

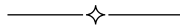
10. Ремез О. Я. Введение в режиссуру / О. Ремез. — М., 1987. — 85 с.
11. Рысимбетова И. Я. О пространственно-временных соотношениях в музыкальной форме : Дипломная работа / И. Я. Рысимбетова. — Одесса, 1981. — 65 с.
12. Самойленко А. Теория игры и музыкознание / А. Самойленко. — Рукопись, 2009. — С. 1–9.
13. Суббота О. Жест як універсальна реалія буття / О. Суббота // Музичне мистецтво і культура. — Одесса : Друк, 2003. — Вип. 4, кн. 2. — С. 54–65.

**Битко О. Театральні аспекти інструментальної музики (на прикладі фортепіанної сонати Ф. Ліста сі мінор).** Стаття присвячена розкриттю феномену театральності. Досліджуються специфічні прийоми відображення характерних рис театального мистецтва, необхідних для розуміння художнього змісту інструментального твору.

Ключеві слова: театральність, діалог, феномен гри, симультанний тип драматургії.

**Bytko O. Theatric aspects of instrumental music (on the example of the piano sonata for piano of F. List).** The article is devoted for opening of the phenomenon of theatrics in instrumental music. The specific receptions of reflection of the personal touches of dramatic art of necessary are probed for understanding of artistic sense of instrumentalwork.

Key words: theatrics, dialogue, phenomenon of play, simultaneous type of drama.



УДК 792.8:792.54

**И. Ефремова**

## БАЛ ЕКАТЕРИНИНСКОЙ ПОРЫ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

*В статье рассматривается екатерининский бал как некий архетип для бальной традиции России. На основе анализа его интерпретаций в операх П. Чайковского («Черевички» и «Пиковая дама»), Н. Римского-Корсакова («Ночь перед Рождеством») и С. Прокофьева («Война и мир») автором статьи определяются основные драматургические линии бального архетипа и выявляется характер их взаимодействия в обозначенных произведениях.*

**Ключевые слова:** екатерининский бал, бальный архетип, драматургические линии бального архетипа, парадигмы существования архетипа.

Среди значимых социокультурных явлений в жизни русского общества прошлых столетий особое место занимает екатерининский бал. Являясь кульминационным этапом в истории развития бальной культуры в России XVIII столетия, он становится классической основой не только для русского бала в новом XIX веке, но и для его воплощения в различных произведениях искусства.

В настоящее время, когда возрождается интерес к бальной практике, становится особенно **актуальным** изучение традиций именно екатерининского бала как знакового явления в общественно-культурной жизни России, знаменующего собой окончание строгой классицистической эпохи и постепенный переход к новому романтическому времени. Так же большой интерес представляет собой интерпретация екатерининского бала композиторами разных эпох, прежде всего, в произведениях оперного жанра, поскольку само понятие рассматриваемого явления (бала) предполагает обязательный элемент театральности, некоего сценического начала.

**Основным объектом** настоящего исследования является русский бал эпохи правления Екатерины Великой. В качестве же **предмета исследования** выступили различные воплощения сцен екатерининского бала в операх великих композиторов XIX и XX столетий — П. Чайковского («Пиковая дама» и «Черевички»), Н. Римского-Корсакова («Ночь перед Рождеством») и С. Прокофьева («Война и мир»).

**Цель данного исследования** заключается в рассмотрении екатерининского бала как определенного архетипа для бальной традиции России.

Исходя из поставленной цели, автором статьи ставятся следующие **задачи**:

- определить основные драматургические линии бального архетипа и характер их взаимодействия в операх «Черевички» и «Пиковая дама» П. Чайковского, «Ночь перед Рождеством» Н. Римского-Корсакова, «Война и мир» С. Прокофьева;
- проследить жизнеспособность архетипа бала на основе взаимодействия двух разнонаправленных тенденций: тенденции, сохраняющей во всех вариантах определенную связь с архетипом, с одной стороны, и тенденции множественности вариантов, возникающих в результате интерпретаций архетипа, — с другой.

**Методологическую базу** исследования составили труды Н. Гоголя, А. Пушкина, Л. Толстого, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Б. Асафьева, С. Прокофьева, А. Соловцова, Н. Туманиной, Ю. Ро-

зановой, И. Нестьева, М. Сабининой, Л. Поляковой, Ю. Лотмана, Е. Дукова, О. Осадчей и др.

Несмотря на изученность в современном музыковедении вопросов оперного творчества П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и С. Прокофьева, аспект рассмотрения его с точки зрения воплощения в обозначенных выше операх сцен бала екатерининской эпохи как различных интерпретаций бального архетипа является весьма интересным и перспективным.

