магнетизм каждого атома ее существа, пластичность ее метаморфоз, именно эта трансцендентальность ее поэм без слов позволяла ей разговаривать с необъятной публикой, временами изысканной, зачастую необразованной и наивной (зрителями Павловой были как великие князья и парижане, так и колонисты Явы или мексиканские метисы, ибо в качестве миссионера танца *в чужих краях* она прошла и покорила все части света), вызывая священный трепет. Всякий вечер, иногда в Токио, а иной раз на Лазурный берег, в театры *Covent Garden*, *Colon* спешила толпа: пресыщенные знатоки, простые сердца. Почему? Да чтобы увидеть, как она умирает прежде, чем она не уехала! Чтобы присутствовать при белой агонии Лебедя, чтобы насладиться этим зрелищем душевной боли, оставленной здесь, на белом свете, вылившейся в безнадежном усилии последнего взмаха крыла, в дрожи перьев перед тем, как снова закрыться в собственной душераздирающей меланхолии. На протяжении двадцати лет не было во всем мире ни одной программы Павловой, которая бы не включала в себя это похоронное песнопение: возвышенную элегию «Умирающего лебедя». Пред ночью, рассеянной прожекторами, меж сценической площадкой и фризами задника, меж землей и небом продолжался этот ежедневный поединок чистого духа и плотской формы. Однажды Лебедь взлетел. Мы больше

никогда его не увидим! Врач, присутствовавший при последних мгновениях жизни Павловой, свидетельствует, что, находясь без сознания, она все еще подражала своими бедными обескровленными руками последним вздрагиваниям белой смертельно раненой птицы...

\*\*\*

Вместе с тем – как поэт скорее из семьи Шелли, а не Байрона – Павлова была, это всем известно, прославленной женщиной театра, самой знаменитой танцовщицей эпохи и к тому же величайшей – если мы уберем из понятия «величие» то, что в нем может быть торжественным и напыщенным, – обладательницей наивысшей спонтанной естественности, вечной свежести вплоть до ребячества вдобавок к редкому возвышению ее искусства благодаря неодолимой привлекательности.

Она была великолепна в том жанре<sup>30</sup>, который подавляет личность и лишает свободы выражения. Она была – и осталась на всю жизнь – звездой императорских театров. Принимая когда-то Изадору Дункан, воспламененная реформами Фокина, чьи композиции воплощали ее пылкую гениальную пантомиму, Павлова была несравненной классической танцовщицей. Шаги и позиции Школы<sup>31</sup> остались родным языком ее искусства. В ней проявилась традиция, до самого конца для нее нерушимая. Такая хрупкая, маленькая, ее фигурка воспаряла, летала над многовековым зданием современного балета, подобно крылатой Победе над вершиной пирамиды. Для этого потребовалось, чтобы танцмейстеры итальянского Возрождения сделались «изобретательными геометрами», призванными к французскому двору, чтобы академики Великого короля кодифицировали законы и проследили «пути» благородного танца. В свою очередь романтическая экзальтация подняла Сильфиду на пуанты и вытолкнула в воздух, затем та же самая волна вынесла на берега Невы Мариуса Петипа, Перро, Сен-Леона, создателей французского танца с русской экспрессией, а Чеккетти приспособил к нему миланскую виртуозность, и однажды в России смог сформироваться национальный стиль, который с тех пор стал универсальным. На столетие франко-итальянской колонизации, на терпеливые уроки Запада Россия ответила откровением Павловой: она двадцать два года назад пришла в парижский театр Шатле танцевать балет «Сильфиды» на вальсы Шопена.

В следующем году ее дорога разошлась с путем Сержа Дягилева, великого лидера незабываемого русского вторжения. Дягилев обратился



А. Павлова.  
Фотопортрет. 1920-е гг.

к сложному искусству – разнородному, актуальному в Европе. Павлова, которая редко появлялась в Мариинском театре (Санкт-Петербург, однако, боготворил ее и не заставил томиться, прежде чем покрыть славой), даже в самых отдаленных поездках оставалась верной духу и заветам традиционного и классического русского балета. Бурлескная деформация, резкие переходы и тяжеловесность в исполнении, примесь акробатики представлялись Павловой ересью.

