



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

G. G. ALBERT

ALEXANDER
PUSHKIN
*School
of classical dance*

Second edition, stereotyped

Textbook

Scientific editor V. V. Chistyakova



• SAINT-PETERSBURG • MOSCOW • KRASNODAR •

Г. Г. АЛЬБЕРТ

АЛЕКСАНДР
ПУШКИН
Школа

Классического танца

Издание второе, стереотипное

Учебное пособие

Научный редактор В. В. Чистякова



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

Альберт Г. Г.

- А 56** Александр Пушкин. Школа классического танца: Учебное пособие. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 176 с. (+ вклейка, 64 с.). — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1510-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-092-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Геннадий Гершевич Альберт — заслуженный артист РСФСР (1978), педагог, кандидат искусствоведения (1984), ученик А. И. Пушкина — выдающегося педагога классического танца. Данная книга позволяет проследить развитие петербургской балетной педагогики на протяжении века, раскрывает методику «пушкинской школы», давшей миру двух великих танцовщиков — Р. Нуриева и М. Барышникова. В книге приведены три примера балетных уроков А. И. Пушкина. Издание рассчитано на специалистов, а также на любителей балета.

ББК 85.32я73

Albert G. G.

- А 56** Alexander Pushkin. School of classical dance: Textbook. — 2nd edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house «Lan»; Publishing house «THE PLANET OF MUSIC», 2013. — 176 pages (+ inset 64 pages). — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Gennady Gershevich Albert is the Honoured Artist of USSR (1978), a teacher, a Ph. D. in Art history (1984), a student of A. I. Pushkin, who was an outstanding teacher of classical dance. The book lets the readers observe the development of St. Petersburg's ballet education during a century, reveals the teaching techniques of «Pushkin's school», which gave the world two great dancers R. Nuriyev and M. Barishnikov. Three examples of A. I. Pushkin's ballet lessons are presented in the book. The edition is intended for professionals and enthusiasts of ballet.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013

© Г. Г. Альберт, 2013

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

художественное оформление, 2013

Солист балета

«Прошу зачислить в число учеников вверенного Вам училища моего брата Александра Пушкина, 15 лет.

Семен Иванович Пушкин.

31 марта 1923 г.»¹.

Выписка из приказа № 20 по Ленинградскому государственному хореографическому техникуму от 5 февраля 1932 года:

«Зачислить Александра Ивановича Пушкина с 5 февраля на должность преподавателя классического танца вечернего отделения»².

Сухие строки заявления и выписки из приказа... За ними судьба артиста, педагога. Два начала. Одно завершилось через 27 лет сценической жизни. Второе... продолжает жить в учениках, разъехавшихся, а то и разбросанных советским творческим бездорожьем по всему миру. Одни с радостью вспоминают прошлое, у других оно саднит неутихающей болью. Попав же на истинно петербургскую величественную улицу Зодчего Росси, невольно отыскиваешь черты былого. И «...на сходстве ловит лица...».

Казалось бы, надо сразу признаться: мне уже не довелось увидеть, как танцевал Александр Иванович Пушкин. Но память упрямо воскрешает день 1967 года...

Балетный зал Хореографического училища имени Агриппины Яковлевны Вагановой. Негромко, как будто боясь что-то спугнуть, звучит рояль. Двое учеников, девушка и юноша, стоят возле «станка» и внимательно, чуть-чуть удивленно смотрят на танцующих. А они, напевая мелодию, проходят адажио на музыку Н. Черепнина из балета «Павильон Армиды».

Когда мелодия умолкла (ее закончил рояль: танцующим не хватило дыхания допеть), в зале какое-то мгновение властвовала тишина. «Ладно, теперь будем учить,» — немного сердито, а может быть, слегка виновато заключил педагог. Ученикам стало неловко за только что пусть невольно, но все-таки подсмотренную тайну старших. Тайну вечной жажды танца.

Учителями были Л. М. Тюнтина и А. И. Пушкин. Это они, забыв о возрасте, о присутствии учеников, конечно, не в полную силу, но все же танцевали адажио из «Павильона Армиды».

Глаза, руки, тело жили в дуэте. Не было подержек — лишь партерные обводки; не было пируэтов на пальцах, но сохранилось идеальное положение партнера и партнерши во время вращения; не было мелких рас на пальцах и воздушных прыжков, но присутствовали манера, кантилена движений, проникновение в суть исполняемого.