Прежде чем приступить к освещению поставленной проблемы, определим основные признаки бального архетипа. Наиболее ярко они проявляются на уровне самой композиции бала: в наличии обязательных, строго регламентированных танцев — полонеза, менуэта и мазурки (в конце правления Екатерины II к ним добавился вальс, которому будет суждено стать «королем» бала в последующем XIX веке), а так же хоровых «виватных» песнопений. Наличие этих признаков указывает на присутствие в бальном архетипе трёх главных драматургических линий: собственно бальной, лирической (лирико-психологической) и мистической (фантастической), которые органично переплетаются между собой. Первой и априори главной среди них является собственно бальная линия, представленная танцевальной музыкой и торжественными хорами. Вторая связана с раскрытием внутренних состояний героев и характера их взаимоотношений. Третья характеризует незримое «присутствие на балах» элемента загадочности, проявляющегося, с одной стороны, на уровне ни к чему не обязывающего, но весьма притягательного тайного любовного флирта, с другой — на уровне игры с судьбой, с потусторонними силами, балансирование на грани неведомого (например, распространённая на екатерининском балу карточная игра). Именно взаимодействие перечисленных драматургических линий бального архетипа лежит в основе сцен бала ряда художественных произведений. При этом включение сцен бала в каждом сочинении имело свою мотивировку.

Так, Н. Гоголь в «Ночи перед Рождеством» «вплетает» сцену во дворце с «подразумеваемым», но не прописанным балом в вереницу фантастических событий, происходящих с главным героем повести, жанр которой можно определить как фантазмагорию в народном духе.

А. Пушкин в «Пиковой даме», кратко характеризуя бал в воспоминаниях Лизы, переносит это, по сути, бытовое явление в область

душевних переживаний героїв. При цьому автор майстерски вуалює мистикой традиції російського суспільства кінця XVIII століття.

Н. Гоголь і А. Пушкін, створюючи свої твори практично в одне час (роки написання «Ночі перед Різдвом» — 1830—1831; рік створення «Пикової дами» — 1833), тільки лише натякають сучасному їм читачеві на добре знайоме, на той момент ще модне явище суспільно-культурного життя.

Л. Толстой в масштабному романі-епосі «Війна і мир» (роки створення 1863—1869) дає розгорнуте і обширне описання життя російського дворянства, усвідомлюючи, що це життя, а разом з нею і сама бальна традиція во 2-й половині XIX століття починають поступово згасати, стають частиною історії. В «Війні і мирі» Л. Толстой, виступаючи в ролі летописця, детально досліджує описувані події, проявляє себе тонким психологом, прагнучи до правдивого і повного розкриття внутрішнього життя героїв і їх стосунків один з одним.

У кожного з названих письменників спостерігається різне співвідношення між позначеними вище драматургічними лініями. Н. Гоголь, підкреслюючи в «Ночі перед Різдвом» таємнисто-фантастичне початок, виводить на перший план лінію мистическу. У А. Пушкіна дуже значущою стає лінія лірико-психологічна. Л. Толстой, докладно описуючи новорічний бал у катерининського вельможі, предельно реалістичен. В цій реалістичності тісно переплітаються власне бальна лінія з лінією лірико-психологічною. При цьому лінія мистическа повністю не зачігається автором.

Композитори, опираючись при створенні опер на літературні перводжерела, во багато перетворюють їх згідно власному баченню загальної концепції твору.

Так, в «Черевичках» П. Чайковського сцена во дворці («Куртаг»), розташована в «точці золотого сечення» (7-я картина III дії), представляє собою кульмінацію опери. Тому неслучайно бал, тільки лише «передбачуваний» у Н. Гоголя, так колоритно зображений композитором. В «Куртазі» характерні ознаки бального архетипа проявляються як в наявності обов'язкових танців (полонез і менует) і характерного дивертисмента (російська пляска, казачок), так і в їх чередуванні з виконанням торжественних славильних од (ода Світлейшого в дусі російських панегиричних кантів) і оголошеного Церемоніймейстером в кінці бала театралізованого

представления в домашнем театре Екатерины II. Тем самым П. Чайковский придает бальной сцене весьма реалистичные черты. Фантастические фрагменты полета Вакулы на Чёрте крайне малы и незначительны.

Таким образом, в интерпретации бального архетипа в «Черевичках» господствует собственно линия бала с ее великолепной стилизацией музыки в духе придворного быта Екатерины Великой. Линия мистическая, являющаяся главной в повести Н. Гоголя, в опере П. Чайковского сводится всего лишь к таинственно-фантастическому «обрамлению» самого бала. Лирическая линия, связанная с раскрытием душевного состояния Вакулы и его чувств к Оксане, практически сведена на нет.

