

## **Воплощение бала в оперной музыке России XIX века**

*В статье на основе рассмотрения опыта музыкально-сценического воплощения бала на примерах российских опер XIX в. представлена панорама воссоздания и интерпретации бальной темы в русской оперной музыке романтической эпохи. С помощью анализа бальных сцен определяется их драматургическая функция в оперных сочинениях российских композиторов XIX столетия.*

*The article presents the panorama of recreation and interpretation of ball theme in Russian opera music of romantic epoch on the basis of consideration the experience of musical-stage realization of the ball on the example of Russian operas of XIX century. On the basis of analysis of the ball scenes defines their dramaturgical function in opera compositions of the Russian composers of XIX of century.*

**Введение.** В настоящее время на постсоветском пространстве активно возрождается интерес к бальной практике как знаковому явлению общественно-культурной жизни прошлых столетий. Поэтому изучение ее традиций в целом и их воссоздание в произведениях искусства, в частности, становится особенно актуальным. В этом ракурсе большой интерес представляет интерпретация бала композиторами, жившими на территории Российской империи, прежде всего в произведениях оперного жанра, поскольку само понятие рассматриваемого явления (бала) предполагает обязательный элемент зрелищности, театральности, некоего сценического начала. В ряде оперных сочинений русских композиторов XIX в. создаются красочные бальные сцены, обусловленные, с одной стороны, особенностями сюжета, с другой – желанием композиторов воссоздать это удивительно роскошное и модное социокультурное явление. Эту тему изучали многие ученые: Б. Асафьев, В. Бокова, Б. Горович и др.

Так, в работах Ю. Лотмана особое внимание уделяется феномену бала как одной из наиболее популярных обще-

ственных форм досуга русских дворян, а также подчеркивается важное значение бальной практики для культурного развития Российской империи. Особый интерес представляют работы Е. Дукова «Бальная культура России XVIII – первой половины XIX века» (1996) и «Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX века» (2000), в которых выделены наиболее характерные черты бальной культуры – ее зрелищность и наличие в ней игрового начала.

Среди музыковедческих статей следует назвать следующие: «Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений» А. Лебедевой-Емелиной, Е. Левашева и «Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века» Н. Рыжковой. Оба исследования посвящены анализу музыкального компонента бальной практики.

Одним из наиболее фундаментальных научных исследований в области культурологии, посвященных развитию бальной культуры в России, является диссертация А. Колесниковой «Бал в истории русской культуры», в которой автор рассматривает

явление бала сквозь призму культурно-исторического развития русского общества от XVIII столетия до начала XX-го.

Цель статьи – проследить опыт воссоздания и интерпретации бальной темы в русской оперной музыке XIX в.

*Основная часть.* В начале XIX столетия бал, как обязательный атрибут общественной жизни привилегированных слоев общества, привлекал к себе внимание русских композиторов. Однако первые попытки его воплощения были связаны не с оперой, а с более «простыми» музыкально-сценическими жанрами, и это: водевиль, интермедия-дивертисмент, дивертисмент, интермедия. Развлекательная природа музыкально-сценических жанров обусловила внимание композиторов к маскараду как одной из разновидностей бала.

В числе авторов этих сочинений – представители русской композиторской школы рубежа XVIII – XIX вв. (О. Козловский, С. Давыдов, Н. Кубишта) и иностранные композиторы, работавшие в то время в России (Ф. Антониони, Ф. Шольц, И. Ленгард). Все они в различной степени соприкасались с жизнью императорского двора. В этой связи особенно показательной является деятельность О. Козловского, непосредственно связанная с подготовкой и проведением придворных балов.

Реализация бальной практики в опере и родственных ей более «простых» жанрах представляется вполне естественной, поскольку все они в XVIII – начале XIX вв. фрагментарно либо целостно входили в общую структуру бального действия.

Одним из первых шагов в реализации бальной темы в русской опере явилось творчество А. Алябьева. Сцена бала представлена в начале его двухактной оперы-водевиля «Утро и вечер или Ветер переменился» (1826). Бал в доме Вельской, матери невесты Софьи, показан в сочинении А. Алябьева пока еще весьма скромно (всего двумя танцами), однако при этом непосредственно связан с реалистическим сюжетом оперы и естественно

включен в общую драматургию произведения.

Обращает на себя внимание выбор композитором танцев для этой двухчастной танцевальной сюиты, основу которой составляет яркий контраст торжественного полонеза и зажигательной французской кадрили, основанной на воплощении различных эмоциональных состояний «...от лирического созерцания до искрящегося веселья...», благодаря чему «...музыка кадрили создает пластические, почти зримые образы...» [1, с. 62]. В общей драматургии второго акта рассматриваемой оперы-водевиля А. Алябьева танцы, помимо чисто прикладной, дивертисментной функции, выполняют роль блестящего, роскошного фона, на котором происходит непосредственное развитие действия, завершающегося благополучной развязкой.

