

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

ЕФРЕМОВА
Ирина Владимировна

**ТРАДИЦИЯ БАЛА
В КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск
2019

УДК 793.38(470)''1721/1917''
ББК 85.323(2)5+85.325.6
Е924

Рецензенты:

Р. Б. Смольский, доктор искусствоведения, профессор
В. В. Старикова, кандидат искусствоведения, доцент

Рекомендовано к печати решением Учёного Совета
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол №9 От 11.04. 2019)

Ефремова, И. В.

Е924 Традиция бала в культуре Российской империи / И. В. Ефремова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2019. – 235 с.

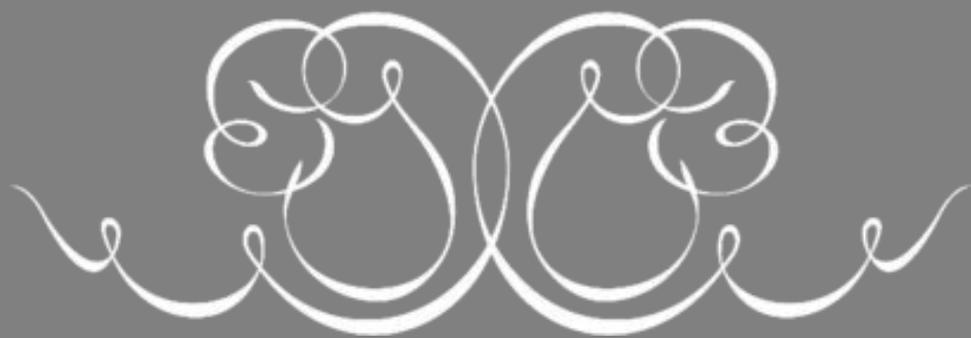
В монографии освещается «вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную. В этом ракурсе ярким примером является бал – одна из основных форм социокультурной практики и репрезентации личности в российском обществе XVIII – начала XX вв. Изучая феномен бала, можно не только составить чёткое представление о социуме прошлых эпох, его иерархической структуре, морали, правилах этикета, межличностных отношениях, но и проследить под определённым углом зрения эволюцию музыкальной культуры Российской империи, представленной творчеством как русских, так и западноевропейских композиторов, в разные годы живших в российском государстве.

Монография может быть полезна в качестве учебного пособия для преподавателей, научных сотрудников, аспирантов, магистрантов и студентов профильных музыкальных вузов и вузов искусств, а также для всех, кто интересуется вопросами балльной культуры.

УДК 793.38(470)''1721/1917''
ББК 85.323(2)5+85.325.6

ISBN 978-985-522-216-4

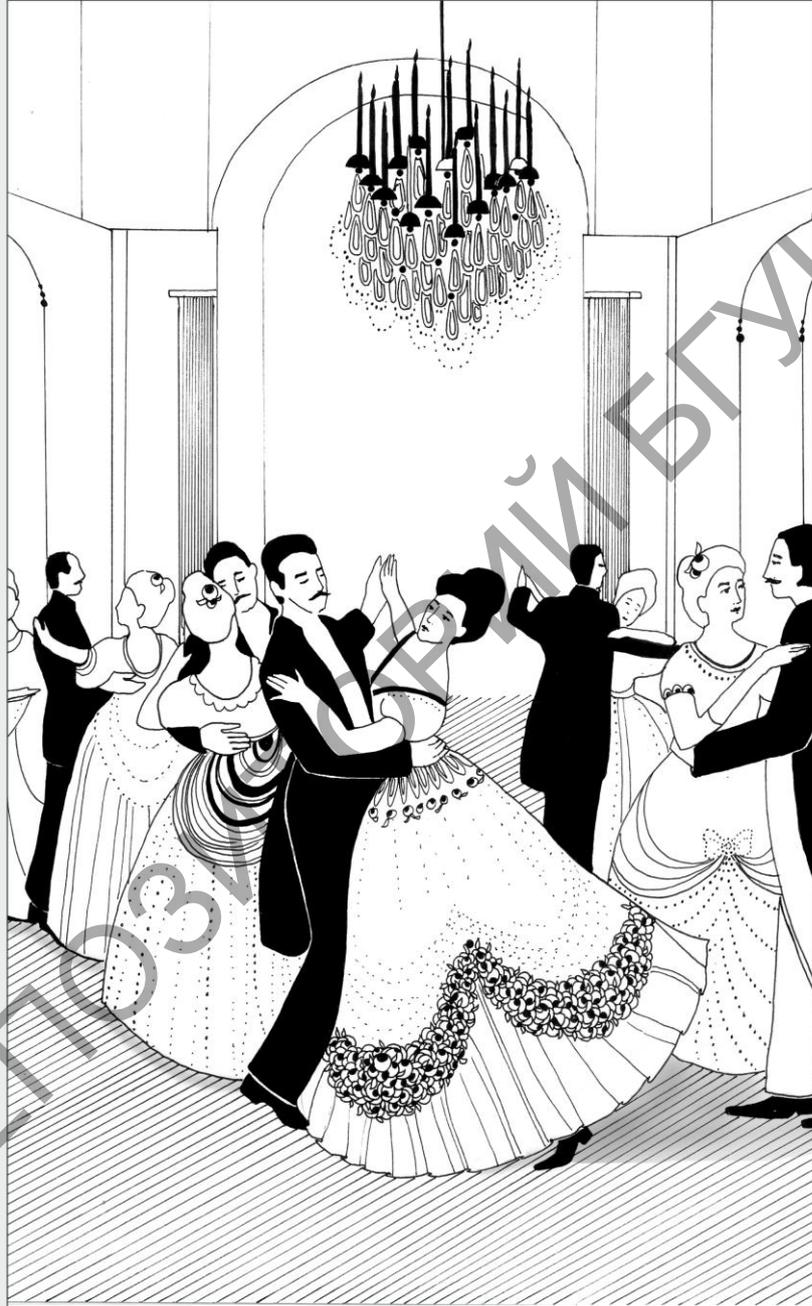
© Ефремова И. В., 2019
© Оформление, Ефремова Т. С., 2019
© Дизайн обложки, Пармон А. И., 2019
© Иллюстрации, Дыгун Ю. А., 2019



ТРОХОЧЕТ БАЛ,

СИЯЕТ БАЛ!

РЕГИСТРИРОВАННЫЙ БГУКИ



ПОСВЯЩЕНИЕ

*С огромной любовью и благодарностью
посвящаю эту книгу дорогим мне людям – мамочке
Тамаре Сергеевне и доченьке Габриэлле
Ефремовым, Алле Кондратьевне
и Олегу Юрьевичу Святенко, Наталье Николаевне
Орел, – за неоценимую поддержку и помощь, безусловное
понимание всегда и во всём, ценные советы и бесконечное
терпение, а также светлой памяти моего отца
Владимира Дмитриевича Ефремова.*

ОТ АВТОРА

«Сегодня бал, в огнях весь дом,
Подъехали кареты,
Шампанское укрыто льдом
И слуги приодеты
Зал весь в свечах и зеркалах
Хрустальный звон бокалов
Хозяин дома объявил
Раздолию начало

Мазурки музыка звучит
Её сменяют вальсы
Никто веселья не отверг
И скучным не остался
Грохочет бал, сияет бал
Летают в косах ленты
Повсюду музыка звучит
И шепот комплиментов

Сей праздник память сохранит
Останется потомству
Приятно время провели
В забавах и знакомствах»

В этих замечательных поэтических строках, написанных в 2008 году, наш талантливый современник Владислав Старостин воссоздал удивительную атмосферу бала – одного из наиболее ярких и значимых явлений минувших столетий, которое сегодня воспринимается как их культурный символ. Стихотворение В. Старостина, взятое автором данного исследования в качестве эпиграфа, является наглядным подтверждением одной из характерных тенденций дня сегодняшнего, заключающейся в повышенном интересе общества к своим культурным традициям, их изучении и возрождении в новом историческом контексте.

