

ность. Этого нет у Федорушко. Потому подвиг его героя не вытекает из всего поведения, представляется случайным, легковесным, ребяческим поступком. Петя—Федорушко мало чем отличается от хорошего, но заурядного Димы, контрастно поставленного авторами рядом с Петей.

Роль современника — богатая возможностями, дающая пищу для размышлений — особенно убедительно показала, как важно для молодого танцовщика научиться проникать во внутреннюю жизнь образа. Артист балета, с утра до вечера проделывающий перед зеркалом кабриоли и туры, но не интересующийся теорией и эстетикой своего искусства, незнакомый с достижениями смежных искусств, в частности и в особенности с системой Станиславского, неминуемо останется в обозе. За три десятилетия мужское исполнительство заняло в советском театре совершенно иное место, чем это было во всей предшествующей истории балета. Если раньше от танцовщиков требовались в первую очередь изощренность, доскональное знание техники и ловкость в обращении с партнершей, то теперь все эти качества — ничто без умения ощутить «внутреннюю жизнь духа» роли и захватить ею.

К сожалению, многие из молодых артистов Малого оперного театра резко разделяются на «танцующих» и «играющих». Они или чисто, но бесцветно танцуют, как артист Ю. Малахов в ролях Франца («Копеллия») и Флориндо («Мнимый жених»), или делают интересные, но решенные исключительно средствами пантомимы сценические образы — А. Маликов в ролях Сильвио («Мнимый жених») и очкастого гимназиста («Юность»).

Такое разделение труппы кажется тем более странным, что противоречит основным принципам этого театра, всегда бывшего театром смелых исканий, театром-новатором. Противоречит оно и творческим принципам Б. Фенстера — талантливого балетмейстера Малого оперного театра.

К сожалению, и женская молодежь труппы редко может похвалиться одновременно и хорошей танцевальной техникой и высоким актерским мастерством. Строго говоря, обладает ими одна только М. Мазун, которая всегда стремится раскрыть в танце внутреннюю сущность роли.

Наивную кокетливость, игрушечную пещаль Сванильды в «Копеллии» Мазун арти-

стично передает в танцевально-игровых эпизодах партии. И совсем иной находим мы ее в сказке «Доктор Айболит», где она играет роль пионерки Танечки. Юные зрители от души сочувствуют похождениям славной девочки Танечки и желают ей удачи.

Но лучшими в репертуаре Мазун следует считать две роли из балета «Юность»: роль Ольги — пустой, глупенькой барышни-резвушки и в особенности роль Лены. Силой большого чувства Лена превращается из беспечного ребенка во взрослую девушку, порывает со своей средой и уходит в революцию. Подлинный артистизм проявляет Мазун, передавая разницу характеров двух этих героинь. Это тем более трудно, что как одна, так и другая появляются в одинаковой форме гимназистки, и обе, правда по-разному, веселятся на пикнике. И вот зритель, запомнивший Мазун—Ольгу, развязную, взбалмошную, не узнает актрису в роли Лены, самая живость которой несет в себе серьезность, какую-то задумчивость и строгость, — это с самого начала заставляет угадывать незаурядную душу в юной гимназистке.

Нынешняя молодежь росла в трудные годы войны. Тем не менее, она занимает сейчас ответственное положение в многочисленных балетных театрах страны. Она несет на своих плечах обширный репертуар и представляет собой значительную силу.

Разговор о молодых актерах — это разговор о будущем нашего балета. Молодежи предстоит выполнить первый и главный долг советского балетного театра — создать образы наших современников, героев коммунистического завтра. Сделать это сумеют только актеры большой культуры. Советский балетный актер должен быть музыкально образованным человеком, умеющим постигнуть и воплотить идею, содержащуюся в музыкальной основе образа. Он должен знать принципы системы Станиславского и уметь их применять в специфической образной сфере своего искусства. И, конечно же, он обязан хорошо владеть основами марксистско-ленинской теории, без чего невозможно в наше время полноценное творчество. Только тогда может пригодиться актеру и его профессиональная подготовка, как бы прочна она ни была сама по себе. В этом — коренное отличие мастера советского балета от танцовщика прошлого или актера современного западноевропейского балета.