Первой кульминацией в реализации темы бала в рамках русской оперы явился второй акт из «Жизни за царя» М. Глинки (1836), состоящий из четырех танцев: трех национальных польских (полонеза, краковяка, мазурки) и вальса. На оперной сцене России бал предстал во всем своем великолепии: впервые была поставлена полноценная, европейского типа, бальная сцена, основу которой составил бал романтической эпохи с характерным для него «набором» танцев и их традиционной последовательностью: полонез, краковяк, вальс, мазурка. Таким образом, польский акт из «Жизни за царя» М. Глинки явился важной вехой в реализации бальной темы в русской опере XIX в.

Со второй половины XIX столетия начинается новый этап в воссоздании темы бала в оперном творчестве русских композиторов. В отличие от опер первой трети XIX в., бальные сцены начинают играть довольно значимую роль в драматургической концепции произведений, созданных в 40-х – 90-х гг. этого романтического столетия.

Речь идет об операх «Эсмеральда» А. Даргомыжского (1841) и «Дубровский» Э. Направника (1894). Интересно отме-

тить, что в литературном первоисточнике «Эсмеральды» (у В. Гюго) сцена бала отсутствует. Она намеренно включена в оперный контекст самим композитором с целью усиления социальной природы конфликта оперы (появление Эсмеральды на аристократическом балу у госпожи Алоизы Гонделорье).

В танцевальный дивертисмент из второй картины II действия «Эсмеральды» входят традиционные бальные танцы: полонез и галоп, обрамляющие чисто балетный номер па-де-труа. Несмотря на временное несоответствие действия оперы (XV в.) и избранных композитором бальных танцев (XIX в.), в опере «Эсмеральда» А. Даргомыжский дает новую трактовку бальной сцены, придавая ей важное значение как в драматургии II действия в целом (именно на балу происходит ссора из-за Эсмеральды, являющаяся драматической кульминацией второй картины II действия), так и в общем драматургическом развитии всего произведения.

В опере Э. Направника «Дубровский» праздничная массовая сцена бала по случаю помолвки Маши и князя Верейского (первая картина IV действия оперы) придает отмечаемому событию большую реалистичность. Она является музыкальной характеристикой одной из сторон помещичьего быта начала XIX столетия, поэтому неслучайно основу бальной сцены «Дубровского» составляет именно романтический тип бала.

В отличие от «Эсмеральды», литературный первоисточник которой не содержит бальной сцены, в пушкинском оригинале сочинения Э. Направника, напротив, дается достаточно развернутое описание бала. Однако месторасположение и драматургическая функция последнего в повести А. Пушкина и в опере Э. Направника разные. Так, в литературном первоисточнике бал является атрибутом вовсе не помолвки Маши и князя Верейского, а заключительной частью другой важной для Троекурова даты – 1 октября – дня храмового праздника в его селе (глава № 9). Собственно балу посвящена

десятая глава пушкинского сочинения: «... Скоро загремела музыка, двери в залу отворились, и бал завязался. Хозяин и его приближенные сидели в углу... любясь веселостью молодежи. Старушки играли в карты. Кавалеров... было менее, нежели дам... Наконец около полуночи усталый хозяин приказал давать ужинать, а сам отправился спать» [2, с. 160].

Кроме этого, в сочинении Э. Направника, либретто которого несколько изменено в сравнении с пушкинским произведением, бал в доме Троекурова помещен в заключительную часть оперы (последнее, IV действие), в то время как в литературном первоисточнике описание бала приходится на середину повести (десятая глава из девятнадцати). Если у А. Пушкина на момент проведения бала Маша еще не знакома с Верейским (этот персонаж появится несколько позже – в 13-й главе), то в опере Э. Направника бальное торжество приурочено собственно к помолвке дочери Троекурова с князем. Как следствие – разные драматургические функции бальной сцены в повести и ее музыкальной версии: у А. Пушкина – это развитие действия, в ходе которого происходит завязка лирической линии, у Э. Направника – его кульминация.

При этом необходимо обратить внимание на танцы, под музыку которых танцуют на балу главные герои. В литературном первоисточнике – это вальс, исполнение которого пробуждает в молодых людях романтические чувства. В опере же вальс, как лирическая сердцевина бала, отсутствует, в качестве бальных танцев звучат простодушный контрданс (№ 19) и торжественный полонез (№ 20), вуалирующие истинные чувства героев, проявление которых в контексте отмечаемого события (помолвки Маши и князя) недопустимо. Также, в отличие от повести А. Пушкина, в которой бал происходит в доме Троекурова, в сочинении Э. Направника празднество перенесено на открытый воздух (парк в Покровском, вдали которого находится освещенный барский дом). Последнее обстоятельство объясняет «ку-

пирование» в сцене бала вальса, исполнение которого в подобных обстоятельствах крайне неудобно и затруднительно.

