



191 95

«В танце балерины парадоксально сочетаются лирика, нежность, мягкость и властность, жесткость, острота. За ее внешним величавым спокойствием угадываются сильные эмоции, напряженная внутренняя жизнь, которая, не нарушая гармоничных плавных и ясных линий танца, невольно прорывается то в резком повороте головы, то в быстром взгляде, то в стремительном взлете рук», — писала Марина Семенова о своей воспитаннице, народной артистке России Татьяне Голиковой.

«Искренний неуемный темперамент, бушующая стихия чувств, которая и заражает и опьяняет, яркие актерские возможности героико-романтического, трагедийного и гротескского плана», — характеризовала «Музыкальная жизнь» танцевальный стиль заслуженного артиста России Михаила Цивина.

Работая в Большом театре, супруги Голикова и Цивин исполнили главные роли почти во всех классических балетах и в самых знаменитых спектаклях Юрия Григоровича. Татьяна Голикова была первой исполнительницей Люськи в «Золотом веке», Михаил Цивин — первый исполнитель Меркуцио в «Ромео и Джульетте» Ю. Григоровича 1979 г., Модеста Алексеевича в театральной версии «Анюты» Владимира Васильева.

Пять лет назад Голикова и Цивин завершили свою работу в Большом театре. О своих новых взаимоотношениях с балетной профессией артисты беседуют с критиком Ярославом Седовым.

— Что вы испытали, закон-

«ЕСЛИ

чн танцевать, и как сложилась ваша дальнейшая судьба?

М. Ц. — Первое ощущение было жуткое. Театральная жизнь оборвалась, и за ней мы ничего не увидели. Только пустоту. Некоторое время испытывали почти шоковое состояние.

Т. Г. — Это несмотря на то, что нас постепенно «готовили» к моменту расставания, оставляя все меньше и меньше возможностей выходить на сцену. И не «изгоняли» из театра. Мы могли продолжать заниматься в классе. За Мишей оставили роль Модеста Алексеевича в «Анюты». Но все равно казалось, что мы уже отделены от происходящего в театре и от своей прежней артистической деятельности невидимой стеной. А никаких перспектив заниматься балетной профессией в ином качестве у нас не было. Около года мы провели, чувствуя себя «за бортом». И воспользовались практически первым же шансом попробовать свои силы на другом поприще.

М. Ц. — Нас пригласили в Валенсию сотрудничать с небольшой труппой и частной школой при ней. Таня взяла на себя обязанности педагога. А мне пришлось и ставить спектакли, и танцевать. В труппе было всего несколько человек. Позже ее дополнили выпускники нашей студии и артисты, приехавшие из Англии, Германии, Франции, России и других стран.

— Получается, вы, практически, вырастили эту труппу?

Т. Г. — Скорее, заметно помогли ее развитию. Дело в том, что Испания, при всем богатстве своего культурного наследия, как ни странно, не имеет традиций классического танца. Правда, желание видеть балет очень велико. В одной Валенсии более 60 балетных студий, а это — третий по величине город Испа-

нии после Мадрида и Барселоны.

М. Ц. — Как правило, испанцы не считают балет профессией. Родители полагают, что дети прежде всего должны получить специальность, а танцами пусть занимаются для развлечения, как в кружке (поэтому, кстати, мы очень зависели от расписания детей в школах).

Хореографического училища такого плана, как наше московское или петербургское, в Испании нет нигде. Если человек хочет стать серьезным танцовщиком, он едет учиться в Англию или Францию. Предполагается, что в Испании могут быть только любительские занятия.

Т. Г. — Еще там есть такое убеждение: если ученик заплатил за урок, то как он будет заниматься — его дело, педагога это не касается. Я это не поддерживала и от всех требовала максимально интенсивной работы. У меня были даже некоторые трения с хозяйкой нашей студии по этому поводу. Она мне внушала, что нужно дорожить учениками, стараться им понравиться. А я объясняла, что понравиться можно только благодаря профессиональным успехам.

