

*А. А. Соколов-Каминский***МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ И ПОИСКИ НОВОГО
В БАЛЕТЕ НАЧАЛА XX в.**

В середине XIX в. петербургский балет был на пороге своего блистательного расцвета. Уже пристал к невским берегам будущий триумфатор Мариус Петипа. А тут еще один подарок — уже не от Франции, а от Польши. В 1853 г. на сером, принято считать, петербургском небосклоне возшла звезда Феликса Кшесинского. Он, как и Петипа, охотно приобрел здесь отчество — Иванович. Ослепил Петербург своим фантастическим мастерством. Благородством, шиком, не показным — внутренним темпераментом. И вечным вызовом (уж не национальная ли то черта?) — и, тем не менее, доказанным им первенством. Петербург сходил с ума от его мазурки, и она, как и другие польские танцы, стали предметом не просто преувеличенного интереса, а своеобразного культа.

Но главное свершение «короля мазурки» было впереди. Это его дети. Им еще предстояло родиться. И они в разной мере в этом восхождении петербургского балета на Олимп участвовали. Дочь Юлия, танцовщица кордебалета. Но какого! Ему предстояло стать лучшим в мире. Сын Иосиф — великолепный характерный танцовщик и актер, преуспевший в пантомиме. И главная драгоценность, бриллиант чистейшей воды, Матильда. Она добила исключительных художественных успехов и особого, главенствующего положения в труппе. Беспрецедентного, не имеющего, пожалуй, аналогов в балетном мире.

Творческие успехи Кшесинской и ее безраздельное влияние помогли русскому балету окончательно избавиться от необходимости приглашать иностранных гастролерш, итальянских виртуозок. Отечественные балерины, Кшесинская прежде всего, освоили технические достижения зарубежных мастеров, а в чем-то даже их превзошли. Кшесинская по праву стала олицетворением академизма и его незыблемых норм. Все свои последние балеты Петипа, сообразуясь с ее статусом «хозяйки петербургского балета», ставил на нее.

Начало XX в. озаменовано кризисом академизма и растущим влиянием новых увлечений и идей. Кшесинская была свидетельницей триумфов Айседоры Дункан на петербургской сцене и даже общалась с новой знаменитостью, но, в отличие от Михаила Фокина и Анны Павловой, ее идеями не прониклась. За творчеством Фокина внимательно следила, хотя и не разделяла его программы.

Их отношения не были простыми. Если обратиться к мемуарам Кшесинской, картина возникает безоблачная, вполне благостная: полное приятие, признание заслуг и того, что новатор, безусловно, гений. Но то выражи беспрецедентного дипломатического дара мудрейшей, не привыкшей проигрывать. Природа личности брала верх. Она — Артемида, завоевательница. Вкус победы ее пьянил, и она неизменно добивалась желанного. С Фокиным произошла осечка.

И Фокин, и Дягилев не могли с Кшесинской не считаться и обращались к ней за поддержкой. И она вроде бы откликалась на эти встречные шаги, но, убедившись, что в итоге не станет центром событий, легко от обязательств отказывалась и коллег подводила. Ни один балет, поставленный Фокиным для Кшесинской, событием не стал и не претендовал на открытие новых художественных горизонтов. Новое возникало там, где с хореографом встречались «его» исполнители: А. Павлова, Т. Карсавина, В. Нижинский. Кшесинской оставалось жаловаться, что постановки Фокина не содержат эффектных вариаций для балерины — там, где ее высочайшее мастерство подчинит себе зал и вызовет бурю эмоций у зрителя.

Говоря о самых крупных талантах в русском балете начала XX в. неизменно называли Кшесинскую. Успехом она могла поспорить даже с Анной Павловой. При том все отмечали, что они антиподы.

Андрей Левинсон отдавал должное своеобразному таланту Кшесинской: «Искусство ее — стихийное, органическое, земное. Искусство личности, одаренной без меры, ненасытно ищущей себе удовлетворения в неисчислимых возможностях балетной формы — в блеске и звоне вариаций на носках, в протяжных и томных арабесках *adagio*, — на вершинах технической виртуозности. Поэтому ее танец столь обогащен радостью, сверкающими улыбками торжества, насыщен непрерывным внутренним оживлением». И далее об актерском даре балерины: «Пантомиме Кшесинской, как и ее танцам, не свойственны возвышенная интеллектуальность и душевный надрыв Павловой. Жест и мимика Кшесинской непосредственно и полномерно обнаруживают лишь общечеловеческие переживания, элементарные и цельные чувства, в патетически и психологически совершенных, я бы сказал, нормативных формах». И прямо-таки формула ее творчества: «Если облачный образ А. П. Павловой прозрачной и бесплотной тенью вьется над елисейскими полями мечты, — М. Ф. Кшесинская в божественных играх носится по цветочному ковру земного рая» [1, с. 6].

Объективно оценил роль Кшесинской режиссер дягилевской антрепризы С. Григорьев: «Павлова танцевала в ряде балетов Фокина, поскольку его устремления оказались ей близки. Кшесинская, напротив, не восприняла современных идей Фокина и не участвовала в его спектаклях» [2, с. 22]. Он лучше других знал, что она в фокинское творчество все-таки пыталась влиться. Но даже участвуя в постановках новатора, Кшесинская оставалась сама собой.

Здесь важно другое. Даже такой колосс, как Кшесинская, тем не менее, в сторону творчества Фокина взгляд бросала, и готова была примерить его на себя. А это значило, что новое надвигалось неотвратимо. За ним было будущее. И академической традиции предстояло это новое впитать, освоить, сделать своим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левинсон А. Русский балет и его эволюция // Русский балет: Альбом «Солнца России». Петроград., б. года.
2. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. 1909–1929. М.: АРТ, 1993. 382 с.