Ей были свойственны принципы размеренной грации, непостижимой легкости, изящных конструкций с четким балансом на пуантах, медленного «развернутого» адажио, где балерина расцветает, как цветок, была присуща восхитительная игра изгибов вокруг прямых линий «арабеска», игра всего этого гармоничного единства форм, всех этих замешательств, этих уловок, этих ритуалов красоты в моменты прыжков – им Павлова никогда не изменяла. При всем том она наполняет традиционные формы – которые остаются у многих других жесткими и застывшими, школярскими, академическими – жизнью, в такой степени насыщенной чувствами, сердцем, душой, стремится привнести в повторение обычных шагов такой пыл, столь яркий блеск, пикантность, страсть или меланхолию для того, чтобы мы стали свидетелями чудесного воскрешения искусства, нераспознанного и забытого элитой. Павлова соединяла предельную и восхитительную оригиналь-

ность с верностью правилам и знанием правил. Она танцевала «Умирающего лебедя» около десяти тысяч раз, и каждый раз мы думали, что присутствуем при импровизации. По общему признанию, школьная гимнастика была для нее только трамплином, который вытолкнул ее в собственную идеальную сферу. Мы уже говорили: Павлова была больше, чем классическая танцовщица, больше, чем вообще танцовщица. Ее гибкая талия, ее сильная шея, ее изящно слепленная головка несли в себе поэзию. Она была прежде всего балериной, прежде всего, если не превыше всего. В па-де-де «Жизели», как и в «Стрекозе»<sup>32</sup>, существо и форма у нее едины; традиция и вдохновение слиты ею настолько, что уже не различить, раскрыла она над землей и жизнью то ли одно, то ли другое свое крыло.

Перевод с французского Б. Грачева,  
литературная редакция С. Сбоевой

- <sup>1</sup> Левинсон Андрей. Анна Павлова и легенда Лебедя // Дандре В.Э. Анна Павлова. Жизнь и легенда. <Приложение>. СПб.: Вита Нова, 2003. С. 501. Публикация главы из книги: *André Levinson. La danse d'aujourd'hui*. Paris, 1929, первый перевод на русский язык Л.М. Цы-вьяна.
- <sup>2</sup> Газета «Возрождение», основанная в Париже нефтепромышленником А.О. Гусаковым и П.Б. Струве, ее первым главным редактором, выходила с 3 июня 1925 г. ежедневно (в августе 1927 г. Струве сменил Ю.Ф. Семенов), с 1936 по 1940 г. еженедельно; в 1949 издание было возобновлено в виде журнала. Издатели занимали непримиримую позицию к большевистскому строю. – См.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918 – 1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2000. С. 64–65.
- <sup>3</sup> *Comœdia* («Комедия») – см. комментарий № 4 к публикациям «О 20-лети литературной деятельности А.Я. Левинсона» в настоящем издании.
- <sup>4</sup> *Candide* – политическая и литературная еженедельная газета, выпускалась в Париже издательством Arthème Fayard с 1924 по 1944 г. При своей антиреспубликанской, откровенно антикоммунистической и большей частью антидемократичной идеологии имела литературный

отдел, который пользовался уважением разных политических слоев общества. В редакционную коллегию входили П. Гаксотт, личный секретарь лидера националистического движения, публициста Ш. Морраса, Л. Дюбеш – литературный и театральный критик, историк театра, Д. Сорде – музыкальный критик, и др. В еженедельнике публиковались, к примеру, А. Тибодэ – автор монографий о С. Малларме, Г. Флобере, П. Валери, Стендале, и Ж. Дюамель – прозаик, поэт, драматург, подписавший «Декларацию независимости духа» Р. Роллана. – См: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Candide\\_\(journal\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Candide_(journal)) (04.10.2019).