— Вы удовлетворены своей работой в Испании?

М. Ц. — Я рад, что в предложенных условиях нам удавалось отстаивать свои профессиональные принципы и вносить в работу все наши навыки, какие только возможно было использовать. Но печально, что на Родине наши знания не востребованы. Тем более, что в положении испанского балета мы все равно ниче-

признанным методам обучения.

Т. Г. — Мы, прежде чем встать на пуанты, очень много работали. Пуанты, выход на сцену, солильный номер нужно было заслужить. В этом есть не только техническая необходимость, но элемент воспитания дисциплины тела и духа.

— Пришлось ли вам работать в Испании с профессиональными танцовщиками?

Т. Г. — Да, я взялась вести еще и классы в труппе. С профессионалами мне было проще. Трудно было преодолеть разницу школ, потому что и подготовка, и манера занятий в Англии, Франции, Италии, Дании различны. Но я рада, что сумела привести эти различия к общему знаменателю.

Все комбинации я показывала и выполняла вместе с артистами. Это очень убедительно и практично: достаточно показать движение — и многие вопросы не возникают. Поэтому я и считаю, что нужно вовремя заканчивать танцевать. Тогда ты еще можешь увлечь учеников своим примером, выполнить движение в полную силу, повести за собой. А когда долго думаешь, уйти или нет — оказываешь между двух стульев: не осваиваешь профессию педагога и теряешь профессию балерины.

— А почему балет не развивается в академической форме? Вы сами упомянули, что даже в Испании, где нет традиций классического танца, спрос на балет есть. Почему же нет предложения?

М. Ц. — Я давно наблюдаю эту эволюцию. Раньше дистан-



— А как вы сами хотели бы применить свои силы у себя на Родине?

Т. Г. — Мне очень хочется преподавать. Я готова помогать и профессионалам и начинающим. Мне есть что им передать. Я закончила Московское хореографическое училище у Суламы Михайловны Мессерер, известной как одна из самых ярких представительниц московской балетной школы. А в театре всю жизнь занималась у Марины Тимофеевны Семеновой. Она прививала мне навыки ленинградской вагановской школы, благодаря которым я смогла свободно распоряжаться своими средствами и воплощать все, что мне хотелось. Кроме того, Семенова всегда поддерживала мои самостоятельные поиски. Помогала вырастить даже то, что ей могло быть не близко, но оказывалось убедительно в моем исполнении.

Я считаю, что эти мастера открыли мне кладезь таких знаний, которые я просто обязана передать другим.

М. Ц. — Мне хотелось бы работать только с профессиональными артистами, которым можно было бы передать те серьезные навыки и опыт, которые у меня есть. Преподавательская деятельность в школе мне пока не близка. Меня всегда привлекало создание образов, а это возможно только в театре. Неважно, относятся ли его артисты к какому-либо «клану». Меня прежде всего интересует творчество.

На протяжении всей нашей жизни мы сотрудничали с самы-

ВЫ НАМ ПРЕДЛАГАЕТЕ ТВОРЧЕСТВО — МЫ С ВАМИ»

го принципиально не изменим, хотя и надеемся расширить там свою деятельность. О развитии искусства должно заботиться государство, как это всегда было в России.

Ведь русский балет и возник, и достиг расцвета благодаря государственной поддержке, на основе бесплатного принципа обучения. Сам талант рассматривался как драгоценность.

А в Испании будущие танцовщики не получают ни финансовой помощи, ни комплексного гуманитарного развития. Нет и целостной системы профессиональной подготовки. Испанцы, кстати, понимают, что это останавливает все попытки развития балета и очень интересуются нашими традициями, системой образования.

Но приезжая домой, я с изумлением вижу, что у нас все активнее пытаются следовать западной модели существования культуры. Я считаю, что нельзя принимать атрибуты западной жизни слепо, заодно с формами рыночной экономики. То, что в нашей культуре уникально, надо хотя бы сохранить (если уж нет возможности развить), а не уничтожать собственными руками.

