

Т. Аусберг

**Александр
Пушкин.
Школа
классического
танца**



Москва
Издательство
«Артист. Режиссер. Театр»
1996

ББК 85.335.42
А56

Предисловие
Михаила Барышникова

Научный редактор
В. В. Чистякова

А $\frac{4907000000-18}{174(03)-96}$ без объявл.

ISBN 5-87334-069-2

© Г. Альберт. 1996 г.

К читателю

У каждого из нас, учеников Александра Ивановича Пушкина, сам факт выхода этой книги вызывает волну бесконечной нежности к памяти удивительного человека, которому мы обязаны слишком многим в важнейшую пору своего становления.

Думаю, что выход ее — событие и для всего мира балета. Ибо это не только монография о замечательном педагоге танца и не только книга-пособие для профессионалов хореографической сцены, но и, что, может быть, особо существенно, серьезная попытка рассмотреть в перспективе целого столетия развитие школы русского балета. Книга во многом помогает осмыслить поступательное развитие балетной педагогики от Петипа и его сподвижников Иогансона и Чекетти через вереницу блестящих имен, таких как Легат, Обухов, Пономарев, к мастеру-педагогу, к Пушкину, который, быть может, не ведая того, стихийно подобрал и кристаллизировал лучшие идеи важнейших европейских хореографических школ предшествующей эпохи. Не слепо воспроизводя экзерсисы и навыки своих великих предшественников, а интуитивно их преобразовывая в связи с эволюцией самого искусства балета.

Прошло уже более четверти века со дня кончины Александра Ивановича, три года после смерти его самого знаменитого выпускника, Рудольфа Нуреева. Они, учитель и ученик, поверили друг в друга и в конечном итоге открыли друг другу двери в бессмертие. А масса учеников, поныне работающих в балетных театрах всего мира — танцовщиков, педагогов, хореографов, — лучшая память своему учителю. И мне приятно отметить, что книга о нашем наставнике,

о славных традициях русской балетной педагогики создана тоже учеником А. И. Пушкина.

Коротко о книге как о пособии. Включенные в нее три урока Пушкина — не более чем пример гармоничности и целесообразности его учебных заданий. Это плоды бесценного опыта, но не разрешение всех проблем, ибо Пушкин работал с каждым классом, со своими учениками по нескольку лет, всецело определяя их становление — и профессиональное, и человеческое.

Его педагогика не вылилась в жесткую, регламентированную систему, как у некоторых выдающихся его современников. Зато он, может быть, больше, чем кто-либо, сохранил чистоту связей с предшественниками, с прошлым русского и мирового балета. И именно это дало ему не очень свойственную его поколению широту и свободу творческих взглядов. Он с интересом взирал на разные школы современной хореографии, мог восхищаться кристальным танцем и артистизмом Эрика Бруна, кошачьей мягкостью и пластичностью молодого Жан-Пьера Бонфу, новаторскими постановками балетмейстеров...

И наконец, пожелание. Читатель не должен смущаться наличием в этой книге специальной балетной терминологии, конкретных описаний классических рас — через все это нетрудно перешагнуть. В целом перед нами увлекательная, отнюдь не сложная для восприятия книга — книга об учителе и учениках, написанная неравнодушным автором. Все, что в ней сказано о воспитании артиста балета, вполне приложимо к другим сферам жизни, искусства. В сущности, это книга о воспитании личности и о подвижничестве педагога-художника.

Михаил Барышников

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 улица...».

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 усталый 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 Волынскому, что его не удовлетворяют условия работы с переростками, не радуется 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, любивших 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-

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

Как ни парадоксально, отдаленность Семеновой, 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-па 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 «Евгении 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-

торому 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 predeterminedена 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, исполнявший 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. Лентьевым, 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 подержках, 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 напрямую 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 сиюминутное.

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 подсказало 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

средством в «Пламени Парижа». Действие балета развивалось преимущественно в драматической пантомиме. Актерская игра приобрела здесь главенствующее значение, лишь в дивертисменте танец победно восстанавливал утерянное превосходство. Иными словами, в балете «Пламя Парижа» еще не произошло слияния актерской выразительности с танцевальной тканью спектакля. Лучшие его фрагменты живут и поныне на сцене ряда театров, на концертной эстраде (знаменитое *pas de deux*, танец басков), спектакль же в целом стал достоянием истории.

В связи с утверждением хореодрамы на балетной сцене появились актеры, ставившие во главу своего искусства игру. После рождения «Пламени Парижа», «Бахчисарайского фонтана» по-новому засверкали имена Улановой, Вечесловой, Иордан, Анисимовой, Сергеева, Чабукиани, Дудко. Их творчество характеризовало во многом весь советский балет того времени. Именно они подняли исполнительское мастерство балетных артистов на небывалую высоту.

Помня о том, что 30-е годы стали временем формирования стиля советского балетного исполнительства, нужно признать, что новшества, привнесенные режиссерами в балетный театр, были для последнего не всегда органичны. Конечно, режиссер приучал балетмейстера оправданно оперировать танцем, но и создавал для него такие преграды, которые чаще всего приходилось преодолевать пантомимой. И все-таки уже балет «Пламя Парижа» имел немалый успех. Критика радостно приветствовала появление героического спектакля. В нем впервые на балетной сцене был показан народ-борец, кото-

рый считает своих поработителей. Кроме того, в лучших сценах спектакля торжествовало новаторское отношение к танцу, в том числе танцу классическому. Примером может служить *pas de quatre* Жанны, ее брата Пьера и марсельцев Жерома и Филиппа.

Во второй картине 1-го акта, когда революционный отряд марсельцев, стремящийся в Париж на помощь восставшим, освобождает старика Гаспара из замка маркиза де Борегар, двор замка становится местом выражения бурной радости народа. И после фарандолы идет *pas de quatre*. Наряду с замечательными исполнителями — О. Иордан, В. Чабукиани, Б. Шавровым — участником «четверки» был Пушкин. Гвоздев, говоря о 1-м акте балета, о его жизнерадостных танцах, упоминает *pas de quatre*: «Преодолевая необычные для танцовщика трудности непрерывной драматической игры во время технически сложного танца, эта «четверка» говорит о большой и правильной работе молодого балетмейстера над критической переработкой традиций классического танца»²².

Итак, имя Пушкина упоминается там, где говорится о «драматической игре». А вот из рецензии Е. Гершуни: «Шавров и Пушкин вместе со всей группой марсельцев нашли выразительные образы, особенно удачно танцевально воплощенные в *pas de quatre* 1-го акта»²³. Танец «четверки» как бы рождался из радостного возбуждения массы. Инициатором был Жером — Чабукиани. Его танец одухотворял действенную основу задуманной балетмейстером танцевальной картины, звучал как живая страстная речь. Но эти интонации тут рождались в «сплаве»

классического и характерного танца. И «сплав» поистине был выразителен. А Пушкин всегда выделялся тогда, когда ему доводилось танцевать. Другое дело, что слияние танцевальной техники и актерских качеств у него не достигало такой органичности, как у Чабукиани и Шаврова, но профессиональная подготовка позволила ему успешно выступить рядом с блестящими танцовщиками-актерами.

Прошло десять лет сценической деятельности. Можно сказать, что Пушкин-танцовщик достиг пределов, ему доступных. Все его преимущества — чувство позы, чистота исполнения классических рас, мягкий прыжок — сформировались, а то, что Пушкин умел работать, не щадя себя, не вызывает сомнений. Недаром в репертуаре его появились и некоторые ведущие роли.

1935 год. Пушкин записал в дневнике: «24 декабря первый раз выступил в роли Асака с Мунгаловой (речь идет о балете «Ледяная дева» на музыку Э. Грига в постановке Ф. Лопухова.— Г. А.). Правда, 22-го и 23-го репетировал в театре с температурой 38°, а на спектакле 24-го было 37,5°. На репетиции ездил прямо с кровати, прорепетирую и опять в кровать принимать всякие потогонные. Однако 24-го твердо решил выступать, ведь все репетиции провел». Пушкин был человеком большой силы воли — это высоко ценили в театре. Разумеется, он не обладал качествами премьеры героического плана (импозантной внешностью, стремительным вращением, динамичным полетом в прыжках), не был он и лириком в танце, хотя исполнял «Шопениану». Его отличало, как уже говори-

лось, безукоризненное владение классическим танцем, мастерство поддержки в дуэте. (Он и педагогическую деятельность начинал как педагог дуэтного танца.) В партии Асака партнерские качества были крайне необходимы. Основным исполнителем этой роли П. Гусев был блестящим кавалером, его дуэт с О. Мунгаловой запечатлен в истории советского балета как пример совершенного владения позами и поддержками в акробатических адажио.

Справляясь с дуэтами виртуозного плана, что подтвердило выступление в балете «Ледяная дева», Пушкин, однако, терялся там, где требовалась эмоциональная игра. А балетный театр все очевиднее склонялся к драматизации. Рождаются спектакли «Бахчисарайский фонтан» и «Утраченные иллюзии» Р. Захарова, новая редакция «Эсмеральды» А. Вагановой, «Катерина» Л. Лавровского, «Партизанские дни» В. Вайнонена... Все чаще борьба за реалистический стиль, за сюжетное осмысление танца сводилась к борьбе... с самим танцем. Значит ли это, что Пушкин совсем не участвовал в новых спектаклях? Конечно, нет. На вторую половину 30-х годов падает, может быть, самая большая его занятость в репертуаре:

1936 год.

24 января — «Ледяная дева», Асак.

«Первый раз выступал с Железновой, — является запись в дневнике. — Прошло хорошо. Для меня этот второй спектакль был спокойнее, уже знал все, поэтому уверенно шел на сцену».

28 января — «Утраченные иллюзии».

«Один раз выступил — друг Люсьена».

30 января — премьера «Катерины».

«Я танцую во 2 акте партию Зефира с Зубковским. Вариацию танцуем вдвоем. Катерину играет Иордан...».

Записи показывают, с какой интенсивностью Пушкин работает как над текущим, так и над новым репертуаром. В феврале того же года он готовит роли приближенного хана в «Коньке-Горбунке» и Дирижера в «Утраченных иллюзиях».

Пушкин не отличался крепким здоровьем, но никогда не уступал болезням. Часто в его записках встречаются строки: «Все время плохо себя чувствую, простужен», а рядом название спектакля, в котором он танцевал. Перечень его выступлений показывает, что Пушкин танцевал в эту пору через каждые три-четыре дня.

К примеру, в «Утраченных иллюзиях» Пушкин исполнил одну за другой партии друга Люсьена, повара Люсьена и Дирижера (последняя из них — гротесковая). В этом спектакле было много эпизодических ролей, а хорошая память помогала Пушкину быстро учить порядок движений, мизансцен. Причем каждый месяц приносил новую роль: январь — друг Люсьена, февраль — Дирижер, март — повар Люсьена. Что это? Поиск своего амплуа? Или умение быстро выучить роль и заменить другого актера? Второе вероятнее. К. И. Юргенсон, жена Пушкина, говорила: «Он всегда мог заменить любого актера»²⁴. Пушкин был подвижником, настоящим профессионалом. Именно глубокий профессионализм стал фундаментом его педагогической деятельности.

Пушкин-педагог впоследствии часто повторял ученикам: «Если не выносишь урок, не вы-

держишь спектакля». Это было его священным правилом и в артистические годы. «Самоподготовка, ответственность — эти качества всегда отличали Пушкина, — продолжала К. И. Юргенсон. — Он, занимаясь, шел к сценическому образу».

Эту мысль нужно отметить особо: «он, занимаясь, шел к сценическому образу». Тут, может быть, самое главное, что характеризует Пушкина-танцовщика. Каждодневный тренаж был для него не только фундаментом творчества, а как бы самим «зданием» искусства, где «высшим этажом» оказывались сценические вариации. Пушкин не запомнился интересными ролями, но ныне, когда в балетных залах репетируют *pas de trois* из «Лебединого озера», можно услышать: «*Sissonne ouverte* на *effacée* с заноской лучше всех делали Писарев и Пушкин...» Как и в свое время Ваганова, Пушкин добивался чистоты и отделки каждого *pas*, каждого связующего движения. Когда много лет спустя он показывал ученикам *tombée pas de bouffée*, то *pas*, даже выполненное не в полную силу, получалось, как легкое дуновение ветра. Мягким, стелющимся по полу движением, без единого скачка он незаметно передвигался на большое расстояние. Именно из таких солистов, владеющих в совершенстве, даже чуть педантично, всеми премудростями классического танца, как правило, выходят самые лучшие педагоги.

И не случайно спустя лишь семь лет после своего выпускного спектакля, в 1932 году, в самый расцвет актерской деятельности, Пушкин возвращается в хореографическое училище. Теперь уже как педагог классического и дуэтного

танца. Раннее обращение к педагогической деятельности можно объяснить рядом причин. Прежде всего, балетный театр все более привлекал к себе широкого зрителя, который был потерян на рубеже 20—30-х годов. Одной из мер по укреплению завоеванных рубежей стало привлечение к педагогической деятельности хорошо подготовленных молодых артистов. Кто мог подсказать имя Пушкина? Конечно, его педагог В. И. Пономарев. Пушкин и раньше часто заменял Пономарева на уроках у артистов балета. И делал это вполне успешно.

Существовала и другая причина: неудовлетворенность работой в театре. Были силы, была потребность реализовать их — и Пушкин стал преподавать. Это помогало и в сценической деятельности. Приходилось проверять свои знания, сочинять комбинации, размышлять о воспитании учеников. Так недавний выпускник, молодой артист стал начинающим педагогом. Но педагогика еще не была главным делом его жизни.

Между тем работать в театре становилось труднее. Хотя в спектаклях 30-х годов находил применение классический танец, они не были близки Пушкину, чьи возможности, как уже говорилось, не вполне отвечали новым требованиям. Поэтому вершиной его оставались классические *pas de deux* и вариации.

1937 год. 24 января — «Жизель».

«В «Жизели» был занят. Танцевал с О. Берг в 1 акте. Прошло хорошо. Я танцевал на отлично. Похвалили Чабукиани, В. И. Пономарев, Писарев и др.».

Услышать такое о себе в связи с выступлениями в новых спектаклях Пушкин не мог. Но-

вое, однако, утверждалось в полемике. Часть критики полагала, что балет пошел не своей дорогой, не было единодушия и среди актеров. Весомым ответом слишком ярким приверженцам «драматической» игры на балетной сцене прозвучали спектакли Чабукиани. Его герои жили в танце, который не нуждался в оправдании. «Радостным» назвали первый спектакль Чабукиани «Сердце гор» (1938), а год спустя родилась «Лауренсия». Этот спектакль принес успех не только ведущим исполнителям. Впервые за 30-е годы заговорили о танцевальной нагрузке кордебалета, корифеев, солистов. А там, где речь заходит о танцах, мы обязательно встречаем имя Пушкина. Л. Блок писала: «Интересно построенная вариация двух кавалеров, если не очень уверенно звучит у Гофмана, то прекрасно протанцована Пушкиным»²⁵.

Пушкину вообще везло на «двойки». Двойка юношей в «Бахчисарайском фонтане», двойка — в «Лауренсии», позже двойка в «Золушке». Одновременно он порой исполнял ведущие партии: принца в «Щелкунчике», Вацлава в «Бахчисарайском фонтане». Он танцевал с балеринами Е. Люком, Н. Млодзинской, О. Мунгаловой, Н. Железновой. В 1939 году Пушкин танцует с А. Шелест знаменитый дуэт Дианы и Актеона в балете «Эсмеральда», а в «Коньке-Горбунке» дуэт Геня вод и Жемчужины с В. Осокиной. В последней премьере перед войной, балете «Ромео и Джульетта», он исполнил партию Трубадура — небольшую, чисто танцевальную роль. Эти партии не внесли коренных изменений ни в его манеру исполнения, ни в его артистическую карьеру. Разве мог он соперничать с Чабукиани

в партии Актеона? Конечно, нет. Страстный порыв Актеона — Чабукиани воплощался в бурных *jeté*, стремительных *tours chaînés*, которые буквально прорезали пространство сцены. Ясно одно: рядом с такими выдающимися танцовщиками, как В. Чабукиани, К. Сергеев, С. Каплан, Н. Зубковский, Пушкин был лишь отличным солистом, но не мог претендовать на положение премьера. То, что он иногда исполнял ведущие партии, — уже значит немало.

Минуло 15 лет сценической жизни. Но вместо постепенного подведения итогов это время стало порой испытания, проверки духовных и физических сил. Ушли на задний план личные заботы и тревоги. Каждый отдавал общему делу все, чем только был богат. Пушкин — свой дар профессионала. В военные годы, в городе Перми, куда эвакуировался театр, ему пришлось танцевать чуть ли не все ведущие балетные партии. Да, это было не вполне в его силах, но это оказалось необходимо. Тогда появились в репертуаре артиста Зигфрид, Фрондосо, Базиль...

Можно сказать, что это был в своем роде творческий подвиг. У каждого были свой фронт, свои трудности, и каждый преодолевал их, не щадя себя. Об этом свидетельствуют скупые строки — слова благодарности в приказе под номером 51 «По Молотовскому областному отделу по делам искусства от 7 мая 1942 года», где наряду с именами ведущих мастеров театра стоит имя А. И. Пушкина.

Имя Пушкина в военные годы мы можем увидеть и среди педагогов Хореографического училища. Вторая профессия не забыта. Она стала

неотъемлемой частью жизни. И может быть, уже основной...

29 мая 1944 года первый эшелон ушел из Перми в Ленинград, увозя с собой большую группу артистов Театра имени Кирова. Театр возвращался домой.

Изменится ли что-либо по возвращении в творческой деятельности Пушкина? И да, и нет.

Все чаще и чаще начинают говорить о Пушкине-педагоге: «В первую очередь нужно назвать строгих, взыскательных мастеров-педагогов А. Я. Ваганову, Б. В. Шаврова, М. Ф. Романову, С. В. Ширипину, А. И. Пушкина...»²⁶, — пишет А. Мовшенсон в статье, посвященной выпускному спектаклю 1947 года. Жизнь переходит в другое русло. Появляются новые интересы, заботы.

А как театр? Пушкин остается и здесь верен себе. В 1945 году театр отметил 20-летие его сценической деятельности вручением памятного адреса. И вновь мы встречаем имя Пушкина среди участников *pas de trois* в очередном возобновлении «Лебединого озера». В том же, 1945 году Пушкин танцует «Шопениану» с молодой Н. Петровой. В 1946 году на выступление Пушкина в «Золушке» — первой постановке К. Сергеева — критика откликается привычным образом: «Второй юноша (Бабанов) очень легок в танце, но не всегда созвучен неизменно тщательно подготовленному партнеру (Пушкин)»²⁷. И это после 21 года работы в театре! После трудных военных лет. Только самоотверженное отношение к искусству позволило Пушкину продолжать танцевать с привычной тщательностью и самоотдачей. Начали тревожить старые трав-

мы. Он не любил жаловаться. Но все труднее было становиться к «станку».

...Стоят вдоль палок ученики: новички, заслуженные артисты. Урок дает еще танцующий солист балета А. И. Пушкин. Неторопливая интонация, чуть замедленное движение рук, но предельная собранность в теле, в глазах.

Так было в 1939 году. Так было в 1945-м. Таким его помнят ученики 1970 года.

Современный балет решает иные проблемы, чем те, что волновали поколение танцовщика Пушкина. Давно забыт тревожный вопрос: быть балету или не быть? Но когда мы отмечаем наши победы, нельзя забывать о тех, кому нелегко было вершить их, кому годами приходилось бороться с предубежденностью, максимализмом нового времени. Об этом думаешь, читая слова, написанные уже в 1940 году: «...отказ от мужского классического танца ничем не объясним. Это тем более непонятно, что при наличии редких по знанию предмета прекрасных педагогов у нас возникла целая плеяда замечательных классических танцовщиков: Чабукиани, Сергеев, Каплан, Ермолаев, Мессерер, Комаров, Пушкин, Писарев, Фидлер, которыми мы можем искренне гордиться»²⁸.

Пройдет немного времени, и из этих замечательных артистов балета выйдет новое поколение педагогов танца. Едва ли не самым выдающимся из них станет Александр Иванович Пушкин.

Наследство

Пушкин всегда говорил ученикам: «Помните о тех, кто был до вас». И не боясь уронить достоинства признанного личного авторитета, лишний раз доказывая свою кристальную честность, сказал на вечере в честь 75-летия со дня рождения своего наставника Владимира Ивановича Пономарева: «Мы с теплотой и сердечностью вспоминаем этого замечательного педагога мужского танца... Он всегда делился со мной своим опытом, своими знаниями, и много я взял от него и как исполнитель, и как педагог»¹.

Встреча Пушкина с Пономаревым произошла в марте 1923 года, когда шестнадцатилетнего Сашу приняли в Академическое театральное училище. Он продолжал заниматься у Пономарева вплоть до выпуска из балетной школы, подготовив под непосредственным его руководством свою партию в знаменательном спектакле «Ручей». И затем, уже солистом балета, долгие годы ежедневно работал под его наблюдением в классе усовершенствования артистов театра.

Именно от Пономарева Пушкин воспринял традиции петербургской школы танца, традиции петербургской педагогики в сфере воспитания артистов балета. Но и Пономарев опирался на опыт и знания своих педагогов-наставников, был наследником славных традиций многих выдающихся педагогов танца, среди которых сподвижник М. И. Петипа, швед по происхождению,

Х. П. Иогансон и итальянец Э. Чекетти, за ними же, словно произрастая из этих двух мощных корней, череда блестящих имен в педагогике — Е. О. Вазем, Е. П. Соколова, П. А. Гердт, О. И. Преображенская, Н. Г. Легат, М. К. Обухов... линия, протянувшаяся непосредственно через Преображенскую и Легата к педагогам послеоктябрьской эпохи А. Я. Вагановой и В. И. Пономареву.

В 1895 году по предложению директора императорских театров И. А. Всеволожского состоялось заседание педагогов балета для выяснения вопроса о том, «почему в Петербургском театральном училище преподавание балетных танцев не достигает желаемых результатов»². Ведущие мастера школы Х. П. Иогансон и П. А. Гердт чувствовали, что с появлением Э. Чекетти, методика преподавания которого привлекла внимание многих танцовщиков, игнорировать новшества стало по меньшей мере недальновидно. Еще ранее это понял сам Петипа, охотно занимавший в своих балетах выучеников итальянской школы. Так он поручил итальянским артистам самые сложные партии в «Спящей красавице»: К. Брианца танцевала Аврору, а Чекетти — Голубую птицу. Характеризуя ситуацию той поры, А. Л. Волынский позже писал: «Влившись во французскую школу, итальянская техника, яркая и жизненная, чуткая к реальным веяниям минуты, могла бы сослужить хорошую службу при обновлении балета. Она явилась бы полезной реакцией против красоты и ее культа, утвердившихся во Франции и оттуда перенесенных к нам в Россию иностранными балетмейстерами»³.

Перемены происходят год спустя после упомянутого заседания. В 1896 году Э. Чекетти, допущенный ранее только к преподаванию вспомогательного предмета — мимики, назначается старшим педагогом женского отделения училища. Старшим педагогом мужского отделения становится П. А. Гердт. (Тогда же вводится и сама эта должность.) Но поначалу новшества привели лишь к более резкому размежеванию двух различных систем в педагогике.

Класс итальянского маэстро был строг и не допускал никаких импровизаций. Чекетти давал своим воспитанницам не только надежную, но невиданную по тому времени технику, включавшую уверенный *aromb* (устойчивость), динамику вращений, крепость пальцев, силу ног, особенно подъема. Быстрое вращение достигалось резким «форсом» (запас силы), который давал толчок от пола ногами и одновременный перевод рук из подготовительного положения в необходимое при вращении. Особенно важным в приеме Чекетти было участие в повороте головы, которая как бы направляла движение.

Большое внимание в классе Чекетти уделялось подходам, связующим *pas*. Они приобретали рельефность, внутреннюю энергию, которая затем находила выход в прыжках. Уже в экзерсисе у палки закладывался динамизм всех танцевальных движений. Можно было отвергать резковатую манеру выполнения ряда *pas*, характерную для итальянской школы, но принцип обучения имел преимущества. В конечном счете школа Чекетти прививала прочные навыки динамичных вращений и прыжков, чеканных остановок, четких темпов. Движения

рук, корпуса, ног обретали уверенность и экспрессию.

Воспитывая выворотность, легкость во вращении, остроту и эластичность прыжков, Чекетти по-новому подходил и к работе стопы. Он предлагал десять движений стопы, в которых пытался передать все возможные ее положения во время танца. Причем его требование — «Не позволяйте стопам расслабляться ни в силе, ни в эластичности»⁴ чрезвычайно актуально сегодня, когда классический танец обогатился за счет свободной пластики, в которой работе стопы отведено громадное место.

Склонный к педантичности, Чекетти стремился к установлению четкой системы во всем. Он утвердил жесткую структуру уроков. На каждый день недели он имел определенный план занятий: строго регламентированное «меню» комбинаций, включавших в себя большой объем движений классического танца. Этот цикл повторялся из недели в неделю. Структура же каждодневного урока была направлена на систематическую работу над совершенствованием одних и тех же движений, что придавало им блеск и безупречность. Такой урок порой изнуряет, а порой, когда «преграда» быстро взята, может показаться недостаточным, поскольку он замыкает танцовщика в кругу определенной хореографической лексики. Это урок, в котором властвовала одна задача, одна мысль...

Традиция петербургской школы в этом отношении была иной. В воспоминаниях о Х. П. Иогансоне неизменно отмечается, что он никогда не повторялся в сочинении комбинаций движений. Следовательно, если какая-нибудь связка

рас не давалась танцовщику, он не мог быть уверен, что быстро появится возможность ее повторить. С другой стороны, нельзя забывать, что такой мастер, как Иогансон, продуманным комбинированием танцевальных рас с каждым занятием развивал технику. Принцип подобного обучения требует тонкого педагогического чутья, умения сочинить комбинацию, само построение которой носит воспитательный, учебный характер. Позже этот принцип станет главенствующим в русской балетной педагогике и особенно в практике А. И. Пушкина.

Методика освоения виртуозного танца, которая торжествовала на уроках Чекетти, вообще прививалась в Петербурге болезненно. Апологеты академических норм оказывали упорное сопротивление. Причем последователи Иогансона были нетерпимее самого патриарха. Это относится и к П. А. Гердту, ведущему педагогу мужского отделения (периодически он вел и женские классы), блестящему премьеру Мариинской сцены.

