

Дверь кабинета распахнулась, и тут мне пришлось убедиться, что я ничего не смыслю в возрасте женщин. Передо мной стояла — нет, не девушка, конечно, — просто, как изрядно выжаренный Ибн Сина, «человек, продвинутый в годах», энергичностью своей, ухоженностью и молодостью во взгляде совершенно не похожий на человека, которому вот-вот исполнится — подумать только! — 70 лет (прошу поверить, что эта тирада — не юбилейный комплимент).

— Софья Николаевна, снится ли вам по ночам, что вы продолжаете танцевать на сцене?

— К сожалению, снится. И снится мне не только те партии, которые я танцевала, но порой и те, которые я, по-видимому, не танцевала, особенно в спектаклях Григоровича. А еще мне часто снится почему-то «Золотой век» и «Иван Грозный». Где-то в подсознании моем притаилась, по всей видимости, тоска — тоска по несыгранным ролям. Впрочем, удивляться не приходится: вся моя жизнь была связана со сценой...

— Вы родились в театральной семье?

— Нет, я из рабочей семьи, где никто не танцевал. Но я-то танцевать любила с детства, училась в общеобразовательной школе, и родители ничем мне помочь не могли, кроме как советом. В один прекрасный день меня взяли в балетную школу, по щучьему велению, по своему хотению я поступила туда в 26-м, а кончила ее в 33-м году.

— И вас сразу же приняли в труппу Большого театра?

— Да, причем сразу дали такую высокую (по мнению моей семьи) зарплату, что мама специально ходила со мной в театр, чтобы лично проверить, за что это ее 17-летней дочери платят такие деньги.

— И в какой вещи вы дебютировали?

— Еще будучи школьницей, я выступала на сцене Большого. А первые мои «профессиональные» спектакли были «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Нам повезло, потому что нам мгновенно давали сольные партии, несмотря на то, что в то время танцевала прекрасная плеяда балерин.

— Как вы работали над ролью? Мне интересно, что было для вас первичным — момент техники, шлифовка каких-то деталей партии или же трактовка образной идеи вашей роли?

— Когда я делала первые шаги в театре, все у меня началось с освоения «текста». Так работают над текстом драматические актеры, но только наш «текст» связан с музыкой, которая диктует определенное настроение и характер исполнения. В балетном же дуэте возникает музыкально-пластические диалоги.

Поначалу техника входила в мое сознание одновременно с образом. Впоследствии, когда я готовила роль Тао Хоа в «Красном маке» Глиера и вполне овладела техническим запасом, содержание образа ставилось мной уже во главу угла. Изучала национальные стили, характеры, произведения искусства, жесты и движения...

— Из истории балета мы знаем, что в те годы ощущалась острая нехватка солистов балета. И все-таки такой вопрос: доводилось ли вам отказываться от тех или иных ролей?

— Нас воспитали так, что мы были жадны до танцев. Вообще раньше существовала хорошая традиция: сегодня балерина танцует какую-нибудь вариацию, завтра — «двойку», послезавтра — сольную партию. Мне всегда казалось, что чем более разноплановые роли ты исполняешь, тем больше от этого получаешь. Недаром же классик говорил о маленьких ролях и маленьких актерах.

Я всегда работала с замечательными педагогами, особенно хочется вспомнить Федора Васильевича Лопухова, Елизавету Павловну Герт, Александра Михайловича Монахова, — с педагогами, которые умели увлечь, зажечь человека. Так, Федор Васильевич научил меня сочинять маленькие новеллы. Допустим, когда я танцевала Мирандолину, ходила смотреть Марецкую в «Хозяйке гостиницы». И я прописала будущую роль, исходя из внутреннего состояния своей героини в тот или иной миг. Я перечитывала свои записи, свои ощущения перед спектаклем, и это меня вдохновляло. Когда мы, балерины, горюем или радуемся на сцене, мы это берем из жизни, понимаете? И, конечно, очень помогает нам искусство — живопись; скульптура, литература... Когда я танцевала Хозяйку в «Каменном цветке» Бажова, которого всегда высоко ценила как писателя, я специально летала в Свердловск, «на места», и Хозяйка ожила во мне, сотканная из реальности и ли-

тературы. Хотя нужно учитывать и то, что танцем мы, как правило, с партнером и должны уметь подстраиваться под него...

— А на партнерах вам везло?