— Что, на ваш взгляд, наиболее опасно в подражании европейской балетной практике?

М. Ц. — Девальвация профессии. Сейчас в одной только Москве возникло много платных балетных школ и академий, обладающих юридическим правом выдавать своим выпускникам дипломы артистов балета. Но далеко не всегда эти учреждения имеют условия для реальной профессиональной подготовки. Всем известно, что только считанные училища — петербургское, московское, пермское и многие другие способны воспитать настоящих артистов. Однако часто видишь, как под иной внушительной вывеской то же самое обещают сделать вдвое быстрее, и демонстрируют в концертах детей, наскоро поставленных на пуанты. Самостоятельность я приветствую, но не нужно объявлять ее альтернативой

ция между выдающимися звездами и звеном, которое от них отставало, была очень велика. Сейчас нет выдающихся солистов, слабое звено подтянулось до середины и в этой середине они встретились. То есть, общий исполнительский уровень повысился. Но исчезла разница полюсов, благодаря которой внутри самого балетного мира возник творческий ток — фантазия хореографов, неудовлетворенность артистов, соревнование, взаимообогащение, поиск новых пластических идей артистами и хореографами и так далее.

— А как сказываются на творчестве новые социальные условия — возможности часто гастролировать, работать по контрактам? Одни говорят: «Поездки разбалтывают и развращают...» Другие возражают: «В прежних условиях мы никогда в жизни не становились бы столькими разнообразными балетов...»

Т. Г. — Дело не только в возможности: Большой театр всегда имел много поездок. Но к ним по-другому готовились. Более ответственно, по четыре-пять месяцев шлифуя партии. Артисты проживали свои роли. Нормальной была ситуация, когда театр уезжал, а кому-то предлагали остаться, чтобы в отсутствие труппы приготовить новую партию и станцевать ее в Москве. Никто не отказывался. Наоборот, такую возможность считали удачей. Работа шла более спокойно и последовательно, не было такого рвательства, нервозности.

— Но как же быть сейчас, когда жизнь диктует свои условия?

М. Ц. — Сейчас все хотят иметь менеджеров, потому что иначе не хватает времени, физических сил на творчество. Мне кажется, это не выход. Реализовать себя можно только в условиях академического театра.

— Иногда артисты говорят: «Своей индивидуальностью можно выразить только в специально созданной для тебя роли». Вы согласны с этим?

Т. Г. — Мише посчастливи-

лось, он был первым исполнителем Меркуцио, Чиполино, Модеста Алексеевича и других образов. Сейчас нет выдающихся танцевать роли, уже созданные другими артистами... Эгину, Мехменэ Бану. Но эти роли я проживала, долго вынашивала, ощущала своими. И трактовала по своему. Только в своей последней работе — Люське в «Золотом веке» — я впервые встретила с тем, что роль создавалась со мной и для меня. Было очень интересно. Но и в этой работе я не почувствовала, что раньше была «недовыражена» или «недовыражена». У нас был другой порыв. Стремление вложить больше труда в те роли, которые исполняешь, а не меньшими усилиями освоить более обширный репертуар.

М. Ц. — Служенье муз не терпит суеты. Поэтому мы более тщательно подходили к отбору своего репертуара.

— Доводилось ли вам предлагать что-то свое в работе над ролями?

Т. Г. — Григорович с уважением относился к творческой личности и предоставлял ей широкое поле. Он приходил на репетиции всесторонне подготовленным, с детально продуманным материалом. Но свои идеи он не навязывал, а предлагал артистам. А уж как их исполнить, во многом зависело от танцовщиков. Если трактовка артиста отличалась от предложенного варианта, но была убедительна, Григорович как творческий человек ее принимал.

— Почему же тогда у многих артистов с ним возникли конфликты?