## I

<sup>5</sup> «...Русской Терпсихоры души исполненный полет.» Не совсем точная строка из первой главы романа в стихах «Евгений Онегин»: «Узрю ли русской Терпсихоры / Душой исполненный полет?» – Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 5. С. 16.

## II

<sup>6</sup> «Боже, как странно: Россия без Пушкина.» – Гоголь Н.В. Письмо П.А. Плетневу. Москва. 27 сент. 1839 // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11. С. 255.

<sup>7</sup> «Есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа ...», – сказано Гоголем о Пушкине. – Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Указ. собр. соч. Т. 8. С. 50.

<sup>8</sup> «Летит как пух от уст Эола.» – Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Указ. собр. соч. Т. 5. С. 18.

<sup>9</sup> «Ночь», хореографическая миниатюра на музыку А.Г. Рубинштейна – первый у Павловой самостоятельный опыт лирического высказывания. Давалась в 1909 г. в Малом (Суворинском) театре на спектакле к 75-летию А.С. Суворина. «Вальс, если только можно назвать вальсом эту “песню без слов”, пластически декламировал Пушкина <...> Все это придумала она сама. Это ее вдохновение, ее творчество. Потому она так искренна и свободна в своей пляске <...> Павлова создала свой собственный жанр.» – Беляев Юр. Театральные заметки // Новое время. СПб., 1909. 4 марта. № 11845. С. 6.

<sup>10</sup> Тальони (Taglioni) Мария (1804–1884), итало-французская артистка балета, балетмейстер, педагог. Вместе с отцом Ф. Тальони работала в Большом театре Петербурга с 1837 по 1842 г. (с перерывами).

<sup>11</sup> Ламартин (Lamartine) Альфонс де, полн. фам. и имя де Пра де Ламартин Альфонс-Мари-Луи (1790–1869), французский прозаик, поэт, политический деятель. Представитель романтизма.

<sup>12</sup> Принято считать, что А.П. Павлова умерла в возрасте сорока девяти лет.

<sup>13</sup> Эльслер (Elssler) Фанни, наст. имя Франциска (1810–1884), австрийская артистка балета эпохи романтизма. Дебютировала в 1818 г. в венском Theater am Kärntnertor. С 1834 по 1840 выступала в Парижской опере. Первой из европейских танцовщиц осуществила турне по Америке (1840–1842). Гастролировала в Англии, Бельгии, Венгрии, Италии, Ирландии, Германии и с 1848 по 1851 г. в России (с 1849 работала с Ж. Перро). Исполнительница главных партий в произведениях Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность» и Перро – «Жизель», «Мечта художника», «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника». Спектакли «языческой» (Т. Готье) танцовщицы в Петербурге и Москве продолжили развитие русского романтического балета. Эльслер покинула сцену после гастролей в Вене в 1851 г.

<sup>14</sup> «27 декабря 1907 года в Дворянском собрании... она впервые танцевала Умиряющего лебедя, поставленного М.М. Фокиным... и отвергнутого другой балериной.»

В современной литературе о балетном искусстве общеприняты другие сведения: дебют Павловой в хореографической миниатюре «Лебедь» (позднее «Умиряющий лебедь») на музыку К. Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных» состоялся 22 декабря 1907 г. в Мариинском театре на благотворительном концерте в пользу новорожденных детей и бедных матерей императорского (Санкт-Петербургского) родовспомогательного заведения. – См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. 1901 – 1950 / Авт.-сост. Н.Н. Зозулина, В.М. Миронова. СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. Т. 4. С. 100.

М.М. Фокин сообщал: «Как-то Павлова пришла ко мне и сказала: “Хор императорского оперного театра просил меня принять участие в их концерте в Дворянском собрании. Ты не мог бы мне помочь выбрать музыку?” <...> я ... подумал: “она создана для Лебедя”. <...> Этот танец стал символом нового русского балета. Это было сочетание совершенной техники с выразительностью». – Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера / Ред. Г.Н. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. С. 341.