— Необычайно! Я танцевала с очень разными и талантливыми партнерами — с Ермолаевым, Руденко, Кондратовым, Преображенским (таким молодым!), с Голубиным-старшим... И все они помогли мне опытом, вниманием. Например, Ермолаев был не только блестящим танцовщиком, но и виртуозным актером. Рядом с ним просто танцевать Мирандолину было бы безумием — образ бы распался в мгновение ока. Пришлось срочно учиться лицедейству. Конечно, хорошо, когда у тебя есть постоянный партнер, но когда их много и каждый — индивидуальность, это тоже не так уж и плохо. Ведь и партии мои были столь разнообразны — от Царь-Девы до Раймонды! «Раймонду» я танцевала в постановке Лавровского, однако нынешний вариант Григоровича кажется мне интересней, потому что Юрий Николаевич, сохранив всю классическую хореографию танца, внес в спектакль сюжетное содержание. Раньше я чувствовала, что в промежутках между адажио, дуэтами, вариациями — пустота. Причем му-

естественно, особенно — с художественной гимнастикой. Спорт многое взял у нас, а мы — у него. Но мы все-таки больше долгожители. В балете нам отпущено судьбой 20 лет, даже чутько больше. Я прослужила в балете 27 лет. Наша система подготовки, да и сама творческая жизнь в театре позволяют нам продлить нашу творческую биографию. Хотя по сравнению с драматическими артистами мы в худших условиях: они могут перейти на роли стариков. Есть, правда, в балете роли для пожилых балерин, роли чисто мимические. Но сейчас они сходят на нет: смешно, если в опере по сцене будет ходить старый драматический актер, бархатным голосом произносящий монологи в то время, когда все поют.

Есть еще одна точка соприкосновения у спорта и балета: уходя, мы часто не уходим, продолжая жить в учениках.

— Какой был ваш последний, «лебединый» спектакль?

— «Дон Кихот». Никто не знал, что он у меня — последний, лишь моя портниха да я. Для меня он был самым ослепительным спектаклем, и когда я добралась до артистической, потеряла сознание, казалось, провалилась куда-то.



**Воскресные ВСТРЕЧИ МК**

# ДВЕ СУДЬБЫ ЧЕЛОВЕКА

У нас в гостях народная артистка СССР, директор-педагог Московского академического хореографического училища Софья Николаевна ГОЛОВКИНА.

зыка Глазунова давала широкий простор для создания образов. Потребовался талант Григоровича, чтобы раскрыть всю ее сущность. Вот почему во сне я продолжаю танцевать Раймонду.

— И все же период 30—40-х годов — время расцвета именно драматургической стороны балетного искусства.

— Конечно. До революции спектакли носили преимущественно развлекательный характер. А затем в балет ворвалась большая литература. Вместе с «Пламенем Парижа», «Бахчисарайским фонтаном», «Ромео и Джульеттой»...

Я занималась с Аллой Тарасовой, которую очень любила и которая помогала мне постичь тайны актерского ремесла. Однажды она хорошо сказала: ваше искусство сложное, потому что, когда я играю Анну Каренину, я никак не связана с музыкальным размером и мои чувства не зависят ни от какой музыки. А вы должны «выскапаться» в момент музыкальной кульминации, поскольку для вас музыка — ваш текст, и все ваши эмоции разрешаются на ее гребне.

— Когда началась война, вы были в самом расцвете творческих сил. С балетом, по-видимому, пришлось на время расстаться?

— Почему же? Пушкин грохотали, но музы не молчали. В то время я уже была кандидатом в члены партии, и от комитета комсомола ходила по домам, помогала эвакуированным. Дежурили на крыше Большого, подбавившая себя, сравнивали «зажатки» с бенгальскими огнями. Но вот Большой эвакуировался в Куйбышев, где я танцевала, а после меня пригласили танцевать в филиале Большого (в здании попала бомба), и я вернулась в Москву. На заснеженной сцене, при —8 градусах, и — «Лебединое!» Но ведь в зале-то кто сидел? Армия! Во всех театрах Москвы шли спектакли. Представляете: в зале солдаты, играем «Дон Кихота», и вдруг — «тревога!» Мы продолжаем играть, а большая часть зала выходит отражать налет. Творческая жизнь не скудела, не прерывалась. В госпиталях концерты давали и кровь сдавали, ходили по палатам: кто-то пел, кто-то плясал, кто-то читал стихи...

— Как несправедливо: годам к сорока человек набирается опыта, умеет практически все, а тут — «звонок»: пора уходить со сцены. Балет этим напоминает спорт, не правда ли?

— Сходство со спортом совершенно

в родном театре я уже больше не выступала, уехала на гастроли. Даже в Америке побывала, танцевала с американским балетом в Вашингтоне. Когда вернулась, мне предложили стать директором, и я начала жить с нуля, учиться на директора и педагога.

— Знаете, есть такой балетный анекдот: один человек спрашивает другого: как долго можно танцевать на сцене? А другой в ответ: столько угодно, только вот смотреть на это нельзя.

— Знаю, знаю... Так вот, когда вы ушли из балета, что изменилось в вашей жизни? Наверное, вы прежде всего отказались от диеты...

— Понимаете, когда я вышла в 45 лет танцевать в окружении 20—25-летних ребят, мне... нет, надо было быть на моем месте! Есть, правда, такие предприимчивые балерины, которым удается подобрать компанию таких же «пенсionеров», выразительно бежать или махать руками вместо того чтобы танцевать. Нет, это не для меня, это меня оскорбляло. В уходе со сцены главное не то, что ты теряешь поклонников — тебе кажется, что вместе со сценой ты прощаешься с жизнью, которая — ежедневно — была полна творческими чудесами.