Т. Г. — Видимо, только от людей зависит, разжечь ссору или нет. Яркие мастера поколения Липши, Максимовой, Васильева вносили столько неповторимого индивидуального в свои роли, что возникали по существу разные редакции партий. А многим артистам Григорович сам помогал делать свои редакции. Я сама, например, с этим встречалась. Творчество оказывалось совместным.

Но в результате многие арти-

сты возмнили, что только они сами создали свои роли, забыв о том, что возможности-то им все-таки предоставил балетмейстер. Было много публичных заявлений на эту тему, которые, видимо, возмущали Григоровича. Мотивы поведения актеров понятны. Творческая личность очень восприимчива, ранима, иногда эгоцентрична. Отсюда и амбиции.

М. Ц. — Мне кажется, в этих конфликтах и разрывах никто не выиграл. И «звездам» плохо без Большого театра, и Григоровичу без «звезд» не лучше. На мой взгляд, самое интересное рождалось, когда все были вместе. Ведь Большой театр, как Эрмитаж или Третьяковская галерея — национальное достояние страны. И руководство театра должно заботиться о том, чтобы его творческие силы были как можно богаче и разнообразнее.

— Наверное, всех заново не объединить. Но как, на ваш взгляд, устранить почву для конфликтов?

Т. Г. — В первую очередь людям, закончившим танцевать, следует с этим примириться и постараться найти себя на новом поприще. На борьбу, злость, издание своих «обличающих» книг уходят большие силы.

Я с волнением воспринимаю все, что говорят и пишут о Большом театре. Как если бы речь шла о моем доме и близких мне людях. Пожалуй, это нормально для человека, отдавшего сцене Большого всю творческую жизнь. Кроме благодарности, я к своему театру ничего не испытываю. И считаю, что если видишь проблему, нужно предложить свою реальную помощь.

М. Ц. — Но это возможно при условии, что ты любишь именно балет, а не себя в балете. Я думаю, что если бы наши «звезды», известные во всем мире, захотели преподавать в училище или стать репетиторами в театре, им вряд ли решились бы отказать. Но для многих важно не столько участие в работе, сколько положение, которое они занимают.

ми разными художниками, а не представителями каких-то лагерей. Наши пути пересекались только в творчестве. Если мы нужны были Григоровичу в работе, то полностью отдавали все, на что способны. Так же я относилась и к работе над «Анюты» с Васильевым.

Т. Г. — Иногда мы слышали в свой адрес вопросы: «А почему вы не решите, с кем вы?» Мы раз и навсегда выбрали для себя творческий путь. Я с удовольствием принимала участие в спектаклях и поездках с Майей Плисецкой, и с Натальей Бессмертной. Работала и с Марисом Лиепой, когда его отношения с театром уже были сложными...

М. Ц. — Мы не ставили себе задачу непременно быть независимыми. Мне кажется, творчество само диктует независимость. Только тогда ты можешь себя реализовать и отвечать за свои поступки. Нашу позицию можно сформулировать коротко: если вы нам предлагаете творчество — мы с вами.

Т. Г. — Разумеется, если эти предложения близки нам и в духовном и в профессиональном плане. Для нас таким было творчество Григоровича. Мне кажется, его спектакли говорят сами за себя и не нуждаются в чьей-либо защите. Поэтому я всегда говорила о Григоровиче сдержанно, как о своем учителе. Может быть, это сейчас кажется странным, но я не хотела, чтобы мои высказывания приняли за лесть. Лесть оскорбительна. Она создает впечатление, что о человеке нельзя сказать ничего хорошего и приходится приписывать ему выдуманные достоинства. А я никогда не сомневалась в Юрии Григоровиче.

— Мне вспоминаются в связи с этим слова Корделии из «Короля Лира»:

...Я вас люблю, как долг велит, — не больше и не меньше.

Т. Г. — Высокие слова. С ними каждому полезно соотноситься.

Фото Ал. Авдеенко.

Голикова Татьяна

28