



МАЛЕГОТ. «Юность». Ольга — арт. М. Мазун

рает в основном и главным правильным путем. Для нее драматургическая концепция танцевальной роли тесно связана с музыкальной основой. Поэтому ей больше всего удаются образы, имеющие полноценную музыкальную характеристику. В «Лебедином озере» Моисеева целиком подчиняет свое сценическое поведение музыке. Рисунок танца ее Одетты классически строг, выдержан в чистых, законченных линиях. И так же, как и в музыке Чайковского, безупречная правильность формы этого танца не скрывает от нас тревожного бияния горячего сердца, мятежного порыва к счастью.

По-своему увидела Моисеева и Зарему в «Бахчисарайском фонтане». Правда, пока это еще лишь заявка на полноценный образ. Моисеева играет пока отвлеченную страсть, пытается передать чувство в его, так сказать, чистом виде. От этого она порой упрощает, порой утрирует переживания героини. И все-таки заявка Моисеевой на роль Заремы вполне правомерна. Отдельные моменты ее исполнения, как, например, выход Заремы, сияющей, счастливой, полной мыслью о Гирее, говорят о том, что замысел интересен, что уже найдены пути его воплощения, что в будущем он может вылиться в законченный образ.

У Моисеевой есть свое отношение к искусству, есть свой кругозор. Она тяготеет к

драматизму, к большим чувствам, к цельным и сильным характерам. Со временем, думается нам, Моисеева может вырасти в балерину героического плана, сумеет воплотить на сцене героические образы нашей современности.

В том же «Бахчисарайском фонтане» партнершей Моисеевой — Заремы выступила Алла Осипенко, окончившая хореографическое училище прошлой весной. Мария — ее вторая большая роль. Первой была Маша в «Шелкунчике». Обе они показывают, что Осипенко — способная танцовщица. В том, как она передает творчески близкие ей лирические интонации музыки, как светло, мажорно раскрывает наиболее трудные танцевальные места обеих партий, также видна способность к самостоятельному художественному мышлению. Тем более обидно становится, когда Осипенко робко отказывается порой от прав на самостоятельное решение и с переменным успехом начинает показывать, как танцует эти партии Уланова. Примечательно, что стремление подражать возникает у Осипенко преимущественно в пантомимных, речитативных эпизодах. Там же, где чувству больше простора, т. е. в танце, исчезает наигранная сутулость, вырывается на волю собственная индивидуальность Осипенко. Судя по мягкой, женственной, но сильной манере танца — индивидуальность эта незаурядная, интересная.

Противоречие между самочувствием и поведением в пантомиме и танце ощущается у многих молодых артистов ленинградского балета. В том, что явление это не единичное, не случайное, вероятно, виновато хореографическое училище. Как правило, на выпускных спектаклях большинство учащихся выступает в сложных танцевальных номерах, чаще всего — в партиях классического наследия, и лишь двое-трое показывают игровые эпизоды из современных балетов. Важно, мол, чтоб танцевать уметь, а надо будет играть, так сыграют. Но дело в том, что играть-то именно надо, просто необходимо во всех спектаклях нашего балета, и не только современных. Многие же артисты, только что пришедшие из училища на сцену, сплошь и рядом обладают несомненно артистическим даром, а играть не только не умеют, но даже и не особенно стремятся, считая, как видно, актерское мастерство делом второстепенным, маловажным.

Вот, например, Галина Кекишева танцует в балете «Лауренсия» Паскуалу. Поначалу она показывает себя способной исполнительницей. Ее Паскуала, почти ребенок, в ярком танце проходит через первые два акта. Но в третьем акте зритель, можно сказать, теряет ее из виду, хотя и здесь Паскуала должна занимать не последнее место, попрежнему шагая рядом с Лауренсией. Но — и в этом-то вся загвоздка — волею постановщика Паскуала не танцует здесь ни вариаций, ни классических дуэтов. Теперь ее танец — это напряженный воинственный речитатив. Рядом с Лауренсией и Хасинтой она должна вести за собой вставшую толпу, вдохновлять ее своим примером. Увы, Кекишева лишь механически продвигает заданные движения — и образ Паскуалы остается незаконченным, обедненным.