Прочтение того же литературного первоисточника Н. Римским-Корсаковым гораздо ближе к замыслу Н. Гоголя, чем интерпретация П. Чайковского. 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!», открывающей сцену, и «Пой пресветлую Царицу...», завершающей бал).

Своеобразие трактовки бального архетипа в опере Н. Римского-Корсакова связано с «вплетением» его в общую фантастическую сцену сквозного развития, объединяющую в себе три картины III действия — шестую, седьмую и восьмую. Таким образом, «Бал во дворце» (7-я картина) выполняет функцию перехода от торжества злых сил (вакханалия нечисти, ирреальный бал в воздушном пространстве ночью накануне Рождества — 6 января: 6-я картина) к победе Добра и Светлых духов природы — Коляды и Овсеня (собственно Рождество, 7 января: 8-я картина) и оказывается включенным в общую пантеистическую концепцию произведения. Другие типичные атрибуты бального архетипа в виде обязательной мазурки, трактованного в фантастическом контексте характерного дивертисмента (хоровод и чардаш звёзд и небесных светил), а также славильного хора в честь Овсеня и Коляды, композитор свободно «рассредотачивает» в 6-й и 8-й картинах III действия. Подобная «рассредоточенность» бала по трем картинам позволяет Н. Римскому-Корсакову подчеркнуть его комичность

и всеохватность, проявляющуюся в изображении сразу двух бальных сцен — ирреально-фантастической (6-я картина) и реально-бытовой (7-я картина). Кроме того, «рассредоточенное» изображение бала дает возможность композитору объединить в единое целое мироощущение пантеизма, языческой обрядовости, жанровой характеристичности с ее постоянной игрой «переключений» (мистика — реальность, светское — народное), выстроив их в очень логичную сквозную картину, максимально реализующую замысел Н. Гоголя. Вслед за писателем, Н. Римский-Корсаков «вплетает» черты бального архетипа в ряд разнообразных характерных сцен оперы в целом (чередование обрядовых, фантастических, бытовых и лирических эпизодов). Расположение же бала в точке «золотого сечения» еще раз подчеркивает его значимость в общей драматургии произведения.

В бальном архетипе «Ночи пред Рождеством» лирическая линия (любовь Вакулы к Оксане) практически не развивается (аналогично «Черевичкам» П. Чайковского), а собственно линия бала подчинена в данной опере линии мистической, негатив которой «растворяется» в лучезарном славении сил добра — Овсеня и Коляды. В этом концепция Н. Римского-Корсакова существенно отличается от гоголевской.

В двух оперных версиях на сюжет повести Н. Гоголя бальный архетип помещен в точку «золотого сечения», что символизирует момент достижения мечты о волшебном попадании в высшие сферы, представленные придворным обществом Петербурга и самой Царицей. 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.

В «Пиковой даме» П. Чайковского сцена бала также расположена в точке «золотого сечения» экспозиционного раздела оперы и является его кульминацией. Композитор купирует 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-славение 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.

Таким образом, в 3-й картине II действия «Пиковой дамы» развиваются все три драматургические линии. При этом неразрывно взаимодействуют между собой лирико-психологическая и мистическая линии (последняя связана не только с тайной трех карт, но и с постепенным «погружением» Германа в собственное безумие). Бытовая линия бала воспринимается в этом контексте как пышная декорация, символизирующая застывшую косность догматов светских традиций.

Наиболее масштабное воплощение мир русского бала получает во второй картине оперы С. Прокофьева «Война и мир» — «Новогодний бал у екатерининского вельможи». Драматургическое положение сцены екатерининского бала в самом начале оперы подчеркивает его экспозиционную роль для развития лирической линии и для характеристики привычных устоев дворянского общества. Типические черты бального архетипа проявляются здесь также достаточно рельефно. В традиционной последовательности сменяют друг друга обязательные полонез, мазурка и экосез, выполняющие функции торжественного начала, кульминации и завершения бала; звучат праздничные хоры, обрамляющие полонез (хор «Вы ль, други милые» на ст. К. Батюшкова и торжественная ода в честь Александра I «Да движутся светила стройно» на ст. М. Ломоносова). Своеобразие же трактовки бального архетипа С. Прокофьевым связано, прежде всего, со временем разворачиваемых в опере событий (начало XIX века). В эпоху Александра I екатерининский бал заметно изменяется, освобождаясь от излишней вычурности и помпезности, становясь менее регламентированным и строгим. В списке обязательных бальных танцев появляется вальс, который становится лирической кульминацией бала. Именно в момент исполнения вальса происходит завязка романтических отношений между Андреем Болконским и Наташей Ростовской. В сцене бала у екатерининского вельможи композитором создается идеальный баланс между двумя драматургическими линиями бального архетипа — собственно бальной и лирической, тесно взаимодействующими друг с другом и создающими своеобразную полифонию пластов. Линия же мистическая во 2-й картине оперы отсутствует.