Отдав педагогике почти четверть века (с 1880 года), знаменитость — Павел Андреевич Гердт — прежде всего оставался артистом. Он не создал какой-либо самобытной педагогической системы, но память и прекрасно тренированное тело зафиксировали исторический опыт балетного театра эпохи Петипа. В его показах неизменно присутствовали и совершенство линий, и чистота позиций, и безупречность стиля французской школы — все, чем славился театр Петипа, опиравшийся на школу Иогансона. Магическое воздействие личности Гердта на учеников было огромно. Забывалось, что первая часть урока (эк-

зерсис у палки и на середине зала) была традиционна и не отличалась от заданий большинства педагогов. В конце занятий начиналось главное: педагог показывал фрагменты танцев из давно не идущего репертуара. Т. П. Карсавина вспоминала, как она, хотя и усталая, с сожалением покидала класс, «утешая себя мыслью, что завтра, быть может, Гердт снова займется с нами «Танцем с тенью» — шедевром Черрито»⁵. Но то, что показывал Гердт, надо было уметь воспринять, ибо он не увлекался проработкой подробностей, а иногда и элементарных основ экзерсиса. По утверждению М. М. Фокина, «он не был педагогом по природе, ни на чем не настаивал. У него надо было уметь учиться, чтобы извлечь всю возможную пользу от этого воплощения изящества»⁶.

Естественно, педагогический опыт Чекетти Гердту был во всех отношениях чужд. С большим вниманием, хотя и критически к нему, подошел Н. Г. Легат.

К 1904 году, когда Гердт покинул стезю педагогики, посвятив себя только исполнительской деятельности (годом ранее уехал за границу Чекетти и скончался вернувшийся в Стокгольм Иогансон), Легат, преподававший в театральном училище с 1896 года, стал уже крупнейшим авторитетом среди петербургских педагогов танца. Рядом работали молодые М. М. Фокин и М. К. Обухов.

Зрелая деятельность Н. Г. Легата протекает уже в иную эпоху, когда бывшие противостояния заметно смягчаются, уступая место новым конфликтам. В первом десятилетии XX века все процессы в искусстве обретают особенно напря-

женный и бурный характер. Вместе со всей интеллигенцией писатели, артисты, художники вглядывались в будущее с нарастающей тревогой, мучимые «проклятыми вопросами» времени. Отсюда неоромантические мотивы в искусстве, влечение одних к идеализированному прошлому, других к героическим характерам, образам. Балет, как никакое другое искусство, соединил в себе художников разных толков. Поэтика символистов узнавалась в произведениях петербуржца Фокина, нашедшего учителей-единомышленников в художественной группировке «Мир искусства». В Москве А. А. Горский воскрешал смятенность персонажей Гюго и Флобера.

1907 год — как раз год рождения А. И. Пушкина — ознаменовался двумя событиями, повлекшими за собой огромные сдвиги в развитии искусства хореографии. В этом году Мариинский театр, цитадель балетного академизма, допустил в свои стены первую крупную хореографическую постановку Фокина — «Павильон Армиды», созданную по сценарию и в оформлении А. Н. Бенуа на музыку Н. Н. Черепнина (до этого Фокин осуществлял свои замыслы лишь в качестве выпускных спектаклей училища, да на благотворительных вечерах). Тогда же бывший чиновник дирекции императорских театров С. П. Дягилев успешно организовал в Париже концерты русской симфонической музыки, что позволило ему год спустя дать там же блестящий сезон русской оперы при участии Ф. И. Шаляпина, а со следующего года предпринять регулярные «Русские сезоны за границей» с преимущественным показом балетных спектаклей.

Новое стучалось в двери «казенного» императорского театра. Можно было его не замечать, отвергать, наконец, бороться с ним, но никому не подвластно было остановить рост зародившихся побегов на древе академического искусства. Правда, даже постановочные опыты Фокина, принятые в репертуар театра (за «Павильоном Армиды» вскоре последовали «Эвника» и «Шопениана»), не поколебали устои императорского балета. С 1909 года, первого балетного «сезона» в Париже, спор между «академистами» и «реформаторами» вышел за рамки России. Старое и новое больше не сталкивалось на одной сценической площадке. Созданные после «Шопенианы» этапные постановки Фокина — «Половецкие пляски», «Шехеразада», «Жар-птица», «Петрушка» и много других — составили репертуар «Русских сезонов».

Противоречивая ситуация в русском балете не могла не отразиться на школе. Сохранить спокойствие в святая святых — театральном училище — не удалось.

29 марта 1909 года ведущий специалист классического танца петербургской школы Н. Г. Легат не явился вместе с другими педагогами на экзамен учениц Фокина. Это обозначило начало кризиса в педагогическом процессе театрального училища, которое стало ареной бурных столкновений между «академистом» Легатом и ниспровергателем авторитетов Фокиным. В Москве вражда разъединила танцовщика-педагога В. Д. Тихомирова и балетмейстера А. А. Горского. Конфликт, как водится, назревал постепенно. Когда в 1901 году одаренного молодого танцовщика Фокина пригласили учить младших

воспитанниц, он обрадовался перспективе сделать в классе что-нибудь новое. И хотя спустя годы он вспоминал: «Мне представляется, что в то время я старался удержаться от всяких новых опытов и быть лишь хранителем традиций и выработанных веками правил»⁷, это было не совсем так. Конечно, в 1901 году Фокин, неудовлетворенный положением дел в балетном искусстве, еще не имел какой-либо программы перемен. Конечно, неопит на педагогическом поприще, он ревностно учил всему, чему сам научился у своего наставника Н. Г. Легата. И даже подготовка фокинских выпускниц 1906 года вполне убеждала самого Легата — среди них была, в частности, Е. Смирнова, безупречно владевшая классическим танцем. Но в мечтах Фокину уже виделись позы, раскрепощенные от канонических позиций, épaulement, приобретший эстетическую самоценность, port de bras, живописно обрамляющие классические pas. Встреча с деятелями «Мира искусства» не только перевернула затверженные с детства эстетические установки, но указала путь поиска. Учебный класс стал первым местом реализации творческих замыслов. Понимая необходимость физической работы для развития выворотности, силы подъема и т. д., Фокин опасался, что «эта гимнастика могла бы убить чувство танца»⁸. Для Легата же «эта гимнастика» была самим искусством. Соответственно, он поставил лучшим ученицам фокинского выпуска 1909 года Е. Люком и Л. Лопуховой по 6 баллов («не вполне удовлетворительно») при двенадцатибалльной системе.

Легата не могли не раздражать ученицы, пытавшиеся на уроке классического танца ритми-

чески бегать и ходить, искавшие движения, соответствующие серьезной, «не балетной» музыке. Е. М. Люком вспоминала: «Нам предлагалось импровизировать в танце небольшие отрывки музыкальных произведений и самостоятельно сочинять танцевальные вариации»⁹. Фокин, словно забыв о главном школьном требовании — соблюдать грамотное выполнение всех движений балетного катехизиса, мечтая о новых выразительных средствах, всячески старался развивать творческое воображение учеников. Он считал академические каноны самыми тяжкими цепями, сковывавшими современный балет. И «кое-что» пробовал в классе, стремясь к расширению границ *port de bras*, свежему подходу к экзерсисным комбинациям в середине зала... Впрочем, постановочная работа у Дягилева все более занимала Фокина, нередко отвлекая его от школы. В 1911 году он окончательно расстался с училищем.

Для будущего балетной педагогики приобрела решающее значение деятельность антагониста Фокина Николая Густавовича Легата.

В истории балета Н. Г. Легат — фигура далеко не однозначная. Воспитанник Гердта, окончивший училище в 1888 году, он встретился в театре с корифеями русского балетного академизма: М. И. Петипа и Х. П. Иогансоном. Молодой танцовщик всем сердцем воспринял эстетические установки великого хореографа. В классе Иогансон раскрыл ему безграничные «запасники» классического танца, часто поражая вдумчивого артиста оригинальностью учебных заданий.

Однако и Чекетти оказал немалое влияние на танцовщика. «Техника итальянцев была потря-

сающей»¹⁰, — вспоминал Легат в зрелые годы в книге «The Story of Russian School» (London, 1932) и рассказывал, как учился у них владеть телом, перенимал приемы выполнения туров. Молодой артист много внимания уделял техническому совершенствованию. Но не копировал иных виртуозов. «Я старался перенять итальянскую технику, — пишет он, — и приспособить ее к потребностям нашей школы»¹¹. Легат не признавал технику танца как самоцель хореографического искусства, хотя его как исполнителя порой упрекали в холодноватости. Дело в том, что призыванием Легата были роли любовников-простаков. В партиях Колена («Тщетная предосторожность»), Франца («Коппелия») он был превосходен. Но актерская природа ему не способствовала в исполнении партий принцев. Здесь он проигрывал импозантному Гердту, носил колеты как бы с чужого плеча. Аналогична причина неудач и в его балетмейстерской деятельности, которая была попыткой реанимировать балет-феерию времен Петипа.

Фокин не без оснований написал о Легате: «Очень одаренным человеком был Н. Г. Легат. [Но] одна черта сильно мешала ему как в карьере танцора, так и в балетмейстерской и преподавательской деятельности. Он много дал русскому балету, [а] мог бы дать гораздо больше. Он был раб традиций... Менялось время. Менялось всё во всех видах искусства... идеалы Легата были неизменны»¹².

Фокинскую оценку Легата-танцовщика и балетмейстера можно принять, но оценка Легата-педагога в значительной мере несправедлива. Бесспорно, Легат не менял своих взглядов на

преподавание классического танца, как это делал сам Фокин. Он передавал как эстафету то, чему обучался в классах отца — танцовщика и педагога Г. И. Легата, П. А. Гердта, Х. П. Иогансона. Но передавал талантливо, творчески, оставаясь убежденным академистом. Примечательна симпатия к нему Иогансона, который всячески поощрял его стремление к педагогике. В 1904 году именно Легат заместил Иогансона в качестве педагога класса солистов театра, где занимались М. Кшесинская, В. Трефилова, А. Павлова, Л. Кякшт, Т. Карсавина, А. Ваганова, М. Фокин, А. Больм... И он по праву написал в своей книге, что его назначение на эту должность было благосклонно принято труппой.

Педагогическая практика Легата опиралась на жизнеспособное в русской школе классического танца. И в этом он был дальновиднее Фокина. Недаром Ф. В. Лопухов заметил: «Если бы Легат вел записи своих уроков, если бы он сумел рассказать, как подходить к ученикам, почему он требует от одного то, а от другого это, мы обладали бы сегодня неоценимым пособием для преподавания классического танца и воспитания талантливых артистов балета»¹³. К сожалению, Легат не оставил такого труда. Книга о русской школе балета, изданная в Лондоне, дает поверхностную картину его методики. Записи учеников — а они работали во всех частях мира — затерялись в сутолоке артистических будней. И все-таки основополагающие установки Легата ясны из воспоминаний самого педагога, наблюдений учеников, заметок историков.

В основе педагогики Легата лежала тонкая селекционная работа с методами русских, фран-

цузских и итальянских мастеров. Лопухов, учившийся в классе Легата, утверждал: «Легат не просто передавал ученикам то, что в свое время получил от своих учителей. Он много и упорно работал над приведением в единую систему тех национально-самобытных элементов классического танца, которые давали себя знать давным-давно. Поэтому его ученики отнюдь не принадлежали к французской школе (как это утверждали балетоманы). Они были яркими представителями новой школы танца — подлинно русской, которая и покорила впоследствии весь мир»¹⁴.

Именно Легат первым заявил о создании новой школы, которая определила достижения артистов балетного театра XX века. Его деятельность — важное звено в цепи предшественников русской школы классического танца настоящего времени.

Лопухов, пытаясь найти обобщающее определение методики Легата, заметил: «Педагогика Легата, если можно так выразиться, была умной»¹⁵. В ней превалировал не стихийный талант «ваятеля» балетных артистов, но труд педагога, осмыслявшего накопленное коллегами, учителями, а также свой личный опыт танцовщика.

Работа в театре подсказала Легату, что атмосфера урока влияет на восприимчивость учеников. Поэтому он стремился «освещать весельем бремя напряженного экзерсиса»¹⁶. Тут помогали природный юмор, умение остро и смешно шаржировать неудавшуюся комбинацию (а Легат был, кстати, мастером шаржа, талантливым рисовальщиком, равно как и брат его, видный танцовщик Мариинского театра Сергей Ле-

гат). Ему дорогá была радость учеников от преодоления сложностей учебных заданий.

Уроки Легат готовил заранее. Он умел и любил их показывать, наслаждаясь красотой классических рас. Ни одно его учебное задание не рождалось как импровизация. «Урок был задуман по определенному плану с начала до конца, — пишет исследовательница классического танца Л. Д. Блок. — То, что делалось у палки, подготавливало к тому, что будет делаться в адажио, а аллегро разрешало все это напряжение»¹⁷. Притом, по утверждению той же Блок, «урок свой Легат менял ежедневно в связи с текущим заданием»¹⁸. Все сказанное позволяет сделать вывод, что у Легата существовала некая сквозная идея урока. Впервые подобный методический принцип, как уже говорилось, ввел Чекетти. Посвоему развивал его в педагогической практике московский мастер В. Д. Тихомиров. Но, конечно, Легат был более гибок, чем Чекетти, в предлагаемом наборе движений, комбинаций каждодневного экзерсиса. И «текущее задание», и идея урока определялись его заботой о занимавшихся в классе учениках и артистах. «Текущее задание» исходило из технического объема движений, оптимального для конкретных учеников на определенном отрезке обучения. Во всем этом заключался «ум» легатовской методики преподавания.

Легат понимал, что без овладения азбукой искусства невозможно искусство. Поэтому его поиски были направлены на выработку техники танца, а также приемов самого обучения. Тщательно и любовно шлифуя детали исполнения каждого рас, он не заботился о новшествах эмо-

ционального и стилевого порядка. Манера исполнения, эстетические установки, завещанные XIX веком, оставались для него незыблемыми. В этом его коренное отличие от Фокина, педагогические интересы которого были теснейшим образом связаны с творческим поиском современности, с эстетической сущностью исполнительства. Фокина угнетали «мертвые» схемы обязательных классных экзерсисов. Легат же мог часами искать различные сочетания связующих *pas*, чтобы найти наиболее рациональную подготовку для выполнения тура, прыжка. Рациональность приемов исполнения *pas* и приемов самого обучения позже станет основополагающим принципом методики А. Я. Вагановой и ее последователей.

Развитие и усложнение техники танца влекло за собой необходимость скорейшего разогрева мышц в первоначальном экзерсисе у палки. Это позволяло уделять большее время и внимание упражнениям на середине зала, *adagio* и прыжкам. И Легат изменил обычный порядок следования движений экзерсиса. «Испокон веков, например, занятия начинались с *plie* на пяти позициях. У Легата же,— пишет Ф. В. Лопухов,— урок начинался с тандю батманов»¹⁹. Личный опыт подсказал педагогу, что вязкое, тяжелое *plié* не облегчает подготовку мышц к последующим движениям. И Легат переставил *battement tendu* на первое место в экзерсисе у палки. В выполнении *battement tendu* участвуют все мышцы ног, причем нагрузка распределяется равномерно, не вызывая перенапряжения, что в начале занятий немаловажно. В настоящее время эту перестановку *pas* делают многие педагоги.

Больше того, заботясь о быстрейшей подготовке мышц учеников к сложному *adagio*, виртуозному *allegro*, Легат разрешал пользоваться растяжками (связки ног растягиваются путем силового воздействия, активным массажем). Позже Ваганова будет категорически возражать против введения в урок классического танца дополнительных средств. Но эта позиция сегодня спорна. Расширение границ классического танца, усложнение техники требуют все большей податливости тела танцовщика. Без дополнительных средств порой не обойтись. Легат задумывался над способами развития физических возможностей учеников. И поиск выводил его отчасти за рамки классического экзерсиса. Его опыт помог педагогам следующих поколений преодолеть цеховую замкнутость, обратиться к элементам гимнастики, достижениям спортивной науки.

Урок продолжался. «На середину, пожалуйста!» — и ученики занимали места в центре репетиционного зала. Легат писал, что сочетания движений на середине зала он менял ежедневно²⁰. Неизменно повторялись лишь всевозможные виды *temps lié*. Это упражнение представляет собой цепь мягких *développé* и *dégagé*, обрамленных *port de bras*. Оно развивает слитность перехода из одной позы в другую, устойчивость, координацию — необходимейшие качества для овладения классическим танцем.

Педагог, сев за рояль, наигрывал несложную импровизацию. Ученики вторили кантилене мелодии. Легат пристально следил за чистотой позиции ног, мягкостью *demi-plié*, точным направлением головы. Вот понадобилось заострить внимание на каком-то промахе учеников. Пальцы

замирали на клавиатуре. Быстро объяснив ошибку, Легат продолжал прерванную мелодию.

Заключительная часть урока — *allegro*. «Никаких особых приемов для изучения туров, прыжков, заносок у Легата не было, — отмечает Блок. — Он постепенно подводил к движению. Даст такую комбинацию, что туры выходят после нее неизбежно. Так подготовит прыжок, что будет и полет и сила. Он знал самые корни движения...»²¹. Постепенное подведение ученика к выполнению сложного *pas* — великолепное качество педагога. Прозорливый мастер составлял свои учебные задания на редкость удобно. Ученики легко осваивали материал, подчас не чувствуя, что каждый урок включал техническое усложнение. Комбинации следовали одна за другой, часто завершаясь *tours en l'air*. Легату нравилась четко зафиксированная V позиция ног после окончания воздушного вращения. Он требовал глубокого *demi-plié* при приземлении, не устанно повторяя, что это сэкономит колени и спину танцовщиков от травм. Легат всегда оберегал учеников от опасных мышечных усилий. По этой причине из его уроков исчезло *grand plié* по IV позиции, ибо при его выполнении часто травмируются колени.

Забота об учениках не мешала Легату задавать самый сложный урок. Не каждый танцовщик был способен выполнить его в полном объеме. Легат привел в своей книге случай, происшедший, когда он впервые приехал в Париж. В 1908 году на их урок с М. Ф. Кшесинской пришел французский танцовщик и попросил разрешения присоединиться к русским. «Через двадцать минут моего обыкновенного экзерсиса, — пишет Ле-

гат, — он был обессилен. Извинился и, сославшись на плохое самочувствие, закончил свои упражнения»²². Гастролирующим актерам предстояло еще выполнить две части урока и пройти важнейшие места из программы...

Allegro Легата производило обманчивое впечатление. Все комбинации строились очень просто. Небольшим было и количество *pas*. Казалось, что по объему задания *allegro* уступало другим частям урока. Но сложность заключалась в непрременном условии: все вращения и прыжки выполнялись «в обе стороны». То есть, сначала комплекс движений выполнялся с одной ноги, как правило, с правой, а затем — с левой. Не всякий мог справиться с этим требованием. В. Нижинский, М. Фокин, А. Больм, Л. Леонтьев были лучшими исполнителями легатовского *allegro*. Их не пугали ни вращения, повторявшиеся в обе стороны, ни прыжки, заставлявшие отталкиваться от пола сначала правой, а затем левой ногой.

Тщательность классной работы сказывалась на танце учеников: формировала аккуратность позиций, строгость поз, чистоту связующих *pas*. Легат писал, что «самой большой похвалой Х. П. Иогансона было: «Теперь ты можешь делать это на публике»²³. Под этой фразой мог подписаться и сам Легат. Так утверждался петербургский академический стиль. От класса до сцены один шаг... Лучшие ученики Легата делали этот шаг смело. Труднее давался он учителю. То, что в классе было умно и верно, на сцене, особенно в балетмейстерском творчестве, оборачивалось суховатостью, педантизмом. Поэтому так быстро расходились пути учителя и

его знаменитых воспитанников. Фокин спорил с ним постоянно и в учебном зале и на сцене; Нижинский повергал в смятение интерпретацией роли Альберта в «Жизели»; Леонтьев, сразу после революции, вступил в открытую творческую полемику о судьбе академической школы танца. Новые условия диктовали иные точки отсчета в искусстве. Легат был категоричен в своих убеждениях.

Ни поездка в Москву, ни временная работа в петроградской Школе Русского балета не принесли удовлетворения. В 1922 году Легат навсегда покинул родину. Начались годы постоянных разъездов. Менялись труппы, города, страны. Английский балет как самый близкий по духу стал последним пристанищем бывшего танцовщика, балетмейстера, педагога императорской сцены. В Лондоне до сих пор существует школа, созданная Легатом. В ее классах занимались многие знаменитости западного балетного мира. Но главные наследники остались на той улице, где архитектура формировала вкус ученика, танцовщика, педагога. «Школа Легата — важное соединительное звено от эпохи Иогансона к эпохе Вагановой»²⁴, — подвела итог деятельности Легата-педагога историк балета В. М. Красовская.

С методикой Легата А. И. Пушкин соприкоснулся уже напрямую в балетной цитадели Волинского, занимаясь в классе жены Легата — видной танцовщицы Н. А. Николаевой. Сам Легат, направлявший процесс хореографического образования в новой студии, отметил юношу благосклонным вниманием. Как драгоценную реликвию Пушкин хранил фото Легата, подаренное

ему летом 1922 года (за два месяца до отъезда мастера), с шутливой надписью: «Ты, брат, Пушкин, а я — просто Легать».

Связующая нить от школы Легата к Пушкину протянулась и опосредованно — через его педагога в театральном училище В. И. Пономарева, который учился у одного из лучших воспитанников Легата и Чекетти — Обухова. Принадлежавший к знаменитой «четверке» выпуска 1898 года — Л. Егорова, Ю. Седова, М. Фокин и М. Обухов, — последний прославился как виртуозный исполнитель классических вариаций и уже через два года после окончания школы (редкий случай в балетной практике) был приглашен туда старшим педагогом для мальчиков. В 1904 году, когда Легат начал вести класс усовершенствования в Мариинском театре, Обухову передали его воспитанников, что было знаком большого доверия. На редкость основательно усвоив заветы Чекетти и Легата — своих наставников, поверив их уроки сценической практикой и сопоставив с опытом зарубежных коллег (Обухов не раз ездил во Францию для знакомства со школой Опера — колыбелью балетного академизма), молодой педагог прививал воспитанникам отличное владение техникой танца, подлинный безупречный профессионализм. Выпуск 1907 года стал триумфом М. К. Обухова: он подарил балетной сцене В. Нижинского и Г. Розая. В последующие годы класс Обухова закончили Б. Романов (1909) и В. Семенов (1912). Сподвижник Легата, Обухов с опаской относился к балетмейстерским опытам Фокина, тревожась за судьбу одаренных питомцев и предпочитая их видеть в «классике», а те все чаще обретали себя как истинные художники

в труппе Дягилева. Недопонимание не исключало, впрочем, сотрудничества в рамках педагогической практики. Обухов помог закончить школу и ученику Фокина П. Владимирову (1911), когда балетмейстер бросил преподавать в связи с занятостью в антрепризе Дягилева. С другой стороны, в 1910 году, когда Обухов взял заграничный отпуск, его учеников довел до выпуска Фокин, занимавшийся с ними, впрочем, немного. Именно этот класс закончил учитель Пушкина — Пономарев.

С именем Владимира Ивановича Пономарева, как и Агриппины Яковлевны Вагановой, связана новая страница в истории русской балетной педагогики. Ценность профессионального мастерства педагогов-традиционалистов Легата, Обухова все же в какой-то мере снижалась из-за устаревших эстетических установок, разрыва с новаторским духом эпохи, с передовой балетмейстерской мыслью. Их практика заложила прочный фундамент для дальнейшего развития техники танца, но это не исключало черт застоя, преодолеть которые сумели деятели последующего поколения. Поиск Вагановой, Пономарева устремлен был в будущее балетного театра. Ваганова дала современной сцене не только замечательных, но наделенных новым качеством танца балерин. «Из-под крылышка» Пономарева, по выражению видного танцовщика и пантомимного актера М. М. Михайлова, «вышли все те артисты ленинградского балета, которые совершили революционный переворот в области мужского классического танца»²⁵. Среди его учеников — П. Гусев и А. Ермолаев, В. Чабукиани и К. Сергеев, Н. Зубковский и

С. Каплан, а также будущие педагоги балета А. Писарев и А. Пушкин.

Педагогическая деятельность Пономарева, как и Обухова, началась очень рано. С 1913 года он преподавал в Петербургском, Петроградском, затем Ленинградском балетном училище, позже вел класс солистов Театра оперы и балета имени Кирова — в целом преподавал до конца своей жизни около четырех десятилетий. Он был к тому же профессионалом балета в самом широком смысле слова. Ф. В. Лопухов, хорошо знавший исполнительскую деятельность Пономарева как руководитель балетной труппы театра в 1922—1930 годах, писал: «Пономарев в первые годы после Октября при необходимости становился на любое место классического танцовщика и всегда обеспечивал должный уровень исполнения»²⁶. Строгая, изящная манера танца при совершенном владении техникой позволила Пономареву тогда исполнять даже партии Альберта и Зигфрида, хотя он не обладал романтической внешностью, не говоря уже о ролях Франца, Колена, Арлекина и многих других. В те же годы Пономарев возобновлял для хореографического училища балеты классического репертуара: «Талисман», «Арлекинада», «Тщетная предосторожность»... Он же в 1929 году сочинил танцы 2-го акта для ленинградской постановки «Красного мака», а позже участвовал в возобновлениях на сцене театра «Баядерки», «Жизели» и прочих балетов наследия. Наконец, в середине 30-х годов Пономарев был помощником художественного руководителя балета Театра имени Кирова, в 1938—1939-м возглавлял Малый оперный театр, а в годы войны

исполнял обязанности руководителя Кировского балета в Перми. Но главным его делом всегда оставались уроки в школе и в классе солистов. Он неустанно формировал для балетного театра новое поколение танцовщиков.

Спокойный, уравновешенный, Пономарев создавал на уроке атмосферу серьезности, значительности происходящего. По свидетельству его жены А. В. Пономаревой, он не вел перед уроком записей, но, уединившись на короткое время, входил в класс, готовый к занятиям²⁷. Его комбинации были простыми и легко запоминались. Они развивали координацию, силу, ловкость. А. М. Мессерер, посещавший класс усовершенствования в Театре имени Кирова, рассказывал: «Комбинации Пономарева были логичны, одно движение как будто вытекало из другого. Кроме того, он строго следил за точностью исполнения канона, хотя замечания делал мягко и как бы мимоходом. Чувствовалось, что это добрый, приятный человек... Потом, в Москве, я пробовал на себе те комбинации, которые запомнил у Владимира Ивановича. И это благоприятно сказывалось на моей технике»²⁸.

Характерно, что все о нем вспоминавшие, высоко оценивая мастерство педагога, непременно добавляют, что он был «добрый, приятный человек». Действительно, Пономарев излагал задания всегда ровным, сдержанным тоном, а замечания делал без малейшей нервозности, что нечасто встречается в балетных залах. Иной, например, по многим свидетельствам, была атмосфера урока Вагановой. Там тон замечаний мог иногда заставить совершить невозможное, но мог и буквально парализовать ученицу. В классе

Пономарева подобного не было. Его ученики страшились иного. «Я не боюсь того, что плохо станцую, я не хочу огорчить Владимира Ивановича», — записывал Пушкин в дневнике 25 февраля 1924 года, накануне вечера балетной школы на сцене Александринского театра. Программа вечера включала балет «Наяда и рыбак» Ц. Пуни, который поставили для учащихся Пономарев и А. В. Ширяев, и концертное отделение, где Пушкин танцевал вариацию, сочиненную для него Пономаревым.