В настоящее время опубликован целый ряд фундаментальных исследований, специально посвященных бальной культуре. Среди них труды И. Л. Багратион-Мухранели, В. М. Боковой, Е. В. Дукова, О. Ю. Захаровой, А. В. Колесниковой, Н. А. Огарковой, Ю. В. Савельевой, Ю. М. Лотмана и др. Как правило, во всех посвященных балу работах активно задействуются литературные и изобразительные источники. Музыкальное пространство бальной культуры менее изучено. Некоторые исследователи (в частности, Анна Гадецкая) при рассмотрении бальной культуры опираются на положения концепции повседневности. В данной же книге бал осмыслен под противоположным ракурсом – как торжественно-увеселительное мероприятие, как праздник. Бал – это «другой мир», это событие, которое на фоне повседневного существования ощущается как «взрыв» чувств и эмоций, время сильных переживаний, резкое изменение бытия. Его главный атрибут (как и любого праздника, по Роже Кайуá) – чрезмерность (то самое «раздолие», о котором пишет Ф. Кони) и жертвенная атмосфера (обилие питья, еды, украшений, свеч, зеркал и т.д., получающее символическое значение). Именно это придает бальной церемонии напряжение и смысл.

Как известно, история балов в Российской империи восходит ко времени правления Петра I. Позаимствовав в Европе практику их проведения, Пётр I стал её зачинателем в своём Отечестве. Знаменитые петровские ассамблеи, официально узаконенные императором в 1718 году, задали мощный импульс к стремительному развитию этого социокультурного явления. Свою акматическую фазу бал в России переживает во времена правления Екатерины II. Далее следует протяжённый инерционный период развития бальной культуры в условиях романтической эпохи (1801–1881), отмеченный воплощением темы бала в литературе и искусстве (в том числе музыкальном). И, наконец, «закатная пора» этого удивительно модного и роскошного явления приходится на рубеж XIX – XX ст. К этому времени бал, как одна из важных форм социальных практик Российской империи, фактически утрачивает значение культурного репрезентанта эпохи.

Непосредственное овладение российским обществом культурой бала происходило в процессе так называемой «бальной практики» – исторически обусловленной разновидности социокультурной деятельности, связанной не только с обиходной музыкальной культурой, но и с процессом её «сублимации» в искусстве. В ходе эволюции бальной практики постепенно смещался ракурс её воссоздания в художественных текстах: из важного события государственной жизни бал превращается в факт личной биографии его участников.

В данной монографии на примере рассмотрения опыта воссоздания и интерпретации «бальных проекций» в музыкальной

культуре Российской империи XIX века освещается «вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную. Следует отметить, что в настоящей работе, согласно рассматриваемому историческому контексту, этноним «русский» не несет этнической окраски, а употребляется автором как синоним этнонима «российский»¹, указывая, прежде всего, на территориальную принадлежность к полиэтническому государству Российская империя.

¹ В XVIII ст., при одинаковой смысловой нагрузке, прилагательное «российский» наделялось более возвышенным и торжественным оттенком, в то время, как слово «русский» считалось народным и просторечным. На рубеже XVIII – XIX вв., под влиянием сентиментализма и романтизма, в Российской империи обозначилась тенденция тяготения к простым языковым формам, следствием чего стала популяризация и распространение этнонима «русский». Прилагательное «российский» употреблялось значительно реже, ибо считалось излишне книжным и искусственным. Даже во второй половине романтического столетия, с развитием тенденции семантического разграничения рассматриваемых понятий («российский» как принадлежность к государству, а «русский» как принадлежность к нации, к определенной этнической общности) еще долгое время этноним «российский» использовался гораздо реже, чем «русский» (например, русская культура, русская наука, русский характер, русская литература, русский язык, русская музыка и т.п.).



*Как показала история бала,
такого рода революционные
преобразования в культуре,
опирающиеся на реальные
социальные механизмы,
действительно в состоянии
динамизировать культурный
процесс и направить его
в новое русло...*

*Бал в этом процессе оказался
едва ли не уникальным видом
социальной практики,
втянувшим в новое
жизнеощущение и новую
культурную технологию
самые разнородные массы
людей.*

ГЛАВА 1

ТРАДИЦИЯ БАЛА В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ

1.1. Историография бальной культуры в России

В настоящее время исследование российской бальной традиции опирается на множество исторических, мемуарных, литературных, живописных и музыкальных источников. Ценные сведения по бальной истории содержатся в *мемуарной литературе* (дневниках, записках, письмах, переписке, воспоминаниях), дающей возможность получить важную информацию из «первых рук» – от непосредственных участников балов либо очевидцев, которым довелось присутствовать на этих торжественных мероприятиях. Несмотря на присутствие в мемуаристике известной доли субъективизма, её ценность заключается в фиксации подлинных фактов, в данном случае, относящихся к теме зарождения и развития бальной практики в России.

Мемуарные источники, большинство из которых было опубликовано в XIX – начале XX вв., условно могут быть разделены на две группы. К первой относятся отечественные, а ко второй иностранные дневники, записки, воспоминания, письма и переписка. В числе первоисточников первой группы следует назвать «Записки» А. Болотова (1871) [39; 40], «Из дневника Павла Болотова за 1789 год» (переизд. 1927) [144], «Записки» Е. Дашковой (1840; переизд. 1990) [102], «Письма графини Румянцевой Е. к ее мужу – фельдмаршалу графу П. А. Румянцеву-Задунайскому 1762 – 1779» (1888) [248], «Записки императрицы Екатерины II» (1859, репринтное воспроизведение 1990) [129], «Мемуары» В. Головиной и Е. Сабанеевой (переизд. 1996) [87], «Записки фрейлины» А. Толстой (переизд. 1996) [301], «Воспоминания. Дневники. Переписка» А. Керн (переизд. 1989) [163], «Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX в.» (1990) [130].

Среди мемуарных источников второй группы необходимо выделить «Дневник камер-юнкера Ф. Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721 – 1725 год» (1857) [32], «Записки графа Сегюра о пребывании в России в царствование Екатерины II» (1865) [276] и труд Я. Штелина «Музыка и балет в России XVIII в.» (1769, переизд. 1935) [338].