Это был не урок танца, а урок танцем. Так нужно танцевать и так нужно хранить способность отдавать себя танцу.

Чуть устало учитель подошел к зеркалу и, как бы пытаясь найти в нем отражение не только сегодняшнего зала, долго стоял молча. Может быть, именно в этом зале сорок семь лет назад

репетировался выпускной спектакль «Ручей», заново поставленный педагогом мужского класса В. И. Пономаревым (А. Я. Ваганова принимала участие в постановке некоторых вариаций). Исполнителем главной мужской партии был выпускник Александр Пушкин.

Позади остались годы учебы и то время, когда он с братом Семеном бегал на спектакли, а порой и участвовал в массовке петроградского Палас-театра. Родители были далеки от искусства. Отец, крестьянин Тверской губернии (в селе Микулино этой самой губернии в 1907 году у него родился сын Александр), перебравшись в Петербург, работал столяром в железнодорожных мастерских, мать воспитывала детей. Любовь старшего брата к театру повлияла на десятилетнего Сашу, но он пошел иной дорогой в искусстве. Семен Пушкин остался верен драматическому театру и навсегда связал свою судьбу с Театром юного зрителя, который в 1922 году организовал в Петрограде А. А. Брянцев. Отсюда он ушел добровольцем на фронт Отечественной войны и погиб, защищая родной Ленинград. После войны Л. Ф. Макарьев, который также стоял у истоков создания театра для детей, написал пьесу «Сержант Пушкин», посвященную жизни актера-воина. Пушкин мало рассказывал о старшем брате, но бережно хранил письма, открытки, которые тот присылал ему из гастрольных поездок по стране. Старший брат был для него образцом преданности искусству, целеустремленности в любимом деле.

Двенадцатилетний Саша записал в дневнике: «Я умер бы, если бы меня лишили удовольствия хотя бы смотреть балет». И далее: «Моя мечта —

это балет. 16 марта сердце мое перестало ждать, и отправился я узнать, как попасть в балетную школу»³. Но Пушкина не приняли в Петроградское Театральное училище: он был уже старше, чем положено. Оставалась Школа Русского балета от Балтфлота. Туда принимали и переростков. Школу на Почтамтской, дом 6, организовал и возглавил известный критик и философ А. Л. Волынский, который благоговейно относился к балету и считал, что нужна серьезная школа, где бы велась подготовка артистических сил для классического балета. В Школе Русского балета Пушкина учили верные хранители классического танца: Н. А. Николаева (жена и партнерша Н. Г. Легата), А. И. Чекрыгин, Л. Н. Павлова. Приходил на занятия и сам Легат. «Были у нас, — записывал Пушкин, — на 2-х уроках Н. Легат и А. Волынский. Кажется, им очень понравилось, как мы занимаемся». Преподавала в Школе и А. Я. Ваганова. Но она пробыла там недолго: в 1921 году ее пригласили в Петроградское Театральное училище. Годом позже Легат и Николаева навсегда покинули родную землю. Перед отъездом Легат писал Волинскому, что его не удовлетворяют условия работы с переростками, не радует то, что приходится учить азам взрослых людей. Так «храм Терпсихоры» рухнул... Но все это было потом, через три года, а в 1919 году Пушкин с нетерпением ждал начала занятий. Наконец первый урок, первое движение у палки. И как было обидно, если урок отменялся из-за занятости Николаевой. Каждый урок становился праздником для Пушкина-ученика, оставался он им и для Пушкина-педагога.

Однако училище на улице Зодчего Росси продолжало занимать его воображение, поэтому в летнее время 1921 года он посещает уроки Вагановой. «Летом занимался полтора месяца у Агриппины Яковлевны Вагановой, — свидетельствует запись в дневнике. — Очень была лично довольна и посылала меня в театральное училище, в которое ходил — и меня не приняли». Вновь неудача. Но и это не лишило Сашу упорства. Занятия с прекрасными педагогами Вагановой, Чекрыгиным закладывали прочную основу в овладении классическим танцем.

В марте 1923 года заветная мечта наконец сбылась. Сохранился протокол заседания правления Государственного академического театрального училища: «Ввиду сообщения врача Л. Ф. Бруннера о пригодности А. Пушкина по состоянию здоровья для поступления в училище, а также заключения преподавателей специальных предметов о вполне приемлемой его подготовке, зачислить Александра Пушкина учеником Балетного отделения Училища»⁴. Так начался новый этап учебы. Той учебы, которая в будущем определила его стиль преподавания. Два года провел он в классе замечательного педагога Владимира Ивановича Пономарева.

