



Сцена из балета «Пламя Парижа».

# ОБЕРЕГАЯ ТРАДИЦИИ

**Б**ЫВАЮТ спектакли, балетные в особенности, словно «привязанные» к отдельным исполнителям и казущиеся просто неотделимыми от них. И происходит это не только в силу цепкости первоначальных впечатлений, но главным образом потому, что актерам удалось выразить как бы самую суть произведения, и требуется время, пока у новых исполнителей созреют новые замыслы, после чего можно говорить о втором рождении спектакля. В самом деле, стоит лишь назвать «Раймонду», и вы тотчас вспоминаете Марину Семенову; «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта» — это, конечно же, Уланова и Сергеев, точно так, как «Лауренсия» — Дудинская и Чабуканини...

Вот таким «добрым гением» «Пламени Парижа» остается Ольга Лепешинская. Впервые выступив в нем

еще ученицей в партии Амура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непререкаемой художественной убедительности.

У балета В. Асафьева — В. Вайнонена завидная театральная судьба — он одно из тех произведений, которые оказали заметное влияние на развитие нашей хореографии. Но и в свои «золотые годы» он казался чересчур плакатным, некоторые его постановочные откровения выглядели уж слишком прямолинейными. Лепешинская заставляла забывать обо всем этом, она привносила в образ Жанны сложность и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озарял спектакль, заставлял интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Парижа» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и в том, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Прощаясь с московскими зрителями, венгерские артисты преподнесли «Пламенем Парижа» еще один (после фокинской

«Шопенианы») урок бережного любовного, осмысленного отношения к классическому наследию.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порывистую увлеченность своего Филиппа Виктор Фюлеп куда ярче выражает приемами пантомимы, чем стилем самого танца. Несколько потускнели огненные ритмы знаменитого танца басков и, наоборот, слишком «живой», вышла чопорная сарабанда. Но то, ради чего балет стоит сохранять в репертуаре, — пламенный революционный дух, героический пафос борьбы, обжигающая правда героических характеров переданы в спектакле с захватывающей экспрессией. Причем, что особенно важно, не только в массовых сценах (в которых, кстати, венгерские артисты проявили отличную дисциплину ансамбля), но и в судьбах отдельных героев. Это прежде всего, образ Актрисы, с изысканной, чеканной пластичностью вылепленный Жужей Кун, и Жанна — Габриелла Лакатош. Боже меня упаси оравнивать то, что делает венгерская балерина, с забываемой Жанной — Лепешинской. Но в динамизме хореографических реплик, в возбужденности и вместе с тем блеске, стреми-

тельности, галльском «шарме» танцевальной речи Лакатош без труда угадываются традиции, заложенные выдающейся советской балериной.

И в этом есть своя закономерность. Мейерхольд утверждал, что на определенной стадии развития подражание классическим образцам быстрее выводит художника на самостоятельную дорогу. Почти двадцатилетнее творческое содружество советских хореографов с молодым венгерским балетом лишь подтверждает эти слова.

Прошедшие в Москве гастроль убедили, что Будапештский театр уверенно выходит на самостоятельный путь.

Анд. ДЯКОНОВ