Подводя итоги настоящего исследования, автор статьи считает возможным их обобщение путем соотнесения с известными парадигмами существования архетипа [7, 11–25].

• **Символическая парадигма**, выражающая трансцендентальную, подлинную сущность мира — космическую гармонию, в полной мере раскрыта в «Ночи перед Рождеством» Н. Римского-Корсакого, «вписывающего» сцену «рассредоточенного» бала в общую, всеохватную картину мироздания, основанного на борьбе и единстве противоположностей (среди них— философские категории Добра и Зла, Жизни и Смерти, Мгновенья и Вечности, а также категории двух миров — реального и «иног», ирреального).

• **Психоаналитическая парадигма**, отождествляющая природный мир, Космос с психическим миром человека, наиболее ярко проявляется в «Пиковой даме» П. Чайковского, на что указывает не только концентрация внимания композитора на душевном состоянии Германа, но и «незримая» аура мистики и тайны, связывающая между собой два мира — реальный и ирреальный. Достаточно разнообразно данная парадигма развивается в «Воине и мире» С. Прокофьева путем противопоставления откровенному цинизму Элен Безуховой и Анатоля Курагина этической красоты и богатого внутреннего мира главных героев оперы — Наташи Ростовской, Андрея Болконского и Пьера Безухова.

• **Ритуалистическая парадигма** лежит в основе всех без исключения рассматриваемых интерпретаций архетипа екатерининского бала, представляющего собой, по сути, определенный общественно-культурный ритуал. Отличие показа этого ритуала в разных операх заключается в его масштабности: от весьма незначительного в «Ночи перед Рождеством» через довольно развернутый в «Черевичках» к грандиозному в «Пиковой даме» и «Воине и мире».

• И, наконец, **структурная парадигма**, тесно соприкасаясь с ритуалистической, в зависимости от драматургической роли архетипа екатерининского бала в общей оперной концепции проявляется в каждом случае по-разному. Так, наиболее полно данная парадигма представлена в «Воине и мир» и «Пиковой даме», менее полно — в «Черевичках», и частично, с элементами структурной «перестановки», она воплощена в «Ночи перед Рождеством».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волков А. «Воина и мир» Прокофьева: опыт анализа вариантов оперы / А. Волков. — М. : Музыка, 1976. — 130 с.
2. Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII — первой половины XIX в. / Е. В. Дуков // Развлекательная культура России XVIII — XIX вв. : очерки истории и теории. — СПб. : «Дмитрий Буланин», 2001. — С. 173–96.



3. Дуков Е. Общественные балы и концертная культура XVIII / Е. Дуков. — М. : Классика, 2003. — С. 171—184.
4. Захарова О. Ю. История русских балов / О. Ю. Захарова. — М. : Гласность, 1998. — 88 с.
5. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. — М. : Центрполиграф, 2010. — 448 с.
6. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII — начало XIX века) / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Искусство, 1994. — 415 с.
7. Осадчая О. Мифология музыкального текста / О. Осадчая // Миф. Музыка. Обряд: Сборник статей. — М. : Композитор, 2007. — С. 11—25.
8. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н. Римский-Корсаков. — М. : Музыка, 1980. — 454 с.
9. Соловцов А. А. НАРК / А. А. Соловцов, Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музыка, 1984. — 341 с.
10. Туманина Н. Чайковский и музыкальный театр / Н. Туманина. — М. : Государственное музыкальное издание, 1961. — 254 с. : ил.

**Ефремова І. В. Бал екатерининської доби на оперній сцені.** У статті розглядається екатерининський бал як деякий архетип для бальної традиції Росії. На основі аналізу його інтерпретацій в операх П. Чайковського («Черевіки» і «Пікова дама»), М. Римського-Корсакова («Ніч перед Різдвом») і С. Прокоф'єва («Війна та мир») автором статті визначаються основні драматургічні лінії бального архетипу та виявляється характер їх взаємодії в означених творах.

Ключові слова: екатерининський бал, бальний архетип, драматургічні лінії бального архетипу, парадигми існування архетипу.

**Efremova I. Dance of Catherine's era on the opera stage.** In the article examined dance as certain archetype for dance tradition of Russia. On the basis of analysis of his interpretations in P. Tchaikovsky operas («Tcherevichki» and «Pique Dame»), N. Rimsky-Korsakov («Night Christmas Eve») and S. Prokofiev («War and world») the author of the article determine the dramaturgic mainlines of dance archetype and determine character of their cooperation in this operas.

Key words: Ball of Catherine's era, ball archetype, the dramaturgic lines of ball archetype, paradigms of existence of archetype.