И вот 12 апреля 1925 года...

Критик Ю. Бродерсен писал: «...такого успеха давно уже не было на выпускных спектаклях»⁵.

«Выпускной спектакль Ак.-Балетного училища принес всем, искренне любящим хореографическое искусство, много радости; такого интересного по исполнению и на редкость слаженного школьного спектакля давно не приходилось видеть»⁶, — вторил ему другой рецензент.

Интерес к выпускникам был закономерен. Одно лишь имя Марины Семеновой, исполнительницы партии феи Наилы в трехактном балете Л. Делиба и Л. Минкуса «Ручей», объясняет поток восторгов. Критики отдавали должное выучке и одаренности молодых танцовщиков, но тут же предавались раздумьям о состоянии современного балета. Даже в восторженных статьях С. Абашидзе и Ю. Бродерсена слышится нота озабоченности. Озабоченности будущим нового поколения и, конечно же, общим положением в балете. В оценке работы выпускников прозвучали вопросы, волновавшие балетную критику 20-х годов.

«Экзаменационный спектакль «Ручей», талантливо поставленный В. Пономаревым по всем правилам настоящего большого классического балета, насыщен сольными и ансамблевыми танцевальными сценами, интересно задуманными и подчас блестяще выполненными. Тем не менее объективность и беспристрастность требует признать, что «Ручей» явился преимущественно танцевальной картиной и менее всего пантомимой, которая в основе своей держится на определенном драматическом стержне. Именно этот факт «выпирания» танцевальной стороны спектакля за счет драматического содержания, за счет пантомимы, основной грех не только этого экзаменационного спектакля, но и всего нашего балетного театра»⁷ — таково было мнение ряда критиков, размышлявших о путях развития балета. Между тем роскошные залы бывших императорских театров уже заполняли новые зрители. Вопреки ожидаемому неприятию классического балета эти зрители поняли и полюбили «Спящую

красавицу», «Лебединое озеро». Справедливы строки в июньском номере журнала «Рабочий и театр» за 1926 год: «...вопрос о дальнейшем существовании хореографического театра абсолютно связан с новым зрителем. Победит тот балетмейстер, который сумеет учесть законы социального движения, с одной стороны, и новую психику, с другой». Конечно, учитывать законы социального движения необходимо, но существенно и то, что новый зритель принял классическое наследие балета. Не считаясь с этим фактом, иные критики и практики хореографии искусственно возводили преграду между прошлым и настоящим балетного театра.

Естественно, сюжет «Ручья» с его феей Наиллой, охотником Джамилем, цыганкой Моргаб был далек от интересов новой публики. Тем более что немногие пантомимные сцены, объяснявшие развитие действия, исполнялись не слишком умело: «Семенова прежде всего танцовщица; как артистка она значительно слабее, — отсутствует пока еще резко выраженная индивидуальность, мимика довольно бесцветна. <...> Пушкин сильный, ловкий кавалер и недурной классический танцовщик; преувеличенная аффектация и наивная мимика — производят просто жалкое впечатление»⁸, — подчас слишком строго отмечали критики. Но спектакль радовал зрителей, полюбивших чистоту классического танца. Поэтому на долю тех же исполнителей выпало и много лестных слов.

«Танец Семеновой, что случается нечасто, захватывает. Из остальных исполнителей-учеников наиболее заметны Берг-1-й и Пушкин, достаточно сильные, чтобы их можно было считать

вполне созревшими для ответственных выступлений в ак.-балете»⁹.

«...Выпускники Пушкин и Кавокин были удачными партнерами балерины, причем первый был больше на месте как танцовщик, а второй увереннее поддерживал танцовщицу»¹⁰.

Следует обратить внимание на то, что все рецензенты отмечали хорошую подготовку Пушкина именно как танцовщика, выделяя его этим из группы выпускников мужского класса. Но его актерские возможности не убеждали. Конечно, исполнители были молоды, они не могли справиться сразу и с техническими трудностями, и с актерскими задачами. Важно, однако, и другое. Все критики, будь то Гвоздев, Абашидзе, Бродерсен, воспринимали юных выпускников сквозь призму своего понимания нужд современного балетного театра.

