

# БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН

I

Б. В. Асафьева знают главным образом как крупного музыкального ученого, исследователя в общественно-музыкального деятеля. Действительно, в сфере научной разработки музыкально-теоретических проблем и вопросов Б. Асафьев сделал чрезвычайно много.

Перу его принадлежат аналитические исследования о развитии музыкального творчества, исполнительства и любительства (слушания, восприятия музыки и музицирования), музыкально-теоретические труды, работы по музыкальной эстетике, отдельные многочисленные монографии, очерки и статьи о западноевропейских и русских композиторах («Русская музыка», «Музыкальная форма как процесс», «Симфонические этюды», «Книга о Стравинском» и мн. др.).

Во всех этих трудах Асафьев выступает как высококвалифицированный музыковед-теоретик, всесторонне знающий материал, как острый наблюдатель и критик.

Свойства и знания Асафьева-ученого во многом определили характер и методы творчества Асафьева-композитора.

Именно музыковедческая деятельность, громадный охват разнообразных музыкальных явлений, анализ самых разнообразных стилей и жанров — все это помогло Асафьеву в разрешении технически и стилистически сложных творческих задач.

В этом отношении «Пламя Парижа», написанное в 1932 г., является показательнейшим и единственным в своем роде образцом. В балете, на основе отбора, редакции, перемонтировки и монтажа различных произведений композиторов эпохи Великой французской революции, Асафьеву удалось создать своего рода музыкально-хореографическую эпопею-хронику.

Балет «Бахчисарайский фонтан» во многом родственен балету «Пламя Парижа». Он также утверждает исторический жанр в музыкально-хореографическом искусстве.

Но есть и большая принципиальная разница между этими произведениями. В то время как «Пламя Парижа» построено на материале музыкальных, современных сюжету, подлинников, «Бахчисарайский фонтан» за исключением двух цитат (романса Гурилева и вальса Филда) в основном содержит оригинальную музыку. В то время как «Пламя Парижа» было широко обобщающим массовым действием, «Бахчисарайский фонтан», несмотря на отдельные ижеющиеся в нем массовые сцен-

ны, является в основном лирико-романтической поэмой. «Бахчисарайский фонтан» стилистически преломляет эпоху Пушкина, это поэма о романтических идеях, устремлениях и увлечениях России двадцатых годов прошлого столетия, поэма о колоде русской культуры кануна декабризма.

Музыка «Бахчисарайского фонтана» театральна и танцевальна. Она неотделима от спектакля в целом. В самом деле, как на эстраде прозвучит «мопартовская» увертюра, не комментированная последующим действием? Какой смысл может иметь исполнение отдельных вариаций, своеобразно отражающих «полонизмы» Шопена? Мыслимо ли внеатрактное существование «переплюгиванного» вальса Филда с его салонной романтикой?

Ужкий, целесообразный отбор и искусное сочетание «стилевых признаков» эпохи — вот что поднимает весь музыкальный строй спектакля на почти неизвестную в балетной практике высоту.

Нельзя, однако, не остановиться на некоторых опасностях пути, которым следует Асафьев в «Фонтане». «Проблема стиля» в отдельных ответственных моментах спектакля несколько заслонила от композитора «проблему динамики» и «симфонического развития». Бережное сохранение формулы «танцевальной куплетности» (обилие реприз) иной раз препятствовало развитию сюжета. Так, например, все третье действие — кульминационный момент драмы — представляется нам все же недостаточно экзотическим и динамичным. Музыка, чрезвычайно выразительная, чутко передает психологические характеристики музыкальных образов. Но музыка эта сама по себе более элегична, чем драматична. А сценическая коллизия в этот момент до предела драматична.

Внешней динамической контрастности в партитуре тем не менее уделено много места. Польша и «скифство», мечтательная и возвышенная лирика Марии и страсть Заремы, покорность и безволие гаремного быта и безудержная «всевластность» Гирея — все это очерчено динамически контрастными музыкальными характеристиками.

Дирижировал спектаклем **Е. А. Мравинский**. Молодому дирижеру целиком удалось «иснести» все стилистические особенности произведения и, что редко бывает в балете, подчинить им весь ход, все развитие сценического действия.

**Б. ВАЛЕРЬЯНОВ**

II

Премьера балета «Бахчисарайский фонтан» принесла театру несомненную победу. Она органически театральна, доходчива и удобна для сценической интерпретации.

«Фонтан» Пушкина воспринимается автором либретто Н. Волновым как «образное размышление о сущности любви». Сюжет балета точно воспроизводит пушкинскую поэму, за исключением первого акта, построенного Н. Волковым на нескольких строфах А. Пушкина (сцена знаменитой Польши XVIII в.).

Постановщик балета **Р. Захаров** — молодой дебютант, окончивший Гос. балетное училище и прошедший курс Ленинградского техникума сценических искусств.

В высказываниях в печати Р. Захаров четко формулирует свои творческие задачи. Он хочет «строить спектакль как единое драматическое действие, где каждый танец вытекает как необходимость, несет в себе смысл и дальнейшее развитие... Хореографическая часть спектакля задумана как монологи и диалоги, реализованные танцевальными движениями».