Правда, не все ученики Пономарева подчинялись ему столь беспрекословно и преданно. А. Ермолаев, выпускник 1926 года, не вышел, а буквально взлетел над сценой в невиданных, рвущих пространство прыжках, опровергавших законы академизма... Ермолаев был гордостью, но, может быть, и тайной болью Пономарева. Его танец называли «бурным», «неистовым». В сборнике, посвященном Ермолаеву, П. А. Гусев рассказывает, что в театре, куда был принят молодой артист, образовалась группа начинающих танцовщиков, тренирующихся самостоятельно, помимо общего мужского класса. Стремясь раздвинуть границы мастерства, они делали упор на развитие техники. «Ермолаев, — пишет Гусев, — начав заниматься с этой группой, наверное, обидел своего школьного учителя В. И. Пономарева, в классе которого все было умно, академически строго и спокойно. Слишком спокойно для того бурного времени в искусстве»²⁹. Вернее, однако, было бы сказать: «казалось слишком спокойным»...

Академизм Пономарева трудно переоценить — особенно для «того бурного времени».

Он оставался надежной опорой любой техники, любой виртуозности. Спустя годы Ермолаев сам понял это. «Меня учили,— признался он,— хорошие учителя. Я бесконечно, до сегодняшнего дня благодарен им. Именно это обязывает меня думать сейчас о моих учениках, о том, чему и как я должен учить их»³⁰.

Пушкин же всегда сохранял верность принципам своего учителя, став его преемником и в школе, и в театре.

Пушкин и Ермолаев. Два ученика Пономарева. Первый свято верил в незыблемость навыков классической школы, никогда не подвергал их сомнению. Второй всю жизнь отвергал общепринятое, торопясь сделать шаг вперед. Класс Пономарева дал путевку в творческую жизнь обоим.

Тонкое понимание законов и норм балетного академизма равно проявлялось и в педагогике, и в балетмейстерской деятельности Пономарева. Ему были дороги старинные классические вариации, *pas de deux*, *pas de trois*. Пушкин записал в дневнике вариацию из балета «Наяда и рыбаки», которую он танцевал на сцене Александринского театра, и вариацию Колена из «Тщетной предосторожности», возобновленную Пономаревым. Эти записи вариаций и отдельных уроков, сделанные Пушкиным, а также его речь на торжественном заседании в честь 75-летия со дня рождения Пономарева, отчасти дают представление о практике выдающегося педагога. Как ни странно, конкретных сведений о его деятельности почти не осталось, и записи Пушкина в этом плане представляют уникальный материал.

О первой части урока, упражнениях у палки, в дневнике Пушкина всего одна фраза: «Каждый день громадный экзерсис». Здесь Пономарев продолжал традиции школы Иогансона, требующей разнообразия и сложности экзерсиса. Ежедневно варьируя движения у палки, он сохранял неизменной структуру (порядок следования комбинаций), что тоже восходит к Иогансону. Этого же принципа построения урока придерживалась и Ваганова. Позже его воспринял Пушкин. Каждый день ученикам предлагались новые сочетания движений, развивавших силу, координацию, легкость. Цель была — раскрепостить и одновременно укрепить тело танцовщика.

К 1924 году относится запись двух *adagio*, намеченных Пономаревым для экзаменов предвыпускного класса, где учился Пушкин, что дает представление о характере экзерсиса на середине зала.

Пономарев заимствовал у Вагановой рациональную структуру построения второй части урока, где ради экономии времени задавались не все упражнения, а три *adagio*, включавшие необходимый объем движений. Ваганова как бы упраздняла экзерсис на середине зала, на самом же деле заключала его в три комбинации *adagio*. Пушкин записал только два *adagio*. По-видимому, лишь годом позже Пономарев вполне реализовал этот принцип, потому что в 1925 году Пушкин зафиксировал уже три *adagio*.

Ваганова рекомендовала включать в первое, «маленькое» *adagio plié* с различными *battements développés* и *battements tendus*. Комбинация *battements tendus* присутствовала и в *adagio* Пономарева. Позднее, фиксируя уроки Пушкина,

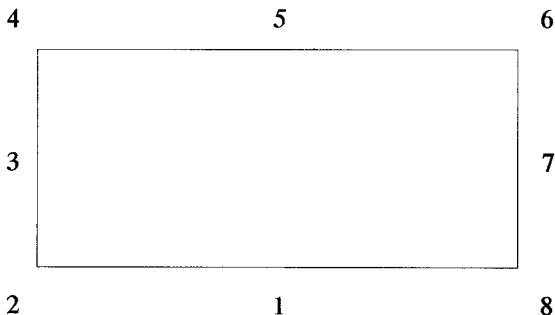
его ученики обычно не записывали всей комбинации *battements tendus* и *battements tendus jetés*, а кратко отмечали: «Затем комбинация *battements tendus* с *jetés* и пируэты». Комбинации *battements tendus*, венчавшие *adagio* Пономарева, утеряны. Соответствующие комбинации Пушкина вспоминаются все труднее и труднее...

Вот неполная запись *adagio* в дневнике семнадцатилетнего Пушкина: «Большое *plié* по V позиции, правая нога впереди. Подняться на полупальцы и поза (видимо, ноги в V позиции, а руки в III позиции.— Г. А.). *Battement développé* правой ногой на *croisée* на 90° (левая рука во II, правая — в III позиции), вывести ногу в позу *à la seconde* и провести до положения 4-го *arabesque*. Перейти назад на правую ногу, закрыть левую ногу в V позицию вперед. Вынуть ее в позу *à la seconde, fouetté* в позу 1-го *arabesque, demi-plié* и один круг в этой позе. Медленно. Остановиться в позе *attitude croisée, demi-plié* и *relevé* в позу 1-го *arabesque*. Опустить левую ногу в V позицию вперед. Все повторить с другой ноги».

Пономарев продуманно выстроил эту нелегкую комбинацию. Ученики, выполнив сложный переход правой ноги из позы *croisée* вперед до позы 4-го *arabesque*, во второй части *adagio* продолжали движение левой ногой, правая же становилась опорной. Этим педагог добивался равномерной нагрузки на обе ноги, что важно помнить, составляя учебное задание. Можно проследить, как усложнялось *adagio* от первого движения к последнему. Если перевод правой ноги из одной позы в другую нелегок, то во вторую часть *adagio* включалось *fouetté* из позы *à la seconde* в 1-й *arabesque*, то есть движение еще

более сложного уровня. Кроме того, во вторую часть входил также *tour en dedans* из 1-го *arabesque* в позу *attitude croisée*. Даже внутри комбинаций Пономарев придерживался главного своего правила: от простого к сложному.

Здесь необходимо напомнить разделение репетиционного зала по точкам, принятое Вагановой и Пономаревым.



1 — зритель

Второе *adagio* — следующий шаг по пути усложнения техники танца. В нем встречаются переходы из позы в позу посредством *fouetté en tournant*. Например, левая нога в позе *croisée* вперед в точку 2 (левая рука во II, правая в III позиции), *fouetté en dedans* до позы 4-го *arabesque* в точку 8. Этот переход требует устойчивого положения бедра работающей левой ноги и выворотного положения опорной, правой, координированного поворота тела из одной позы в другую. Техника вращения во втором *adagio* сложнее, чем в предыдущем. Здесь встречаются

два tours en dedans в позе à la seconde. Начинается это adagio с tours en dedans sur le cou-de-pied, заканчивается же двумя tours en dehors в позе à la seconde.

Анализ обоих adagio показывает, что в этой части урока Пономарев уделял большое внимание различным видам вращения. Это закономерно, ибо вращения — важнейший раздел классического танца. Ученики Пономарева легко владели технически трудными пируэтами и разными видами tours en l'air. Ю. И. Слонимский восхищенно писал о вращении Ермолаева: «Пять-шесть пируэтов, принятых в прежней практике, он довел до десяти-двенадцати и в ходе вращения стал менять позы, что производило исключительное впечатление»³¹. Ермолаев развил виртуозность вращений благодаря своей фанатичной целеустремленности, но фундамент вращения, так называемую «ось», выверенную форму рук и ног дал ему Пономарев. Слонимский же заметил, что Ермолаев «делал большой пируэт, двигаясь по диагонали сцены, то замедляя темп, то ускоряя его»³². Добиться подобного можно только благодаря привитому на уроках навыку менять позы во время вращения.

Так уроки Пономарева готовили базу для поиска технических элементов, выражавших эстетические устремления танцовщиков нового, волевого склада. Именно мужественный, волевой склад танца стал приметой новой эпохи в творчестве учеников Пономарева при всем разнообразии их индивидуальностей, склонностей, артистических амплуа. В то же время его adagio обучали выполнять движения точно,

«чисто», как говорят профессионалы. Напряженные поиски виртуозной техники на балетной сцене 20-х годов не замутили родник школы. Они наполнили содержание танца новыми оттенками, которые не противоречили самой его классической сути.

Как ни важны для воспитания танцовщиков эзерсис у палки и *adagio*, главная часть урока в мужском классе — *allegro*. Именно в *allegro* аккумулируются все приобретенные навыки, и ученик осваивает комбинации, ведущие его к сценическому танцу.

Из общих требований Пономарева к прыжковым *pas* необходимо отметить повышенное внимание к бесшумному, мягкому приземлению. Третья фаза любого прыжка (первая — толчок, вторая — положение в воздухе, третья — приземление), пожалуй, самая трудная и важная. Можно легко, без внешних усилий и все же энергично оттолкнуться от пола, выполнить в воздухе сложную эволюцию, но, приземлившись, не выдержать необходимую позу или «загрянуть» так, что все впечатление от полетного прыжка будет испорчено. Самый высокий динамичный прыжок обладает эстетической ценностью только тогда, когда положение в воздухе четко переходит в нужную позу после приземления, а пружинистое, мягкое *plié* продлевает позу. Пономарев неустанно прививал это умение ученикам. Внимание к *plié* перед толчком также было его особой заботой. Недаром критики тех лет писали о «летучести» ленинградских танцовщиков, которые, в отличие от московских, набиравших высоту резким толчком, как бы безусильно «улетали» вверх. Приземляясь в глубокое *demi-plié*,

они создавали иллюзию длительного полета. Для усиления эффекта мягкости и легкости танцовщики школы Пономарева пользовались в связующих движениях *pas chassé*, более кантиленным, чем динамичные шаги, практикуемые в московской исполнительской практике.

Важное место в прыжковых комбинациях Пономарева занимали *pas glissade*, *pas chassé*, *pas failli*, *pas de bourrée*. Эти движения связывают основные *pas*, придают цельность всей комбинации. Некоторые педагоги по мере возможности избегают связующих движений в *allegro*, предпочитая сочетать основные, но это лишь удлиняет путь ученика к сценическим вариациям — главным структурным формам сценического танца. Ни одна вариация не состоит лишь из силовых прыжков и вращений. Любая предполагает чередование ударных моментов и моментов спада. Исключение составляет, пожалуй, вариация Голубой птицы, которую Петипа поставил как бы на верхней ноте хореографической «октавы». Взлетев над сценой в первом *soubresaut*, исполнитель возвращается наземь лишь для очередного толчка. Сознательно нарушив им же созданную «модель» академической вариации, балетмейстер искусно воплотил в цепи *soubresaut*, *jeté entrelacé*, *entrechat-six* образ порхающего птичьего полета...

В первой прыжковой вариации Пономарева, записанной юным Пушкиным в 1924 году, после *assemblé* и искристых заносок — *entrechat-quatre*, *entrechat-trois* следовало *pas de bourrée en tournant*. Педагог с первых прыжков стремился объединить учебные задачи (приемы заносок, развитие *plié*) с воспитанием танцевальных на-

выков. Вторая комбинация по сравнению с первой значительно более развернута, насыщена прыжками en tournant (в повороте), включает динамичные cabrioles с заносками, а также легчайшие, как дуновение, мелкие заноски — brisé. Связующее движение в свою очередь усложнено — это glissade. Но самое примечательное то, что как первая, так и вторая комбинация содержит немало мелких заносок. Пономарев уделял виртуозным заноскам не меньше внимания, чем прыжковым движениям полетного и силового склада или стремительным, динамичным турам. Его выпускники свободно осваивали хореографический текст любой степени сложности.

Между тем ситуация в театре менялась. В сценической практике 30-х годов больше всего пострадали как раз элементы виртуозной мелкой техники. С одной стороны, они противоречили «героическому танцу» как основному направлению исполнительского мастерства. С другой, не нашли себе места в режиссерской партитуре хореодрам. В это и последующее десятилетие виртуозный танец вообще отступил на задний план, а на первое место выдвинулась проблема психологизма. Героям балетных драм доставалось еще меньше танца, чем героиням. От них требовалось убедительно воплотить коллизии театрального действия, выразить чувства персонажей — и чаще в пантомиме, нежели в танце. В итоге все больше углублялся разрыв между училищем и театром. Школа отстаивала свои позиции и продолжала выпускать всесторонне подготовленных, сильных танцовщиков. Театр использовал их возможности, во всяком случае, не

в полной мере. Даже такой мастер хореодрамы, тонкий психологический актер, как Сергеев, сетовал, что в современных спектаклях «танца ведь нет вовсе или почти нет»³³. Чабукиани мечтал танцевать балеты с центральной мужской партией, где можно было бы использовать все, чему он научился в балетной школе. И, не дождавшись таких постановок от мастеров хореодрамы, сам сочинил два балетных спектакля с необычайно развитой по тем временам хореографической партитурой: «Сердце гор» (1938) и «Лауренсию» (1939), а вслед за ними, совместно с учителем, знатоком наследия, Пономаревым, возобновил старинную «Баядерку», где танцевально усилил, героизировал и сам же исполнил роль Солора. Но балеты Чабукиани были не правилом, а исключением в ту эпоху победного шествия хореодрамы.

Пономарев сознавал веяния времени. Но не отступал от своих убеждений. Он считал, что все временное, наносное для балетного театра уйдет, важное органично войдет в классику. Верил, что будущее балета за танцем.

Хореодрама должна была пережить тяжелейший внутренний кризис, чтобы открылись просветы в будущее. Но работать в новое, переломное время, завершившееся восстановлением танца в правах, готовить для него, этого времени, кадры профессионалов-танцовщиков досталось его наследнику — Пушкину. Он сумел аккумулировать в своей педагогике фантазию в варьировании танцевальных рас, присущую Иогансону, внимание к виртуозной стороне исполнительства, к физической выносливости — опыт Чекетти, приверженность к слигованности дви-

жений и поз, чувство стиля — уроки Гердта, логику, целесообразность комбинаций Легата и, конечно, все те глубинные знания основополагающих принципов выполнения *pas*, которые он получил непосредственно от своего учителя Пономарева.

Бережно храня заветы предшественников, Пушкин настойчиво продвигался вперед.

Учитель

Ученикам Александра Ивановича Пушкина легко вспомнить его входящим в балетный зал.

Осенью и зимой — темный костюм, белая рубашка, однотонный галстук. Весной, внося ощущение праздника природы, близких экзаменов, — светло-серый костюм, такого же цвета джемпер, неизменно белая рубашка. Неторопливо проходил он от двери к роялю, за которым уже сидел пианист, здоровался с ним, затем, приветливо окинув зал взглядом, подавал знак к началу урока. Медленно звучали четыре такта, и ученики, стоявшие вдоль палок, склоняли головы в поклоне. А учитель подходил к свободной палке у зеркала, и, «вздохнув» рукой, задавал первую комбинацию экзерсиса: «По всем позициям по два *grands pliés*, как обычно». Урок начинался. После *battements tendus* пиджак уже висел на стуле. Ученики вышли на середину зала — галстук ослаблен, воротник рубашки расстегнут. Труд! Каждая минута — труд! Учеников и педагога. Это понимал каждый, кто попадал на урок и, примостившись где придется, замороженно следил за учениками и педагогом. Педагогом, который вел, вернее, творил урок...

Тридцать восемь лет преподавательской деятельности! Тридцать восемь лет самоотверженной отдачи знаний, сил, доброты и любви! Долгие прекрасные годы верного служения своему искусству — классическому танцу.

По давней традиции, утвердившейся еще в Петербургском театральном училище, уроки классического танца в старших классах даются в утренние часы. В кулуарах училища, в однообразных длинных и узких коридорах, в эту пору обычно царит тишина. Из-за плотно прикрытых дверей залов слышится приглушенная музыка, доносятся то резкие, то нарочито замедленные реплики ведущих урок педагогов. Здесь может даже посетить чувство вечности, ибо так текла жизнь в этих стенах и век, и полтора века назад...

Но возле того учебного зала, где вел занятия Пушкин, часто теснилась плотная масса заинтересованных наблюдателей. Двухстворчатые двери были распахнуты. В их проеме, как в ложе театра, сжавшись и по возможности не шевелясь, дабы не помешать занятиям и не быть удаленными восвояси, стояли пробившиеся вперед счастливчики. Тут можно было увидеть и актеров театра, и свободных почему-либо учеников, и гостей с театральной периферии, приехавших сюда по своим надобностям. То же самое наблюдалось и на уроке класса солистов театра, только зрительская аудитория здесь была еще многочисленней.

В зрелые годы своей педагогической деятельности Пушкин, можно сказать, стал знаменитостью. То, что он скажет, то, что задаст в качестве учебного упражнения, то, как выполнят это задание ученики или солисты театра, вызывало интерес у профессионалов балета.

Да, действительно, профессиональный уровень уроков Пушкина был чрезвычайно высок. Здесь было чему поучиться, чему подивиться. Но

чтобы вполне оценить и понять деятельность Пушкина-преподавателя, нужно знать, каким он был человеком.

Пушкин не принадлежал к числу педагогов, которые силой воли, напористостью добивались от учеников максимальной отдачи. Окрик, требование, принуждение были ему глубоко чужды. Никто не вспомнит повышенного тона в его голосе. Неизменная деликатность, мягкость создавали педагогическую атмосферу без элементов «давления» на учеников. «Сам вдохновляясь во время урока, он увлекал нас за собой»¹, — справедливо заметил один из последних воспитанников класса Пушкина, солист Мариинского театра Николай Ковмир.

Не «кнутом», а вдохновеньем педагог побуждал неустанно повторять неполучающуюся комбинацию. Он искренне переживал с учеником любую неудачу на уроке. Куда легче выплеснуть накипевшее нетерпение, чем тихим голосом вновь и вновь повторять: «Форс спокойнее, подтянись вверх и толкнись левой пяткой сильнее. Будет два тура». А ученик, раздосадованный неудачей, кипятился, иногда даже повышал голос... Тогда учитель недоуменно пожимал плечами и молча отходил к своему стулу. И сразу тихо становилось в зале. Лицо мальчишки заливалось краской. Пушкин умел вот так, ненароком, преподать главные уроки жизни: умение общаться с людьми, со старшим, ценить труд товарища, коллеги, учителя. «Более чуткого, доброжелательного человека как к детям, так и к взрослым трудно встретить»², — заметила о нем Н. П. Базарова, партнерша по сценической деятельности, коллега по работе в училище.

Он никогда никому не завидовал. Умел от души радоваться успехам товарищей и в театре, и в балетной школе. На экзаменах в училище он замечал все положительные стороны урока, все достижения учеников и педагога. Видел он и недостатки, но старался понять их, найти причины, зная на опыте, как трудно учить искусству классического танца. Не любил больше всего бездумное выполнение заданного. То есть танец, который рождался без осмысления закономерностей правильного выполнения любого *pas*. «Ну куда ты закручиваешься? — пытался он остановить ученика, приехавшего в класс усовершенствования. — Разберись, куда нужно бросить ногу при выполнении двойного *assemblé en tournant*, а уж затем начни осваивать. Пойми азы и только потом, не пугая никого, прыгай». И ужасно расстроившись от того, что юноша с хорошими физическими данными для классического танцовщика плохо обучен, задавал комбинацию проще обычного и внимательно, но молча, даже как-то грустно следил за классом.

То, что для учеников Пушкина было естественным как дыхание, приехавшим в его класс из разных училищ, часто из разных стран мира казалось новым и сложным. Сложным даже не в силу виртуозности задаваемых комбинаций, а от неумения грамотно выполнять органично сплетенные *pas*, из которых комбинации состояли. О самих комбинациях речь пойдет дальше. Сейчас же отметим, что Пушкин чутко улавливал настроение класса и старался поддерживать тот приподнятый эмоциональный тонус урока, который ему был близок и дорог. Атмосфера урока в классе Пушкина удивительным образом

напоминала и спокойную, без всякой нервозности атмосферу занятий Пономарева, и приподнятую, оживленную — занятий Легата. Если вспомнить, как проходили уроки Пушкина, будь то в училище или в классе солистов театра, всегда в памяти встают азарт состязания в выполнении сложнейших рас, шутки, смех. Это не было разболтанностью. Класс получал заряд бодрости, энергии на целый день благодаря урокам Александра Ивановича.

Театральный сезон 1967/68 года. Возле балетного зала, где занимались солисты труппы, было не пробиться. Ученики школы и прочие зрители заворуженно следили за уравновешенным, как всегда, удивительно аккуратным в одежде, в выполнении экзерсиса Владленом Семеновым, сосредоточенным на чем-то своем, замкнутым Юрием Соловьевым, взрывным, готовым в любой момент отозваться на вызов Валерием Пановым... Среди всех уже выделялся девятнадцатилетний и, может быть, самый дорогой для учителя «младшенький» — Михаил Барышников. К тому времени лауреат Международного конкурса в Варне. Конец каждого урока превращался в своего рода танцевальный турнир. Пушкин как бы уходил в тень и лишь указывал пианисту на смену темпов. Жаль, что кинокамера не зафиксировала в эти минуты глаза учителя. То был момент его торжества, гордости и, пожалуй, удовлетворения: блистательный класс солистов, состоявший из выпускников разных лет и разных педагогов училища, сложился как единое целое в результате его труда.

Вечер. Закончились уроки, репетиции в стенах училища. Опустела стройная, как кордеба-

летная линия, величественная улица Зодчего Росси. Уже не спрашивают «лишнего» билета в БДТ. Прошумели и умчались — кто по домам, кто в интернат — стайки девчонок и мальчишек из балетной школы. Кончался рабочий день и у Пушкина. Медленно шел он в сторону Фонтанки. Устали ноги, руки. Голова отяжелела от звуков собственного голоса, от музыки, звучавшей целый день. Но рядом засеменил догнавший ученик, и вновь оживлялись глаза учителя: «Знаешь, ты не вертись без толку. Лучше меньше, но чище делать туры». И без перехода: «Уже ужинал? — Да? Можем немного погулять». О чем только не говорилось в эти вечерние прогулки. Пушкин любил и прекрасно знал свой город — Петербург — Ленинград. Поэтому старался каждому ученику рассказать о нем как можно больше. Неизвестно, будет ли этот мальчишка работать здесь или уедет в какой-нибудь далекий театр страны; важно, чтобы он сохранил в своем сердце любовь к красоте великого города.

«А меня учили не так, как вас», — рассказывал Александр Иванович о прошлом. О том прошлом, где вода замерзала в лейке в углу зала, а обедать по карточкам (их давали за участие в спектаклях) ездили в театр. Учителя были строги и не давали поблажки худеньким, бледным воспитанникам.

Он часто вспоминал о Пономареве. Если первый год учебы для Саши Пушкина прошел когда-то как один день — ведь так долго он добивался приема в заветное училище, то с начала следующего учебного года он уже пытался осмыслить те знания, которые получал. «Мне

очень нравится заниматься у него, — в ту пору записывал он об учителе. — Каждый день дает новые рас, мы не сидим на одном месте...». Показательно, что Пушкин с первых же лет пребывания в театральном училище стремился фиксировать, анализировать то, чему его учил педагог. Это станет опорой в его первых собственных педагогических шагах.

От Пономарева Пушкин воспринял многое в манере ведения урока. Воспринял умение создавать творческое рабочее настроение. Может быть, вследствие сыновней верности творческим заветам Пономарева было что-то общее, неуловимо похожее между учителем и учеником. И чем больше лет, десятилетий проходило со времени их первой встречи, тем больше родственных черт обнаруживалось у этих двух прекрасных людей.

Как и Пономарев, Пушкин чутко оберегал лёгкоранимые души учеников. Важную мысль высказал как-то канадский танцовщик Дэвид Холмс в беседе с корреспондентом журнала «Dance and Dancers». Холмс и его жена и партнерша Анна-Мария Холмс стажировались в Театре имени Кирова и в Хореографическом училище у Пушкина и Н. М. Дудинской. После первого урока в классе Пушкина потрясенный Холмс решил немедленно возвратиться домой, в Канаду, ибо понял, что его подготовки не хватает даже на выполнение экзерсиса у палки (а ведь он был солистом в труппе Виннипегского Королевского балета!). Но благожелательность педагога вселила уверенность в свои силы, кропотливая работа дала быстрые положительные результаты. Пушкин первые две недели занятий

не делал новичку никаких замечаний. И лишь почувствовав, что тот освоился в классе, стал осторожно, краткими советами ориентировать его в «лабиринтах» комбинаций, указывать на недостатки в их выполнении. Началась настоящая «пушкинская» работа с приезжим танцовщиком. Поэтому Холмс, отвечая на вопрос, что, на его взгляд, самое важное в методике ленинградского педагога, сказал: «Способность к терпению. Мягкий подход и путь ободрения»³.

«Путь ободрения» — как это точно характеризует стиль педагогики Пушкина. Он всегда старался найти слова, чтобы вновь появились силы, чтобы не угасал огонек в глазах ученика во время урока или репетиции. «Не спеши в подходах. Успокойся. Мы сейчас всё повторим, а ты не думай о заноске, оттолкнись из глубокого plié и смотри в точку 8». Тон учителя ободрял, и репетиция продолжалась.

Об успехах Холмсов после занятий с Пушкиным напишет в своем письме к семье Пушкиных другой ученик Александра Ивановича, танцовщик из Варшавы Войтек Веселовский: «Сейчас видно, какие большие успехи они сделали благодаря Вам»⁴.

У Пушкина было много учеников из разных стран. «Жаль, что Вы не сможете видеть всех своих бывших учеников, которые разъехались по всему миру»⁵, — писал ему Эгон Бишофф из Берлина.

Болью в сердце могли отзываться эти слова. Ведь за четыре месяца до октября 1961 года, когда писалось письмо, совершил свой «самый знаменитый прыжок» любимый ученик — Рудольф Нуреев.