Так, Абашидзе считал, что балет должен вспомнить о заветах Новерра и подчинить танец пантомиме, выразительному жесту, а пока находил, что «исполнители равно страдают вялым, маловыразительным жестом, слабо разработанной мимикой»¹¹. Гвоздев же в статье, посвященной Семеновой, сожалел, что ее искусство, видимо, воскресит прошлое, но не найдет себе достойного места в будущем.

Гвоздев оказался неплохим предсказателем. Если Пушкин танцевал все же в балетах 30—40-х годов, то Семенова стала участницей лишь немногих новых спектаклей, поставленных в конце 20-х годов, а также в 30—40-е годы. Ее сферой прежде всего остались классические балеты прошлого, в которых ее исполнительское искусство было воистину неповторимо. Но «бу-

душее», которое провидел Гвоздев, восторжествовало лишь в границах 30—40-х годов.

Как ни парадоксально, отдаленность Семенов, Пушкина и других приверженцев «чистого» классического танца от современных им течений в балете позволила укрепить «фундамент» классики, ставшей насущно необходимой в 50—60-е годы. Именно артисты, оберегавшие традиции исполнения балетов наследия, будут воспитывать поколение, поднявшее современный русский балет на более высокую ступень развития. Творческая жизнь Пушкина-исполнителя прошла, может быть, в узком русле, но это был «мостик» к большому пути его учеников. А блестящее мастерство Семеновой свидетельствовало о рождении нового, динамичного и выразительного исполнительского стиля, который развивал традиции русского хореографического искусства.

Что же происходило в балетном театре, куда Пушкин попал после выпускного спектакля? Что заставляло рецензентов пользоваться любым поводом для разговора о положении и путях развития современного хореографического искусства?

Как известно, театральные течения не рождаются сиюминутно, годами исчисляется каждый «шаг» в развитии любого вида искусства, тем более — искусства хореографического. Да и сам этот «шаг» всегда обусловлен предшествующими этапами.

Правда, сама историческая эпоха была настолько необычайной, что наложила сильнейший отпечаток и на развитие театра. Двадцатые годы нашего столетия — это созидание и разрушение, ошибки и открытия, внутренняя закономер-

ность развития и внешний хаос исканий. Для «левого» искусства эти годы прошли под знаком эксперимента и поиска. Формирование отчетливо выраженного направления в современном балете произошло десятилетием позже. А в начале 20-х можно было увидеть на петроградской балетной сцене «Величие мироздания» Ф. Лопухова на музыку 4-й симфонии Бетховена и тут же, в непосредственной близости, тщательно восстановленные Лопуховым «Спящую красавицу» Пети-типа и фокинские балеты: «Египетские ночи», «Павильон Армиды». В Москве рядом с экспериментами Н. Фореггера, Л. Лукина и других приверженцев «свободного танца», которые заявляли, что нам ближе сейчас другой танец — «от физкультуры», «от радости здорового человеческого тела», — соседствуют опыты студии драмбалета. Об одном из спектаклей этой студии В. Ивинг остроумно заметил: «Драмбалет — это драма, случившаяся с балетом. Играть драмбалетчики еще не научились, а танцевать, по-видимому, уже разучились»¹². Тут же рядом рождалась пластическая импровизация Айседоры Дункан на музыку «Интернационала» и талантливо работал в «Камерном балете» хореограф Касьян Голейзовский...

Поиск, поиск, поиск! В этом хаосе идей, взглядов, эстетических направлений непросто было разобраться театральной молодежи. Труднее всего приходилось тем, кто не мыслил себя без классического танца. А правоверный выпускник академического балетного училища Александр Пушкин поклонялся лишь ему одному. Позже, став уже опытным артистом, он будет подчеркивать, что к сценическому образу нужно

идти через каждодневный классический урок — основу хореографического искусства.

Сейчас же, обученный превосходным педагогом В. И. Пономаревым, Пушкин попадает в Ленинградский академический театр оперы и балета, руководителем балетной труппы которого был в ту пору Ф. В. Лопухов.