Своеобразным каталогом мемуарных материалов, изданным в дореволюционной России, является исследование С. Минцлова «Обзор записок, дневников, воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатанных на русском языке» (1911 – 1912) [208; 209; 210]. В первом выпуске [208] автором делается обзор мемуаристики XVIII в., во втором [209] и третьем [210] – обзор

мемуарных источников XIX в. (времени правления императоров Александра I и Николая I во втором, времени правления императоров Александра II, Александра III и Николая II в третьем). Данный труд имеет огромное значение по упорядочению существующих мемуарных материалов прошлых столетий.

Важные факты по теме российского бала содержат дневниковые записи П. Болотова за 1789 г., опубликованные в книге «Музыка и музыкальный быт старой России» (1927) [144]. Данный мемуарный документ представляет собой подробное описание быта русского дворянства последней трети XVIII в. Можно сделать вывод о большом интересе к музыке, которую рассматривали не только как развлечение, но и в качестве постоянного ежедневного занятия.

Интересную информацию об ассамблеях можно почерпнуть из дневниковых записей камер-юнкера Ф. Берхгольца, относящихся к временам правления Петра I и явившихся важным документом той эпохи [32]. Фактами о бальной практике насыщены и записки императрицы Екатерины II, содержащие многочисленные упоминания о её присутствии на балах и маскарадах [129].

«Записки» Е. Дашковой имеют большое сходство с мемуарами Екатерины Великой. Однако в них не даётся никаких подробностей, касаемых структуры балов, бальных танцев, бальной музыки [102].

Интересная информация содержится в работе «Музыка и балет в России XVIII века» Я. Штелина – немецкого учёного, оставившего много разных описаний российского быта и культурной жизни, особенно ценных в отношении музыки [338]. По словам Б. Асафьева, «...описания Я. Штелина позволяют увидеть в музыкальной области те важные преобразовательные процессы в контексте –етановления её на европейские рельсы развития», которые помогали усваивать новый опыт, не забывая при этом отечественных традиций» [338, с. 8]. Я. Штелин уделяет особое внимание характеристике русской танцевальной культуры (в том числе бальной), констатируя факт «проникновения» в неё иностранных (польских, английских, немецких и французских), а также пантомимных и аллегорических танцев, достигших в эпоху правления Елизаветы своей зрелости, а во времена царствования Екатерины II – совершенства.

Многотомник «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях», изданный в 70-е годы XX в. представляет собой своеобразный перечень исторической хроники в виде конкретного списка дневниковых записей и воспоминаний представителей русского общества прошлых столетий [148; 149; 150; 151; 152]. Эти записи сгруппированы, согласно содержанию, по определённым темам, раскрывающим различные проблемы исторического развития дореволюционной России.

Особо следует выделить книгу «Музыкальная эстетика России XI – XVIII вв.» [217], в которой содержится «Путевой дневник» П. Толстого, «Жизнь и приключения Болотова А., описанные им самим для своих потомков», «Дневник» П. Болотова, иностранные трактаты о музыке в России, в том числе «Известия о музыке в России» Я. Штелина, «Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки» И. Гинрихса, «О действе и пользе музыки» Е. Булгариса, «Рассуждение о зрелищах» и «Театр» П. Плавильщикова.

Среди литературных источников последних лет, в которых собраны различные мемуарные материалы XVIII – начала XX вв., отметим книгу «Институтки. Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц» из серии «Россия в мемуарах» (2008) [145]. В неё вошли воспоминания пяти институток – Г. Ржевской, А. Стерлиговой, А. Энгельгардт, Е. Водовозовой и Т. Морозовой, которые в разное время учились в заведениях подобного типа в Петербурге, Москве и Харькове. Ценность мемуаров не вызывает сомнений: каждый фрагмент, связанный с описанием бала в стенах институтов благородных девиц, вносит хотя и скромную, но при этом весьма важную лепту в воссоздание общей картины бальной практики России XVIII – начала XX вв., подтверждая неотъемлемость бальной практики от жизни российской интеллигенции.

Значимость бальной практики как составной части жизни российского дворянства, а впоследствии и всего российского общества, подчёркивается большой степенью внимания к балу как на уровне бальной культуры в целом, так и умения свободно владеть танцевальным искусством, в частности. Данное обстоятельство на протяжении XVIII – начала XX вв. вызвало к жизни появление большого количества различных *практических руководств по описанию бальных танцев* и обучению им («Танцевальный словарь» Ш. Компана (1790) [171], «Изучение бальных танцев» А. Максина (1839) [200], «История танца. Всеобщая история танца» С. Худекова (1918) [323]).

В XX в. возникла необходимость осмысления танцевальных традиций уже ушедшего в прошлое рассматриваемого социально-культурного явления, что также отразилось в появлении множества книг, связанных с вопросами истории бальных танцев, их характеристики и руководства по изучению. Среди них: «Бальный танец XVI – XIX вв.» Н. Ивановского (1940; переизд. 2004) [143], «Историко-бытовой танец» И. Ворониной (1980) [62], «Историко-бытовой танец» М. Васильевой-Роджественской (1987) [51], «Роман с танцем» М. Ереминой (1998) [118], «Старинные бальные танцы. Новое время» Е. Ереминой-Солениковой (2010) [119].

Природа бальной практики, реализующая идею синтеза искусств, имеет подчёркнуто зрелищный характер, что позволяет применять

различные подходы к её изучению, способствует проявлению интереса специалистов разного профиля, фокусирующих своё внимание на отдельных аспектах русского бала (историко-культурологических, социальных, искусствоведческих). Необходимо заметить, что выявление перечисленных ракурсов весьма условно, поскольку бал, как *уникальный художественный феномен*, имеет комплексный характер и может быть осмыслен как целое только в синтезе множественных аспектов.

В многочисленных источниках, в той или иной степени касающихся бальной темы, можно выявить определённый доминирующий ракурс, связанный с применением метода историзма. В большинстве исследований бал, как социокультурное явление, рассматривается сквозь призму специфики того или иного исторического этапа развития русского общества XVIII – начала XX вв.²

Среди значительного массива литературы по бальной теме привлекают внимание исторические очерки В. Михневича «Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении» (1879, переизд. 1993) [212] и С. Шубинского «Первые балы в России» (1904, переизд. 1995) [339], освещающие вопросы эволюции бальной практики в России на протяжении XVIII в., начиная от петровских ассамблей до начала царствования Екатерины II (в очерке С. Шубинского), и по время правления Павла I включительно (в очерке В. Михневича). Однако бал романтического времени в этих работах не рассматривается.

Из числа современных исследований выделяется работа Л. Стариковой «Штрихи к портрету императрицы Анны Иоанновны» (2000) [258], касающаяся исторического периода, малоосвещённого в исследовательской литературе. Хотя данный труд лишь косвенно связан с характеристикой бала (в основном он даёт представление о частных развлечениях в домашнем придворном кругу императрицы), множество исторических сведений, заимствованных из различных документальных источников того времени (газет, писем, переписки), делает труд Л. Стариковой весьма ценным в изучении истории бальной практики в России.

