

*И. В. Ефремова,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры режиссуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ БАЛОВ XIX – начала XX в.

В постнаполеоновскую эпоху, когда на бальной авансцене в качестве главного действующего лица утверждает свои позиции буржуазия, при рассмотрении хронотопа бала угол зрения смещается с дворцов монархов и статусных резиденций крупных буржуа на дома средней буржуазии и творческой элиты, а также на места проведения городских публичных балов (помещения оперных театров, городских собраний, частных концертно-танцевальных залов на территории увеселительных садов и т. п.), основными посетителями которых были представители мелкого буржуазного сословия. Обозначенная эпоха, условные границы которой определяются промежутком с 1820 г. по 1914 г., в аспекте архитектуры балльных помещений представляется весьма сложной, ибо на ее протяжении с калейдоскопической пестротой сменяли друг друга разные художественные стили – романтизм, реализм и модерн. В целом основная тенденция в развитии европейской архитектуры XIX в., наглядно отражающая романтическую эстетику, была связана с постепенным отходом от традиций классицизма в сторону эклектизма, а также возрождением стилей прошлых эпох с приставкой «нео» – необарокко, неороманики, неоготики. Поэтому при освещении заданного ракурса следует исходить не столько от характерных особенностей каждого из перечисленных стилевых направлений, сколько из описаний художественного оформления помещений, в которых устраивались балльные мероприятия.

В этих описаниях обращает на себя внимание факт «смещения зрительного вектора» с художественных особенностей дизайна интерьера (столь значимых в предыдущие эпохи) на его прикладные, чисто технические характеристики (количество и размеры парадных комнат), а также на внешний вид и социальное положение самих участников. Так, на бале-маскараде, устроенном французской актрисой мадемуазель Марс 21 марта

1824 г. в приобретенном ею парижском особняке, расположенном в квартале Шоссе д'Антен, присутствовало свыше тысячи наряженных в маскарадные костюмы (тирольские и неаполитанские, турецкие и китайские, и даже в наряды олимпийских богов) гостей, среди которых, наряду с элитой (аристократами и финансистами), были представители богемы (актеры, литераторы и художники). К услугам гостей предоставлялись буфеты и стол на двадцать пять персон, на котором «в течение ночи постоянно обновлялись кушанья и приборы» [1, с. 234]. И ни слова об интерьерных изысках.

На бале в парижском особняке посла Аппоньи, согласно письмам Андрея Николаевича Карамзина, царила бедность обстановки и угощения, а также теснота помещений: «Народу толпилось тьма в четырех комнатах, порядочно освещенных, из которых ни одной не было больше Вашей столовой; танцевали в двух, в одной паркет, а в другой крашеный пол!!! Здесь вальсировать опасно, места мало, а неискусные французы так и виляют вправо и влево. Людей мало, буфет бедный, скверный чай, разливаемый из медного самовара, в сенях веревочный ковер!!! Одним словом, парижские балы не чета нашим! И не могут выдержать сравнения ни в пышности, ни в красоте женщин, ни в искусстве танцоров, ни даже в богатстве и щегольстве уборов» [1, с. 234–235]. И опять ни слова об интерьере, что ярко выражает тенденцию, наметившуюся в организации хронотопа бала еще в прошлом столетии и связанную с постепенным выдвиганием на первый план утилитарной функции.

Однако, несмотря на указанную тенденцию доминирования в пространственно-временной организации бала прикладной функции над репрезентативной, детали внутреннего убранства бальных помещений позволяют говорить о важности последней, «упрощение» которой было связано с купированием из лексики пространственных искусств произведений живописного и, частично, скульптурного творчества – естественным процессом, явившемся следствием маргинализации бальной культуры и ее тиражирования. Скульптуры и картины, не говоря уже о фресковых росписях, постепенно уходят в прошлое, не вписываясь в современный художественный контекст. Актуальным инструментом интерьерной живописи остается, пожалуй, только цвет, как правило, выдержанный в светлой колори-

стической гамме, визуально расширяющей пространство. Значительно менее востребованными становятся зеркала, превращаясь в прекрасное воспоминание о блеске балов минувших столетий (исключение составляли городские танцевальные залы, обильно декорированные зеркалами).

Многокомнатность как некогда необходимое условие архитектурного решения помещения, рассчитанного на проведение в нем балльных мероприятий, в связи с разным уровнем дохода устроителя утрачивает обязательный концепт, «уплотняясь», как правило, до двух комнат. Одна из них представляла собой собственно балльную залу, в которой танцевальное пространство отграничивалось от нетанцевального (зрительского) рядом мощных колонн. Она же компенсировала собой отсутствие игровых комнат (например, в «зрительской зоне» могли размещать игральные столы), а иногда и специального подиума для музыкантов. Вторая выполняла функцию помещения для праздничной трапезы.

Городские танцевальные залы Парижа, расположенные на Елисейских Полях и в развлекательных садах, представляли собой ротонды, внутри которых было много зеркал, расположенных в оконных простенках, зрительно раздвигающих пространственные границы. Центр зала предназначался для танцев, а возле стен размещались диваны-оттоманки для зрителей. Также в зале была предусмотрена эстрада – место для оркестра.

Концертно-танцевальный зал Воксхолл в Париже, построенный в конце XVIII в. (1764) предпринимателем-пиротехником Торре по образу и подобию аналогичного заведения в Лондоне, пользовался огромной популярностью у парижан и гостей столицы вплоть до своего закрытия в 1841 г. Он располагался на пленэре, в большом саду, а потому функционировал исключительно в летнее время. Выстроенный в форме овального амфитеатра зал предполагал четкое распределение мест: сцена – для танцующих гостей, места на скамьях амфитеатра – для нетанцующей публики и оркестра (оркестр находился с одной стороны, зрители – с другой).

Безусловно, интерьеры обозначенных городских танцевальных залов, равно как и тех, которые держали известные танцмейстеры Парижа, не могли соперничать по богатству убранства с оперой Гарнье. В них все было значительно проще. Од-

нако и здесь, благодаря взаимодействию различных видов искусства, создавалась особая, наполненная эстетическим духом атмосфера, доставляющая удовольствие тем, кто пришел приятно и с удовольствием провести время.

В целом пространственно-временная организация балов постнаполеоновского периода маркировала сферу Настоящего как на пространственном уровне, так и на уровне временном. При этом художественные элементы Прошлого (неороманика, неоготика, необарокко и т. п.), вторгающиеся в пластические искусства (прежде всего, на уровне экстерьеров статусных резиденций) и формирующие область хронотопа искусственного, были подчинены настоящему моменту.

Однако на тематических балах-маскарадах (особенно исторических), популярность которых необыкновенно возросла в пору романтического столетия, наблюдалась иная картина. Благодаря декоративно-прикладному творчеству как основному средству формирования имиджа исторического прототипа (Другого), а также музыкальному оформлению и танцевальному решению, костюмированные балы воскрешали образы и дух Прошлого, тем самым создавая надбытийный (искусственный) пространственно-временной континуум.

Таким образом, учитывая выявленную специфику пространственно-временного континуума балов постнаполеоновской эпохи, можно говорить о формировании в них одновекторной концептуальной модели организации бального хронотопа в двух ее вариациях, основанных на:

- доминанте настоящего – сфере объективного хронотопа (традиционные балы);
- маркировке прошлого – сферы искусственного хронотопа (в основном, тематические балы-маскарады).

1. Мильчина, В. А. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь / В. А. Мильчина. – 2-е изд. – М. : Новое лит. обозрение, 2017. – 944 с. : ил. (Серия «Культура повседневности»).