Многое связывало ученика и учителя. Нуреев, приехавший из Уфы, где он освоил азы танца и даже танцевал в местном театре, провел в классе Пушкина три года. Исключительно одаренный, но вспыльчивый, резкий, с неуправляемым темпераментом, он был для педагога предметом гордости и одновременно источником вечной тревоги. И почти сразу по окончании училища — в 1958 году, только что принятый в труппу театра, Нуреев оказался в... семье Пушкиных. Поводом для приглашения послужила травма, полученная на репетиции «Лауренсии», врачи рекомендовали режим, питание... Пушкин немедленно принял решение, которое, в сущности, уже созревало. Но надо знать условия жизни прославленного педагога балета! Пушкины — Александр Иванович и его жена — артистка театра Ксения Иосифовна Юргенсон — занимали одну комнату в коммунальной квартире в том же здании на Зодчего Росси, где находится само училище. И вот в этой комнате, тесно обставленной старинной мебелью красного дерева, появилась раскладушка, где спал Рудик — утром ее убирали за ширму. Зато вся жизнь здесь была заполнена искусством и ему же подчинена. Бесконечные обсуждения репетиций, спектаклей, рассказы о знаменитых танцовщиках прошлого и общение с нынешними балетными «звездами», атмосфера доброжелательности и гостеприимства создавали ауру дома Пушкиных.

Рудольф впитывал всё как губка. Совместные посещения Филармонии, премьер в драматических театрах, выставок, поездки в пригородные дворцы и парки, должно быть, навсегда оставили след в сознании молодого артиста. Его не бало-

вали, его приучали к строгой дисциплине солиста балета, и в то же время он был окружен отеческой любовью и заботой.

В доме Пушкиных Нуреев прожил до самого отъезда в Париж летом 1961 года. С этих гастролей он не вернулся, и Пушкин его больше не видел ни дома, ни в зале, ни на сцене. Редкие весточки, журналы, фото, потаенными путями попадавшие в дом, — всё, что осталось на долю учителя. Рудик не забывал дни рождения Пушкиных и обязательно звонил каждый Новый год... Там был успех, всемирная слава; здесь, на улице Зодчего Росси, Пушкин никогда и ни при ком не выказывал своих чувств. Тяжелейшая болезнь, сразившая Пушкина в 1962 году, — результат внутреннего напряжения, в котором он жил последние месяцы. Он не боялся каких-то отлучений, преследований. Не очень задевало и исчезновение некоторых близких семье людей. Время было такое. Куда мучительнее была сама мысль, что никогда уже Рудик не появится в этой комнате и никогда больше не пойдут они вместе на урок танца, на репетицию... Жить с этим оказалось непросто. Поправлялся он долго и трудно. Но в классе ждали ученики. Пушкин держался с ними по-прежнему, то есть был добр и внимателен, но долго никого не подпускал к сердцу...

Многим, и даже коллегам по труппе, по долголетней педагогической деятельности, казалось непостижимым, как этот скромный, немногословный на публике человек, никогда не пытавшийся облечь свои знания в ту или иную литературную форму, мог прививать своим воспитанникам радость танца, страстную жажду пол-

нокровной сценической жизни и глубокий интерес к культуре, искусству в самом широком смысле слова. А он отдавал им свое сердце, свою неиссякающую любовь к танцу и культуру, которой сам обладал.

«Дорогой мой Александр Иванович, — это из письма одного из лучших румынских танцовщиков, Желу Барбу, — Вы для меня будете всегда самым светлым воспоминанием, всегда буду благодарен за то, что только Вы сделали из меня танцовщика... После того, как Лавровский вручил мне в Варшаве диплом и медаль лауреата международного конкурса, — я думал о Вас. Думал очень много и благодарил Вас за всё, что Вы мне дали. Не представляете, как я ценю Вас и как люблю Вас, мой единственный педагог!»⁶

Да, Пушкин умел «делать» танцовщиков. Так же, как умел научить работать не щадя себя. Этот нравственный закон был непреложным для Пушкина-ученика, Пушкина-артиста, стал он главным и для Пушкина-педагога.

Перед нами журнал по классу Пономарева за 1924/25 учебный год. У Пушкина за шесть месяцев всего один пропуск занятий. Такую же преданность искусству балета воспитывал Александр Иванович в своих учениках. Он понимал, что можно устать, заболеть, но не понимал слов: «нет настроения», «не хочу». Танец и лень, танец и капризы были для него несовместимы.

Знал ли Пушкин слова Добролюбова: «...обязанность воспитателя <...> состоит в том, чтобы как можно скорее сделать себя ненужным для ребенка, приучивши его понимать нравственный

закон в его истинной сущности независимо от авторитета воспитателя»?⁷

Сам он избегал нравоучительных слов, утверждая «нравственный закон» всей своей жизнью. Невозможно забыть, как Александр Иванович стеснялся аплодисментов, цветов. На всю жизнь запомнились его слова: «Я не могу выйти на улицу с цветами! Подарим их женщинам». И все цветы, преподнесенные педагогу, раздавались аккомпаниаторам, ученицам... Пушкин делал это так естественно, что отказаться было нельзя. Не забудется его побледневшее лицо, когда ему сказали о смерти отца одного из учеников, делавшего в это время экзерсис у палки. Пушкину был дорог каждый ученик, он жил заботой о любом, стоящем перед ним на уроке. Он становился опорой для них, разделяя их беды и радости. И ученики, уходя из стен школы, навсегда сохраняли чувство доверия к тому, кто дал им профессиональные знания. Самое сокровенное открывалось педагогу. И каждый ученик был уверен в том, что его поймут, найдут необходимые слова, а при малейшей возможности и помогут.

Общение с учеником, забота о нем для Пушкина не кончались выпуском, а продолжались долгие годы. Даже если он терял прямую связь с кем-то из бывших учеников, незримые нити оставались. Еще в 1935 году (это был первый выпуск Пушкина) закончил вечернее отделение училища Леонид Ошурко. На отчетном концерте он танцевал *pas de deux* из балета «Спящая красавица», которое готовил с молодым педагогом. Судьба развела их на долгие годы. Ошурко работал на периферии, много переезжал, специа-

лизируясь в области народного танца (он автор книги «Народные танцы Молдавии»; Кишинев, 1957). Но спустя 40 лет первый воспитанник Пушкина напишет о нем: «Еще раз не могу не сказать: в своем становлении в искусстве я многим обязан Александру Ивановичу Пушкину. Добрые у него были руки, направлявшие нас в жизнь, в искусство»⁸.

Но чаще связи с выпускниками оставались самые тесные.

Класс Пушкина. Обычный урок. Забывшие все на свете, сосредоточенные, ученики выполняют комбинации. На середине зала меняются группы. Первая, вторая, третья, снова первая... Без устали *développé*, *demi-plié*, *fouetté en tournant*... И неожиданно: «Не задирай ногу выше 45°! Это еще успеешь сделать у себя в театре. А сейчас все проверь, отточь каждое движение, каждое положение!» К кому обращены эти слова? Ведь в классе должны быть только ученики. Нет, на уроках Александра Ивановича обязательно на средней палке занимался кто-нибудь из артистов, его бывших учеников. Это мог быть и кто-то из давних воспитанников, уже много лет работающий в театре, и прошлогодний выпускник, приехавший к своему педагогу, чтобы подготовить первую большую роль.

Заканчивался урок, педагог оставался: «Ну давай. Порядок ты ведь знаешь? Тогда начнем». И начиналась работа над ролью Зигфрида, которого, может быть, никогда учитель не увидит на сцене. Но здесь, в зале, будет найдено то, что бережно повезет молодой артист за тысячу километров. А после дебюта, написав педагогу о своем выступлении, о его оценке, он прочтет в

ответ лаконичные, но самые важные для себя строки: «Поздравляю тебя с премьерой «Лебединого озера». Очень рад: совершенствуй свое мастерство»⁹. Даже тут Пушкин не забывает напомнить о главном: нельзя останавливаться, поэтому «совершенствуй свое мастерство»... И сразу же, поверяя свои новости: «30 апреля у нас был экзамен. Приняли хорошо». Еще один нравственный урок. Ведь за «приняли хорошо» скрывались аплодисменты именитых артистов театра, Государственной экзаменационной комиссии, зрителей-учеников, которые заполняли верхнюю галерею репетиционного зала. Он как бы внушал ученику: аплодисменты, цветы — это не главное, а вот что ждет дальше тебя и этих моих учеников, кто сегодня сдал последний экзамен?! Вот о чем следует думать... ведь жизнь в искусстве — непрерывный экзамен.

В его черновых тетрадах среди сотен комбинаций можно встретить и краткие характеристики учеников. И чем примечательны эти строки: они указывали перспективу роста танцовщика. «...Емец. Хорошие данные. Немного медлителен. Хороший прыжок, вращение. Может быть использован как классический танцовщик». Время подтвердило этот вывод, сделанный в 1967 году. Валерий Емец стал интересным классическим танцовщиком. В его репертуар вошли не только виртуозный дуэт из «Дон Кихота», *pas de trois* в «Лебедином озере», но и роль Германна в одноактном балете Н. Боярчикова «Пиковая дама», ставшем в свое время заметным событием, сольная партия в «Балетном дивертисменте», поставленном Г. Алексидзе на музыку Моцарта... Педагог подготовил

ученика к сценической деятельности солиста балета.

О Владимире Федянине Пушкин писал: «Хорошие данные. Темпераментен. Может исполнять сольные партии». Придя в театр, Федянин сразу занял положение солиста, выделяясь от точенной техникой, эмоциональностью, выразительностью. Особенно проявились его достоинства в *pas de deux* из балета «Пламя Парижа». Федянин не сдавал из-за болезни выпускной экзамен со своим классом (выпуск 1967 года), и его оставили еще на год в училище. Но он не вернулся к своему педагогу (хотя Пушкин вел класс усовершенствования), а перешел к Б. Я. Брегвадзе, у которого и закончил учебу. Попав в труппу Театра имени Кирова, Федянин снова стал заниматься в классе Пушкина. Была ли обида у Пушкина на «неверного» ученика? Нет! Он понял пытливого юношу. Понял, что Федянин ищет себя и старается на занятиях с различными педагогами найти близкое своей индивидуальности. Кроме того, Пушкин почувствовал, что ученика влечет непривычное и старался способствовать ему в поиске своего места в искусстве. И оказался прав. Спустя несколько лет Федянин покинул Кировский театр, чтобы работать в Одессе с интересным балетмейстером И. Чернышевым. Там он исполнил роли Принца в «Щелкунчике» в постановке И. Чернышева, Базиля в «Дон Кихоте», где он неожиданно строг и графичен в каждой позе оригинально трактованного *pas de deux*. Федянин станцевал также партию Курда в хореографической поэме «Гаянэ» в постановке А. Чичинадзе. Балетмейстер, создавая танец Курда, опирался на природ-

ные данные Федянина: мощный толчок, остроту ног в броске при выполнении больших прыжков, заразительный темперамент. Танец Курда в исполнении Федянина становился центром спектакля. Пушкин точно определил, в каких ролях Федянину будет сопутствовать наибольший успех. В будущем та же неумность привела Федянина, лауреата Международного конкурса в Варне, в берлинский театр «Комише опер» к балетмейстеру Т. Шиллингу.

Любопытно, что написал бы Пушкин о Нурееве, если бы тетради зафиксировали его мысли в конце 50-х годов? «Одареннейший от природы танцовщик. Необходимо работать над «школой». Но какой самобытный талант?.. Разумеется, Пушкин предвидел блестящее будущее Нуреева, но знал и его слабые стороны. Ведь Нуреев попал в его класс уже семнадцатилетним юношей. А для Пушкина-педагога было важно совершенство во всем — от простейшего, элементарного до вершин виртуозного танца.

Редкие кадры киноплёнки конца 50-х годов. Нуреев репетирует вариацию Принца из балета «Щелкунчик». Редко увидишь столь неожиданное, эстетически своеобразное исполнение. Чуть заниженные позиции рук, острые мгновенные остановки, в которых стрельчатость натянутого подъема синхронно подчеркивается позировками головы и кистей рук. Звучал рояль, но в танце, казалось, воплощается звучание оркестра. *Sissonne tombée, sissonne* и взлет в *saut de basque* — эта комбинация выполнялась по кругу, мягко, «по-кошачьи», но с редкой динамикой. При этом плечи и корпус танцовщика находились в абсолютном покое. Лишь в исполнении

Нуреева вторая часть вариации Принца в постановке В. Вайнонена, пожалуй, адекватна музыке. Эмоциональный и технический «взрыв» танца отвечает forte оркестра. Пушкин всегда был рядом с Нуреевым, когда тот готовил партии принцев в «Щелкунчике» и «Спящей красавице», Базиля и Фрондосо, графа Альберта...

Лето 1969 года. Большой театр. Первый Московский Международный конкурс артистов балета. Пушкин шел по коридору и был необычайно взволнован. Неожиданно, увидев знакомое лицо, произнес без предисловий: «А у Миши все-таки болит колено!» Когда конкурс завершится, Михаил Барышников, его гордость, получит золотую медаль.

В классе Пушкина он появился в 1964 году, приехав из Риги, где учился у хорошего педагога — Ю. Капралиса. Придя домой в приподнятом настроении после состоявшегося просмотра, Пушкин с воодушевлением сообщил, что принял замечательного ученика. Ксения Иосифовна чуть насмешливо и ревниво спросила: «Что, лучше Рудика?» Пушкин помолчал и серьезно ответил: «Он совсем другой, но не менее талантлив». Вскоре о молодом танцовщике заговорили сначала в училище, потом в театре, потом в стране, а потом и во всем балетном мире.

Живой как ртуть, с ребяческой внешностью, распахнутыми голубыми глазами, но воплощение внутренней собранности и дисциплины на занятиях, он растопил сердце Пушкина сразу. В доме учителя Миша вскоре стал бывать почти ежедневно. К этому времени у семьи, кстати, появилась вторая комната. Александр Иванович

любил там работать, вел свои записи, проверял движения и комбинации перед зеркалом, нередко проходя их с помощью Миши. И снова были прогулки по городу с посещением Стрелки, островов, снова разговоры об искусстве балета, о его славном прошлом, о его мастерах. Александр Иванович обладал великолепным чувством юмора, умел рассказывать забавные истории, и Миша, восприимчивый, остроумный, был вполне достойным партнером. В то время молодой Барышников увлекался авторской песней, сам немного пел, играл на гитаре. Александр Иванович любил его слушать, а бывало, что и подпевал. Вообще отношения ученика и учителя сложились на редкость гармонично, чему, по-видимому, способствовали интеллигентность Миши и его глубокая привязанность к Пушкину.

Он постоянно оказывался где-то рядом. Когда мне довелось поработать с Пушкиным перед ответственным выступлением в «Лебедином озере», помнится, Барышников был страшно рассержен «тупостью» недавнего соученика, не сумевшего музыкально исполнить вторую часть вариации Принца. Пушкин остановил разбушевавшегося «преьера» и спокойно, еще раз, с усмешкой поглядывая на хмурого Барышникова, сам показал, как выполнить сложную музыкальную фразу. А рядом вновь уже был Барышников, который, забыв «нанесенную обиду», тут же показал еще один вариант, может быть, лучше подходивший индивидуальности дебютанта. Атмосфера свободы и требовательности, доброжелательности и бескомпромиссности создалась Александром Ивановичем, поддерживалась его

учениками. И это не зависело от места работы, от титулов и меры таланта. Мы все были учениками Пушкина.

Конечно, Барышникову среди «всех» принадлежало особое место. Он очень быстро, едва выйдя на сцену в 1967 году, не только занял ему подобающее по праву таланта положение премьеры, но, что значительно реже случается, достиг творческой зрелости в первых же ведущих партиях — Базиля, Меркуцио в «Ромео и Юлии», Адама в «Сотворении мира» и особенно Альберта в «Жизели». Что же касается собственно танца, можно сказать, что он воплотил пушкинскую мечту о совершенстве. Знак совершенства являло собой каждое танцевальное рас Барышникова. В этом смысле его отшлифованный танец был не только лучшим творением Пушкина, но и высшей наградой учителю за его беззаветное служение балету, за всю его жизнь, за все труды.

Пушкин всей душой был привязан к Барышникову и, конечно, имея печальный опыт, очень боялся его потерять. По рассказу одной из знакомых Пушкина, это приобретало иногда даже несколько комичный характер. Педагог оберегал молодого танцовщика от лишних контактов с иностранцами. Если в гости к Александру Ивановичу заходил кто-то из его бывших зарубежных учеников и при этом присутствовал Барышников, последнего старались под благовидным предлогом запихнуть в соседнюю комнату и не выпускать оттуда, пока посетитель не уходил. А посетителем, между прочим, и был-то зачастую всего лишь поляк или немец из Восточной Германии!¹⁰

Увы, и Барышников, вслед за Нуреевым, оказался потерян для России. Но до того, как это случилось, он проводил в последний путь своего педагога и, двадцатидвухлетний, довел до выпуска осиротевший пушкинский класс.

Когда Пушкин впервые тяжело заболел и врачи запретили ему преподавать, чтобы не привести болезнь к трагической развязке, он ответил, пожав, как обычно, плечами: «Лучше умереть в зале, чем жить в постели». Он не мыслил себя без любимого дела. И всё пошло своим чередом, узаконенным годами порядком: урок солистов в театре, урок в училище, репетиции с учениками. Снова ежедневно его можно было видеть медленно идущим по улице Зодчего Росси с каким-то радостным светом ожидания на лице. Пушкин шел к своим ученикам.

Привычки педагога не изменились и после того, как сердце стало сдавать. Как всегда, он подходил к палке у зеркала и легкими штрихами движений «набрасывал текст» новой комбинации. Правда, после серьезной болезни Пушкин стал несколько продлевать свой отпуск, приспособивая его к отпуску театра. Воспитанникам училища приходилось начинать учебный год с другим педагогом, и они с нетерпением ждали вестей с места отдыха своего учителя. Прибалтика, где обычно отдыхал Пушкин, давала ему новые силы. Помолодевший, соскучившийся по работе, появлялся он в балетном зале. И вновь труд, труд, труд. Вновь он как будто не замечал времени, ведя урок, хотя всегда успевал выполнить всю программу.

Остались в силе все заведенные правила. Еще с 50-х годов в доме Пушкиных сложилась тра-

диция: трижды в год класс Александра Ивановича в полном составе приходил к нему в гости. Это было в сентябре, в день рождения Пушкина (по причине продления отпуска твердая дата не соблюдалась), в канун Нового года — 30 декабря и в конце апреля — после выпускного экзамена. Приходили с цветами, с нехитрыми мальчишескими подарками. Застенчиво толпились в прихожей. Гостеприимство хозяев раскрепощало. С шутками рассаживались за красиво сервированным столом с домашними яствами. Под Новый год — в порядке исключения — на всех ставилась одна бутылка шампанского. Сам стол, покрытый накрахмаленной скатертью, с серебряными приборами, хрустальными вазами, мерцание свеч — всё это казалось ребятам волшебной сказкой. Ведь большинство из них жило в интернате, вдали от семьи, от родного дома, да и вообще подобного никогда не видело. За ужином Александр Иванович старался побеседовать с каждым, не оставляя без внимания никого, попутно давал советы, шутил. Весной, после выпускного экзамена, совместно обсуждали все выступления — доброжелательно и весело. А Ксения Иосифовна хлопотала, стараясь побольше подложить в тарелки, особенно самым бледным и худеньким...

Часы педагога уже были отсчитаны.

1968 год. Класс усовершенствования. В нем занимаются ученики из разных училищ страны. Конечно, можно высоко прыгнуть, с одного темпа сделать 8 и даже 10 pirouettes, но Пушкин требовал иного. Ему важно, чтобы прыжок был выразителен, пластичен, графичен по форме, чтобы колени были вытянуты, кисти свободны,

а голова повернута в гармоничный по отношению к корпусу ракурс. «Повторим комбинацию. Реджеп, ты ведь не в воротах «Пахтакора». Прошу тебя, умерь темперамент и помни о приземлении после *jeté...*». И вновь ученики «простреливают» зал в *jeté, soubresaut, pas failli*, стремясь сохранить в воздухе нужную позу и не «греметь» при приземлении. А в конце урока каждый будет проходить отрывки из вариаций, которые подобрал для них педагог. Реджеп Абдыев, тогда выпускник Ташкентского хореографического училища, будет демонстрировать свой большой прыжок в коде из «Лебединого озера». Вскоре он станет солистом Малого оперного театра, а затем Театра имени Кирова, где исполнит партии Базиля, Фрондосо, Солора, Али-Батыра, Ферхада, будет вести большой репертуар.

1969 год. Перед нами одно из любительских фото. Вытянулся в V позиции класс. Среди учеников стоит педагог. Прекрасное чувство *épaulement*, вытянутые колени, легкие руки... Кажется, слышится: «Соберите лопатки. Кисти мягче. Локти, локти... Ну, что же вы?» Идет урок. Пушкин задает комбинацию: «Второй *arabesque*. Голова к зрителям. Вывести ногу из *arabesque* в *à la seconde* и быстро повернуться в позу *effacée...*»

Увы, это последний класс Пушкина.

Последние месяцы жизни педагога оказались омрачены возникшей проблемой, которую он не в состоянии был разрешить. Театр имени Кирова сумел выстроить новые репетиционные залы, раздвинув стены своего помещения. Танцовщики получили возможность делать экзерсис непосредственно в театре, а затем тут же приступать

к репетициям. До этого, испокон веков, артисты балета занимались в тех же залах на улице Зодчего Росси, которые утром заполняли питомцы хореографического училища — к великой радости вездесущих подростков, видевших воочию больших мастеров. С уходом артистов обрывалась одна из важнейших артерий, связующих школу и театр.

Для Пушкина это обернулось личной бедой. Силы уже не позволяли ездить на урок сначала на Театральную площадь, затем на Зодчего Росси. Он предлагал, чтобы ведущие солисты по-прежнему занимались в помещении училища, но это сводило на нет нововведение. Любимые взрослые ученики уходили... А он не представлял себе жизнь без них, как не представлял себя в детстве без балета. Танцовщики сознавали, как остро Пушкин переживает предстоящую разлуку, но, к великому сожалению, найти выход из создавшегося положения не удалось. Нить, связующая его жизнь с жизнью его учеников, его питомцев, в самом дорогом для него театре, готова была порваться. Оборвалась сама жизнь.

Был вечер. Один из обычных вечеров на улице Зодчего Росси. Заканчивалась репетиция в выпускном классе Пушкина. Шел поиск наилучшего варианта вариации для *pas de deux* из балета «Корсар». Репетировал Николай Ковмир. Пушкин предлагал, чтобы в третьей части вместо *jeté en tournant* выпускник делал двойные *tours en l'air* в позу 1-го *arabesque*. Ковмир был в сомнениях. «В коде ты сделаешь *jeté*, Коля, а вариация выиграет от двойных», — мягко убеждал Пушкин. На выпускном концерте, после

смерти учителя, ученик выполнил его пожелание, а в тот вечер они не пришли к согласию и, как обычно, простились до завтра. Педагог первым покинул зал. По выходе из училища рядом с Пушкиным оказалась недавняя выпускница, близкая семье Пушкиных, Лариса Ермолова. Короткая встреча. Торопливый рассказ о проблемах начинающейся артистической жизни. Несколько добрых слов педагога. И они расстались...

Он скончался на улице от сердечного приступа, не дойдя из балетной школы домой.

Школа Пушкина

Сам Пушкин всегда считал свои уроки трудом. В глазах учеников они были искусством. «Это нельзя называть работой — это было Творчество»¹, — писал еще один ученик Пушкина, Герман Янсон. Да, для учеников это были незабываемые часы приобщения к искусству. Они учили его постигать. Они вдохновляли на поиск в творчестве.

Тем не менее все, кому выпало счастье заниматься в его классе, коллеги по училищу, привыкли к пушкинским «россыпям» комбинаций, к кратким, предельно конкретным замечаниям. Но педагоги и артисты, впервые попадавшие к нему на занятия, всегда бывали поражены увиденным.

В декабре 1967 года на уроке Пушкина побывал Джон Баркер, руководитель школы классического балета из Нью-Йорка. То, что он увидел, заставило его, как он сам написал два года спустя, «изучить русский язык, чтобы говорить с ним (Пушкиным.— Г. А.) и научиться у него, как стать лучшим преподавателем»². Его поразили комбинации рас, задаваемые ученикам, вся атмосфера урока. «...Только сейчас я понимаю, сколько энергии терял понапрасну, впадая временами в неистовство»³, — писал Баркер Пушкину в 1968 году.

М. М. Михайлов, долгое время работавший педагогом в училище, вспоминал, что обычным явлением для ленинградской балетной школы

1960-х годов стали посещения зарубежных хореографов, артистов балета, искусствоведов и критиков, преподавателей танца. И первой просьбой, произносимой гостем, были почти всегда одни и те же слова: «Пожалиста, в класс профессор Пушкин!»⁴.

Пушкин был щедр и не таил своих профессиональных секретов. Сколько тысяч комбинаций рас записаны в школьных тетрадях, которые находятся на письменных столах артистов, педагогов балета в различных уголках мира. Пушкин беспрепятственно разрешал записывать свои уроки. Все, что могло послужить на пользу любимому им искусству, было естественно для него. Поэтому он посылал в Брно главному балетмейстеру Мирославу Кура (тоже бывшему ученику) свои записи «Шопенианы» и «Жизели», поэтому к нему обращались за помощью из Риги и Ташкента, Берлина и Софии, Оттавы и Нью-Йорка. И каждый знал: Пушкин ответит и поможет всем, чем сможет.

Урок классического танца называют фундаментом балетного искусства. Вернее не скажешь. Именно с него начинают познавать азы сценического танца. Урок развивает и поддерживает техническую, физическую, наконец, артистическую форму танцовщиков. Умение соединять эти три стороны отличает истинный талант педагога. Пушкин в совершенстве владел всеми тремя сторонами педагогического искусства. Они органично переплетались в его методике построения, ведения урока. С первых же движений у «станка» до классических вариаций, которые венчали его урок, просматриваются гармоничность и логика профессиональных задач, поставленных педаго-

гом, чьи уроки воспитывали в учениках совершенное владение техникой танца, развивали физически и учили не «работать», а танцевать. Очень верно сказал об уроках Пушкина замечательный танцовщик, ныне заведующий кафедрой хореографии Санкт-Петербургской консерватории Никита Долгушин: «Выдержать весь его урок, выполнив требования хотя бы минимально, — это уже определяло высокий профессиональный уровень артиста»⁵.

Пушкинский внутренний метроном не позволял ему изменить выверенному ритму урока. Этот ритм был неотъемлемой частью методики преподавания, а создавалось впечатление, что Пушкин нетороплив, даже чуть медлителен в показе движений. Но это был самый целесообразный ритм для усвоения учениками порядка движений в комбинациях, что очень важно для успеха занятий. Ведь ошибаясь в порядке движений, ученик теряет возможность выполнить весь объем экзерсиса. Такого не могло быть на уроках Пушкина. Он не ориентировался лишь на «лидера» класса — и в этом проявлялась еще одна примечательная черта его характера, — а учитывал возможности всего класса в целом.