² В числе работ, затрагивающих *исторические вопросы* изучения бальной практики в России, назовем исследования **А. Корниловича** «Первые балы в России» (1823, переизд. 1957) [173], **А. Брикнера** «Императрица Екатерина II. Её жизнь и царствование: иллюстрированная история» (1883, переизд. 2009) [44], **С. Князькова** «Из прошлого русской земли. Времена Петра Великого» (1909, переизд. 1991) [165], «Москва в её прошлом и настоящем» (1911) [166], «Санкт-Петербург и Санкт-Петербургское общество при Петре Великом» (1914) [167], **А. Зарина** «Царские развлечения и забавы за 300 лет» (1913, переизд. 1991) [132], **Н. Андреева** «Петербургская Россия. Эпоха Александра I» (1913) [7], А. Мосолова «При дворе последнего императора» (нач. XX в., переизд. 1992) [214], **А. Княжицкого** «Путешествие в пушкинскую Москву» (1993) [168], **сборник** «Весёлая старина: об увеселеньях русского двора при Петре I; о первых балах в России» (2005) [54].

Большой интерес вызывают исследования М. Ирошникова «Николай II – последний русский император» (1992) [146], А. Яковлевой «Устав о жизни по правде и с чистой совестью. Проблема развлечений в России XVIII – XIX вв.» (2000) [258], И. Зимина «Взрослый мир императорских резиденций. Повседневная жизнь российского императорского двора: вторая четверть XIX – начала XX века» (2011) [141], в которых затрагиваются вопросы, связанные с культурой российского бала на определённых исторических этапах.

Говоря о работах, доминирующим ракурсом которых является исторический, следует отметить, что бальная практика России XVIII в. изучена весьма обстоятельно, чего нельзя сказать о русских балах XIX в., составляющих обширное поле для исследований. Кроме того, ни одна из работ данной группы последовательно не освещает исторических этапов эволюции бальной практики в Российской империи, что также свидетельствует о недостаточной изученности этого аспекта.

К группе исторических источников примыкают труды, посвящённые рассмотрению вопросов быта русского общества XVIII – начала XX вв., авторами которых являются представители минувших столетий. Описание ими отдельных деталей тех или иных явлений и событий, а также непосредственная эмоциональная реакция на них, помогают получить более полное представление о жизни той поры: «Быт и нравы русского дворянства в первой половине XVIII века» М. Богословского (1906; 1918) [36], «Старая Москва: рассказы о былой жизни первопрестольной столицы» М. Пыляева (1891, переизд. 1995) [256].

Исследования в этой области авторов второй половины XX в. помогают осмыслению характерных особенностей русского быта на более современном, теоретическом уровне, подвергая отдельные аспекты обозначенной проблемы анализу и обобщению. Среди них: «Веселящийся Петербург» [4] и «Увеселительные заведения старого Петербурга» [5] Ю. Алянского, «Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях» Ю. Беспярых [35].

Работы *культурологического* плана, подразумевающие рассмотрение бала как специфического «продукта» русской культуры, могут быть условно разделены на две группы: первая посвящена изучению бала как части культуры российского дворянства, вторая же рассматривает бальную практику как одну из форм праздника.

Среди исследований первой группы центральное место занимают труды Ю. Лотмана «Театр и театральность в строе культуры начала XIX в.» (1992) [197], «Поэтика бытового поведения в русской культуре» (2002) [195]; «Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX вв.)» [194]. В последней из названных книг автор подробно останавливается на вопросах семантики и

драматургической функции танцев. Ю. Лотман особое внимание уделяет феномену бала как одной из наиболее популярных общественных форм досуга русских дворян, подчёркивает значение бальной практики для культурного развития Российской империи.

Особый интерес в контексте темы настоящего исследования представляет статья Е. Дукова [258], в которой автор выделяет в качестве одной из наиболее характерных черт бальной культуры её зрелищность и наличие в ней игрового начала. Рассматривая бал «...не просто как зрелище, а „зрелище в зрелище”» [258, с. 178], автор подчёркивает его многослойность.

Е. Дуков прослеживает эволюцию бальной практики, основной путь которой можно обозначить как усиление демократических тенденций, вследствие чего «...во второй половине XIX в. бал незаметно смещается на периферию культурной жизни» [258, с. 193]. Результатом этого стало рождение новой танцевальной практики, которая «...при опоре на профессиональный фундамент постепенно становилась все более массовой, имевшей мало общего со школой профессионального балетного театра. Произошла автономия бытового танца, вошедшего в качестве самостоятельного элемента в формирующуюся развлекательную культуру России» [258, с. 193].

Из числа культурологических работ отметим книгу Н. Энтелис «Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами» (1999) [340], в которой автор даёт исчерпывающую характеристику бальной практики первой трети XIX в. (до 1835 г.), освещая вопросы бального этикета, классификации балов. Основной раздел книги («Танцы пушкинского бала») содержит не только описание «соловых» или «блистательных» танцев» [340, с. 45], но и их музыкальную (нотную) иллюстрацию. Особую ценность представляет краткая характеристика музыкальной составляющей бала и информация об авторах бальной музыки, среди которых были «дилетанты из дворян» (П. Долгорукий, В. Оболенская, Л. Горчакова, В. Трубецкая) и профессиональные композиторы: от «крепостных служивых и придворных» [340, с. 5] до будущих гениев (М. Глинка). Вывод автора таков: «Используя привычные штампы и создавая новые ритмоинтонации, во множестве варьируя знаменитые мотивы эпохи и почти случайно, во внезапном порыве вдохновения находя свежие мелодические обороты, они донесли до наших дней что-то очень важное для понимания дворянского образа чувств» [340, с. 5].

К исследованиям Ю. Лотмана, Е. Дукова и Н. Энтелис примыкают работы И. Багратион-Мухранели [23], О. Муравьёвой [221], Е. Лаврентьевой [181].

Из работ второй группы наибольший интерес представляет исследование Н. Сиповской «Праздник в русской культуре XVIII века» (2000) [258], в котором автор утверждает мысль о принадлежности

балов к праздничной сфере, проводит параллель между драматургией праздника и театральной постановки, согласно «...продуманному сценарию, в котором есть свой пролог (приезд, осмотр дома и парка), завязка (обед, кульминация спектакля), развязка (вечерние увеселения и иллюминации, фейерверк) и эпилог – ужин и разъезд» [258, с. 33]. Дополняют исследование Н. Сиповской работы О. Агеевой [2], Р. Байбуровой [258], Е. Келлер (2001) [161].

Помимо рассмотрения бала как историко-культурного явления немаловажным является исследование *социального аспекта* – рассмотрение бала как общественной практики и выявление взаимосвязи личности и социума.

В ряду немногочисленных исследований, акцентирующих внимание на социальном аспекте бальной практики, выделяются работы Е. Дукова: «Бал как социальная практика в России XVIII – XIX вв.» (1996) [113], «Полихрония российских развлечений XIX в.» (2000) [258], «Общественные балы и концертная культура XVIII в.» (2003) [114]. В них тесно переплетаются социальный и культурологический ракурсы, однако приоритет отдается именно социальному, сквозь призму которого роль бала видится в «...формировании новых систем социальной коммуникации» [114, с. 183].