Левинсон и в других своих трудах свидетельствовал: «С тех пор как Павлова создала это адажио (Фокин задумал его для другой звезды,

которой оно не понравилось), тысячи балерин пробовали его танцевать <...> Но ни одна из них даже не приблизилась к ней». – *Левинсон Андрей*. Анна Павлова и легенда Лебеда – цит. по: *Дандре В.Э.* Указ. соч. С. 501.

«“Лебедь” ... самой упрощенностью своей как нельзя лучше иллюстрирует силу свободной выразительности, свойственной чистому классическому танцу, лишённому конкретной драматической жестикуляции, – писал Левинсон. – Быстрые, короткие шажки на обоих вытянутых носках, ритмическое дрожание до крайности напряженных мышц вызывает неизбежное впечатление желанья подняться, вспорхнуть, взлететь, освободиться от гнета мучительного переживания, между тем как связанные движения рук, сплетенных над головой, точно простреленные крылья, создают трагическое впечатление невозможности полета, напрасного усилия, отчаяния. И когда артистка в конце танца падает на одно колено, опустив голову и бессильно сплетенные руки, вы чувствуете себя свидетелем совершившейся драмы свободного духа, связанного тягой земной, – драмы, которой мог бы послужить эпиграфом стих Малларме: “Tout son col secouera cette blanche agonie”» (франц. «Всю шею вскоре потрясет высвобождение духа»). – *Левинсон Андрей*. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань: Планета музыки, 2008. С. 133–134.

<sup>15</sup> *Перро (Perrot) Жюль-Жозеф* (1810–1892), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Дебютировал в Лондоне. Выступал вместе с М. Тальони в Парижской опере (1830–1835 и 1841), лондонском Королевском театре (1843–1848), миланском театре Ла Скала. С 1849 по 1859 г. служил в Петербурге как танцовщик и главный балетмейстер Большого театра. Считается самым крупным представителем романтического стиля в балетном искусстве.

<sup>16</sup> *Сен-Леон (Saint-Leon) Артур*, наст. фам. и имя *Мишель Шарль-Виктор Артур* (1821–1870), французский артист балета, балетмейстер, педагог, скрипач. Дебютировал как танцовщик в Мюнхене. С 1837 по 1847 г. выступал в Париже, Брюсселе, Турине, Милане, столицах Австрии, Великобритании, Германии и других европейских городах.

<sup>17</sup> *Петипа (Petipa) Мариус, Мариус Иванович* (1818–1910), артист балета («танцор-мим»), балетмейстер, педагог. Француз. Учился у отца, Ж.-А. Петипа и О. Вестриса. С 1847 по 1903 г. служил в петербургском Большом, с 1860 Мариинском театре, с 1869 г. главный балетмейстер. Создатель классического балетного репертуара.

<sup>18</sup> *Вестрис (Vestris) Газтан*, наст. фам. и имя *Вестри Газтано Аполлини Бальтазаре* (1729–1808), французский артист балета, балетмейстер, педагог. По происхождению итальянец. Выдающийся представитель танцевального и пантомимного мастерства эпохи классицизма. В балетмейстерском искусстве последователь Новерра.

*Вестрис Тереза* (1726–1808), французская артистка балета. Сестра Г. Вестриса.

*Вестрис Анджоло Мария Гаспаро* (1730–1809), итальянский артист балета. Брат Г. Вестриса.

*Вестрис Огюст*, наст. имя *Мари-Жан-Огюстен* (1760–1842), французский артист балета, педагог. Внебрачный сын и ученик Г. Вестриса. Выступал, позднее и преподавал в Королевской академии музыки, участник постановок Ж.-Ж. Новерра, П. и М. Гарделей. По определению Новерра, «самый удивительный танцовщик Европы» благодаря сочетанию виртуозной техники и бурного темперамента. В 1780–1781 с отцом и в 1788–1793 гг. с Новерром гастролировал в Лондоне. Класс Вестриса в Парижской опере посещали М. Тальони, К. Гризи, Ф. Эльслер.