Успех работы Р. Захарова, а успех этот несомненен, в том что им осуществлен принцип сквозного действия, найдена кривая внутреннего развития сюжета, имеющая на своем пути крепкие опорные пункты.

В постановке Р. Захарова есть несколько моментов, решающих по существу судьбу спектакля, — это финал первого и третьего актов и татарский пляс в последнем акте.

Первый акт заканчивается набегом татар на польское поместье. Пышное празднество в официальной придворной обстановке мгновенно превращается в картину ожесточенного боя. Это не танец, а пантомима, частично ритмизованная, частично вольная. Р. Захаров удачно показывает бегство Марии и Вацлава, блестящее появление Гирея, дает краткую, но выразительную сцену убийства Гиреем Вацлава и заканчивает акт пантомимным диалогом между Гиреем и Марией.

Не менее яркое финал третьего акта — борьба Заремы с прибежавшим Гиреем, убийство Марии. Режиссерская изобретательность Р. Захарова сказалась на его работе с толпой, превратившей «балетную массу» в сознательно действующий коллектив — каждому мимисту дана «роль».

Под руководством засл. арт. **С. Радлова** дебютирующий в «Бахчисарайском фонтане» Р. Захаров бесспорно проявил себя как интересный балетмейстер.

Р. Захаров поставил перед собой и другую задачу — «дать танец в образе», «рассказать поэмой Пушкина». Это удалось ему в меньшей степени.

В отборе средств для драматизации танца Р. Захаров далеко не всегда бывает последователем.

Для танцев шляхетской Польши Р. Захаров находит некоторые удачные движения, использует в полувальсовом квартете (два старика, два юноши) некоторые па классического танца, служившие в последнее время только виртуозно-техническим целям (разнообразности прыжков и кабриолов): требование к постановщику резко повышается, когда он подбирает движение для танца Марии, дуэта с Гиреем и диалога Марии и Заремы в третьем акте.

Р. Захаров наделяет персонажей и лейтмотивами: Марию — арабским, Зарему — кругами, шенэ и



О. Иордан в роли Заремы

арабесками, не создавая достаточно ясного контраста между аналогичными движениями этих двух противопоставленных фигур. Не находит Р. Захаров в танцевальном лексиконе движений и для Гирея, остающегося на протяжении спектакля персонажем драматического театра.

Если драматические ситуации в монологах и диалогах дошли до зрителя и дошли убедительно, то во всяком случае не всегда за счет танцевальных движений, а за счет общей убедительности замысла, талантливого режиссуры Радлова и Захарова и хорошей игры актеров.

Удачны по замыслу Р. Захарова отдельные танцевальные отрывки в первом акте, остроумна и нова реализация разновременного движения, сильные отдельные моменты танца Марии с Гиреем и отлично сделан большой татарский пляс в последнем акте. Этот номер стоит близко к такому хореографическому шедевру массового типа, как «Половецкие пляски» М. Фокина.

Декорации и костюмы **В. Ходасевич** качественно неровны. Это довольно обычный эффектный оперно-балетный «Восток», обезличивающий тот пушкинский крымский пейзаж, в котором «холомы, леса, янтарь и яхонт винограда, и долин приятная краса, и струй, и тополей прохлада» сочетается с суровостью крымского предгорья.

Совершенно необычно нужно поставить в работе В. Ходасевич декорацию третьего акта, сделанную с полным опущением пушкинского Востока. Замечательно сделал В. Ходасевич костюм Гирей-хана в первом акте.

Работа над сценическим воплощением «Бахчисарайского фонтана» проведена балетной труппой с большим интересом и активностью.

Артист **М. Дудино** хорошо играет роль Гирея. Постановщик ограничил его роль несколькими выходами. В трактовке Дудино Гирей доходчив и яростен. Хищным кочевником, не знающим преград и слабостей, появляется он в первом акте. С великолепным спокойствием он убивает набравшегося на него Вацлава и по-восточному хитро склоняется перед Марией. В третьем акте в сцене с Марией перед нами уже другой Гирей — робость, непривычная покорность, укрощенная страсть отлично переданы Дудино. В последнем акте он дает такую глубинную скорбь, вызывает такое безразличие к происходящему, что его величественный жест «Хан махнул рукой, и все, склонившись, идут вон» (Пушкин) надолго врезался в память.

Партия Марии в исполнении **Г. Улановой** — преимущественно танцевальная. А мы говорили, что танцевальная сторона спектакля ниже режиссерской — отсюда недостатки и трудности.

Влестье сделано **Г. Улановой** начало балета — краткий любовный танец с Вацлавом, хороши отдельные моменты в большом танцевальном дуэте (первый акт) и сильно благодаря простоте и искренности сделан третий акт.

Необычайно трудная роль Заремы досталась **О. Иордан**. В третьем акте **О. Иордан** показывает зрелое мастерство драматической артистки.

Необходимо отметить **Сергеева**. В роли Вацлава он показал хороший класс танцовщика.

**Ю. СЛОНИМСКИЙ**

Собеседник Иорданов 5. X 34