Первые годы работы в театре прошли для Пушкина как у большинства способных молодых артистов. С одной стороны, он занимает прочное место в кордебалете, с другой, — вскоре же получает сложнейшее *pas de deux* в 1-м акте «Жизели». Как видно из афиш, 21 марта 1926 года он исполняет *pas de deux* в «Жизели», а 27 марта — роль пастуха во 2-м акте оперы Глюка «Орфей и Эвридика». В первые годы сценической деятельности он танцевал почти все пасторали. Пушкин не пропускает ни одного представления «Пиковой дамы», во 2-м акте которой он неизменный пастушок. В первый же сезон Пушкина вводят и в классическое *grand pas* «Раймонды», а следующий год ознаменовывается для него участием в свадебном танце «Коппелии».

Несмотря на обилие кордебалетных мест, исполняемых Пушкиным в первое пятилетие его работы в театре (вальс и мазурка в «Евгений Онегине», танец огня в «Баядерке», танцы на площади в «Аиде» и т. д.), нельзя сказать, что он стал кордебалетным артистом. Станцевать через год после окончания училища вставное *pas de deux* в 1-м акте «Жизели» удастся не каждому выпускнику, даже с отличными профессиональными данными. Техническая сложность этого дуэта делает его своего рода эталоном, по ко-

тому проверяются будущие ведущие классические танцовщики.

Пушкин в совершенстве владел разнообразными партерными поддержками, на которых построен этот дуэт. Уметь координированно начать вместе с партнершей *tours с grand plié* после прыжкового выхода трудно, но Пушкин был ловким кавалером и уверенно помогал балерине. Воздушных поддержек здесь почти нет, одно *jeté entrelacé* на плечо партнера. Самое сложное для танцовщика заключается в вариации и первой коде. Вариация построена на *tours en l'air* с фиксацией V позиции после приземления в 1-й части и стремительно стелющихся по планшету пола *pas de bourrée* с мягким *ballonné* — во 2-й. Пушкину особенно удавались «маленькие» и «средние» прыжки: мягкое *plié*, эластичность и высокий подъем стопы помогали ему при их выполнении. Чистота позиций у Пушкина была идеальной, а в этой вариации особенно важно умение замереть в точной V позиции после *tours en l'air*. В коде же ему блестяще удавались заноски. В 1-й части он не делал *sabriole* в позе *effacée*, как поступают многие танцовщики, а выполнял заноску после броска ноги в позу *effacée* вперед. Это очень трудное *pas*, и нужно обладать совершенной координацией, чтобы выполнить его элегантно и правильно. В последней же части Пушкин, стремительно продвигаясь вперед, выполнял *sissonne ouverte battu* в позе *attitude croisée*. Заноска была глубокой, а приземление мгновенным, и сразу следовал другой прыжок. Пушкин не делал много *pirouettes* в конце вариаций. Зато три-четыре *pirouettes* заканчивались мгновенной остановкой.

Выступление 21 марта 1926 года не прошло бесследно для молодого артиста. Он стал реже танцевать в кордебалете. Просматривая программы спектаклей с начала сезона 1925/26 года по 1930 год, удивляешься редкому появлению Пушкина в балетном репертуаре. Его не берегли для больших партий, но и не «затанцовывали» в кордебалете. Он появился Снежным юношей в «Ледяной деве» Лопухова, показанной в апреле 1927 года, а в марте 1928-го — принцем Шарман в «Спящей красавице». И все же Пушкин танцевал мало в начале своего творческого пути. А жаль. Первые годы для всякого артиста проходят как поиск своей индивидуальности, своего «я». К сожалению, для некоторых балетных актеров вопрос их индивидуальности, их амплуа, решается уже в ученические годы. Вернее, не решается, а предрешается.

Кажется, и Пушкину сценическая судьба была предопределена еще в стенах училища. За год до выпуска он станцевал партию Колена в «Тщетной предосторожности» со своей постоянной школьной партнершей М. Семеновой. И в этом выступлении рецензент отмечает лишь техническую сторону танца, ничего не говоря об актерской работе: «Воспитанник Пушкин, исполнивший роль Колена, технически сильный танцовщик и недурной кавалер»¹³.

Сдержанность похвал в адрес ученика, а затем и выпускника Пушкина в принципе закономерна. Он не обладал какими-то исключительными профессиональными данными или импозантной внешностью. Скорее даже он был некрасив. Доброе, несколько чудаковатое лицо не привлекало сценическим обаянием. Рано поняв

это, он все свои усилия направил в иное русло. Пропорциональное сложение, удивительно мягкое приземление после прыжка, совершенное владение техникой заносок позволяли ему чисто исполнять сложнейшие вариации. И он всего себя посвятил каждодневному совершенствованию в классическом танце. Это его качество оценили как в школе, так и в театре.