<sup>19</sup> *Новерр (Noverre) Жан-Жорж* (1727–1810), французский артист балета, балетмейстер, реформатор и теоретик балетного искусства. Восприняв идеи просветителей (Вольтера, Д. Дидро) и эстетики сентиментализма (Ж.-Ж. Руссо), стремился сделать балет действенным, опозитивировать естественные чувства и отношения. Проводил свою реформу в Штутгарте, Вене (совместно с К.В. Глюком), Нойштадте, Милане. В сезоне 1776/1777 став главным балетмейстером Парижской оперы, не получил поддержки ее консервативной труппы. С 1781 г. периодически возобновлял свои спектакли в Лондоне. Вернувшись во Францию, разрабатывал теорию балета. Автор книги «Письма о танце и балетах», впервые вышла в Лионе и Штутгарте (1760); в Петербурге при жизни Новерра был издан четырехтомник его трудов (1803–1804).

<sup>20</sup> В династию итальянцев *Тальони (Taglioni)* входили:  
*Тальони Карло* (1755–1835), артист балета, балетмейстер и импресарио. Родоначальник династии. Отец Филиппо, Сальваторе и Луизы.  
*Тальони Филиппо* (1777–1871), артист балета, педагог, балетмейстер. Сын К. Тальони, отец Марии и Поля. Первым показал на сцене танец на пуантах, расширил диапазон балетных жанров.  
*Тальони Луиза* (?–?), артистка балета. Дочь К. Тальони.  
*Тальони Сальваторе* (1789–1868), артист балета, балетмейстер. Сын К. Тальони.



*Тальони Мария* – см. комментарий № 5.

*Тальони Поль* (1808–1888), артист балета. Брат М. Тальони.

*Тальони Луиза*, младшая (1823–1893), артистка балета. Дочь С. Тальони.

<sup>21</sup> Франко-русская балетная династия *Петипа (Petipa)*:

*Петипа Жан-Антуан* (1787–1855), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Основатель династии. Приехал в Петербург без малого через четыре месяца после младшего сына, Мариуса. С октября 1847 г. и до конца жизни преподавал танец в Театральном училище.

*Петипа Люсьен* (1815–1898), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Старший сын Ж.-А. Петипа. Солист Парижской оперы с 1839 по 1862 г. С 1860 по 1868 г. ее директор.

*Петипа Мариус, Мариус Иванович* – см. комментарий № 12.

*Петипа, Суворщикова-Петипа Мария Сергеевна* (урожд. Суворщикова, 1836–1882), артистка балета. Первая жена М.И. Петипа (с 1854 по 1869). Солистка императорских театров (1854–1869); прима-балерина Парижской оперы с 1861 по 1862 г.

*Петипа Мария Мариусовна* (1857–1930), артистка балета. Солистка императорских театров (1875–1907), первая исполнительница партии феи Сирени в «Спящей красавице». Дочь М.И. Петипа и М.С. Суворщиковой.

*Петипа Надежда Мариусовна* (1874–1945), артистка балета. Входила в труппу Мариинского театра. Дочь М.И. Петипа и его второй жены, балерины Л.Л. Савицкой, внучка русского трагика Л.Л. Леонидова.

<sup>22</sup> *Чеккетти (Cecchetti) Энрико, Энрико Цезаревич* (1850–1928), итальянский артист балета, балетмейстер, педагог. С 1868 г. танцевал во Флоренции, Риме, Турине, Пизе. В 1870 г. дебютировал на сцене Ла Скала, занял положение первого танцовщика и успешно выступал в Норвегии, Дании, Германии, Австрии, России (1874), Лондоне (1885).

С 1877 по 1882 г. гастролировал со своей труппой в летних театрах Петербурга, временно работал в Москве. В 1887 стал первым танцовщиком, с 1890 – вторым балетмейстером, с 1892 – репетитором балета Мариинского театра. В 1892–1902 преподавал в Театральном училище сначала мимику, с 1896 классический танец. 27 января 1902 г. на Мариинской сцене состоялся прощальный бенефис Чеккетти.