Исходя из проведенного анализа социальной природы бальной практики, можно сделать следующие выводы: «Социальная практика...как бы расширяла плацдарм для культурных преобразований...Как показала история бала, такого рода революционные преобразования в культуре, опирающиеся на реальные социальные механизмы, действительно в состоянии динамизировать культурный процесс и направить его в новое русло...Бал в этом процессе оказался едва ли не уникальным видом социальной практики, втянувшим в новое жизнеощущение и новую культурную...технологию самые разнородные массы людей» [113, с. 155-156].

Работа Е. Дукова «Полихрония российских развлечений XIX в.» освещает недостаточно изученный период XIX в., прежде всего, с точки зрения социально-культурной эволюции в России. В контексте темы настоящего исследования оно обретает особую значимость, подтверждая наличие генеральных линий в развитии российской бальной практики XIX в.

Первая из них связана с окончательным социальным расслоением бальной практики, проявившемся в появлении на протяжении XIX в. множества разновидностей балов (императорские, великосветские, частные, общественные, благотворительные, детские).

Вторая – прослеживается в расширении «бального репертуара» за счёт национальных танцев, подчёркивающих специфику Российской империи как многонационального государства.

И, наконец, *третья* линия в развитии российской бальной традиции проступает в широком распространении бальной практики по всей территории Российского государства, способствующем образованию так называемых «локусов...в стадияльно различных пластах...» империи [258, с. 497].

Огромную ценность представляют собой *работы искусствоведческого плана*, среди которых есть исследования как советских и современных, так и дореволюционных авторов.

В числе ранних работ особого внимания заслуживает труд И. Липаева «Оркестровые музыканты» (1904) [190]. В данном исследовании содержится много информации, касающейся собственно русской бальной музыки. Наибольший интерес в этом контексте представляют главы 8 – 18, в которых дан историко-аналитический обзор развития оркестровой музыки от петровских времён до начала XX в. Информация по качественному и количественному составу оркестров прошлых столетий, данная в рассматриваемых очерках, является весьма ценной, поскольку так полно и подробно она в других источниках не представлена.

Среди фундаментальных исследований, посвящённых рассмотрению вопросов истории развития русской музыки (в том числе бальной), появившихся в советский период, необходимо назвать сборник «Музыка и музыкальный быт старой России» (1927) [216], «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.» Н. Финдейзена (1928) [316], «Очерки по истории танцевальной музыки» М. Друскина (1936) [111], а также «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» Т. Ливановой (1938) [189] и её же труд «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы» (1952) [188].

В сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» [216] помещён ряд ценных работ по русской музыкальной культуре XVIII – начала XIX вв., авторами которых были выдающиеся музыковеды. Большинство работ данного сборника посвящено творчеству отдельных композиторов того времени: Г. Теплову («Г.Н. Теплов и его музыкальный сборник „Между делом безделье”» А. Римского-Корсакова), М. Матинскому («Михаил Матинский и его опера „Санктпетербургский Гостиный двор”» В. Прокофьева), Е. Фомину («Евстигней Фомин. Жизнь и творчество» А. Финагина), О. Козловскому («О. А. Козловский и его „Российские песни”» В. Прокофьева и «Памятка о Козловском» Б. Асафьева), Д. Бортнянскому («Проект Бортнянского»: к вопросу об его авторе» А. Финагина). Благодаря насыщенности фактологическим материалом, эти статьи помогли расширить представления о музыкальной культуре России последней трети XVIII – начала XIX вв.

Книга Т. Ливановой [188] продолжает линию «Очерков» Н. Финдейзена в освещении музыкальной культуры России XVIII в. При этом автор стремится к раскрытию вопросов музыкальной культуры, прежде всего, в её связи с развитием русской поэзии (раздел 1 «Русские поэты и музыка»), представленной именами В. Третьяковского, М. Ломоносова, А. Сумарокова, М. Хераскова.

Обобщая результаты своих исследований в области русской музыкальной культуры XVIII в., Т. Ливанова подчёркивает его стремительную эволюцию: «...путь XVIII века в русской поэзии, музыке, живописи, в театре, в литературе был поистине величественным» [188, с. 6].

Из наиболее обстоятельных музыковедческих работ, косвенно связанных с темой настоящего исследования, следует выделить книги М. Друскина [111] и Т. Ливановой [189].

Среди работ современных музыковедов выделяются статьи А. Лебедевой-Емелиной и Е. Левашёва (2000) [258], а также Н. Рыжковой (2000) [258]. Оба исследования посвящены анализу музыкального компонента бальной практики. При этом в работе А. Лебедевой-Емелиной и Е. Левашёва внимание акцентируется на роли русских и украинских народных песен в ходе бала, а также выявляются основные тенденции, связанные с развитием бальной практики в России на протяжении второй половины XVIII в., когда бальная культура переживала пору своего наивысшего расцвета. В числе таких тенденций – возрастание интереса к славянскому песенному творчеству, амбивалентность бальной практики, стремление к театрализации бального действия, большая популярность жанров хорового полонеза и застольной песни.

В исследовании Н. Рыжковой [258] музыкальная составляющая бальных танцев рассматривается с позиции использования в них материала, заимствованного из наиболее популярных в тот период времени европейских и российских опер, что позволяет автору сделать вывод о достаточно значительной роли несущественного, на первый взгляд, музыкального жанра.

В результате анализа музыкальной составляющей бальных танцев, автор приходит к выводу о прямой зависимости моды на них от «частоты использования в музыке танцев оперных тем» и «уровня популярности той или иной оперы начала века» [258, с. 198], поскольку «бальные танцы сочинялись на темы только любимых и модных опер. В конце XVIII – начале XIX в. – это был полонез, позже – вальс, мазурка, французская кадрили, в начале 40-х годов XIX в. – галоп и полька» [258, с. 197-198].

Особое внимание в работе уделяется личности Осипа Козловского, который должен был «...обеспечивать каждый придворный бал новой музыкой» [258, с. 198]. Н. Рыжковой сделан

вывод о важном значении бальной музыки – это «...звуковой документ эпохи, её звуковой снимок» [258, с. 196].

На рубеже XX – XXI вв. наметился явный интерес к бальной культуре прошлого и появился ряд научных диссертационных исследований, прямо либо косвенно связанных с темой русского бала (А. Гадецкой [66], О. Дружининской [110], Е. Келлер [162], А. Колесниковой [170], Н. Огарковой [230], Е. Сариевой [272], Ю. Савельевой [275], Ю. Семёновой [278], С. Филаретовой [315], Н. Шматовой [335]).

Наиболее фундаментальным научным исследованием, посвящённым развитию бальной культуры в России, является диссертация А. Колесниковой [170], в которой автор рассматривает явление бала сквозь призму культурно-исторического развития российского общества от XVIII до начала XX в. В первой главе («Бал и его социокультурные функции») автор даёт определение «бала» как «карнавализованного инобытия данной социальной структуры и связей социально-организованной, регулярной, полифункциональной акции, локализованной по времени, пространству и количеству участников, атрибутом которой является танец» [170, с. 10].