Да, Пушкин делал немного замечаний, вернее, был немногословен во время урока, но задаваемые им комбинации были направлены на развитие и техники, и танцевальности. Это было основой его метода, тут и проявлялись его талант, опыт, забота об учениках. Готовясь к уроку — многочисленные наброски свидетельствуют об этом, — Пушкин тщательно сочинял комбинации, учитывал потребности класса. Задавая определенные связки движений, он обучал коор-

динации, чувству позы, устойчивости и многим другим премудростям владения классическим танцем.

За несколько месяцев занятий в его классе движения танцовщиков приобретали иную, более совершенную форму. Появлялось уверенное чувство *épaulement*, руки, словно сами собой, делали нужное *port de bras* при толчке во время прыжков, а не беспорядочные стихийные взмахи. Уроки помогали преодолеть неряшливость, разбросанность танца. Они лечили танцовщика и в прямом смысле, помогая восстановить физическую и техническую форму после болезни.

Раскроем один из исходных принципов педагогической методики Пушкина на, казалось бы, частном примере.

В 1968 году после перенесенной тяжелой травмы в классе усовершенствования стал заниматься бывший ученик Пушкина (он закончил хореографическое училище в 1961 году), солист Кировского театра Вадим Бударин. Артист долго не танцевал и начал работать очень осторожно. Пушкин не делал ему замечаний. Задавал комбинацию, иногда поправлял неудачную позу танцовщика, уточнял принцип выполнения *pas* и как бы невзначай мог бросить Бударину: «Ищи ось». А тот тщательно выполнял *préparation* к *tours*, еще не решаясь на само вращение, проверял устойчивость, координацию при «форсе». Глядя на Бударина, Пушкин видел, что самое главное для танцовщика восстановить координацию, эластичность связок, гибкость тела, физическую выносливость. Пушкин старался, чтобы Бударин, занимаясь, переносил акцент на эти стороны исполнительского мастерства. Выполняя заданные

комбинации, танцовщик упрощал их техническую сторону. Если в комбинации были вращения, он делал *relevé* в заданной позе и стоял на полупальцах в то время, как весь класс выполнял *tours*. Этим приемом Бударин возвращал потерянное ощущение устойчивости. Упрощая пушкинские комбинации, танцовщик неожиданно открывал глубинные задачи, которые скрывались за виртуозным сочетанием *pas*.

Если с архитектурного произведения снять все украшения, то откроется основа, на которой они крепятся. Так и принцип занятий Бударина, который предложил ему Пушкин, лишая комбинации украшений, раскрывал основное их назначение. Даже не раскрывал, а проявлял «зерно» любой комбинации.

Battement fondu на середине зала. Это движение готовит мышцы к мягким приземлениям после прыжков.

Battement fondu правой ногой в сторону на 45° , *battement fondu* в позу *attitude croisée* (правая нога на 90°), опустить ногу в IV позицию, *pirouettes en dehors* в позе *attitude*, закончить в *attitude croisée* (Бударин не делал *pirouettes*, а лишь выполнял *relevé* в этой позе). *Demi-plié* и *renversé*, *pas de bourrée* в IV позицию, правая нога впереди. И *pirouettes en dedans*, законченный в позе *attitude effacée* (Бударин и в этом случае заменял *pirouettee* на *relevé*). И все снова с другой ноги.

На первый взгляд может показаться странным, что Пушкин предлагал здесь комбинацию, в которой основное движение встречается всего только два раза. Но в том-то и была сила Пушкина-педагога, что он умел объединять различ-

ные pas в таком сочетании, что все они вместе решали задачу основного движения. Battement fondu развивает demi-plié, устойчивость, для которой нужны сильная икроножная мышца, эластичное ахиллово сухожилие. В комбинации лишь два battement fondu (в сторону на 45° и в attitude croisée на 90°), но проследим, сколько движений выполнил танцовщик для развития нужной мышцы, даже не делая pirouettes. Два раза в комбинации встречаются pirouettes в позе attitude; сопутствующие им demi-plié, relevé — еще два движения для развития икроножной мышцы и устойчивости. Demi-plié, renversé, pas de bourrée — опять три движения, нагружающие основную работающую мышцу при выполнении battement fondu. В итоге получаются семь движений, которые представляют собой либо battement fondu в чистом виде, либо какую-то его фазу (сгибание или вытягивание коленного сустава и подъем на полупальцы). Кроме того, Бударин стоял на полупальцах, пока ученики выполняли вращение, чтобы продолжить комбинацию вместе со всеми. Следовательно, развитию устойчивости также было уделено много внимания. Поэтому даже в очищенном от технических и танцевальных сложностей виде (мы нарочно взяли случай с Бударинным) комбинация решала главную задачу, изначально заданную в battement fondu.

Не забудем и то, что ученики выполняли технически более сложный уровень комбинации, чем Бударин. Немало ценного Пушкин вносил в комбинацию и помимо главной задачи, которая определялась основным движением, в данном случае battement fondu. Так, к вращению в больших позах добавлялась работа рук во время

перехода из одной позы в другую, а Пушкин во время экзерсиса уделял большое внимание рукам, видя в этом залог танцевальности. «Руки должны петь во время движений», — нередко говорил он на уроке. Иными словами, главную задачу Пушкин усложнял дополнительными элементами, которые были необходимы в сегодняшнем уроке для его учеников.

В следующей комбинации — *grands battements jetés* — опять будут *pirouettes*, но уже в других позах, снова встретится *renversé*, но в ином ракурсе и с иным положением рук... Занятия побуждали работать не только тело, но и мысль... На уроке Пушкина танцовщик проверял свои возможности в полной мере. Недаром Никита Долгушин утверждает, что после урока Пушкина зачастую можно было и не репетировать, в отличие, например, от уроков А. М. Мессерера, который обычно конкретизировал техническую задачу каждого занятия⁶. Пушкин в одном уроке охватывал большое количество разнообразных *pas*, вводил в *allegro* вариации классического репертуара... Занимающиеся у него за короткий период выполняли большой объем физических, технических и танцевальных нагрузок. Как это удавалось? За счет темпа урока, внутреннего метронома, о котором говорилось выше. Интенсивность была предельная. Мысль танцовщика должна была работать активно и быстро, схватывая порядок движений, каждое из которых было логически обосновано предыдущим.

Сосредоточенный артист во время занятий мог готовиться к выступлению на сцене. Пушкин советовал иногда своим лучшим ученикам накануне ответственных выступлений (имеются в ви-

ду главные партии) заниматься на уроке в манере предстоящего спектакля, вносить в движения экзерсиса определенную стилистическую окраску. Не нарушая академических правил выполнения балетных *pas*, Пушкин предоставлял возможность каждому проявить индивидуальные свойства танцевального мастерства. Может быть, поэтому К. Я. Голейзовский написал о Владимире Васильеве. «Во всей полноте я оценил творческую силу Васильева и гармонию его всегда осмысленных танцевальных жестов на уроке педагога Пушкина»⁷. Естественно, Васильев, как и Долгушин, мгновенно схватывал порядок *pas* и внутреннюю сущность комбинации, стремясь своим исполнением полнее выразить заключенные в ней творческие возможности. Так, первое *adagio* на середине зала было особенно близко индивидуальности Долгушина, поскольку оно строилось Пушкиным на мягких *battements développés, tours lents, fouettés, ports de bras*. В этом *adagio* танцовщик мог проверить красоту своего *arabesque*, найти выразительное положение рук при переходе из одной позы в другую. Второе *adagio*, включавшее динамичные вращения, острые позировки и даже один-два прыжка, бесспорно отвечало творческим склонностям Васильева.

Васильев и Долгушин — такие разные и крупные творческие индивидуальности! Первый — воспитанник М. М. Габовича — известного танцовщика Большого театра и педагога Московского хореографического училища; второй заканчивал Ленинградское училище по классу В. И. Шелкова. Но оба танцовщика нашли для себя нужное и важное в уроках Пушкина.

Поэтому встреча Васильева с Пушкиным была так высоко оценена Голейзовским, по той же причине хранит в своей памяти встречи с Пушкиным и Долгушин.

«Пойдите обязательно сегодня на «Жизель». Никита вернулся. Посмотрите. Он всё делает по-своему», — сказал Пушкин своим ученикам, когда после долгого перерыва на сцену Театра имени Кирова вновь вышел Альберт — Долгушин. Пушкин был предан воистину лучшим традициям русского балета, именно поэтому он высоко ценил самостоятельную творческую личность. Он видел в Долгушине прежде всего ищущего, творчески одержимого артиста, способного по-своему и серьезно осмыслить роли классического репертуара. Пушкин всегда уважал и приветствовал настоящий творческий поиск в искусстве.

Чуть менее десяти лет назад на эту сцену в том же спектакле вышел Рудольф Нуреев. В балетном зале было найдено и отрепетировано то, что мгновенно сделало молодого танцовщика кумиром и зрителей, и профессионалов.

Прошли еще годы, и в «Жизели» появился Михаил Барышников. Со своей интерпретацией традиционной роли. «Потом был <...> волшебный спектакль «Жизели», которому суждено место в истории рядом с последней петербургской «Жизелью» Нижинского»⁸, — писала по этому поводу В. М. Красовская.

И опять рядом был Пушкин.

С кем бы Пушкин ни занимался, он старался определить, где его подопечный был наиболее умел и своеобразен в исполнении *pas*, и с выгодной стороны показать это в той или иной партии. Во имя этого он мог пойти на отступление

от канона. Вариация Белого раба из балета «Павильон Армиды», поставленная Фокиным специально для Нижинского, славится труднейшей первой частью. Владелец феноменального прыжка, Нижинский делал в ней простой *grand changement de pieds* с продвижением из центра сцены вправо и влево. В один прыжок Нижинскому удавалось перелетать половину сцены, взмывая на огромную высоту. Ученик, готовивший вариацию для своего выпускного концерта, находился в труднейшем положении, ибо его данных не хватало, чтобы хоть как-то произвести впечатление. Но его партнерша хорошо танцевала *adagio* и свою вариацию, и — как часто бывает в школе — кто-то из выпускников должен был помочь показать способную ученицу. Но Пушкин видел, как переживал несчастливец сложившуюся ситуацию. «Сегодня мы попробуем другую коду», — сказал он на одной из репетиций. И показал то, что придумал. Ученик заметно повеселел. А затем был найден иной подход и к коварной первой части вариации: *grand changement de pieds* был заменен *entrechat-six* с продвижением из стороны в сторону. Общий абрис танца был сохранен, а заноски смотрелись необычно, и это позволило ученику преодолеть свое состояние и даже в какой-то мере раскрыть свои возможности на концерте.

«Пушкин, — рассказывал М. М. Михайлов, — никогда не посягал на индивидуальность учеников. Напротив, от умел окрылить каждого, предоставляя своим воспитанникам свободу творческого развития. Это и увенчивало его работу необычайно эффективным результатом. Особенно свободно в проявлении своей личности,

индивидуальности, естественно, чувствовали себя те, кто от природы был одарен талантом»⁹.

Заботу о себе, о своих интересах и возможностях, даже если они были скромными, чувствовали все подопечные Пушкина, начиная с первых его выпусков. «Александр Иванович отличался <...> проникновенным вниманием к каждому, а отсюда индивидуальный подход к ученикам. Я испытал это на себе. Он будил в каждом его глубинные качества, способствовал их развитию», — писал в уже цитированном письме первый воспитанник Пушкина — Леонид Ошурко.

Между тем то, что в лице Пушкина училище обладает выдающимся мастером, стало вполне очевидно, пожалуй, лишь к началу 50-х годов. Ранее он воспринимался лишь как один из законных наследников и преемников школы танца, определявшейся к тому времени именами Пономарева и, конечно, Вагановой.

Пушкин, бесспорно, и не претендовал поначалу на какие-то новации в преподавании. Напротив, он с особой почтительностью относился к опыту своих наставников. Ему посчастливилось, как уже было сказано, встретиться с Вагановой, когда в театральном училище еще не успели оценить по достоинству ее исключительный талант педагога. Посещение ее уроков летом 1921 года не прошло бесследно для юного Пушкина. Ведь уже тогда он отличался серьезностью и вдумчивым подходом к занятиям. Позже с Вагановой-педагогом Пушкин встречался и выпускником, когда танцевал с ее ученицами Е. Тангиевой и М. Семеновой. Но влияние Вагановой на танцовщиков и педагогов мужского

танца сказывалось не только в результате непосредственных творческих встреч. Ваганова никогда не учила танцовщиков (если не считать случайных частных уроков), но не заметить воздействие ее педагогических принципов на мужское исполнительское мастерство и педагогику невозможно.

Говоря о структуре урока Пономарева, мы уже отмечали связь с ее методом практики педагога мужского класса. Главным же было то, что Ваганова теоретически сформулировала и практически подтвердила важнейшие принципы выполнения поз и движений классического танца. Это касалось в равной мере и женского и мужского исполнительства. В итоге развитие методики танца привело систему преподавания в женских и мужских классах училища к взаимному проникновению и обогащению. Став педагогом, Пушкин, как все его старшие и молодые коллеги, опирался на педагогический опыт Вагановой, на ее огромный авторитет. Но безусловно важнейшим источником его педагогических знаний и навыков были уроки Пономарева. Соответственно, его и ценили в училище как способного ученика прекрасного мастера.

Но к началу 50-х практика Пушкина стала привлекать все больше внимания по одной, для всех очевидной, причине: ученики его класса, им тщательно выученные за несколько лет каждодневных занятий, стали заметно выделяться. Их отличала отнюдь не школьная, а артистическая проработка вариаций и партий, с которыми они выступали на выпуске, смелость и завидное мастерство в выполнении сложных танцевальных пассажей и особое, напоминавшее самого педа-

гога, свободное от аффектации, от нажима на зрителей в расчете на их аплодисменты чувство собственного достоинства.

Тогда о Пушкине заговорили иначе — как о педагоге, который поднял на новую высоту заветы предшественников. «А теперь педагоги, — позже писал главный балетмейстер сначала Кировского, а затем Большого театра Л. М. Лавровский, — (и в частности, ученик Пономарева, в свое время отличный классический танцовщик Александр Пушкин) пересматривают и дополняют эту систему, ибо в постоянном развитии и есть то живое, что составляет школу русского классического танца»¹⁰.

Какие же черты, элементы нового сложились в педагогической практике Пушкина, который сам охотно подчеркивал, что многое взял от Пономарева? Рискнем предпринять попытку сравнения уроков танца Пономарева и Пушкина.

Сначала о структуре урока.

«В начале урока мы делали трудный экзерсис у палки, затем два *adagio* на середине зала, в которые входили вращения и один-два прыжка: он очень любил задавать нам *grand assemblé*, *grand jeté* в позы *attitude croisée* и *effacée*, требуя от нас бесшумного приземления», — рассказывал Пушкин на упоминавшемся вечере памяти В. И. Пономарева об уроке своего учителя. Пушкин здесь не совсем точен. Как уже говорилось, вслед за Вагановой, Пономарев включал в урок три адажио, что Пушкин подтвердил в дневниковых записях 1925 года. Сам же он поступал иначе.

Сравним среднюю часть экзерсиса, которая многое определяет в уроке. К сожалению, отсут-

ствии записей экзерсиса у палки в уроке Пономарева исключает возможность сопоставления. Но логика построения этих частей урока у крупных педагогов одинакова. Поэтому, сравнивая экзерсис на середине зала, мы косвенно сравниваем и экзерсис у палки.

Экзерсис на середине зала был у Пушкина более развернутым, чем у Вагановой и Пономарева, — хотя принцип построения концентрированных *adagio* взят им у этих педагогов — и состоял из двух *adagio*, а также комбинаций *battements fondus* и *grands battements jetés*. Причем две последние комбинации были, как и *adagio*, насыщены различными видами вращений. В конце экзерсиса на середине зала перед *allegro* Пушкин задавал *grande pirouette*. Увеличение экзерсиса на середине зала — не случайность в структуре урока Пушкина, а закономерный результат бурного развития сценического танца, мимо которого он пройти не мог. Поэтому, сравнивая два экзаменационных *adagio*, следует помнить, что первое относится к 1925 году и традиционно по количеству *pas*, по некоторой статичности положений, второе принадлежит 1966 году и в нем воплощено движение мысли, чутко улавливающей потребности времени.

Итак, *adagio* класса Пономарева (описание дано в сокращении. — Г. А.).

Ноги в V позиции, правая впереди. *Demi-plié*, вытянуть колени, *développé à la seconde* правой ногой (руки во II позиции), провести ногу в позу *effacée* вперед (левая рука в III, правая во II позиции), *tombée* в IV позицию, *tours en dedans* в 1-й *arabesque*, закончить в *demi-plié, fouetté* в *à la seconde en dehors, demi-plié, pas de bourrée* в

IV позицию, правая нога впереди, 6-e port de bras, два tours à la seconde. Закончить вращение в позе à la seconde.

Adagio в целом довольно простое для выпускного класса (причем из трех, записанных Пушкиным, оно самое сложное). Какие же характерные черты здесь важны для последующего сравнения?

Во-первых, сочетание вращений с développé, во-вторых, наличие определенного момента, который можно назвать основным — в данном случае это положение à la seconde. Необходимо также отметить, что в adagio Пономарева встречаются прыжки: в третье adagio, например, включены entrechats-six. Заканчиваются adagio почти всегда каким-то вращением, и финальная поза — та же, в которой исполнялось вращение.

Пушкин задавал, как уже сказано, два adagio на середине зала и дополнительные комбинации. Первое adagio шло в сочетании с battements tendus и battements jetés, второе — основывалось на различных видах вращений в позах. Важно отметить, что и в другие комбинации экзерсиса Пушкин вводил много вращений. Так, окончание комбинации battements fondus было всегда построено на tours в позах arabesque и attitude, а комбинация grands battements jetés начиналась с вращений, связанных в оригинальную танцевальную структуру.

Если сравнить урок Пушкина с уроками А. А. Писарева (тоже ученика Пономарева), видно, что большое число вращений было важной чертой методики Пушкина. Если Писарев был особо внимателен к правильным позициям

ног в позах и задавал много développé — отсюда статичность его комбинаций, то Пушкин требовал легкости в позе и не любил долгого «стояния». Используя многочисленные виды fouetté, он добивался непринужденной работы мышц. Позы его учеников приобретали остроту, что важно для мужского классического танца. На уроках Пушкина ускоренность ритма сказывалась на работе мышц (речь идет о быстрой смене комбинаций, а не о темпе музыкального сопровождения), и они уставали, пожалуй, больше, но и объем выполненных движений был выше, чем у Писарева.

Разумеется, педагогическая практика Писарева тоже содержит поучительный опыт. Пушкин высоко ценил Писарева, внимательно изучал его методику. Когда Писарев в содружестве с В. С. Костровицкой написал учебник по классическому танцу¹¹, Пушкин сказал на его обсуждении: «Я подробно ознакомился с пособием в течение года и поэтому могу с уверенностью сказать, что оно окажет большую помощь хореографическим училищам»¹². Пушкин вообще очень внимательно следил за литературой по классическому танцу. Анализируя труды коллег, он формулировал свои принципы. «Мне кажется, что не следует давать подробное описание уроков, а просто указать по программе, когда какое движение должно быть пройдено»¹³, — заметил он на обсуждении учебника Н. Базаровой и В. Мей «Азбука классического танца».

Пушкин был против уроков-схем, сковывающих мысль педагога. Главное, полагал он, обозначить логику составления программы. Тут Пушкин разделял убеждения Вагановой, которая

писала: «Никаких твердых схем и никаких твердых норм для построения уроков я давать не буду. Это область, в которой решающую роль играют опыт и чуткость преподавателя»¹⁴. Может быть, поэтому Пушкин не написал своего учебника по классическому танцу. Главное в его практике — замечательные по учебным задачам комбинации, но навязывать их другим он считал неправильным. Правда, в его записях есть наброски, где он выражает свой взгляд на некоторые вопросы хореографического воспитания (например, описание выполнения всех форм *petit jeté*, которое он сделал в 1961 году), но самоцелью это не стало. В набросках очевидна его позиция: движения надо описывать комплексно, включая работу рук, головы, корпуса. О таком же подходе он говорил на обсуждении книги Н. Базаровой и В. Мей. Словом, Пушкин не создал научных трудов. И тут он опять был похож на Пономарева, который вообще не оставил записей о своем педагогическом методе.

Но вернемся к сопоставлению *adagio* Пушкина и Пономарева.

Практика Пушкина-педагога, подняв на более высокую ступень технический и танцевальный уровень урока Пономарева, дает нам представление о его методике.

Пушкин воспринял у своего педагога внимательное отношение к вращениям, считая их одним из важнейших аспектов мужского классического танца. Акцент в своем экзерсисе Пушкин ставил не на статичной проработке академических форм *adagio*, а на всевозможных *turns*. В умении же соединять их в комбинации Пушкину равных не было.

Итак, «большое» adagio Пушкина в его выпускном классе 1966 года.

Ноги в V позиции, правая впереди. Руки открываются во II позицию. Один tour с grand-plié в позе attitude croisée (левая рука в III позиции, правая — во II), заканчивающийся в позу effacée. Passé левой ногой и développé в позу ecartée вперед, после чего левая нога опускается в V позицию назад, и degagé в позу 1-го arabesque. Tour lent, demi-plié (правая рука поднимается в III позицию), pas de bourrée в V позицию. Sissonne failli влево и подъем на полупальцы правой ноги в позу attitude croisée (левая рука в III позиции, правая — во II), port de bras направо, потом налево (на полупальцах), 6-я форма port de bras и два tours en dedans в позе attitude, закончить в позу effacée. Снова demi-plié, pas de bourrée в IV позицию и два tours en dedans в 1-м arabesque. Pas failli в 3-й arabesque на правую ногу, jeté на левую в 1-й arabesque, откуда нога выводится в положение à la seconde, и fouetté en dehors через I позицию до позы croisée вперед правой ногой на 90° с завершением в V позиции на полупальцах (руки в положении allongée).

Продолжала это adagio комбинация battements tendus и battements jetés, которая завершалась tours en dehors и en dedans со II позиции. Но эта часть нас сейчас не интересует, и мы не будем на ней останавливаться. Хотя стоит заметить, что Пушкин не записал в уроках Пономарева ни одного подобного продолжения adagio. Видимо, Пономарев в экзаменационном уроке все-таки кое-что облегчал, например, не задавал battements tendus и battements jetés. Пушкин так

не поступал. Он задавал на экзамене почти полный объем каждодневного урока, а *allegro* даже несколько удлинял. В этом была своя принципиальность: все, как обычно, только чуть сокращен экзерсис у палки.

Есть ли что-то объединяющее в *adagio*, задаваемых двумя педагогами? Конечно, есть. И сформулировать это общее можно так: тема академического *adagio* задана Пономаревым, вариацию на более высоком техническом и танцевальном уровне развил Пушкин.

Принцип построения *adagio* схож: вращения — их доминанта. В них можно найти немало одинаковых движений, например, *fouetté* из 1-го *arabesque* в позу *à la seconde*. Кроме того, как и Пономарев, Пушкин вводил в *adagio* прыжки. Но у Пономарева на три *adagio* один случай введения прыжка — это *entrechat-six*, а Пушкин в одно *adagio* включил уже два прыжка: *sissonne failli* и *jeté*.

Но если увеличение числа прыжков — лишь частное отличие *adagio* Пушкина от *adagio* Пономарева, то главное отличие двух *adagio* заключается в различных уровнях их техники и танцевальности.

У Пономарева, несмотря на вращения, *adagio* в целом довольно статично. Пушкин же, вводя *sissonne failli*, *pas failli*, *jeté* в *arabesque*, раздвигает само пространство, на котором *adagio* выполнялось. Он учил широте в танце, что очень важно для мужского исполнительского мастерства. Ведь широта в танце — это залог будущей танцевальности, которой в *adagio* уже уделялось немалое внимание. Тому способствовали *port de bras* при выполнении *grand plié*, а также в позе

attitude, в положении на полупальцах. Активное участие в движении рук, корпуса, головы придавало *adagio*, задаваемым Пушкиным, вид танцевальной миниатюры.

Последнее подчеркнем особо. «Пушкин, — вспоминал М. М. Михайлов, — предпочитал задавать такие учебные комбинации, которые содержали в себе элемент театральности и тем способствовали зарождению у его воспитанников увлеченности танцем, эмоциональной приподнятости, в конечном счете способствовали зарождению артистизма. В итоге, помимо приносимой ими колоссальной практической пользы, эти комбинации доставляли учащимся немалое эстетическое удовольствие»¹⁵. Добавим, что удовольствие при этом испытывали не только ученики Пушкина, но в еще большей степени незванные зрители, толпившиеся в дверях учебного зала, что дополнительно поясняет ту притягательную силу, которую таил в себе пушкинский урок.

Необходимо отметить и совершенно различный технический уровень *adagio* Пушкина и Пономарева. *Adagio* Пономарева в этом отношении — «эскиз» к «картине» Пушкина. Труднейший *tour* из *grand plié* в позе *attitude*, слигованный переход после двух *tours* в позе 1-го *arabesque* — в *pas failli* с последующим *jeté*, редко встречающийся в классическом танце вид *fouetté en dehors* из позы *à la seconde* в позу *croisée* вперед — все эти движения свидетельствуют об очень высоком техническом уровне *adagio*, задаваемых Пушкиным.

Опираясь на традиции построения академического мужского *adagio*, Пушкин совершенствовал и его структуру. Двухчастная форма «большого» *adagio* приобрела в его уроках закончен-

ный вид. Первая часть: *battements développés, fouettés, port de bras, tours* в больших позах, один-два прыжка. Вторая: виды *battements tendus* и *battements jetés*, различные *pirouettes en dehors* и *en dedans*. Две части были строго разграничены, но *adagio* тем не менее производило впечатление единого целого, что достигалось введением *port de bras* и во вторую часть *adagio*: *battements tendus* и *battements jetés* выполнялись одновременно с переводом рук из позиции в позицию. Развитию танцевальности и здесь было уделено серьезное внимание.

Говоря о пушкинском построении *adagio*, необходимо упомянуть, что в хореографическом училище существовал и другой взгляд на эту часть урока мужского танца. Примером может служить принцип построения *adagio* на уроках Б. В. Шаврова, в прошлом известнейшего премьера Театра имени Кирова, авторитетного педагога, начавшего преподавать ранее Пушкина. Педагогическая манера их была различной, хотя оба преподавателя опирались на одну основу (Шавров закончил в свое время училище по классу В. А. Семенова, строго классического танцовщика, сохранявшего в своих педагогических принципах традиции легатовской школы). Шавров был предельно требователен к соблюдению *éroulement*, тщательно следил за положением ног в позах *croisée, effacée, écartée*, добивался эмоциональной окраски многих движений. Вместе с тем его ученики всегда были отлично подготовлены физически и легко переносили большие нагрузки. Но достигал он этого иным, нежели Пушкин, путем. Обычно он задавал одно *adagio*, построенное на различных *développés, fouetté,*

tours lents, port de bras. Причем port de bras выполнялись обязательно в позах, когда нога поднята на 90°. Port de bras вперед в позе 1-го arabesque было его любимым пассажем. Вторая часть adagio, как и у Пушкина, состояла из комбинаций battements tendus и battements jetés. Adagio Шаврова было длительным — 48—64 такта и повторялось учениками дважды — с правой и с левой ноги, что и становилось фундаментом их хорошей физической подготовки. Пушкин же развивал выносливость путем интенсивного ведения урока, большим количеством прыжков и разнообразных вращений.