С 1902 по 1905 г. он возглавлял школу при варшавской Опере; гастролировал по Италии. В 1906 вернулся в Петербург и открыл собственную школу. С 1911 по 1921 г. главный педагог-репетитор и исполнитель мимических ролей в Русском балете Дягилева. Давал уроки А.П. Пав-

ловой; прервав работу у Дягилева, сопровождал ее на гастролях по США (1913). Последние выступления Чеккетти состоялись в Русском балете (1922, Лондон) и на родине (Милан, 1926). Известностью в разных странах пользовался и разработанный им для русских учеников метод, отличающийся строгой систематизацией. – См.: Общество Петипа. <https://petipasociety.com/enrico-cecchetti/> (03.03.2019).

<sup>23</sup> *Андреянова Елена Ивановна* (1819–1857), артистка балета. Представительница петербургской балетной школы, в наибольшей степени воплотившая свой талант в период между гастролями М. Тальони и Ф. Эльслер. Первая русская Жизель (преьера 18 декабря 1842 г.). Осенью 1843, в сентябре 1844 – феврале 1845 и в сезоне 1848/1849 выступала в Москве. Партнерша М.И. Петипа в спектакле «Пахита» – дебюте балетмейстера в Петербурге (1847), высоко ценимая им за единство исполнения классического и характерного танца. С 1845 г. очень успешно гастролитовала за рубежом: в Гамбурге, Лондоне, Париже (*Opéra*) и Милане (*La Scala*), летом 1853 г. снова в Лондоне (*Covent Garden*). С 1853 по 1855 г. совершала поездки по российской провинции. Кроме балетных партий, Андреянова исполняла мимические оперные роли, характерные танцы, дивертисменты. После тяжелой болезни умерла в Париже.

<sup>24</sup> *Муравьева Марфа Николаевна* (1838–1879), артистка балета. Дебютировала в петербургском Большом театре в 1848 г. По силе драматического таланта солистку романтического балета Муравьеву современники сравнивали с ведущими актерами Александринского театра. Славилась «кружевной отделкой па» и искренним лирическим чувством, технику сочетала с артистизмом. С 1860 по 1862 г. выступала в Москве; в 1863 и 1864 г. добилась признания в Париже. В связи с замужеством в 1864 г. оставила сцену.

<sup>25</sup> *Соколова Евгения Павловна* (1850–1925), артистка балета, педагог. С 1869 по 1886 г. выступала на сцене Мариинского театра. «Основательница ... в высшей степени поэтического стиля русской взлетающей (l'elevation) балерины.» – Левинсон Андрей. Анна Павлова и легенда Лебеда – цит. по: Дандре В.Э. Указ. соч. С. 494. Затем преподавала в балетных классах Театрального училища. С 1902 по 1904 г. главный репетитор Мариинского театра. Уроки танца у Соколовой брала Павлова.

<sup>26</sup> *Дункан (Duncan) Изадора Анжела, Айседора* (1877 или 1878–1927), американская танцовщица. Одна из создателей танца модерн. Стержнем творческого метода и стиля Дункан было стремление к самовыражению

личности в танце, к красоте естественных человеческих чувств. Дебютировала в Будапеште (1903) и Берлине (1904). Впервые гастролировала в России в 1904 г., периодически выступала в Москве и Петербурге с 1905 по 1913 г. В 1921 организовала в Москве свою школу, жила в СССР до 1924 г.

Фокин и Павлова, работая над танцем-монологом «Лебедь», «думали об импровизационном искусстве Изадоры Дункан», – полагала В.М. Красовская. «Защитникам академизма он <Фокин> предлагал такую композицию танца, где были порваны каноны, основанные на абстрагированной условности выразительных средств.» – *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века: В 2 ч. Ч. 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. С. 263.

Соавтор балетмейстера-новатора и в 1907 г., и в дальнейшем, «во всем следуя заветам времени, Павлова умела подняться над преходящим до вечного ... вдохновение оправдывало сплав дунканизма с классическим танцем». – *Красовская В.* Указ. соч. С. 269.