А. Колесникова анализирует бальную практику в культурологическом аспекте, выявляя её архетипические и презентационные функции. Их совокупность в бальной практике позволяет говорить о бале как о социокультурном феномене. Исследование содержит характеристики маскарадов и костюмированных балов, бального этикета, вопросов обучения танцам, детских балов и первого выхода в свет. Если вторая глава («Язык» и «грамматика» бала XIX – начала XX вв.) последовательно раскрывает составляющие бальной практики (зеркало, бальная одежда, бальные аксессуары), описывает основные бальные танцы – полонез, вальс, мазурку, контрданс, польку, котильон, то третья глава («Особенности национального бала») посвящена выявлению специфики русской бальной практики.

А. Колесниковой раскрыты аспекты зарождения балов и маскарадов в России XVIII-XIX вв., функционирования бальной практики в русской провинции, «русского стиля» в бальной культуре. Автор рассматриваемой диссертации делает вывод: бал – это «...ценностный феномен русской культуры» [170, с. 191], явившийся «...одним из важнейших инструментов сигнификации социальных отношений и структуры русского общества» [170, с. 192]. Отметим, что анализ музыкальной составляющей бала, равно как и реализация темы бала в русской музыкальной культуре прошлых столетий остаётся вне контекста исследования А. Колесниковой.

С темой настоящей книги непосредственно связаны вторая («Музыка и церемонии»), третья («Свадьбы», „славные виктории”,

«музыка») и четвёртая («Музыка и любительский театр») главы исследования Н. Огарковой [230]. Автором выявляются музыкальные жанры, которые звучали во время придворных торжеств и досуга аристократии: панегирические канты, итальянские сценические кантаты, оратории, хоры, оперы и балеты, полонезы, песни и романсы. Большую ценность работе придают реконструкции придворной музыкальной жизни, составленные Н. Огарковой на основе изучения многочисленных архивных документов и мемуарных источников. Автором сделан важный вывод о непосредственном влиянии монарха на музыкальные пристрастия двора, задающего тон и определяющего специфику музыкальной культуры России XVIII – начала XIX вв. в целом.

Особо отмечена и иная тенденция в первой половине XIX в., проявляющаяся в гораздо меньшей зависимости света от личных вкусов императора. Последние замещаются вкусами талантливых представителей мира искусства, литературы и политики. «Придворная музыкальная культура, – пишет Н. Огаркова, – это целостное явление, сформировавшееся в России в XVIII в. и определявшее до первых десятилетий XIX в. все профессиональные и любительские стороны как светской, так и городской музыкальной жизни» [230, с. 367]. Однако автор не рассматривает вопрос музыкального оформления балов, ограничиваясь рамками фактически одного XVIII в.

В диссертации О. Дружининской [110] впервые тема бала рассмотрена с точки зрения лингвокультурологии. Автор отмечает ценность изучения словарного состава языка при воссоздании колорита минувших столетий, отражающего культуру русского дворянства. Именно на уровне лексики ясно прослеживается неразрывная связь языка и культуры. Сделан вывод: бал – явление синтетическое, объединяющее в себе сразу три сферы: бытовую, эстетическую и хореографическую.

Большой интерес вызывают диссертации, посвящённые одной теме исследования: «Праздничная культура московского дворянства в последней трети XVIII в.» (Н. Шматова, 1999) [335], «Городская развлекательная культура пореформенной Москвы» (Е. Сариева, 2000) [275], «Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX в.» (Ю. Савельева, 2003) [272]. При этом каждая из работ имеет свой собственный ракурс рассмотрения заявленной темы: диссертация Н. Шматовой – исторический, исследование Е. Сариевой – театроведческий, а труд Ю. Савельевой – музыковедческий.

Так, например, параграф пятый первой главы диссертации Ю. Савельевой [272] («Балы, маскарады, музыкально-театральные автоматы в клубах и частных домах») прямо касается бала и маскарада как формы развлечений петербургского общества, организация которых «находилась под надзором и подчинялась определённым

постановлениям» [272, с. 67]. Автор указывает на наличие системы «внутренней иерархии балов и маскарадов», основанной на сословном признаке. При этом Ю. Савельева видит основную причину распространения балов и маскарадов в «...общей тенденции усиления „страсти“ к танцевальному искусству <...>, соединяющему в себе полезное и приятное» [272, с. 69-70].

Наряду с описанием как традиционных, так и «модных европейских танцев» [272, с. 70], Ю. Савельева указывает имена многочисленных композиторов, сочинявших танцевальную музыку: К. Кавоса, Г. Париса, О. Козловского, П. Долгорукого, И. Лакоста, П. Шольца, И. Рамнитца, И. Габерцеттеля, И. Геленека, М. Журавлева, хотя «...большее число танцев остается анонимным» [272, с. 71]. Кроме того, в работе акцентируется внимание на основном критерии создания бальной музыки: «в жанрово-тематических формулах танцев доминирует, прежде всего, метроритмическая заданность» [272, с. 188]. В качестве примеров приводятся метроритмические формулы полонеза, кадрили, экоссеца, вальса, мазурки и галопа [272, с. 188]. Также автор освещает вопрос исполнительского состава бальной музыки, представленного как звучанием оркестров – «янычарского», «оркестра военной музыки», оркестра собственно бальной музыки (струнно-духовой состав), – так и хором певчих.

Особую ценность в контексте темы настоящего исследования представляет собой второй параграф третьей главы («Танцы и песни в инструментальных аранжировках»), в котором дан анализ сборников инструментальной музыки, содержащих пьесы танцевального характера: «Альбом князя Долгорукова 1724 г.», сборник А. Титова, «Собрание разных песен и пьес» (для клавикорда) Ярославского краеведческого музея, анализируются нотные журналы, где публиковались инструментальные пьесы И. Пальшау, О. Козловского, П. Енгальчева, В. Трутовского, В. Караулова и др. В этих сборниках представлены «простонародные» и аристократические «российские» песни, инструментальная и «театральная» (арии) музыка.

Интересна мысль Ю. Савельевой о взаимодействии западноевропейских и русских жанрово-тематических моделей, одним из аспектов чего «...было использование русских тем в танце западного образца» [272, с. 189]. «Так, столь популярная в обществе кадрили могла быть написана и на «оперные мотивы», и на темы народных песен», – отмечает Ю. Савельева [272, с. 189]. Следствием этого взаимообмена явилось создание «богатейшей лаборатории тематизма», средствами которой активно оперировали композиторы бальной музыки, используя «...русские напевы в полонезах и напевах» и накладывая европейские песенно-танцевальные элементы «...на характер изложения русских и малороссийских народных песен» [272, с. 192-193].

В диссертации Н. Шматовой [335] рассматривается весьма важный временной период для культурного развития русского общества, ибо именно во времена правления Екатерины II завершался «...процесс становления в России новой культуры, начавшийся в эпоху Петра I...» [335, с. 3].

В первой главе («Праздничная культура: сущность и назначение») сквозь призму исторического ракурса дана характеристика основных этапов развития бальной практики. Важной является мысль автора о внешней схожести формы при различном содержании елизаветинских и петровских праздников, которым при Елизавете придается «...более широкий диапазон»: праздник впервые выходит «...за пределы привилегии двора» [335, с. 29]. Однако истинное приобщение российского общества к западноевропейской светской культуре и традициям, по мнению Н. Шматовой, происходит именно в период правления Екатерины II, когда наблюдается «...расцвет дворянской праздничной культуры» [335, с. 29], одной из излюбленных форм которой на тот момент уже стали балы.