Второе adagio у Пушкина состояло почти целиком из вращений, которые развивали учеников физически и технически. Темп этого adagio убыстрялся и требовал динамики в выполнении pas. В нем уже появлялись tours chaînés, pas chassé, fouetté en tournant, выполняемые в ускоренном темпе, что подводило к следующей мажорной комбинации — grands battements jetés.

Последней комбинацией перед allegro шел grande pique, который всегда выполнялся дважды: вправо и влево. Это было законом для любого урока. Ученики Пушкина овладевали вращением в обе стороны благодаря тому, что все комбинации были обязательны с левой и с правой ноги. Ни недостаток времени, ни усталость класса (а такое бывало в период концертов) не могли изменить этого правила. «Лучше сократим количество комбинаций, но сделаем всё с обеих ног», — говорил Александр Иванович.

Пушкин вообще был щепетилен к творческой дисциплине урока. Он не допускал выполнения

прыжков без соблюдения заданных позиций рук или вращений в небрежной форме ради увеличения числа tours. «Меня не удивишь десятью, я видел шестнадцать pirouettes, а вот сделай три чисто, остановись в V и поставь пятки в demi-plié — этим ты меня порадуешь», — посмеиваясь, говорил он «технарям».

К сожалению, этот завет порой забывает новое поколение педагогов. Они стремятся во что бы то ни стало щегольнуть высоким техническим уровнем своих учеников, упуская, что классический танец потому и называется классическим, что он совершенен по красоте линий, сливованности переходов, мягкости приземлений после прыжков. Балетмейстер О. М. Виноградов так отозвался о «плодах» новой методики: «Отчего в сегодняшних спектаклях почти не видно глубоко разработанных ролей, ярких характеров? Оттого, что репетиции, на которых происходит основная работа, превращаются в урок по технике танца. Репетиторы большую часть времени тратят на то, чтобы учить, как надо делать то или иное pas»¹⁶. В постановке вопроса есть доля лукавства. Счет за отсутствие «ярких характеров», «глубоко разработанных ролей» можно предъявлять и хореографам, и артистам балета. Но несомненно то, что репетиторы и впрямь затрачивают немало времени, чтобы исправить дефекты подготовки танцовщиков в классах балетного училища. Причем они вынуждены учить не тому, как в принципе сделать какое-то pas, а как *правильно*, по законам классического танца, его выполнять. Ибо в погоне за ростом танцевальной техники теряются красота, чистота исполнения.

Сейчас хореографов, педагогов балета нередко призывают обратить внимание на достижения спортивной науки, которая помогает увеличивать и увеличивает результаты спортсменов. Конечно, в развитии физических возможностей артиста балета и спортсмена имеются точки соприкосновения (легкость и гибкость у гимнастов, умение отдавать весь потенциал мышечной энергии в минимальное время у спринтеров и прыгунов). Конечно, развитие физических данных способствует прогрессу танцовщика. Но выносливость и гибкость у артиста балета не гарантируют правильности выполнения *pas*. Даже не касаясь образно-эмоциональных задач, стоящих перед артистом балета, попытаемся уточнить, какой смысл вложен в понятие классической «правильности». Ведь именно здесь заключен критерий оценки работы педагога танца. Умеют ученики правильно выполнить все движения экзерсиса — педагог преподает успешно. А если ученики даже способны сделать множество *piouettes*, но не владеют профессиональными навыками выполнения этих *pas* — педагог преподает неверно. Тут есть только кажущееся противоречие. Если ученики научились прыгать и вертеть по десятку *piouettes*, то зачем вроде бы требовать какой-то грамотности? Но дело в том, что только при грамотном, профессиональном выполнении *pas* линии тела в прыжках и вращениях будут гармоничны, строги, красивы, плечи не станут во время *tour*s подниматься «до самых ушей». Время многое меняет в искусстве. Но основные законы, предъявляемые к выполнению движений классического экзерсиса, остаются для балета неизменными.

мыми. Они хранят вечную красоту классического танца.

Пушкин так создавал свои комбинации, что заставлял тело ученика двигаться в соответствии с внутренними законами сочетания классических *pas*. Сочинить интересную комбинацию *pas* может балетмейстер, педагог-репетитор, способный к импровизации танца артист. Но составить комбинацию так, чтобы в ней была заключена учебная задача, причем не обособленная от всего урока — это уже талант педагога. *Pas* должны сочетаться так, чтобы ученикам было неловко, неудобно выполнять их неправильно. Так, если при выполнении связующего движения повернуть голову в сторону, куда направлен *glissade*, — она уже не займет нужное положение при броске ноги на *fouetté* в 1-й *arabesque*, а из-за этого тело «болтнет» в воздухе. «Умейте освободить ногу, которая пойдет на бросок, до начала броска, а перемена направления взгляда должна помочь координированно выполнить *fouetté*. Проще, не утрируйте поворот головы», — говорил Пушкин ученикам. Он был настоящим творцом таких целесообразно построенных, воспитывающих танцовщика комбинаций. Пушкин мог бы вообще молчать на уроке, лишь показывать порядок *pas*, но учебный процесс все равно продолжался бы. В этом проявлялся его главный природный талант педагога. В основе же лежало совершенное знание классического танца. Он учил каждого ученика его законам продуманно и эффективно.

Герман Янсон писал: «Мы часто не замечали трудностей изучения тех или иных движений, заранее были готовы к их исполнению. Когда Пуш-

кин задавал впервые два пируэта, мы уже делали пять-шесть, вместо одного тура в воздухе могли сделать два и три. Учеба для нас не была в тягость, а, наоборот, дарила постоянную радость»¹⁷. Глубоко продуманная программа уроков позволяла Пушкину добиваться замечательных результатов.

Обратимся еще раз за примером к спорту. Лучшие тренеры по фигурному катанию иной раз в короткие сроки добиваются от своих подопечных выполнения сложных технических элементов. Объяснение этого феномена просто: они раскладывают технически сложный элемент на простые слагаемые, а затем, тщательно их проработав, резким «броском» поднимают спортсмена на новую техническую высоту. Это наиболее короткий и легкий путь для ученика, но трудный, требующий огромного опыта и чутья — для педагога. Уметь разложить технически сложное движение на составные части, подготовить ученика физически и психологически к объединению простых элементов, уловить момент, когда он готов выполнить всю комбинацию, — это уже талант педагога.

Пушкин шел именно этим путем, что можно определить по его комбинациям, задаваемым в младших классах.

Adagio 5-го класса (год его создания не известен, но можно предположить, что оно относится к концу 40-х годов). В этом adagio уже можно найти основу тех сложных элементов, которые воплотятся в комбинациях пушкинского выпускного класса.

V позиция, правая нога впереди. Grand plié с последующим подъемом на полупальцы.

Développé вперед правой ногой на croisée (правая рука в III позиции, левая — во II). Passé правой ногой (голова налево, руки в I позиции) и переход в 1-й arabesque. Tour lent на demi-plié, подъем на полупальцы в attitude effacée, allongée, pas de bourrée в IV позицию, préparation и переход в позу à la seconde. Tour lent en dedans до позы écartée назад, левая нога опускается в V позицию назад. Sissonne fermée в 3-й arabesque, sissonne fermée во 2-й arabesque, левая нога опускается в V позицию вперед. Pas chassé вперед на effacée, tombée, pas de bourrée в IV позицию. И в заключение один tour en dehors.

Технически adagio достаточно просто, но в нем заключена подготовка к tours в позах à la seconde и attitude. Здесь же имеются два прыжка, пока это простые sissonne fermée, но во втором прыжке есть перемена ног, что делает его подготовкой к более сложному sissonne failli. Наконец, pas chassé приучает учеников двигаться по залу во время adagio, что в более усложненном виде будет практиковаться в старших классах. Иными словами, комплекс требований Пушкина к adagio уже находит свое, пока простое воплощение в этой комбинации. И так во всех частях урока.

Неудивительно, что, выйдя на сцену, ученики Пушкина с завидной легкостью осваивали «текст» любой классической вариации. Фундамент их мастерства был основан не только на количестве изученных программных движений, но и на качественном овладении ими.

Занятия Пушкина открывали все богатства классического танца, его глубинные «кладовые». Дорога к этим «кладовым» начиналась с экзер-

сиса у палки, который закладывает основы воспитания артиста балета. «Почерк» учеников Пушкина вырабатывался с первых plié у палки. Поэтому вернемся к началу урока, которое нами было пропущено во имя уточнения нового качества в пушкинском экзерсисе на середине зала.

Характерной чертой экзерсиса у палки в старших классах Пушкина было то, что почти все движения задавались в сочетании с формами fouetté и tours. Лишь первые две комбинации, pliés и battements tendus (которые всегда на уроках Пушкина были соединены с battements jetés), задавались без дополнительных сложностей. Эти комбинации «разогревали» мышцы и сообщали телу собранность, ведь уже первые pliés выполнялись с простыми port de bras на полупальцах, что не позволяло расслабляться рукам и корпусу.

Интересно, что в уроке 5-го класса конца 40-х годов (пример adagio из этого урока был приведен выше) Пушкин задавал pliés без port de bras; battements tendus, по обыкновению, сочетались с battements jetés, но на третье место здесь поставлены не ronds de jambe par terre, как на уроках 60-х годов, а battements fondus. И это не случайно. В труде Вагановой «Основы классического танца» на третье место в примере урока поставлен именно battement fondu в сочетании с battement frappé¹⁸. Влияние Вагановой на педагогов-современников было огромно. Естественно, что и Пушкин его не избежал. Ваганова допускала возможность сочетания battement fondu с battement frappé, a rond de jambe par terre с rond de jambe en l'air. Когда она вводила эти соче-

тания, *battement fondu* перемещался с четвертого места в экзерсисе на третье, а *rond de jambe par terre* — на четвертое. Структура экзерсиса изменялась. По-иному готовились мышцы к занятиям на середине зала: перемещение *battement fondu* на третье место, то есть вперед, несколько утяжеляло работу мышц. Ибо *grand plié*, *battement fondu*, *battement développé* — все эти движения развивают силу и мягкость мышц, но не легкость. А для мужского танца крайне важен легкий бросок ноги при выполнении больших прыжков. Поэтому в дальнейшем Пушкин отказывается от вагановского порядка движений, более целесообразного для женского класса, но не для мужского. Он ставит на третье место в экзерсисе *rond de jambe par terre* в сочетании с *grand rond de jambe*, что развивает легкость ног в бросках.

Необходимо отметить и следующее. Сопоставление с уроком конца 40-х годов дает возможность ответить на вопрос: была ли структура урока Пушкина неизменной на протяжении 38 лет его преподавательской деятельности? Ученики, которые занимались с Пушкиным последние 15 лет, утверждают, что его уроки структурно не менялись. Каждый урок приносил много интересных, неожиданных комбинаций, но всякое движение имело свое место, и тут не было заметно никаких изменений. Это утверждение нельзя отнести, однако, ко всему пути педагога. Экзерсисы 40-х годов и 60-х отличны по порядку движений. О месте *battement fondu* уже сказано. Далее видно, что в поздний период своей преподавательской деятельности Пушкин стремится к объединению острых *battements*

frappés с petits battements sur le cou-de-pied, которые занимают место перед последними grands battements jetés. Ранее эти движения обретали иное место в структуре урока и давались в другом сочетании. Тут не имеет значения то, что мы сравниваем экзерсис среднего и старшего классов. Ибо в записях экзерсиса 6-го класса раннего периода преподавания (и урока, который по техническому уровню можно отнести к 7-му классу) мы находим ту же структуру, что и в уроке 5-го класса.

Можно предположить, что в окончательном виде структура экзерсиса сформировалась к середине 50-х годов, когда принципы преподавания Пушкина обрели самостоятельность, зрелость. Рост Пушкина-педагога в эти годы особо отмечали в училище. Вот что говорил Н. П. Ивановский, художественный руководитель училища, на педсовете 15 февраля 1956 года: «В 1950 году Камкова, Ширипина, Пушкин были педагогами 5—6-х классов. Сейчас они педагоги ведущих старших классов»¹⁹. Через год, после отчета Пушкина о работе с новым, исключительно трудным классом учеников из Казахстана, Ивановский вновь скажет о достижениях Пушкина: «Я считаю, что ученики казахской группы попали в надежные руки, благодаря чему в короткий срок — пять месяцев — были сделаны буквально чудеса»²⁰.

В пушкинской структуре экзерсиса у палки с годами возрастало количество рас внутри комбинаций, что опять-таки связано с развитием самого искусства балета. Увеличение нагрузок в балетных спектаклях начала 60-х годов не осталось незамеченным для педагога. Нужно было

готовить танцовщиков к выступлениям в новых сложных балетах — «Легенде о любви» Ю. Григоровича, «Ленинградской симфонии» И. Бельского. В классе оттачивалась графичность линий, необходимая для танцев Ферхада, были опробованы полеты Рыбака из «Берега надежды»... Примечательно, что в экзерсисе у палки в 1967 году из восьми комбинаций пять заканчиваются зафиксированными точками в позах attitude, effacée, croisée, écartée. В «мыслях-монологах» «Легенды о любви» танцовщику необходимо было в совершенстве владеть необычными для мужского танца battements développés, tours lents, port de bras в больших позах. Экзерсис у палки, дававший навыки исполнения больших поз, tours lents, fouettés, помогал будущим артистам осваивать новые произведения рубежа 50—60-х годов.

Пушкин рассматривал экзерсис у палки как первый шаг к сценическому танцу. Впрочем, еще Чекетти своим экзерсисом у палки готовил танцовщиков к взрывным прыжкам, острым движениям. Его «станок» состоял из девяти движений, шесть из которых были направлены на выработку быстроты работы мышц. Структура экзерсиса развивала умение резко бросать ноги в прыжках. Уже после первых pliés Чекетти задавал grands battements jetés, а затем battements tendus и т. д. Пушкин не практиковал столь коренные изменения в экзерсисе, но, сохраняя пиетет к основам, принятым в методике русской школы преподавания классического танца, он чутко следил за сценической практикой, внося коррективы в свой урок.

Занятия у палки и на середине зала (о методике adagio уже говорилось) готовили учени-

ков к главной части урока. Ею у Пушкина было *allegro*. От первых *assemblés* до последних *rigouettes* или *tours en l'air* в вариациях и кодах Пушкин развивал у своих учеников остроту заносок, полетность прыжков, мягкость приземления, безупречность поз как в воздухе, так и в финальной остановке, силу броска ноги в прыжке... И всё это он требовал исполнять в сдержанной манере, с верным чувством *éroulement*, которое принадлежит к основам культуры танца. Ваганова говорила, что по *port de bras* можно узнать школу. Пушкинских учеников можно было узнать и по манере исполнения прыжков. «Легче, спокойнее. Без усилий. *Glissade* пружинь, а толчок уже почти без нажима», — как бы передавая ученику свою собранность, говорил Пушкин.

Начиналось *allegro* с маленьких *assemblé, échappé, jeté, sissonne fermée* в различных позах. Во вторую прыжковую комбинацию Пушкин любил вводить *brisé* с завершением в V позиции и *brisé dessus-dessous*. Эти *pas* редко встречаются у других педагогов в начале *allegro*. Чаще их ставят в самом конце, чтобы мышцы ног после больших прыжков вновь заработали импульсивно, остро. Их выполняют последними еще и потому, что исполнение форм *brisé* требует предельно «разогретых» мышц. Пушкин также в конце урока задавал две комбинации острых заносок, чаще всего *entrechat quatre, royal, entrechat-six, échappé battu*, то есть заноски, не требующие бросков ног, продвижения, а направленные лишь на развитие остроты и легкости ног.

В предложенном Пушкиным порядке была своя закономерность. *Brisé* по принципу выполнения напоминает *petit jeté battu*. Но последнее

pas заканчивается на одной ноге, а brisé — на двух, что гораздо легче выполнять в первых комбинациях allegro. Пушкин успевал «разогреть» мышцы танцовщиков своим экзерсисом у палки и на середине и считал, что после assemblé, échappé его ученики уже готовы к выполнению brisé. А потому и задавал его раньше, чем petit jeté. Правда, brisé dessus-dessous лишь начинается с обеих ног, из V позиции, а затем выполняется с толчка одной ногой и броска другой с sou-de-pied на 45° и завершается на одну ногу. Но и этот вид brisé имеет свою аналогию в jeté. Это «jeté с отлетом в сторону без поз» — как его называл Пушкин. Мы уже упоминали о том, что Пушкин однажды записал свои взгляды на принципы выполнения petits jetés, которые он разделяет на три вида: первый и второй выполняются en face, третий — в позы и в épaulement. Маленькие jetés развивают выворотность, силу толчка с одной ноги, умение координированно выполнять движения ног, головы и рук. Brisé в V позицию и brisé dessus-dessous аналогичны по учебным задачам, и соответственно Пушкин поставил их в начале allegro, не нарушив этим логику построения урока, которую задали основоположники русской методики преподавания танца. Так, опираясь на опыт предшественников и учтя собственный, он усовершенствовал начало allegro.

Пушкин вообще не боялся новшеств и был восприимчив ко всему, что ему представлялось разумным.

Перед нами протокол методического заседания педагогов классического танца Ленинградского хореографического училища от 16 октября 1959 года. На этом заседании пересматривалась

программа экспериментального шестилетнего обучения, которая была принята еще при жизни Вагановой и непосредственном ее участии. Казалось бы, авторитет Вагановой в училище был непререкаем. Но Пушкин аргументированно доказал достоинства и недостатки этой первой программы. Некоторые педагоги предлагали упростить программу за счет сокращения *battement tendu pour batteries* в 1-м экспериментальном классе. Пушкин решительно возразил: «Это движение надо оставить, оно особенно полезно для мальчиков». Он систематически задавал это движение в экзерсисе у палки, поэтому его ученики умели блестяще выполнять заноски. Но далее Пушкин соглашается на ряд сокращений, аргументируя это доводом: «Ведь мы рассчитываем эту программу на отличников экспериментального класса. Но, к сожалению, у нас их нет»²¹. Целесообразность для него прежде всего.

Создавая прыжковые комбинации, Пушкин заботился о воспитании широты и легкости танца, присущих русской исполнительской школе. Мы ранее отмечали, что уже в *adagio* он прививал ученикам умение охватывать большое сценическое пространство, двигаться легко и непринужденно. В уроке 5-го класса, в *allegro*, есть такое сочетание *pas*: «V позиция, правая нога впереди. *Sissonne tombée* вперед на *croisée*, *pas chassé*, *assemblé* левой ногой назад, *grand changement de pieds*»²². Предельно простая комбинация, состоящая из четырех движений, органично переплетенных между собой, но как много задач она решает. Во-первых, начальные два движения — это подготовка к сложному *sissonne en tournant en l'air* с продвижением по диагонали.

Во-вторых, комбинация приучает к подвижности корпуса. В-третьих, к умению охватывать пространство во время танца. Технический уровень движений невысок, но в комплексе все они решают важные учебные задачи.

Сравним эту комбинацию с другой, которую Пушкин задавал уже в выпускном классе. В структуре *allegro* двух уроков комбинации занимают почти одинаковые места (одна идет четвертой, другая — третьей).

V позиция, правая нога впереди. *Sissonne tombée* в 1-й *arabesque*, *sabriole* в этой позе, *pas failli*, *soupiré* правой ногой сзади левой и *assemblé* вперед левой ногой. Все исполняется влево. *Préparation* в 3-й *arabesque* на правую ногу и *grand fouetté* в *attitude effacée*, затем *tombée* на правую ногу в точку 2 (приведенной ранее схемы класса) и *sabriole* в позе 1-го *arabesque*. В завершение *pas failli* и *temps levé* в позе *attitude croisée* на левой ноге (руки в III позиции).

В этой комбинации, как и в приведенной выше, встречается *sissonne tombée*, но уже в ином сочетании. Если в первой комбинации после *sissonne* дается простое *pas chassé*, то во второй нужно выполнить куда более сложный в техническом отношении *sabriole* в позе 1-го *arabesque*. В первой комбинации после *pas chassé* следует простое *assemblé*, во второй *assemblé* выполняется в сочетании с *pas soupiré*. Перемена ног в первой комбинации производится в *grand changement de pieds*, во второй — путем сложной связки движений: *pas failli*, *pas soupiré*, *assemblé*. Техническое усложнение видно во всем, но логика построения *pas* одинакова. Ком-

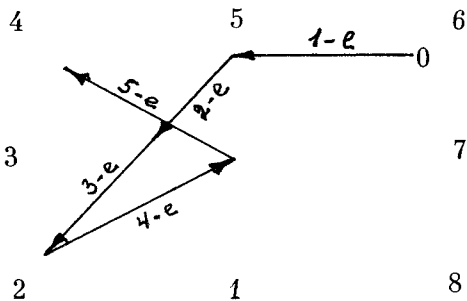
бинации включают общие pas (например, *sissonne tombée*) и обе направлены на развитие подвижности и легкости танца. Понятно, что первая комбинация — отличная подготовка ко второй.

Анализируя законы сочетания pas внутри каждой комбинации, можно понять, чем руководствовался Пушкин при их объединении. Понять логику пушкинских комбинаций — значит определить для себя самое главное в принципах построения и соответственно исполнения классического танца.

Первое, что помнится всем, кто занимался в классе Пушкина, — непокидающее чувство радости. Выполнять его комбинации доставляло истинное удовольствие. Все было так органично, так на редкость изящно сплетено, что было приятно танцевать. Именно танцевать, а не просто работать, осваивая сочетания pas.

Glissade, cabriole fermée в сторону, *sissonne tombée*, опять *cabriole* — но теперь в 1-й *arabesque*, затем *pas failli, coupé, assemblé croisée* (руки в III позиции), подняться на полупальцы в V позиции. *Plié, sissonne tombée* на *effacé* левой ногой, *sissonne* в 1-й *arabesque*, *pas chassé* по диагонали наверх, *cabriole fouetté* в 4-й *arabesque*, *sissonne tombée* вправо (как и в первый раз), *pas chassé* и *sissonne* в *à la seconde* с поворотом *fouetté* в прыжке. Закончить в 1-й *arabesque* на *plié*.

Удивительная комбинация! Маленький шедевр хореографической фантазии Пушкина. Безупречное расположение pas в пространстве. Графически эту композицию можно изобразить следующим образом:



*0 — исходное положение
Стрелки указывают направление движений*

Четырежды меняется направление движения трех видов связующих pas (glissade, pas failli, sissonne tombée). В одной комбинации соединены три разновидности cabriole. Трудный cabriole fermée в écartée сменяется более легким в позе 1-го arabesque, третьим поставлен самый сложный — cabriole fouetté en tournant в позу 4-го arabesque. В порядке введения cabriole также видна закономерность: сложное виртуозное pas чередуется с более простым. В комбинации нет нагромождения трудностей — есть логическое построение от сложного к простому и наоборот. Этот закон построения трехчастной формы мужской вариации в классических балетах Пушкин положил в основу своих комбинаций средних и больших прыжков. В мужских вариациях гениального создателя классических балетов М. И. Петипа в первой части обычно использовались большие прыжки, во второй — вращения на полу, в третьей — виртуозные вращения в воздухе или боль-

шие прыжки, как в первой части. Пушкинские комбинации представляли собой миниатюрные подобию таких вариаций. В этом был его принципиальный взгляд на подготовку танцовщиков к овладению вершиной классического танца — вариацией. Как тут не вспомнить позицию Вагановой, которая утверждала, что для нее недостаточно показательно *adagio* (поскольку танцовщице здесь в значительной мере помогает поддержка партнера). «А вот выйти и произвести впечатление в вариации — другое дело: тут-то и скажется танцевальное образование»²³. Сколько раз она обращала к своим ученицам любимую фразу: «А вот ты покажи себя в вариации»!

В современной русской балетной педагогике существуют и другие подходы к воспитанию артистов балета. А. М. Мессерер, в прошлом известный танцовщик Большого театра, своеобразно мыслящий балетмейстер и авторитетный педагог, полвека отдавший преподавательской деятельности, разработал методику, которая многим отличается от принципов Пушкина. Правда, нужно учитывать, что урок Мессерера предназначался для солистов Большого театра, а не для учеников, что, конечно, накладывает определенный отпечаток на его специфику. Пушкин преподавал и в театре, и в школе. Принцип построения урока в театре у него оставался таким же, как в училище, только сокращался объем комбинаций. Впрочем, и Мессерер в своей методике опирался на опыт В. Д. Тихомирова, который долгие годы преподавал и в училище, и в театре. Тихомиров ввел так называемый «метод одного *pas*». «Следуя педа-

гогическим принципам В. Тихомирова, — писал Мессерер, — я развиваю отдельные хореографические темы в течение каждой учебной недели»²⁴.

«Метод одного pas», который ввел в Москве Тихомиров, родился под влиянием итальянской школы классического танца, имевшей программу уроков на недельный цикл. Тихомиров, направленный в Петербург по окончании Московского театрального училища, познакомился с уроками Чекетти, интересовался и его последующей деятельностью. Именно к школе Чекетти восходит его «метод одного pas», когда весь урок построен на комбинировании различных видов и форм одного движения. В уроке Тихомирова была доминанта, становившаяся основой для всех комбинаций. В сборнике, посвященном Тихомирову²⁵, дан пример allegro из такого урока. Доминанта этого allegro — *sabrioie*. Пушкин как-то предложил комбинацию, где он соединил почти все виды *sabrioie*, встречающиеся в пяти комбинациях allegro Тихомирова. При том, что он не задавался целью посвятить урок лишь *sabrioie*. Но и в последующих комбинациях им были заданы иные виды этого pas, которых не было в комбинациях Тихомирова. И это наряду с тем, что в allegro включено было много других прыжков.

Тем и примечателен метод Пушкина, что в одном уроке он охватывал большой объем классических pas. Они умело варьировались, и ни одно не оставалось без должного внимания. Мессерер, как опытный и вдумчивый мастер, являясь последователем Тихомирова, не мог не считаться с достоинствами петербургских принципов пре-

подавания, значение которых он всегда подчеркивал. Однако он полагает: «Каждый урок должен иметь свою задачу, свою тему, свое лейт-движение»²⁶. И все же подобная «целевая задача» может привести к обедненной форме преподавания классического танца, особенно если педагог не наделен уникальной способностью к бесконечному варьированию единого рас. Сам Мессерер на уроке нередко больше выступал как балетмейстер, нежели как педагог. Оригинальность сочетаний и связок, резкая смена направлений в движениях, несмотря на небольшое их разнообразие,— почерк Мессерера-педагога. Уроки Мессерера больше тяготеют к концертности, чем к учебной направленности, несмотря на декларируемую ими задачу углубленного освоения какого-то рас. Недаром он выступил постановщиком «Класс-концерта» в Большом театре. Пушкину чужда была «парадность» урока. Создавая оригинальные комбинации, нередко восхищавшие всех, кто их видел, он думал прежде всего о воспитательных, учебных задачах.