- <sup>27</sup> Павлова участвовала в спектаклях первого Русского сезона в Париже, которые показывались в арендованном С.П. Дягилевым театре Шатле. «Павлова была прекрасна в “Сильфидах”, хороша в “Армиде” и очень трогательна в “Клеопатре”. Но реклама, сосредоточенная на Нижинском, почти обошла эту великую танцовщицу. Естественно, что она не удержалась в деле и в других сезонах не участвовала в дягилевской антрепризе, – сокрушался Фокин. – Это большое художественное дело лишилось своей лучшей танцовщицы, а Павлова лишилась художественного ансамбля». – *Фокин М.М.* Указ. соч. С.128.

В следующем 1910 г. балерина создала собственную труппу.

### III

- <sup>28</sup> Последнее европейское турне Павлова совершила в 1930 г.: с января по 12 мая выступала в Испании, на юге Франции, в Швейцарии, Германии, Дании, Швеции, Норвегии и Париже. Затем, с 8 сентября по 13 декабря, успешно провела английский сезон в лондонском театре *The Golders Green Hippodrome*. Континентальные гастроли балерины 1931 г. должны были открыться 19 января в Голландии. В поезде – по дороге в Гаагу, 17 января – она поняла, что нездорова; был поставлен и несколькими докторами подтвержден диагноз – стремительно развивающийся плеврит, вовремя не обнаруженный. В ночь на 23 января 1931 г. А.П. Павлова умерла.

### IV

- <sup>29</sup> Прежде, чем стать театральным критиком газеты *La Presse* («Пресса»), Т. Готье написал экстренную статью в *Courier de Paris* («Парижский курьер», 13 октября 1836 г.). «Это была единственная статья, которая никогда не переиздавалась. В ней он размышлял о Тальони на ее пике – перед самым уходом из Оперы; поведал, что король Луи-Филипп попросил ее станцевать в королевской резиденции в Компьене. Тальони танцевала или, вернее, какое-то время блуждала по воздуху с такой нежной непринужденностью, такими сладострастно томными позами, с таким искусством и естественностью, такой простотой и скромностью, что околдованный Король подарил ей великолепный аграф с сапфиром, окруженным бриллиантами, вполне достойный руки, которая его дала, и руки, которая его получила. <...> И тем, что отличало Готье, продолжавшего писать статьи о драматическом театре и танцорах в течение более тридцати пяти лет, было определение таланта Тальони: “Тальони – одна из величайших поэтов нашего времени; она изумляет совершенством своего искусства... она гений, если кто-то желает понимать под этим словом способность, простертую до последних пределов, той же степени, как и у лорда Байрона, и месье де Ламартина”. <...> Именно здесь, в своем первом рассуждении о театре и театральные деятели, Готье сформулировал одну из своих великих доктрин: культ женской красоты.» – *Binney Edwin.* Les ballets de Théophile Gautier. Paris: Librairie Nizet, 1965. P. 33.

- <sup>30</sup> «Она была великолепна в том жанре, который подавляет личность и лишает свободы выражения.» Речь ведется о балете как наиболее канонизированной разновидности театрального искусства.

- <sup>31</sup> А.П. Павлова окончила в 1899 г. балетное отделение петербургского Театрального училища императорских театров. Тогда на этом отделении преподавали: танцы и теорию танцев – А.А. Горский, танцы – П.А. Гердт, Н.Г. Легат 1-й, С.Г. Легат 2-й, Э.Ц. Чеккетти; репетитор танцев – А.В. Ширяев. – См.: Ежегодник императорских театров. Сезон 1898/1899 г. / Под ред. С.П. Дягилева. СПб., 1899. С. 136, 140.

- <sup>32</sup> «Стрекоза» – хореографическая миниатюра на вальс «Schön Rosmarin» («Прекрасный розмарин») Ф. Крейсера, австрийского скрипача с мировым именем и композитора. Труппа Анны Павловой, 1915 г.