Интерес вызывает и определение основных структурных элементов праздника, к категории которого отчасти относится и бал. Среди них – обряды (или ритуалы), игровые элементы, одежда, еда, тосты, веселье, шутки, игры, праздничные пожелания. Н. Шматова замечает, что «на протяжении истории элементы праздника часто подвергались строгой регламентации» [335, с. 34]. Это также в полной мере присуще бальной практике. Делается вывод о неотделимости праздника от общественного прогресса: «...на каждом историческом этапе праздники отражают нравственно-эстетические, идеологические, политические представления своего времени» [335, с. 46].

Диссертация Е. Сариевой [275] посвящена зрелищно-развлекательной культуре Москвы 60 – 80 годов XIX в. Автор производит реконструкцию плана развлечений в клубах, салонах, кружках, театрах, манежах, балаганах, цирке, трактирах и ресторанах, на гуляньях в Манеже, в увеселительных садах и парках. Наибольший интерес вызывает шестой параграф («Танцевальные залы»). Он содержит ценную информацию о балах, которые устраивались в танцевальных залах, появившихся в Петербурге в конце 60-х, в Москве – в начале 70-х годов XIX вв., в период «...быстро возрастающего стремления масс к увеселениям, превращающегося в ежедневную потребность» [275, с. 42-43]. Этот факт является подтверждением демократической направленности эволюции бальной практики.

Выделенные Е. Сариевой предпосылки интенсивного развития развлекательной индустрии Москвы («...наплыв в Россию иностранцев <...>, приезжавших сюда на заработки... и импортировавших развлекательную продукцию...» [275, с. 5]) даёт право усмотреть в этом

«процессе диффузии» западных и отечественных культурных традиций» [275, с. 6] проявление специфических черт русской бальной культуры, демократическую направленность её эволюции.

В исследовании С. Филаретовой [315] раскрыта история возникновения кадетских корпусов в императорской России и организации в них музыкального воспитания. В контексте темы бальной практики интерес представляют отдельные подразделы второй и третьей глав, касающиеся концертной деятельности кадетов, «...исполнявших самую разную музыку» [315, с. 46]. «...В репертуарный перечень кадетских оркестров включались опереточные арии и поурри из мотивов, а также оперные арии» [315, с. 133]. Автор подчёркивает важное значение оперной музыки, которой отдавался приоритет, поскольку она имела «...громадное влияние на художественное развитие человека» [315, с. 133]. Кадетскими оркестрами исполнялись марши, фантазии, романсы, пьесы танцевальных жанров. Последнее замечание позволяет сделать вывод о повсеместном распространении бальной музыки, что свидетельствует о чрезвычайной популярности в XIX в. в России бальной практики.

Интерес вызывает и содержание концертных программ, при составлении которых обязательно соблюдалась определённая «...драматургия: начальные номера представляли собой марш, увертюру или полонез, то есть произведения с празднично-триумфальным характером. Середина обычно основывалась на исполнении танцевальных номеров – вальса, польки, галопа и поурри. Ближе к завершению программы вновь звучали либо марш, либо танец. Обязательными для всех программ считались *вальс* и *поурри* на темы из опер» [315, с. 138]. Анализ драматургии концертной программы – ещё одно подтверждение моды на бальную музыку в русском обществе XIX в.

Диссертация Ю. Семёновой [278] касается проблем исследования музыкально-театральной деятельности Екатерины Великой. Косвенный интерес представляет шестой подраздел третьего раздела («Инструментальные жанры в трактовке придворных композиторов»), где рассматриваются увертюры, оркестровые антракты и вставные инструментальные номера в операх на екатерининские либретто.

Одна из последних диссертаций (2013 года), тема которой соприкасается с российской бальной культурой, принадлежит А. Гадецкой [66]. В своём научном труде «Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. Глинки» автор обращается к анализу фортепианных танцевальных миниатюр М. Глинки в контексте бальной традиции. Последняя рассматривается А. Гадецкой как феномен культуры повседневности, являющийся неотъемлемым фактором творческой биографии М. Глинки. При этом, автор опирается на ключевые понятия, методы и идеи

феноменологической социологической концепции повседневности А. Шюца.

Для изучения и реконструкции специфики глинкинских фортепианных танцевальных миниатюр А. Гадецкой использован широкий круг «танцевальных трактатов». Сопоставляя по жанрово-стилевым признакам распространённые бальные танцы конца XVIII – первой половины XIX в. с танцевальными фортепианными миниатюрами М. Глинки, автор дифференцирует последние, выявляя закономерность появления или исчезновения определённых танцевальных жанров из творческого наследия композитора. На основании проведенного исследования А. Гадецкой делается вывод о непосредственном отношении танцевальной фортепианной музыки М. Глинки к бальной практике как к одному из проявлений культуры повседневности русского дворянства.

Таким образом, рассмотрев диссертации, соприкасающиеся с темой настоящего научного труда, необходимо отметить, что, за исключением работ Ю. Савельевой [272], Н. Огарковой [230] и, отчасти, А. Гадецкой [66], в них отдельно не рассматривается музыкальная составляющая бала, что говорит о степени малой изученности собственно бальной музыки.

Особого внимания заслуживают опубликованные в последнее десятилетие книги, специально посвящённые теме балов в Российской империи: «Балы и праздники в России» В. Боковой (2000) [38] и «Бал в России: XVIII – начало XX вв.» А. Колесниковой (2005) [169]. Они имеют много общего в содержании: знакомят читателей с «русским стилем» в бальной культуре, дают представление о бале как образе жизни, освещают вопросы бальной моды, проявляющейся в одежде и аксессуарах, манерах и поведении, характеристика маскарада (как у В. Боковой, так и у А. Колесниковой) и раута (только у В. Боковой) как разновидностей бала. При всей схожести содержания ракурс освещения бальной практики в книге В. Боковой более широкий. Он вписан автором в общую картину развития праздников в России.

Следует заметить, что при достаточной полноте освещения явления российского бала, ни один из авторов специально не затрагивает вопрос музыкального оформления балов, что является очередным подтверждением актуальности темы настоящего исследования.

Изучая литературу, посвященную бальной культуре России XVIII – начала XX вв., невозможно обойти имя О. Захаровой, научные интересы которой сосредоточены практически исключительно на изучении темы русского бала. В числе её работ: «Бал эпохи Петра Великого» (1995) [134], «Веселье без перерыва. Балы и маскарады Елизаветы Петровны» (1995) [135], «История русских балов» (1998) [137], «Балы пушкинского времени» (1999) [133], «Русские балы и

конные карусели» (2000) [139], «Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи. XVIII – начало XX вв.» (2003) [136], «Светские церемониалы в России XVIII – начала XIX вв.» (2003) [140].

Особого внимания заслуживает книга О. Захаровой «Русский бал XVIII – начала XIX века. Танцы, костюмы, символика» (2010) [138], представляющая собой, наряду с книгами В. Боковой и А. Колесниковой, комплексное исследование бальной практики в России. Данная книга состоит из двух частей, в первой из которых рассматривается собственно исторический ракурс русской бальной культуры, характеризуются основные исторические этапы развития бала, сменяющие друг друга в соответствии со сменой правителя.