В ряде других русских сочинений аналогичного жанра второй половины XIX в. наблюдается продолжение сложной работы композиторов по переосмыслению литературных первоисточников, в которых писателями уже изображены сцены бала. Речь идет об оперных интерпретациях бала из повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (оперы П. Чайковского «Черевички» и Н. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством») и произведений А. Пушкина «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» (одноименные оперы П. Чайковского).

Н. Гоголь и А. Пушкин только лишь намекают современному им читателю на хорошо знакомое, на тот момент весьма модное явление общественно-культурной жизни. При этом в сценах бала у Н. Гоголя и А. Пушкина изображается екатерининский бал – своеобразный архетип русской бальной практики, основу которого составляла композиционная константа (наличие хоровых славильных песнопений и строго регламентированных танцев). У каждого из этих писателей при относительном сохранении композиционной константы наблюдается разное соотношение между драматургическими линиями бала. Н. Гоголь, подчеркивая в «Ночи перед Рождеством» таинственно-фантастическое начало, выводит на первый план мистическую линию. У А. Пушкина весьма значительной становится лирико-психологическая линия.

Композиторы, основываясь при создании опер на литературные первоисточники, во многом преобразуют их согласно собственному видению общей концепции произведения.

Так, в «Черевичках» П. Чайковского сцена во дворце («Куртаг»), расположенная в «точке золотого сечения» (7 картина III действия), представляет собой кульминацию оперы. Поэтому неслучайно бал, только лишь «подразумевавшийся» у Н. Гоголя, так колоритно изображен

композитором, придающим бальной сцене весьма реалистичные черты. «Куртаг» основан на структурных константах бального архетипа: чередовании обязательных танцев – польского (№ 19), менуэта (№ 21), русского дивертисмента (№ 22) с вокально-хоровыми торжественно-славильными эпизодами, созданными в духе российских понегирических кантов (ода Светлейшего «Петрограду возвестил звонкий голос славы русских богатырей с недругом расправы», хоры придворных «Ура! Да здравствуй Царица!» и «Ах, коль счастлив жребий наш!»). В конце бала (сцена № 23) начинается объявленное Церемониймейстером театрализованное представление (комедия с куплетами) в домашнем театре Екатерины II. В отличие от ранее рассмотренных опер первой половины XIX в., в которых бал получил весьма условное воплощение в виде вставного танцевального дивертисмента, в «Черевичках» П. Чайковский создает сцену бала достаточно сложного строения.

Гораздо ближе к замыслу Н. Гоголя (в сравнении с интерпретацией П. Чайковского) оказывается прочтение того же литературного первоисточника Н. Римским-Корсаковым. Как в гоголевской повести, так и в опере Н. Римского-Корсакова большую роль играет элемент мистики, фантастики, тесно переплетенный с народной мифологией. В «Ночи перед Рождеством» проявление характерных признаков бального архетипа сведено к минимуму: собственно линия бала представлена только открывающим его традиционным полонезом и характерными для балов екатерининской эпохи славильными хоровыми одами («Славь, труба, тимпан, цевница, полуночных стран денницу, славь!», звучащей в начале сцены, и «Пой пресветлую Царицу...», завершающей бал).

Интересно, что кроме полонеза, звучащего в 7-й картине, Н. Римским-Корсаковым используется мазурка, открывающая игры и пляски звезд в 6-й картине и являющаяся танцевальным атрибутом бала нового романтического времени. При

этом порядок следования обозначенных танцев в них намеренно изменен композитором (мазурка звучит раньше полонеза). Подобная «перестановка» очередности танцев подтверждается своеобразием драматургической роли обозначенных картин. Так, мазурка и бесовская колядка в картине № 6 знаменуют кульминацию ирреального, фантастического бала, связанного с неистовым разгулом нечестии. Полонез же в картине № 7 является характеристикой бала реального, происходящего во дворце Императрицы. Кроме того, столь характерный для балов екатерининской эпохи национально-характерный танцевальный элемент также нашел воплощение в опере Н. Римского-Корсакова в виде чардаша, звучащего в 6-й картине и исполняемого небесными светилами (чардаш падающих звезд) [3].

В двух оперных версиях на сюжет повести Н. Гоголя бальный архетип помещен в точку «золотого сечения», но при этом драматургическое решение бальной сцены у композиторов разное: Н. Римский-Корсаков «вплетает» ее в общее сквозное развитие III действия, а П. Чайковский превращает бал в кульминацию всего произведения.