Я обожаю сказки. Ибо каждый день была их героиней. Я, скажем, выходила на «опушку» «Лебединого» — и это меня — меня! — превращали в Лебедя, понимаете? Чем больше я сама в это верила, тем больше мне верил зритель. Когда вы уходите из сказки и погружаетесь в будни, становясь Машей Петровой или Соней Головкиной, и знаете, что сказке — конец, в этот момент нужно найти вторую жизнь, обрести второе дыхание, заново открыть для себя действительность.

А вы говорите — диета... Впрочем, есть я стала и в самом деле несколько больше, если это кому-нибудь интересно.

— А тренаж? Вещь обязательная! Чтобы вести класс, я должна двигаться, я должна уметь что-то показать. Конечно, речь идет не о фуэте — об элементарной пластике. Левитан и Куинджи помогали своим ученикам, когда одним-двумя мазками заставляли «заговорить» их полотна. Так и у нас, в балете. А ежели ничего не делать, то ты будешь слоняться по кафе и уплетать за обе щеки пирожные и торты. Меня это как-то мало волнует...

— Кто ваша любимая балерина?

— Семенова. Мы с ней вместе много работали и не один пуд соли съели. Она и сейчас остается для меня «предметом подражания» как педагог и репетитор. Репетитор учит профессионала «тексту», а педагог — начинает с ничего, учит детей

познать себя, учит чувствовать, мыслить, любить...

— А ваша любимая ученица?..

— Каждый год новая. Но самая моя первая ученица-любимица — Наташа Бессмертнова. Первый ребенок, как известно, самый дорогой. Когда смотрю на Наташу, я танцую вместе с ней, проживаю еще одну жизнь...

— В середине сороковых Ролан Пети и Зизи Жанмер произвели фурор, станцевали без пуантов и традиционной пачки «Кармен». Мало этого, для пущей демократизации «балета» кордебалет на сцене... дымил сигаретами. Как вы относитесь к так называемому современному балету?

— Современный балет начал у нас Лопухов в 20-х годах, да и для французов Пети — не прародитель жанра, точнее сказать — модернизма.

— Я, собственно, хотел узнать, каково ваше отношение к новациям в балете, в искусстве...

— Искусство, если это, конечно, искусство, должно быть многогранным. Я люблю цирк, эстраду, люблю Пугачеву и, когда начинают возмущаться ее экстравагантностью, говорю: «Такова сегодняшняя эстрада». Для меня она великая эстрадная певица. Как Клавдия Шульженко.

Я видела разный модерн. В 61-м году в Штатах я была у Марты Грэхам, в то время отрицавшей классический балет. А у меня был в запасе полуцирковой номер. Так вот, когда я сделала в точности то, что делали американцы, и показала свой номер, они не смогли его повторить.

Мы сейчас в школе ввели джаз и многие ритмические и прочие новшества, ибо я считаю, что в наш стремительный век искусство не должно стоять на месте. Его сила в том, что оно идет в ногу с жизнью. Но при этом мы бережно охраняем сердцевину искусства балета — классическую традицию.

— Что вы больше всего не любите?

— Не люблю плохих людей — тех, которые сами ничего не делают, но делают подлости своим ближним; людей, которые не трудятся и проводят время, строя интриги и интрижки. Им никто и ничто не нравится. Увы, и в балете есть такие люди. Во имя сохранения своего бывшего величия в искусстве они готовы на — образно говоря — удар ниже пояса. Вот таких людей я не люблю. Мы ушли со сцены, но те, кто идет за нами, много лучше нас. Я в этом убеждена!

— Какой совет вы бы дали людям, считающим балет однообразным набором из фуэте, пике, плие, не умеющим читать «фразы» танца и не выходящим его гармонии?

— Научиться «читать» балет невозможно. Возьмем с вами музыку. Сколько там нот?

— Секундочку... Если не ошибаюсь, семь.

— И ничего это не возмущает. Какие бы мне советы ни давали, я все равно ничего из семи нот не создам. А Чайковский... У него же миллионы созвучий! Фуэте есть и в цирке, сама видела, как одна девочка делала фуэте, спускаясь вниз по лестнице. Но это — не балет. А фуэте в «Лебедином» — восхитительные знаки чувств, порыв. Конечно, расчленить можно все. Вот только зачем...

— И наконец, Софья Николаевна, последний вопрос: каким вам видится балет будущего?

— Мы все сейчас ломаем над этим голову... Думаю, балет пойдет по пути сохранения классического наследия, приумножения успехов современной классики, отражающей насущные проблемы эпохи, и, конечно, не забудет о бездонном море фольклорной традиции.

Главное, чтобы творческие люди не мешали друг другу работать. Истинно творческий человек должен быть лишен чувства зависти, помните об этом!

А. СПИРИН.



С любимой ученицей.