Лишь в «Красном маке» (1929), после четырехлетней работы в театре, Пушкин исполнил хореографический номер, который существенно отличался от его обычного репертуара. И что интересно. Если предшествующие выступления молодого танцовщика не привлекли внимания критики, то это, непривычное для его амплуа, сразу вызвало добрые отклики. Вот что писал, к примеру, известный критик и театровед С. С. Мокульский: «Из эстрадных номеров превосходно исполнены были эксцентрические танцы Базаровой и Пушкина в 1 и 3 актах, особенно танец «Эксцентрик и осел» 1 акта, в котором действительно проглядывала задорная манера эстрадного дивертисмента»¹⁴. Об успехе Пушкина в «Красном маке» мы можем судить и по тому, что он и Базарова, наряду с ведущими солистами балета Е. Люком, М. Дудко, Б. Шавровым, Л. Леонтьевым, были приглашены на встречу со зрителями в Нарвский дом культуры. Н. Базарова так охарактеризовала этот танец из балета «Красный мак»: «Эксцентрический номер, поставленный Лопуховым в первом акте — «Эксцентрик и осел», — принадлежал к комедийно-развлекательным. Он был построен на акробатических поддержках, разного рода колесах, кульбитах... В нем заключался незамысловатый

сюжет. Эксцентрик, которого танцевала я, пытался заставить осла — его с непередаваемым юмором исполнял Пушкин, удивлять публику различными *pas*. Осел упирался и всячески противился воле своего дрессировщика. Мягкий, дружелюбный юмор Пушкина очень помогал ему в этом номере»¹⁵.

Как же случилось, что танцовщик, не отличавшийся актерскими способностями и тем более не имевший опыта в исполнении эксцентрических номеров, вдруг сумел так отличиться? Неверно объяснить это лишь тем, что в первые годы возможности Пушкина были использованы не в полной мере. Позже, в середине 30-х годов, в репертуаре артиста появятся игровые роли (например, роль Дирижера в балете «Утраченные иллюзии»). Но они для Пушкина не стали удачами. А в «Красном маке» сама постановка, балетмейстерская выдумка Лопухова и естественный творческий запал артиста прежде всего определили успех. Однако энтузиазм молодого танцовщика в дальнейшем нуждался в подкреплении более вескими аргументами: способностью к перевоплощению, что все же не было свойственно Пушкину. Он более тяготел к строгости формы и некоторой абстрагированности классического танца. Причем это не было увлечением виртуозной стороной исполнительства. Безукоризненно соблюдая законы правильного выполнения классических *pas*, Пушкин не усложнял их технический уровень. Он не был виртуозом, но искал пути к точному, совершенному исполнению. Его интерпретация любого *pas* представляла собой эталон *tours en l'air, assemblé, jeté* и т. д. Это требовало кропотливой работы. Каждое утро

на уроке классического танца можно было увидеть, как он проверял любую позу, правильность подхода к движению...

В дневнике, который вел Пушкин в школьные годы, часто встречаются заметки: «Тренировал два tours. Когда же они у меня будут чисто получаться?» По существу, уже с того времени формировался Пушкин-педагог. Всю свою жизнь он опирался на классический танец, верность которому в конце концов принесет ему мировую известность, но не как танцовщику, а как педагогу. Как это объяснить? И просто, и сложно. Таланты артиста и педагога различны. Быть педагогом — удивительный дар. Пушкин был лишь способным танцовщиком, но выдающимся педагогом. С ранних шагов привыкший искать путь к совершенному овладению техникой выполнения каждого pas, он сумел передать свой опыт другим. Танцуя в классическом репертуаре многие сложнейшие вариации, он постигал методы воспитания тела, чтобы оно было послушно воле танцовщика.

Начало работы Пушкина в театре совпало, как уже говорилось, с порой становления советского балета.

Вторая половина 20-х годов — время горячих дискуссий в прессе: «Что делать с балетом» (1925), «О реформе балета» (1928—1929). В связи с полемикой о реформе балета ведущим артистам и балетмейстерам была предложена анкета, где ставились вопросы о возможных путях развития хореографии.