Сказанное не означает, будто у Кекишевой нет большой перспективы в будущем, что она не вырастет, не овладеет актерским мастерством. Напротив, театр наверняка довершит воспитание молодой одаренной артистки, искусство которой получило заслуженно высокую оценку на берлинском фестивале молодежи.

Перед молодыми актерами балета Театра имени Кирова открыта широкая дорога. В большинстве своем его балетная молодежь очень талантлива. Т. Базилевская, Э. Лобанова, Е. Горове, Г. Иванова, Т. Исакова, Н. Куртапкина, Е. Петрова, И. Утретская, В. Потемкина, И. Генслер, С. Кузнецов, А. Тукало, Ю. Мячич, Ю. Умирихия, Ю. Дружинина, Ю. Григорьевич, Ю. Потемкин — все это обещающие молодые артисты, многим из которых предстоит большое будущее. В этом нет ничего удивительного, так как даже кордебалет этого театра из года в год пополняется наиболее способными из выпускников училища. Но только при этом, к сожалению, забываются интересы второго балетного театра Ленинграда. А жалы! Называясь Малым оперным, театр этот имеет сильную балетную труппу и интересный репертуар. За ним недаром укрепилась репутация лаборатории советского балета, где проводятся смелые и зачастую плодотворные опыты.

Так вот Малому оперному театру очень нужны крепкие молодые балетные кадры. Он ими вовсе не богат, и его молодежь, за

редким исключением, во многом уступает старшим мастерам.

Мы видели танцовщика Малого оперного театра Л. Федорушко в партиях гуляки («Копеллия») и Труффальдино («Мнимый жених»). Эпизодическая роль гуляки не дает актеру благодарного материала. Пьяный гуляка неизвестно зачем появляется в последнем акте балета, когда судьба героев уже решена и они на свободе щеголяют своей ловкостью в прыжках, заносках, пируэтах и пр. Все же Федорушко завладевает вниманием и даже симпатией зрителей. Скорее всего, тут привлекает молодость исполнителя и то нескрываемое удовольствие, которое он испытывает, танцуя. Легкость исполнения, свобода сценического поведения — вот что, в сущности, вызвало тот интерес, с которым мы отправились на второй спектакль Федорушко. Ожидание не обмануло нас. Понравившиеся нам качества «заиграли» и в интересной роли Труффальдино. Федорушко, казалось, нашел свое толкование роли, не повторяя первых ее исполнителей — Н. Зубковского и В. Тулубьева. Его Труффальдино очень молод. Именно в силу молодости и здоровья и пускается он в авантюры. Он ничего не придумывает. Все забавные выходы внезапно приходят ему в голову. Как и бравадный танец, они рождаются от избытка жизненных сил. Но при этом как-то незаметен момент сознательной оценки артистом эпохи, быта, условий существования героя. Образ Труффальдино получается у Федорушко внеисторичным.

Еще более ограничено подходит Федорушко к характеру героя в роли Пети (балет «Юность»).

Здесь, как и в первых двух ролях, мы видим молодого, жизнерадостного танцовщика Федорушко. Но если нам было приятно смотреть на него, забывая о нелепостях партии гуляки, если можно было согласиться с многими моментами роли Труффальдино, то теперь нам хотелось бы видеть не только и не столько профессионально одаренного танцовщика, но в первую очередь артиста, способного раскрыть глубокий, стойкий характер современного героя, его мужественную и страстную натуру. Так именно исполняет эту роль В. Тулубьев. Даже в ребячьих забавах, даже в детской влюбленности Петя — Тулубьев сохраняет сосредоточенность, целеустремлен-