Достойной кодой в воссоздании бальной практики в русской опере XIX в. являются оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Так, в «Евгении Онегине» представлены сразу две разновидности романтического бала – в 4-й картине (помещичий бал, устраиваемый Лариной в честь именин Татьяны) и в 6-й картине (аристократический бал в усадьбе Грemiных). Эти балы разнятся не только по месту проведения, но и по рангу самого общества. В 4-й картине музыкально-драматургическую основу составляют вальс и мазурка, а фундаментом 6-й картины являются полонез и экосез. Композиция бальных сцен основана на чередовании этих обязательных танцев с размещенными между ними, а также внутри них лирическими эпизодами, в которых и разворачивается само действие.

Музыкальная драматургия 4-й и 6-й картин оперы основана на развитии двух драматургических линий – собственно бальной, представленной музыкой обязательных на балу танцев, и лирической, связанной с раскрытием внутренних состояний и взаимоотношений героев. В 4-й картине лирическая линия, зарождающаяся в недрах бальной, стремительно развивается, достигая своей кульминации в финале; линия бала, являющаяся априори главной (именины у Татьяны), прерывается в момент самого разгара праздника – мазурка, с блеском исполняемая гостями, постепенно «сходит на нет», так и не завершившись логическим репризным повторением блестящей основной темы. События, связанные с развитием драмы, «прорываясь» наружу, прерывают бал на самом его пике; личное приобретает публичность, что противоречило общественной морали XIX столетия, а также авторскому замыслу А. Пушкина.

Логика общего драматургического развития 6-й картины сходна с музыкальной драматургией 4-й. Однако если в 4-й картине наблюдалось непосредственное взаимодействие и тесное переплетение бальной и лирической линий, в 6-й картине эти линии, лишь на мгновение соприкоснувшись в момент появления на балу Татьяны, развиваются параллельно – каждая в своей плоскости: статичности бала противопоставлено стремительное движение к кульминации лирической линии, связанной с эмоциональным состоянием Онегина. При этом обе картины, воссоздающие бальные сцены, выполняют в драматургии «Евгения Онегина» важную функцию «ключевых моментов», кульминационных зон двух основных частей произведения [4].

В «Пиковой даме» сцена костюмированного бала во дворце одного из знатнейших екатерининских вельмож (3-я картина) расположена в точке «золотого сечения» экспозиционного раздела произведения и является его кульминацией. Композитор копирует традиционные для екатерининского бала полонез, менуэт и

мазурку, начиная действие сразу с контрданса, обычно исполняющегося в заключительной части бального вечера. При этом П. Чайковский делает акцент на торжественных славильных хорах, обрамляющих сцену бала (хор «Радостно, весело» и хор-славление Екатерины II «Славься сим, Екатерина!»). Проявление характерных черт бального архетипа связано также с присутствием Распорядителя и наличием театрализованного представления «Искренность пастушки». Внешняя помпезность, величественность, регламентированность бальной линии максимально контрастирует с генеральной линией оперы – лирико-психологической, раскрывающей душевные терзания находящегося на грани сумасшествия Германа (именно на балу происходит окончательный перелом в его психике, который является началом конца жизненной драмы героя).

*Заключение.* Таким образом, проанализировав воплощение фрагментов бала в русских оперных произведениях романтического столетия, можно сделать следующие выводы:

1. Бал, как яркое социокультурное событие в жизни русского общества прош-

лых столетий, нашел разнообразное воссоздание в оперном творчестве как авторов «второго эшелона», проживавших либо временно работавших в Российской империи, так и в творениях выдающихся русских;

2. Бал является важнейшим сюжетным элементом, реализующим авторский замысел;

3. Природа бала двойственна. В ней тесно, почти неразрывно перешлепываются полярные сферы добра и зла, веселья и трагедии, жизни и смерти;

4. Амбивалентная специфика бала дает возможность композиторам двояко трактовать бальные сцены, следствием чего становится их контрастная внутренняя драматургия;

5. На протяжении XIX столетия в воссоздании картин бала в русской опере наблюдается эволюция. В отличие от опер первой трети XIX в., бальные сцены начинают играть довольно значимую роль в драматургической концепции сочинений, созданных в 40-х – 90-х гг., часто выполняя важную драматургическую функцию «ключевого момента», кульминационной зоны всего произведения либо его части.

1. Доброхотов, Б. Александр Алябьев : творческий путь / Б. Доброхотов. – М. : Музыка, 1966. – 320 с.

2. Пушкин, А. С. Сочинения: в 3-х томах / А. С. Пушкин. – Т. 3. Проза. – М. : Худож. лит-ра, 1987. – 527 с.

3. Ефремова, И. Бал екатерининской поры на оперной сцене / И. Ефремова // Музыка и мистецтво і культура : Musik art and culture : Науковий вісник. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 274 – 283.

4. Ефремова, И. В. Бал как музыкально-сценическая проблема в постановках оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / И. В. Ефремова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти : зб. наук. праць. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. – С. 422 – 431.

*Статья поступила в редакцию 04.03.2016*