Кстати, неприятие внешней парадности было ощутимо всегда на экзаменах в классе Пушкина. Он не допускал, чтобы экзамен превращался в концерт. Даже имея в составе класса исключительно сильного ученика, Пушкин не выделял его какими-то особыми комбинациями. Напротив, ставил его в общий ряд, показывая, что учил всех одинаково, но этот танцует лучше всех — в силу своих данных и таланта, а профессионально подготовлены все. По той же причине на экзаменационном уроке почти все выпускники поочередно танцевали фрагменты вариаций или коды из балетов классического наследия. Пуш-

кин особенно любил коду из партии Зигфрида во 2-м акте балета «Лебединое озеро» — любил ее за широту полета в первых *jeté*, за *jeté entrelacé* с заноской и отточенность остановок *tours en l'air* в 1-й *arabesque*. Он часто задавал ее на выпускных экзаменах.

Естественным продолжением уроков Пушкина становились его репетиции, связанные с вводом молодых исполнителей в спектакли текущего репертуара или в школьные спектакли, предназначенные для показа на сцене театра. Когда Кировский театр уезжал на гастроли, ученики Пушкина заменяли уехавших, нередко исполняя ведущие партии. Они легко схватывали стиль и характер адажио и вариаций, ибо многое было знакомо им по урокам, где постигались законы исполнительского мастерства, необходимые в сценической практике.

Вводы есть вводы. Тут нередко приходится осваивать партию в сжатые сроки. Мне тоже довелось держать этот экзамен. Двадцать дней было дано на подготовку партии Юноши в фокинской «Шопениане». Вот когда пригодилось построение урока, в конце которого все выполняли различные фрагменты из вариаций и коды. Каждый день, по окончании урока, удавалось пройти какую-то часть лиричной, но неожиданно взрывной и порывистой во второй части вариации Юноши. Пушкин в совершенной манере показывал перемену *épaulement, port de bras*... Глядя на идеальную форму показа, легче было усваивать стиль вариации — самое трудное в этом балете. «Заноси ноги глубже на *entrechat-six*. Мы ведь сегодня уже делали это, и *battement pour batteries* дважды специально для тебя повторяли», — мож-

но было услышать в классе Пушкина в мае 1968 года. Пройдет несколько лет. И уже в другом театре, когда периферийный «хранитель» классики, переносающий с одной сцены на третью постоянный набор «своих» балетов, будет показывать вариацию Юноши, само тело вдруг воспротивится... Зазвучит мазурка — и руки, ноги, голова, корпус «вспомнят» то, что когда-то показал учитель. «Органично! Право, неплохо. Попробуем этот вариант...» Так Пушкин продолжал учить. Незримо входил в балетные залы, куда никогда не ступала его нога.

В каждодневном уроке солистов театра исполнение вариаций не предусматривалось. Но если вспомнить, чем завершались уроки Пушкина в этом классе, то в памяти опять-таки зазвучит финал вариации Геня вод из старинного «Конька-Горбунка», либо кода из «Лебединого озера», либо средняя часть вариации Принца из балета «Спящая красавица». Так, вариацию Геня вод непревзойденно проходил на уроке Юрий Соловьев. Без внешних усилий он трижды отменно выполнял двойные *tours en l'air*, приводя в восторг всех, кто наблюдал за занятиями. Соловьеву, видимо, была очень близка пушкинская манера ведения урока, хотя он закончил в свое время училище по классу Б. В. Шаврова. Спокойно, по-пушкински, без лишних эмоций, он с блеском выполнял все комбинации. В конце же урока особенно если приближался какой-либо его спектакль, Соловьев проходил части своих вариаций: С. А. Бодунов, аккомпаниатор Пушкина, бесценно работавший с ним в последние годы, прекрасно знавший всю балетную музыку, играл то, что просил солист. Это было отнюдь

не обязательным правилом, а своего рода доброй традицией. «Александр Иванович, посмотрите!» Педагог всегда был готов подсказать забытую деталь, поправить неточность.

Он всегда и всем приходил на помощь. Если было нужно, он сам ставил номера для своих учеников: классические дуэты, вальсы. Хотя не обладал чисто балетмейстерским даром и не посягал на развернутые композиции. В его номерах, однако, присутствовало не только превосходное профессиональное знание, но и живое чувство танца, вязь классических *pas* была органична. В его постановке «Адажио» Массне отношения партнеров передавались технически несложными воздушными поддержками, но обводки были своеобразны и гармонично завершались *tours en dehors* то из позы *à la seconde*, то с IV позиции. Пушкин, кстати, никогда не выказывал перед учениками свое мастерство классического партнера, хотя они знали, что в свое время он превосходно справлялся с этой обязанностью. Недаром в его репертуаре значилась даже роль Асака в «Ледяной деве», где виртуозность дуэтов казалась пределом достижимого. «В его уверенных, умелых руках, — рассказывал М. М. Михайлов, — танцовщице волноваться за сложный трюк никогда не приходилось. Вертелась ли она, незаметно подкручиваемая в замысловатых турах на планшете сцены, или находилась над его головой, она могла себя чувствовать совершенно спокойно»²⁷. Зато все замечания Пушкина, касающиеся трудностей дуэтного танца, были предельно конкретны, точны. Он великолепно умел вести уроки поддержки. Начало его педагогической деятельности было положено именно этой

дисциплиной. Уже имея собственный класс, он продолжал преподавать дуэтный танец до самого конца 50-х годов. В 1958/59 учебном году случилось так, что педагоги, которые вели в училище класс поддержки, они же — видные солисты театра, откомандировывались на работу за рубеж в течение сезона один за другим. Пушкин по необходимости заменял всех, обеспечивая учебный процесс в училище...

Самоотверженность! Пушкин всей своей жизнью воплощал суть этого понятия. Каждый день он входил в балетный зал на протяжении полувека. Каждое утро там можно было увидеть сначала ученика, потом артиста и, наконец, педагога Александра Пушкина. Он покидал зал всегда беспредельно уставшим, но тем не менее обычно счастливым. День был прожит для любимого дела. Разными они были в его жизни: одни радостными, другие печальными, некоторые глубоко драматичными. Но, в сущности, он был истинно счастлив тем, что навечно связал судьбу с дорогим его сердцу искусством балета.

В истории балетной педагогики он обеспечил себе достойное место. Не склонный к теоретизированию, не создавший трудов, он оставил по себе память прежде всего, сформировав поколение им превосходно обученных, преданных балетному искусству танцовщиков, лучшие из которых стали гордостью современной хореографической сцены. Всемирная слава Рудольфа Нуреева и Михаила Барышникова, сделав честь педагогу, способствовала и его мировому признанию.

Живо ощущая связь времен (что вообще характерно для искусства балета), Пушкин орга-

нично воспринял опыт предшественников, практику педагогов итальянской, французской и укorenившейся на их основе русской школ. Сначала интуитивно, потом осознаннее, потом целеустремленно он собирал по крупицам то, что было накоплено педагогами прошлого. Особенно бережно он хранил в своей памяти и донес до собственных учеников то, чему научился у своих наставников — В. И. Пономарева и А. Я. Вагановой. Но каждый его урок был шагом вперед, поиском более совершенных путей в воспитании молодых танцовщиков.

Если об уроке Пономарева можно сказать, что «все в нем было умно, академически строго и спокойно» (и в этом тоже заключалась своя историческая целесообразность, мудрость истории), то Пушкин-педагог обостренной прислушивался к пульсу современного ему искусства, чутко следил за его развитием и, не в ущерб фундаменту, возводил новые «этажи» хореографической школы. В этом он был ближе к Вагановой, которая считала, что методы преподавания в школе, не отрываясь от своего великого прошлого, должны претерпевать постоянные изменения. И далее писала: «Я лично постоянно ввожу новые рас, новые движения, подготовляющие артисток в классе усвершенствования и школьную молодежь к работе в соответствии с намечающимися постановками»²⁸. Пушкин не планировал свою классную программу в соответствии с «намечающимися постановками», но на его уроках постоянно чувствовалось биение сердца театра. Он внимательно следил за поиском новых элементов в балетмейстерском творчестве и обогащал ими свой класс. Синтез рус-

ской классической школы танца с достижениями современности воплощался на каждодневных его занятиях и в училище, и в театре.

Сейчас много спорят о структуре урока в театре и в балетной школе. Есть педагоги, которые считают, что и в училище, и в театре урок должен строиться на единой основе, где главное — развитие физических, технических и танцевальных возможностей учеников и артистов. Существует и другая точка зрения, согласно которой урок в училище (имеются в виду старшие классы) есть школа профессионализма, воспитания танцовщика, его технической выучки, а на занятиях в театре должна лишь поддерживаться физическая форма солиста, поскольку репетиционная работа сама по себе развивает артистизм и технику.

Пушкин был убежденным сторонником первой точки зрения. И в классах училища, и на уроках солистов театра он синтезировал принципы учебного и артистического воспитания. Его класс укреплял физически, способствовал развитию техники и учил не работать, а танцевать. Он требовал все делать осмысленно, постигать основы любого движения, внутреннюю структуру любой комбинации. И недаром многие из его воспитанников теперь уже сами пришли в педагогику.

Мы часто произносим: «Ученики Пушкина». А было бы правильнее говорить: «Ученики пушкинской школы». Между тем тут скрыто самое главное. Его «класс» — не свод комбинаций-схем, которые можно заключить в рамки и требовать неукоснительного повторения. Урок Пушкина — это исторически сформировавшийся-

ся, логически обоснованный педагогический принцип, воплотившийся в задаваемых комбинациях, которые таили в себе огромный учебный и одновременно художественный потенциал. Природный дар Пушкина сочинять комбинации с годами работы превратился в неподражаемое мастерство, оставшееся легендой в памяти всех, кто бывал на его уроках.

Уход Пушкина из жизни был страшным ударом для всех его учеников. Есть потери, меняющие образ жизни, заставляющие на все взглянуть по-иному. С утратой учителя многих из нас, его питомцев и подопечных, охватило ощущение пустоты и какой-то профессиональной незащищенности. С кем сверять свой танец, к кому обратиться за советом и поддержкой, кто так бескорыстно будет всегда находиться рядом и в репетиционном зале, и в жизни?

Можно себе представить, что происходило с Барышниковым, когда от невыносимой внутренней боли он слепо наносил удары руками в стену, в двери, в стекло парадной пушкинского дома, узнав о смерти учителя...

Меня эта тяжкая весть застала вдалеке от улицы Зодчего Росси. В саратовском театре 21 марта 1970 года шла премьера балета «Дон Кихот», где я танцевал партию Базиля. Во время 3-го акта и как раз перед самым заключительным *pas de deux* мне подали телеграмму. Ее сочли поздравительной, ведь она была из Ленинграда... Как танцевать, когда приходит такая весть? Но танцевать было нужно и танцевать так, как учил Александр Иванович. Перед глазами встал выпускной концерт в Кировском театре, когда взволнованный, уставший Пушкин сидел в грим-

уборной и тихо говорил мне: «Молодец. Ты победил себя. Смерть отца — это страшно. Но наша жизнь здесь, и нельзя никогда опускать руки...» Лишь десять лет спустя, прочтя в дневнике Пушкина строки: «На полчаса опоздал. Пришел из театра, а отец уже умер. Как жить дальше...», я понял, что Пушкин не утешал, не учил, а вел меня по вехам собственной жизни, передавая опыт, который сам выстрадал. Этим опытом он меня умудрял, готовя к мучительному премьерному вечеру 1970 года. Пойти в такую минуту на сцену — означало выполнить его завет.

Нить не оборвалась. Ученики сохраняют и несут дальше заветы учителя.

Вскоре после ухода из жизни Пушкина в Мариинском театре сложилась традиция: в день смерти педагога класс солистов выполняет его урок.

За последние годы в театр пришли танцовщики из других балетных школ, подросли новые поколения на Зодчего Росси. Но многие из новичков вместе с учениками Пушкина становятся к палкам балетного зала. Владлен Семенов тихим, спокойным, даже чем-то похожим в интонациях на голос Александра Ивановича тоном задает первую комбинацию: «*Pliés, battements tendus с jetés...*» Вот уже *adagio* на середине зала... Как все до боли знакомо, но что-то уже ушло, затерялось в памяти. «*Pas ciseaux закончить в 1-й arabesque. Не подпрыгивайте. Углубите demi-plié*». И снова: «*Assemblé, entrachats-quatres, assemblé...*»

Прекрасная традиция! Она будет жить, наверное, до тех пор, пока не закончит сценическую карьеру последний ученик Александра Ива-

новича. Дань великому таланту человека и педагога. Новые звенья скрепляют прошлое с будущим.

И помнится... неспешно идет внутренне собранный, невысокий, сухонький человек по коридорам училища на улице Зодчего Росси — улице, которая когда-то носила название Театральной и которая, по словам Т. П. Карсавиной, «навсегда останется священной обителью упорного, ежедневного труда, звеном в цепи, соединяющим между собой различные эпохи, колыбелью светлых надежд, источником творческих исканий»²⁹.

* * *

Автор благодарит учеников, коллег, близких людей А. И. Пушкина, без помощи которых эта работа не могла осуществиться. Особенно:

В. В. Чистякову — инициатора и вдохновителя монографии;

М. Н. Барышникова — первым прочитавшего книгу и написавшего к ней предисловие;

А. П. Бор — хранительницу неразрывных связей между нами, учениками, и учителем.

Примечания

Глава первая

1. ЦГАЛИ СПб., ф. 4462, оп. 3, ед. хр. 481.
2. Архив А.Р.Б. им. А. Я. Вагановой.
3. Личный архив А. И. Пушкина. Дневник. В дальнейшем цитируются эти же записи, которые Пушкин вел с 1919 по 1947 г.
4. ЦГАЛИ СПб., ф. 4462, оп. 1, ед. хр. 108, л. 3. Протокол заседания Правления Государственного Академического Театрального училища.
5. *Бродерсен Ю.* «Ручей» (в балетном училище). — «Рабочий и театр», 1925, № 16, с. 20.
6. *С. Р.* О выпускном спектакле в Ак.-Балетном училище. — «Красная панорама», 1925, № 17, с. 16.
7. *Абашидзе С.* Академия балета. — «Красная панорама», 1925, № 17, с. 15.
8. *Бродерсен Ю.* Не застывайте в трафаретных формах! — «Рабочий и театр», 1925, № 17, с. 21.
9. *Тим Ч.* Мир и искусство (вырезка). Архив А. И. Пушкина.
10. *С. Р.* О выпускном спектакле в Ак.-Балетном училище. — «Красная панорама», 1925, № 17, с. 16.
11. *Абашидзе С.* Академия балета. — «Красная панорама», 1926, № 17, с. 15.
12. *Ивинг В.* Студия драматического балета. «Похождение трех». — «Жизнь искусства», 1925, № 20, с. 10.
13. *Бродерсен Ю.* Ак.-балетное училище. — «Рабочий и театр», 1924, № 9, с. 20.
14. *Мокульский С.* «Красный мак» в Ленинграде. — «Жизнь искусства», 1929, № 5, с. 10—11.
15. Из беседы с Н. П. Базаровой 16 марта 1974 г.
16. См.: *Александрович А.* («Что делать с балетом?») — «Жизнь искусства», 1925, № 5, с. 8.
17. См.: О реформе балета. — «Жизнь искусства», 1928, № 26.
18. *Гвоздев А.* «Ледяная дева» (к постановке в Гатобе). — «Жизнь искусства», 1927, № 18, с. 5.
19. *Соллертинский И.* «Щелкунчик» в Ленинградском госбалете. — «Жизнь искусства», 1929, № 44, с. 5.
20. Там же.

21. Цит. по кн.: *Армашевская К., Вайнонен И.* Балетмейстер Вайнонен. М., 1971, с. 77.
22. *Гвоздев А.* «Пламя Парижа». — «Рабочий и театр», 1932, № 32—33, с. 4—5.
23. *Гершуни Е.* Актеры в балете. — «Рабочий и театр», 1932, № 34, с. 8—9.
24. Из беседы с К. И. Юргенсон 17 октября 1972 г.
25. *Блок Л.* «Лауренсия». — «Искусство и жизнь», 1939, № 5, с. 36—37.
26. *Мовшенсон А.* Выпускной спектакль хореографического училища. — «За советское искусство», 1947, № 113, с. 4.
27. *Венерт И.* Второе рождение. — «За советское искусство», 1946, № 1, с. 4.
28. *Розенфельд С.* Возрождение мужского танца. — «Искусство и жизнь», 1940, № 6, с. 8—9.

Глава вторая

1. Из речи А. И. Пушкина на торжественном заседании в честь 75-летия со дня рождения В. И. Пономарева в Ленинградском хореографическом училище. Архив А. И. Пушкина.
2. ЦГИА, ф. 198, ед. хр. 4618. Протокол заседания педагогов балета Петербургского Театрального училища.
3. *Волынский А.* Книга ликований. Л., 1925, с. 164.
4. Cyril W. Beaumont and Stanislas Idzikowski. A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing. 3-edition. London, 1940, p. 22.
5. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л., 1971, с. 99.
6. *Фокин М. М.* Против течения. Л.-М., 1962, с. 108.
7. Там же, с. 148.
8. Там же, с. 102.
9. *Люком Е. М.* Моя работа в балете. Л., 1940, № 5.
10. *Legat Nicolas.* The Story of Russian School. London, 1932, p. 17.
11. Ibid., p. 20.
12. *Фокин М. М.* Против течения, с. 108.
13. *Лопухов Федор.* Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 83.
14. Там же, с. 84.
15. Там же.
16. *Legat Nicolas.* The Story of Russian School, p. 70.
17. *Блок Л. Д.* Классический танец. М., 1987, с. 336.
18. Там же.

19. *Лопухов Федор*. Хореографические откровенности. М., 1972, с. 170.
20. См.: *Legat Nicolas*. The Story of Russian School, p. 72.
21. *Блок Л. Д.* Классический танец, с. 336.
22. *Legat Nicolas*. The Story of the Russian School, p. 15.
23. *Ibid.*, p. 31.
24. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. I. Хореографы. Л., 1971, с. 106.
25. *Михайлов М.* Жизнь в балете. М.—Л., 1966, с. 195.
26. *Лопухов Федор*. Шестьдесят лет в балете, с. 200.
27. Из беседы с А. В. Пономаревой 14 февраля 1976 г.
28. *Мессерер Асаф*. Танец. Мысль. Время. М., 1979, с. 17.
29. *Гусев П.* Мужественный талант.— В кн. А. Ермолаев. Сборник статей. М., 1974, с. 64.
30. *Чурова М.* Всегда и во всем в поиске.— Там же, с. 135.
31. *Слонимский Ю.* Опережая время.— Там же, с. 10.
32. Там же.
33. См.: Спорные вопросы балетного театра.— «Искусство и жизнь», 1939, № 4, с. 24—25.

Глава третья

1. Из беседы с Н. И. Ковмиром 5 апреля 1974 г.
2. Из беседы с Н. П. Базаровой 16 марта 1974 г.
3. «Dance and Dancers», 1966, september, p. 11.
4. Из письма В. Веселовского от 27 декабря 1962 г.— Личный архив А. И. Пушкина.
5. Из письма Э. Бишоффа от 16 октября 1961 г.— Личный архив А. И. Пушкина.
6. Из письма Д. Барбу от 3 мая 1955 г.— Личный архив А. И. Пушкина.
7. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. В 3-х т. Т. 3. М., 1952, с. 247.
8. Из письма Л. В. Ощурко к автору от 2 декабря 1975 г.
9. Из открытки А. И. Пушкина к автору от 2 мая 1969 г.
10. Из беседы с А. П. Бор 20 июня 1995 г.

Глава четвертая

1. Из письма Г. П. Янсона к автору от 22 октября 1976 г.
2. Из письма Д. Баркера к К. И. Юргенсон от 3 апреля 1970 г.— Личный архив А. И. Пушкина.
3. Из письма Д. Баркера к А. И. Пушкину от 14 марта 1968 г.— Там же.

4. Из беседы с М. М. Михайловым 21 октября 1977 г.
5. Из беседы с Н. А. Долгушиным 30 января 1973 г.
6. Там же.
7. *Голейзовский К.* Владимир Викторович Васильев.— «Советский артист», 1969, № 18, с. 3.
8. *Красовская В.* Концерт Михаила Барышникова.— «Петербургский театральный журнал», 1993, № 1, с. 32.
9. Из беседы с М. М. Михайловым 21 октября 1977 г.
10. *Лавровский Л.* Преемственность традиций.— «Вечерний Ленинград», 1963, 18 октября, с. 4.
11. *Костровицкая В., Писарев А.* Школа классического танца. Л., 1968.
12. Заметки к обсуждению книги В. Костровицкой и А. Писарева.— Личный архив А. И. Пушкина.
13. ЦГАЛИ СПб, ф. 4462, оп. 7, ед. хр. 40, л. 49.
14. *Ваганова А.* Основы классического танца. Л.-М., 1963, с. 16.
15. Из беседы с М. М. Михайловым 21 октября 1977 г.
16. Цит. по: Диалоги.— В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1974, с. 42.
17. Из письма Г. П. Янсона к автору от 22 октября 1976 г.
18. См.: *Ваганова А.* Основы классического танца, с. 150.
19. ЦГАЛИ СПб., ф. 4464, оп. 6, ед. хр. 143, л. 73. Протокол педсовета Ленинградского хореографического училища.
20. ЦГАЛИ СПб., ф. 4462, оп. 7, ед. хр. 16, л. 36—37. Протокол педсовета Ленинградского хореографического училища.
21. ЦГАЛИ СПб., ф. 4462, оп. 7, ед. хр. 31, л. 26.
22. Личный архив А. И. Пушкина.
23. *Ваганова А.* Основы классического танца, с. 15.
24. *Мессерер А.* Уроки классического танца. М., 1967, с. 18.
25. В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. М., 1971.
26. *Мессерер А.* Уроки классического танца, с. 18.
27. Из беседы с М. М. Михайловым 21 октября 1977 г.
28. *Ваганова А. Я.* Пути балета.— В кн.: А. Я. Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.-М., 1958, с. 65.
29. *Карсавина Т. П.* Театральная улица, с. 116.

Приложения

**Уроки
А.И.Пушкина**

Комбинации даются большей частью без указания музыкального размера. Все движения начинаются с правой ноги. Все комбинации выполняются с обеих ног.

Старший класс

Конец 30-х — начало 40-х годов

Экзерсис у палки

1. Plié.

По два *grands pliés* в I, II, IV и V позициях.

2. Battements tendus и battements jetés.

V позиция. Три *battements tendus* вперед, третий из них в *demi-plié* и полповорота к палке *en dedans*. Правая рука на палке, левая во II позиции. Правой ногой назад повторить упражнение. Полповорота *en dehors*, восемь *battements tendus* в сторону по V позиции — первый раз не менять позицию (правая нога ставится вперед). Всю комбинацию выполнить в обратном направлении.

Четыре *battements jetés* вперед, в сторону, назад, в сторону. И шестнадцать (на каждую восьмую) *battements jetés* по I позиции в сторону.

3. Ronds de jambes par terre.

Три *ronds de jambes par terre en dehors*, третий через *demi-plié*. Повторить, но в третий раз выполнить — *grand rond de jambe jeté*. Всю комбинацию повторить *en dedans*.

6-е *port de bras*, закончить в позе *attitude effacée* на полупальцах.

4. Battements fondus.

Один *battement fondu* вперед, один в сторону, *demi-plié*, нога поднимается на 45°. Один *tour en dedans*, закончить вращение в позе *attitude effacée*. Всю комбинацию повторить в обратном направлении.

5. Ronds de jambes en l'air.

Два простых *ronds de jambes*, опустить ногу в V позицию. Два *ronds de jambes en l'air* с *demi-plié* и

relevé, flic-flac en dehors. Закончить в сторону (нога на 45°). Всю комбинацию повторить в обратном направлении.

6. Adagio.

Développé вперед, balancé, провести ногу в сторону, на восьмую вернуть ее вперед и на восьмую вывести в сторону. Опустить правую ногу в V позицию позади левой. Все выполнить обратно. Développé вперед, провести ногу назад. Demi-plié, fouetté в écartée и вывести ногу во 2-й arabesque на полупальцах на effacée.

7. Battements frappés.

Один battement double frappé вперед на demi-plié на effacée, один назад на demi-plié на effacée, один в сторону на demi-plié, relevé (нога на 45°). Семь battements frappés.

Три petits battements sur le cou-de-pied на восьмые — первый раз акцент вперед, повторить с акцентом назад. Закончить на носок в сторону. Два battements tendus pour batteries.

Вся комбинация повторяется в обратном направлении.

8. Grands battements jetés.

Два grands battements jetés вперед по V позиции по четвертям и три grands battements jetés по восьмым. Затем все выполнить в сторону, назад и снова в сторону.

Экзерсис на середине зала

1. Маленькое adagio.

V позиция, правая нога впереди, croisée. Два pirouettes с V позиции en dehors, закончить в позу croisée вперед на 90°, левая рука в III позиции, правая во II, поменять руки: правая в III позиции, левая во II. Grand rond до 4-го arabesque в т. 2, шаг на правую ногу в т. 6 в позу attitude, левая рука в III позиции,

правая во II. Tour lent до 1-го arabesque в т. 3, шаг левой ногой в т. 3, fouetté на левой ноге в 1-й arabesque в т. 7 (руки идут через III позицию), закрыть ногу в V позицию на croisée, правая нога впереди.

Четыре battements tendus вперед на croisée по четвертям, три battements tendus jetés по восьмым, закончить в plié, два pirouettes из V позиции, закончить в V позицию на croisée, правая нога позади левой. Повторить все en dedans. Всю комбинацию tendus повторить еще раз.

2. Battements fondus.

V позиция, правая нога впереди, croisée. Один battement fondu на écartée на 45° в т. 2, один fondu на écartée на 90°, tombée в т. 2 на правую ногу в позу 2-го arabesque, pas de bourrée в IV позицию. Два pirouettes en dehors в позе attitude, закончить на croisée в т. 2 на plié, pas de bourrée en tournant en dehors, tombée в т. 8 в IV позицию, два pirouettes en dedans в позе 1-го arabesque, закончить в 1-й arabesque на demi-plié и relevé в 1-й arabesque.