Взаимоисключающих соображений было выдвинуто предостаточно. Представления о будущем расходились. Э. Бескин видел его в... «физ-

культуре» — об этой точке зрения уже говорилось. Более любопытные соображения высказывал А. Александрович. Размышляя о том, что современному балету не годится навязывать формы романтической и классической драмы, он, однако, предлагал отказаться от попыток впрямую изображать современность, чтобы быстрее к ней же прийти¹⁶. К сожалению, никто тогда не обратил внимание на этот совет. А жаль! Ведь вопрос, поднятый автором, касался самой природы балета. Во многом именно из-за попытки изобразить современность как она есть потерпит поражение Лопухов в балете «Болт» на музыку Д. Шостаковича в 1931 году. То, что говорить о современной действительности можно и не опираясь на современный сюжет, доказало время. Искусству хореографии ближе «вечное», чем минутное.

Тем неожиданнее прочесть в одном из ответов на вопросы анкеты, предложенной журналом «Жизнь искусства», что «танцевальный спектакль с современным сюжетом, конечно, возможен, но сюжет не является основным условием современного спектакля»¹⁷. Три года отделяли это высказывание В. Ивановой — превосходной характерной танцовщицы ленинградской сцены от статьи Александровича. Но балетный театр пошел тогда иным путем. В полемике подготавливалось рождение нового направления в балетном искусстве. Оно окончательно сформируется в 30-е годы и получит наименование «хореодрама».

Теоретическими апологетами «хореодрамы» стали А. Гвоздев и И. Соллертинский. Несмотря на то, что у них имелись разногласия по ряду

вопросов хореографической эстетики (например, во взгляде на классический танец как таковой), они были едины в видении будущего балетного театра. Вот взгляд А. Гвоздева на артиста балета: «Новому балету прежде всего нужен актер, ибо без него нет театра, нет содержательного, нужного и полезного театрального искусства»¹⁸. А вот что пишет И. Соллертинский: «Чтобы стать выразительным, танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик — в хореографического актера»¹⁹. По отношению к классическому танцу критики настроены в основном отрицательно. Правда, Гвоздев несколько сдержаннее и не так категоричен, как Соллертинский. Он признает классический танец как возможность оторваться «от косной действительности». Но отказывает ему в психологичности и приветствует влечение балета к акробатике. Соллертинский более резок: «Преимущество акробатики перед классикой заключается в том, что акробатика поддается <...> театрализации в системе современного театра, а классика не поддается»²⁰. Он рекомендовал сохранить классику только для воспитания тела. Таким образом, с одной стороны, и Гвоздев, и Соллертинский призывали к сюжетной балетной драме, с другой — предлагали заменить классический танец акробатическими элементами. Но время подсадало иной взгляд на развитие балетного театра. Тридцатые годы разрешили противоречие в прогнозах Гвоздева и Соллертинского.

Взяв новерровскую идею балетной драмы, воплотив ее средствами пантомимы и танца — классического и характерного, научив балерину и танцовщика быть в первую очередь актерами,

театр создал жанр «хореодрамы». Перед балетными артистами встали новые задачи: надо было не танцевать и играть, а играть танцуя, что достигалось в лучших спектаклях этого направления — «Бахчисарайском фонтане», «Ромео и Джульетте». Но вскоре задача «сыграть роль» стала главенствовать на балетной сцене. Не всем это было по силам и не всегда отвечало склонностям воспитанного в классической системе танцовщика. Солист балета Александр Пушкин хотел и, надо сказать, куда лучше умел танцевать, чем играть. Так исполнитель оказался в конфликте с веянием своего времени.

Впрочем, первенец хореодрамы стал для него обнадеживающим началом.

В 1932 году состоялась премьера балета «Пламя Парижа» Б. Асафьева. Постановщиками спектакля были известный драматический режиссер С. Радлов и балетмейстер В. Вайнонен. Незадолго до премьеры Радлов писал: «Вкратце — основой балетного спектакля должен остаться танец, — но танец не уничтожающий, а закрепляющий и венчающий созданный актером образ. Не абстрактно-формальное новаторство, а наполнение драматическим содержанием — вот путь, по которому пойдет искусство балета, обогащаясь новой, социально насыщенной тематикой»²¹.

Уже из этих слов очевидно, что опытный режиссер Радлов играл в постановке не меньшую роль, чем балетмейстер Вайнонен. Хотя режиссер утверждал, что основой балетного спектакля должен быть танец — этого не произошло. Танец, «закрепляющий и венчающий созданный актером образ», не стал главным выразительным