3. Grands battements jetés.

V позиция, правая нога впереди, croisée. Préparation во II позицию. Два pirouettes en dehors, закончить на croisée в позу attitude, plié, renversé, закончить в V позицию в изначальную позу. Два grands battements вперед на croisée, два grands battements назад на croisée, четыре grands battements в сторону en face. Всю комбинацию повторить с левой ноги.

4. Adagio.

V позиция, правая нога впереди, croisée. Grand plié по V позиции, один tour во 2-й arabesque, руки проходят через подготовительное положение. Вращение закончить на plié в т. 2 во 2-й arabesque, pas de bourrée en dehors, левая нога впереди, шаг правой ногой в сторону, fouetté левой ногой с effacée на effacée en dehors, закончить в позу allongée в т. 2 на 90°.

Tour lent en dedans на demi-plié до т. 2, переходя в эту же позу на полупальцах. Pas de ciseaux закончить в 1-й arabesque на demi-plié в т. 2; fouetté в позу écartée назад, шаг на левую ногу в т. 6, правая через V позицию и через développé идет в позу écartée вперед, tour lent en dedans до т. 8, закончить в позе attitude на effacée, fouetté правой ногой с effacée на effacée en dedans, pas de bourrée en dedans, закончить в V позицию на croisée.

Прыжки

1. V позиция, правая нога сзади на croisée. Одно assemblé в сторону, два changements de pieds, одно assemblé в сторону левой ногой, два changements de pieds (руки остаются в подготовительном положении). Один sissonne tombée вперед на croisée в т. 2 левой ногой, assemblé назад правой, sissonne tombée правой ногой на croisée в т. 8 вперед, assemblé назад левой (руки на sissonne tombée: одна в I позиции, другая во II, положение открытое; на assemblé руки собираются в подготовительную позицию). Повторить все с левой ноги вперед, затем выполнить комбинацию в обратном направлении.

2. V позиция, правая нога сзади на croisée. Одно jeté в сторону правой ногой, temps levé (руки на jeté идут правая в I позицию, левая — во II, на temps levé положение сохраняется). Одно jeté в сторону левой ногой (руки меняются), temps levé, правой ногой coupé, левой assemblé в сторону, закончить в V позицию, левая нога сзади. Два entrechat-quatre (руки на coupé-assemblé собираются в подготовительную позицию и на заносках сохраняют свое положение). Все повторить с левой ноги вперед, затем выполнить всю комбинацию в обратном направлении.

3. V позиция, правая нога сзади на croisée. Два раза исполнить brisé dessus-dessous, начиная правой ногой, pas de bourrée en tournant en dehors, pas failli

на effacée в т. 2, revoltade. Закончить в позу 1-го arabesque в т. 2.

4. V позиция, правая нога впереди на croisée. Sissonne tombée en tournant à la seconde, assemblé левой ногой, закрыть в V позицию вперед. Sissonne tombée en tournant à la seconde, assemblé правой ногой, закрыть вперед в V позицию. Два fermé с заноской в 1-й arabesque в т. 2, sissonne failli в 4-й arabesque, assemblé правой ногой назад в V позицию.

5. V позиция, правая нога впереди. Sissonne tombée, cabriole в 1-й arabesque в т. 2, failli, sissonne cabriole fermé в 3-й arabesque в т. 2, два раза tombée, coupé, jeté с croisée на croisée — en tournant.

6. V позиция, левая нога впереди. Glissade в сторону правой ногой, grand assemblé в сторону, два entrechat-quatre, glissade в сторону левой ногой, grand assemblé в сторону, два entrechat-quatre. Préparation в 1-й arabesque на левой ноге в т. 8, chassé назад в т. 4, sissonne fouetté в attitude croisée, tombée на effacée левой ногой в т. 8, pas de bourrée en dehors, двойной tour en l'air, закончить в IV позицию на croisée (правая рука в III позиции, левая рука — во II).

7. V позиция, левая нога впереди. Glissade, jeté в 1-й arabesque в т. 2. Sissonne failli, cabriole fouetté в 1-й arabesque в т. 7, sissonne failli правой ногой в т. 8, coupé, grand assemblé вперед в т. 8 (руки на assemblé в III позиции).

8. V позиция, правая нога впереди. Echarpé с заноской на II позицию. Со II позиции sissonne ouverte в attitude на croisée в т. 2. Assemblé правой ногой назад в V позицию, entrechat-six. Еще раз так же повторить. Затем два раза с полупальцев выполнить entrechat-six и préparation на II позицию, pirouettes en dehors.

9. Port de bras.

Выпускной класс

1967 год

Экзерсис у палки

1. Plié в пяти позициях; по два grands pliés в каждой.

2. Battements tendus и battements jetés.

V позиция. Один battement tendu просто, второй в demi-plié — комбинацию исполнить два раза вперед. В сторону с нажимом на пятку battement tendu в demi-plié — два раза. Все повторить в обратном направлении.

Battement tendu в сторону с нажимом на пятку без demi-plié — два раза и четыре battements tendus без нажима. Эту комбинацию повторить два раза. Battement jeté pointé вперед — два раза, третий перевести в сторону, три в сторону и семь в сторону по V позиции. Все повторить в обратном направлении. Шестнадцать balancées по I позиции и шестнадцать battements jetés по I позиции в сторону. Закончить на полупальцах, правая нога на 45°. Рука все время во II позиции, в конце комбинации опускается (одновременно с ногой) в подготовительную позицию.

3. Ronds de jambes par terre.

Два ronds de jambes par terre en dehors просто, третий на demi-plié. Два jetés passé, семь ronds de jambes par terre en dehors и четыре grands ronds de jambes jetés. Все повторить в обратном направлении. Закончить в V позицию, правая нога впереди. Встать на полупальцы и выполнить 3-ю форму ports de bras. Dégagé левой ногой в позу 4-го arabesque, port de bras вперед в этой позе; passé левой ногой и port de bras назад. Demi-plié и поворот en dehors (лицом к палке) до позы attitude effacée, левая рука в III позиции.

4. Battements fondus.

Один *battement fondu* вперед на 45° , опустить ногу на носок, поднять (*dégagé*) на 90° . Повторить эту комбинацию в сторону. Двойной *fondu* вперед, *demi-plié* (нога на 45°) и провести *ronde de jambe* (на 45°) назад. *Fouetté en dehors* (нога на 45°), вытянуть опорное колено. *Demi-plié* и *fouetté* обратно в позу *attitude effacée*. Все повторить в обратном направлении.

5. Ronds de jambes en l'air.

Один *ronde de jambe en l'air* просто, второй на *demi-plié*, три подряд, закончить на *demi-plié*. Один *tour* (нога идет со II позиции с 45°), два *tours* с *temps relevé*. Семь быстрых (на восьмые) *ronds de jambes en l'air*, *flic-flac en dehors*. Закончить в позу *écartée* на 90° . Все повторить в обратном направлении.

6. Adagio.

Développé вперед на 90° на *demi-plié*, *demi-ronde* в сторону, *balancé*, *passé* и *ronde de jambe*, начиная вперед, закончить назад на 90° . *Tombée* назад, вернуться в позу *attitude* (правая рука в III позиции). Обратный *ronde de jambe* на 90° (правая нога вытягивается в колене, а рука проходит через I позицию во II). *Tombée* вперед, подтянуться в V позицию на полупальцы. *Dégagé* в 4-й *arabesque*, *demi-plié*, половина *tour en dehors* до позы *attitude effacée* (правая рука на палке, левая в III позиции). *Passé* левой ногой и поза *écartée* назад.

7. Battements frappés.

Один *battement double frappé* вперед, один назад, *battement double frappé* вперед с поворотом *en dedans* закончить назад (правая нога опускается на носок, левая в *demi-plié*). Повторить комбинацию, начиная правой ногой вперед на *effacée* (правая рука на палке, левая — во II позиции). Два раза по три *frappés* в сторону (на восьмые), пять *petits battements* и два *tours* с *temps relevé*. Всю комбинацию повторить в обратном направлении.

8. Grands battements jetés.

Один grand battement jeté вперед, опустить ногу на носок, второй — в V позицию, третий — тоже вперед, мягкий, вынуть ногу через passé. Grand battement jeté левой ногой назад. Семь balançoires (на восьмые) с броска вперед, два в сторону и два в позу écartée назад. Все повторить в обратном направлении.

Экзерсис на середине зала

1. Adagio.

Grand plié в V позиции с port de bras и два tours (руки в III позиции). Закончить вращение в 3-й arabesque, поворот en dehors, нога через passé вынимается вперед (руки allongée). Опустить ногу в V позицию. Sissonne, pas failli, встать в позу attitude на левой ноге, tour lent, полный круг en dehors, подняться на полупальцы в этой позе и 6-я форма port de bras. Préparation и tours en dedans sur le cou-de-pied с остановкой в позе croisée вперед, renversé в позу écartée в т. 8, закончить в IV позицию на effacée. Два tours в позе 1-го arabesque en dedans. Tour lent до позы 4-го arabesque (выровнять корпус), renversé через passé в позу écartée назад, pas failli в IV позицию и два tours en dedans в позе attitude, провести ногу через I позицию вперед в IV позицию и выполнить два tours en dehors в attitude, renversé и pas de bourrée. Закончить в V позицию. Без остановки: четыре battements tendus в сторону, четвертый из них в demi-plié (руки на plié меняются: одна в I позиции, вторая в III), семь battements jetés — закончить в V позицию, préparation, два pirouettes со II позиции, снова préparation, два pirouettes со II позиции. Все повторить с другой ноги.

2. Battements fondus.

V позиция, правая нога впереди. Один battement fondu в позу écartée вперед на 45°, второй на 90°, tombée на effacée и два tours в attitude (правая рука в III позиции, левая во II). Руки через I позицию вы-

вести во II позицию, левая нога выводится в положение à la seconde. Battement fondu в сторону левой ногой на 45°, demi-plié на правой ноге, fouetté в attitude effacée, pas de bourrée в IV позицию (левая нога впереди), два tours в à la seconde, demi-plié, переход во вращение в позе attitude, которое заканчивается в позе effacée allongée. Failli, pas ciseaux в 1-й arabesque, pas de bourrée в IV позицию (правая нога впереди), два tours en dedans в 1-й arabesque, demi-plié и fouetté на правой ноге до позы 3-го arabesque. Battement fondu в 3-й arabesque и fouetté en dehors до позы croisée вперед на 90° в точку 2. Руки allongée, правая во II, левая в III позициях.

3. Grands battements jetés.

V позиция, правая нога впереди. Tours со II позиции, заканчивающиеся в позу attitude croisée, demi-plié, renversé pas de bourrée в V позицию на полупальцах (левая рука в III позиции, правая во II). Balancé направо и налево, tombée на effacée и два tours на правой ноге в позе 2-го arabesque с остановкой на demi-plié. Pas de bourrée в IV позицию, два tours в позе croisée вперед, закончить вращение fouetté во 2-й arabesque. Опустить правую ногу вперед в V позицию. Grands battements jetés на croisée вперед два раза (правая рука в III позиции, левая во II), два grands battements jetés в 3-й arabesque и два в сторону правой ногой. Шаг левой ногой влево, правую провести через I позицию вперед на preparation по диагонали в т. 2, два раза soutenu, tombée на effacée и два tours en dedans. Остановиться в 1-м arabesque на demi-plié, провести левую ногу вперед в IV позицию и два tours en dehors, переходящие без остановки в tours chaînés в т. 2. Закончить в позе 1-го arabesque на demi-plié (руки вытянуты вперед, правая чуть выше левой).

4. Adagio.

V позиция, правая нога впереди.

Два раза chassé, tombée, cabriole в позе 1-го arabesque, два tours с demi-plié в позе 1-го arabesque.

Остановиться в *attitude effacée, passé, développé* вперед и опуститься в IV позицию на левую ногу. Два *tours* в *attitude en dehors*, остановиться в позе 4-го *arabesque, pas de bourrée en tournant* в V позицию. Со II позиции два *tours à la seconde*, два *tours effacée*, два *tours* в *attitude, plié, pas de bourrée*. Закончить в V позиции.

5. Grand pirouette.

Прыжки

1. V позиция, левая нога впереди. Два *assemblés* (руки, меняясь во время прыжка, занимают соответствующее положение: левая в III позиции, правая — во II и т. д.), третье *assemblé* без участия рук и *entrechat-quatre*. Два *sissonnes fermées* в позу *écartée* в т. 2, *sissonne ouverte* в позу *attitude* в т. 8, *coupé* левой ногой сзади правой и *assemblé* правой ногой вперед. Все повторить с левой ноги.

2. V позиция, левая нога впереди. *Brisé* вперед, *brisé* назад, четыре *brisé en tournant en dedans* (на восьмые). Два *brisé* вперед и *sissonne ouverte* в позу *attitude effacée* на правую ногу, *pas de bourrée* в V позицию. *Sissonne tombée* влево, *coupé* правой ногой и *assemblé* левой ногой с заноской назад. Все повторить с левой ноги.

3. V позиция, левая нога впереди (комбинация начинается правой ногой). *Jeté, temps levé, renversé sauté, pas de bourrée* в V позицию. Все повторить. *Jeté* на правую ногу с продвижением в сторону, левая впереди *sur le cou-de-pied*; *jeté* вперед на левую ногу в т. 2; правая нога *sur le cou-de-pied*; *brisé dessus-dessous*. Шаг правой ногой на *effacée, tombée* в позу *allongée, jeté passé* (летающая поза). *Fermé* назад правой ногой в V позицию. *Pas de basque* из V в V позицию (правая нога впереди). Двойной *sissonne ouverte en tournant* в сторону на 90°. *Assemblé* правой

ногой в V позицию (назад). Пауза. Повторить комбинацию с pas de basque в обратном направлении.

4. V позиция, левая нога впереди. Glissade, cabriole fermé в сторону, sissonne tombée, cabriole в 1-й arabesque, failli, coupé, assemblé croisée вперед (руки в III позиции), встать в V позицию на полупальцы. Sissonne tombée на effacée левой ногой, sissonne в 1-й arabesque, pas chassé (двигаясь по диагонали в т. 6), cabriole fouetté в 4-й arabesque, sissonne tombée вправо (как в первый раз, но на правую ногу), chassé и sissonne в положение à la seconde, поворот fouetté в прыжке до 1-го arabesque, закончить на demi-plié.

5. V позиция, правая нога впереди. Sissonne tombée на правую ногу, cabriole в 1-й arabesque, failli, sissonne в позе attitude croisée на левой ноге, glissade вправо, cabriole fouetté в 1-й arabesque, failli, sissonne в attitude croisée на правой ноге, glissade влево, cabriole fouetté в 1-й arabesque, failli и sissonne в позе attitude croisée на левой ноге. Sissonne tombée на правую ногу на effacée в т. 2, pas de bourrée в V позицию и два tours en l'air в IV позицию.

6. V позиция, левая нога впереди. Glissade, fouetté с заноской в 1-й arabesque, pas failli, cabriole в 4-й arabesque. Повторить в другую сторону, закончить в 4-м arabesque. Tombée назад и jeté en tournant, assemblé левой ногой в V позицию, entrechat-cinq. Jeté en tournant в attitude croisée в другую сторону, assemblé в V позицию и два tours en l'air в IV позицию.

7. V позиция, левая нога впереди. Glissade вправо, grand assemblé с заноской в т. 2. Встать в позу attitude croisée на правую ногу по линии движения во время assemblé. Все повторить в другую сторону. Tombée на effacée левой ногой, ballonné с заноской в сторону и два раза подряд jeté en tournant в позе attitude croisée. Отбежать в угол зала (т. 6) и выполнить по диагонали в т. 2 sissonne tombée и grand jeté en tournant

в attitude effacée — два раза, два jetés en tournant (партерные) и до конца музыкальной фразы — tours chaînés.

8. V позиция, правая нога впереди. Sissonne tombée на правую ногу в позу 1-го arabesque и cabriole с заноской вперед на effacée (правая рука в III позиции, левая во II). Повторить комбинацию три раза. Préparation в 1-й arabesque и выполнить по диагонали из точки 2 в т. 6 pas chassé и assemblé en tournant, tombée, pas de bourrée в V позицию и два tours en l'air. Закончить в позу attitude croisée.

9. 1-я и 2-я части вариации Альберта из 2-го акта балета «Жизель» (последняя часть варьируется, исходя из возможностей ученика).

10. 1-я кода Зигфрида из 2-го акта «Лебединого озера».

11. Assemblé en tournant по кругу.

12. Jeté en tournant по кругу.

13. Три entrechat-quatre, entrechat-trois — эту комбинацию выполнить четыре раза.

14. Port de bras.

Артистический класс

1960-е годы

Экзерсис у палки

1. Plié.

Два demi-pliés и одно grand plié в I, II, IV и V позициях. Правая рука во время первого demi-plié из II позиции опускается в подготовительное положение, во время второго demi-plié из подготовительного положения переводится через I позицию во II. Во время grand plié правая рука выполняет то же движение.

2. Battements tendus и battements jetés.

V позиция. Один battement tendu просто, второй в plié — комбинацию исполнить вперед и в сторону. Два battements tendus в сторону с нажимом на пятку без demi-plié и два battements tendus просто, в сторону, третий в plié — эту комбинацию повторить два раза. Сделать все в обратном направлении.

Два battements jetés вперед (на восьмые), третий закончить в V позицию. То же самое выполнить в сторону. Семь balancées через I позицию, начиная назад. Всю комбинацию повторить в обратном направлении. Три battements jetés в сторону (на восьмые) по V позиции — повторить комбинацию два раза и семь battements jetés по первой позиции — выполнить комбинацию тоже два раза.

3. Ronds de jambes par terre.

Три ronds de jambes par terre en dehors, четвертый в plié, провести ногу на demi-plié назад по полу, два jeté passé просто, третий закончить в plié на 90° и четыре grands ronds de jambes jetés. Все повторить в обратном направлении. Закончить в V позицию, правая нога впереди. Développé левой ногой в 4-й arabesque, port de bras вперед в этой позе, passé левой ногой и port de bras назад. Открыть ногу в позу

attitude croisée, руки в III позиции. Зафиксировать эту позу на полупальцах.

4. Battements fondus.

Один battement fondu вперед на 45° , demi-plié и fouetté en dedans в позу attitude croisée (левая рука в III позиции, правая на палке). Battement fondu правой ногой (провести ее через sur le sou-de-pied вперед) на 45° , demi-plié и fouetté en dehors в позу attitude effacée. Два двойных fondus в сторону, flic-flac en dehors, правая нога открывается вперед на 45° и далее rond de jambe до позы 2-го arabesque на полупальцах. Всю комбинацию повторить в обратном направлении.

5. Ronds de jambes en l'air.

Два ronds de jambes en l'air, третий — через demi-plié (на восьмые). Все повторить три раза. Demi-plié и один tour (со II позиции с 45°), семь быстрых (на восьмые) ronds de jambes en l'air, нога задерживается в стороне на 45° , два relevés и два tours (со II позиции с 45°). Закончить вращение в attitude effacée на 90° . Всю комбинацию повторить в обратном направлении.

6. Adagio.

Développé вперед на 90° , passé и développé в сторону, rond de jambe назад в demi-plié, relevé в позу attitude effacée allongée на 90° на полупальцах. Все повторить в обратном направлении.

7. Battements frappés.

Один battements double frappé вперед, два pointés вперед на носок — выполнить комбинацию по всем направлениям. Семь battements frappés в сторону (на восьмые), семь battements jetés по V позиции в сторону. Закончить правой ногой на 45° в сторону. Tombée на правую ногу вперед, левая — sur le sou-de-pied, встать на левую ногу и выполнить два tours с temps relevé. Комбинацию повторить в обратном направлении.

8. Grands battements jetés.

По два grands battements jetés вперед, в сторону, назад и в сторону. Комбинацию повторить два раза.

Экзерсис на середине зала

1. Adagio.

V позиция, правая нога впереди.

Glissade в т. 2 без перемены ног, два tours из V позиции, закончить вращение в позе effacée вперед (правая нога на 90° в т. 2). Шаг на правую ногу в позу 1-го arabesque, tour lent en dedans до позы attitude croisée, 6-е port de bras и два tours en dedans. Закончить вращение в позе attitude effacée на demi-plié, pas de bourrée в IV позицию (левая нога впереди). Два tours в attitude en dehors (на левой ноге), остановиться на demi-plié, renversé, pas de bourrée. Закончить комбинацию в V позиции, правая нога впереди.

Два battements tendus в сторону правой ногой (первый без перемены ног в V позиции, то есть вперед, второй — назад). Повторить обратно. Семь battements jetés в сторону по 1-й позиции правой ногой, закончить в V позицию. Tombée в IV позицию (правая нога впереди), два tours en dedans, закончить вращение в IV позицию — левая нога впереди. Два tours en dehors — закончить в позе: правая нога на носке во II позиции. Два раза tours со II позиции. Вся комбинация повторяется после отдыха с другой ноги.

2. Battements fondus.

V позиция, правая нога впереди. Один fondu в сторону на 45° , второй в позу ecartée на 90° в т. 4. Pas de bourrée в IV позицию и большой pirouette в позе 1-го arabesque, plié, tour в attitude, закончить вращение в позе allongée (левая рука в III позиции). Провести левую ногу в IV позицию вперед, вращение в позе croisée вперед на левой ноге (en dedans); закончить в позу 2-го arabesque в т. 8 (правая нога выполняет fouetté).

3. Grands battements jetés.

По два grands battements jetés во всех позах: вперед на croisée, в сторону, назад в arabesque, в сторону. Сразу выполнить с другой ноги.

4. Вращения (Adagio).

V позиция, правая нога впереди. Tours со II позиции, закончить в IV позицию (правая нога на полу). Перейти на правую ногу, левая нога проводится через I позицию назад в позу attitude. Опустить ногу в IV позицию на effacée и два tours à la seconde en dedans (руки в III позиции). Без остановки: grand fouetté в 3-й arabesque. Опустить левую ногу в V позицию. Подняться на полупальцы. Два pas chassé вперед в т. 8, tombée на правую ногу, два tours в attitude, tombée на левую ногу в т. 2 и вращение в позе attitude croisée, (en dehors) demi-plié в этой позе и перейти на вращение в en dehors (правая нога на passé). Закончить вращение в позе 3-го arabesque.

Прыжки

1. V позиция, левая нога впереди.

Три assemblés — то одной, то другой ногой в сторону, entrechat-quatre. Assemblé правой ногой вперед, entrechat-quatre. То же самое левой ногой назад. Всю комбинацию сразу повторить с другой ноги.

2. V позиция, левая нога впереди.

Jeté, temps levé, jeté, temps levé. Ballonné правой ногой в сторону — повторить это движение два раза в т. 3. Assemblé назад в V позицию. Pas de basque левой ногой в т. 8, двойной sissonne en tournant. Pas de basque правой ногой в т. 2 и двойной sissonne en tournant.

3. V позиция, левая нога впереди.

Glissade, cabriole fermée в т. 2. Та же комбинация в другую сторону, в т. 8. Sissonne, cabriole в 1-й arabesque на правую ногу по диагонали в т. 2, failli

левой ногой и *sissonne* на левой ноге (правая нога в *demi-attitude*). Встать в позу 1-го *arabesque* на правую ногу, шаги в т. 6 и *grand fouetté sauté* в *attitude croisée*. *Sissonne tombée*, *pas de bourrée* в т. 8, *assemblé*, два *tours en l'air* в *attitude croisée*.

4. V позиция, левая нога впереди.

Préparation: левая нога ставится на носок впереди по диагонали в т. 2, правая на всей стопе. Левая рука во II позиции, правая в I. *Glissade* в т. 2 и *grand jeté* в позу 1-го *arabesque*. *Sissonne* на правой ноге и *pas sougé* левой ногой по диагонали в т. 2. *Grand jeté* на левую ногу в позу *attitude croisée*. *Sissonne tombée* на правую ногу и *cabriole* во 2-й *arabesque*. Шаг левой ногой и встать в позу 1-го *arabesque* на правую ногу в т. 2 на полупальцы. Из т. 2 в т. 6 два *jetés entrelacés* в позе 1-го *arabesque*. *Tours chaînés* в т. 2 и двойной *sissonne en tournant*. Закончить на левое колено на *effacée*.

5. V позиция, правая нога впереди (стоять в т. 7). Двигаясь в т. 3, сделать два *sauts de basque* подряд, встать в позу 1-го *arabesque* на правую ногу на полупальцы. *Pas de bourrée*. Закончить в V позицию. Всю комбинацию повторить с левой ноги. *Préparation* на левую ногу и *glissade* в т. 2, затем двойной *cabriole* на *effacée* вперед. Отбежать в т. 4 и выполнить два *jetés en tournant* по диагонали в т. 8 на правую ногу (спиной в т. 1) в позу 4-го *arabesque*. *Tours chaînés*. Закончить в позе 3-го *arabesque* на правой ноге на полу в т. 8.

6. V позиция, правая нога впереди: три *entrechat-quatze*, один *entrechat-six*. Повторить комбинацию четыре раза.

7. Все виды двойных *tours en l'air*: по диагонали в IV позицию и в 1-й *arabesque*.

8. *Port de bras*.

Оглавление

- 3 *Михаил Барышников.*
К читателю
- 5 *Глава первая.*
Солист балета
- 52 *Глава вторая.*
Наследство
- 96 *Глава третья.*
Учитель
- 160 *Глава четвертая.*
Школа Пушкина
- 233 Примечания
- 237 *Приложения.*
Уроки А. И. Пушкина

Альберт Г.

A56 Александр Пушкин. Школа классического танца / Предисл. М. Барышникова. Науч. ред. В. В. Чистякова.— М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996.— 255 с.: ил.

ISBN 5-87334-069-2

Это книга ученика об учителе. Написанная Г. Альбертом, в прошлом солистом Саратовского театра оперы и балета, ныне директором Театра балета Б. Эйфмана в Санкт-Петербурге, она посвящена деятельности А. И. Пушкина, выдающегося педагога классического танца. Книга во многом позволяет осмыслить поступательное развитие петербургской балетной педагогики на протяжении века, раскрывает методику «пушкинской школы», давшей миру двух великих танцовщиков, Р. Нуреева и М. Барышникова, множество достойных профессионалов балета. Завершают монографию три примера балетных уроков А. И. Пушкина.

A 490700000—18 без объявл.
174(03)—96

ББК 85.335.42

Альберт Геннадий Гершевич

Александр Пушкин.

Школа классического танца

Редактор С. К. Никулин

Художник Е. Д. Селиванова

Технический редактор Т. Б. Любина

Корректор Т. М. Медведовская

Лицензия № 030064 от 25.07.91.

Сдано в набор 12.12.95. Подписано в печать 02.04.96. Формат издания 70×100¹/₃₂. Усл. печ. л. 10,4. Уч.-изд. л. 10,0. Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Тираж 2500. Изд. № 18. Заказ 185. Издательство «Артист. Режиссер. Театр». 103031, Москва, Страстной бульвар, 10. Типография им. Володарского Лениздата. 191023, Санкт-Петербург, Фонтанка, 57.