Весьма ценной является информация О. Захаровой, указывающая на отличие между балами и танцевальными вечерами (как правило, в изученной литературе, эти явления отождествляются). По мнению О. Захаровой, их различие заключалось в музыкальном сопровождении – оркестровом (на балах) либо фортепианном (на танцевальных вечерах). Автор освещает вопросы, касающиеся бальной одежды, языка церемониального жеста и костюма, танца как зеркала времени, оформления бальных залов. Делается вывод: «бальная эпоха в России началась отказом от прошлого и завершилась возвращением к традициям допетровских церемоний» [138, с. 27].

Вторая часть «Балы в русской поэзии и прозе XIX-XX вв.» представляет собой хрестоматию, в которую вошли многочисленные описание бальных сцен и танцевальных вечеров в русской литературе, что свидетельствует о большой популярности бальной практики в минувшие столетия. В приложении даны правила бального этикета, приводится руководство к изучению новейших бальных танцев (с описанием танцевальных фигур), а также нотные примеры.

Помимо перечисленных аспектов рассмотрения бальной практики в контексте заявленной проблематики, а именно реализации темы бала в русской музыкальной культуре XIX в., автором исследования был изучен ряд научных музыковедческих работ, посвящённых жизни и творчеству наиболее ярких представителей музыкального искусства России обозначенной эпохи – О. Козловского, А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилёва, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Балакирева, Ц. Кюи, А. Бородина, П. Чайковского, А. Рубинштейна, М. Мусоргского, С. Танеева, А. Глазунова, А. Лядова, Э. Направника, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Наиболее многочисленную группу этого рода источников образуют: *исследования о жизни и творчестве представителей музыкальной культуры России XIX в.*: А. Альшванг [3], Б. Асафьев [10; 12; 13; 14; 15], Г. Бернандт [34], Б. Доброхотов [106], Н. Запорожец [131], О. Левашёва [182; 183], Н. Листова [191], Е. Мейлих [205], Л. Михеева [211], В. Направник [223], Б. Никитин [227], М. Пекелис [242; 243], В. Рубцова [265], А. Серов [279], Л. Сидельников [280; 281],

А. Соловцов [287], С. Тышко [307], Г. Хубов [322], С. Шлифштейн [334], Б. Штейнпресс [337].

Важное место занимают работы, посвящённые отдельным музыкальным жанрам и произведениям: Д. Арутюнов [9], Б. Асафьев [11; 17; 18; 19; 20; 21], В. Васина-Гроссман [49; 50], А. Волков [58], Н. Герасимова-Персидская [67; 68], А. Гозенпуд [85; 86], Б. Горович [89], И. Драч [108], М. Друскин [111; 112], Ю. Келдыш [158; 159; 160], Л. Корабельникова [172], Л. Красинская [174], Ю. Кремлёв [176], О. Левашёва [184], Т. Ливанова [187; 189], Б. Покровский [249; 250; 251], Г. Полтавцева [252], В. Протопопов [253], А. Рабинович [257], Е. Ручьёвская [271], А. Соловцов [285; 286], В. Стасов [290], Н. Туманина [306], Э. Фрид [320], В. Цуккерман [324], М. Черкашина [331], Е. Чёрная [332], И. Шехонина [333], А. Шольп [336].

Наконец, укажем на значимость мемуарных материалов: переписка, дневники, воспоминания русских композиторов XIX в. и их современников (А. Серов [279], М. Глинка [76; 78], М. Мусоргский [222], Н. Римский-Корсаков [262], А. Рубинштейн [263; 264], П. Чайковский [325; 330], С. Танеев [294; 295; 296; 297], А. Глазунов [73; 74], В. Ястребцев [344]).

На основе обзора литературы можно утверждать, что в музыковедении сложилась довольно парадоксальная ситуация. Несмотря на почти 200-летнюю историю бала в России, данное явление с точки зрения обобщения музыкально-исторического опыта бальной практики в целом и анализа эволюции музыкальной составляющей бала не получило должного отражения и оценки.

1.2. Петровские ассамблеи как период становления бальной традиции в России (1718 – 1725)

Прежде чем приступить к обзору музыкальной составляющей русского бала, необходимо коснуться вопроса периодизации бальной практики в Российской империи³.

Следует отметить существование двух основных подходов в изучении истории российского бала. Так, ряд исследователей рассматривают лишь её отдельные этапы. Например, С. Князьков [165] и А. Корнилович [173] ограничиваются петровскими ассамблеями, С. Шубинский [339], В. Михневич [212] и М. Богословский [37], помимо ассамблей, затрагивают времена правления императриц Екатерины I, Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины Великой. Л. Старикова [258] и Ю. Беспярых [35] сосредотачивают внимание на эпохе Анны Иоанновны. А. Брикнер [44] и Ю. Семёнова

³ Определения понятия «бал» приведены автором настоящей монографии в приложении М; хронология правления российских императоров представлена в приложении А. Описание же истории развития российской бальной практики, получившее достаточно широкое освещение в литературе, не является предметом данного исследования.

[278] – на времени царствования Екатерины II, Н. Шматова [335] – на последней трети XVIII в.

Если Н. Сиповская [258], Н. Финдейзен [316] и Т. Ливанова [188] исследуют весь XVIII в., то Ю. Лотман – XVIII-й и начало XIX в. [194; 195; 197]. Н. Огаркова [230] рассматривает последнюю треть XVIII – начало XIX вв., научные же интересы А. Лебедевой-Емелиной [258], Е. Левашёва [258] и Н. Рыжковой [258] сконцентрированы исключительно на начале романтической эпохи. А. Княжицкий [168], Н. Энтелис [340] исследует первую половину XIX в., Е. Сариева [275] – его вторую половину; А. Мосолов [214], М. Ирошников [146] и И. Зимин [141] – годы правления последнего российского императора Николая II.

Наиболее полно эволюция бальной практики в России представлена в работах Е. Дукова (начиная с XVIII в. [114], рассматривая весь XIX в. [258] и отдельно анализируя его первую половину [113], заканчивая целостной картиной русского бала на протяжении двух обозначенных столетий [258]).

В основе *второго* принципа лежит хронология смены правителей Российской империи [см. Приложение А], как, например, в исследовании О. Захаровой [138].

Оба подхода вполне правомерны, однако авторданной книги, придерживаясь второго варианта, позволяющего наиболее последовательно раскрыть основные этапы эволюции российской бальной практики и её музыкального компонента, предлагает свой **вариант периодизации**:

Период становления российского бала (1718 – 1725) представлен петровскими ассамблеями. Введённые Государем с целью приобщения российского общества к европейской культуре и сближения всех его сословий, ассамблеи открывались исполнением музыкантами из состава церковных певчих панегирических кантов либо партесных концертов, восхваляющих Петра I, победы русских войск и мощь Российской империи (эти канты звучали в момент появления на ассамблеях самого Императора).

Инструментальная музыка, сопровождавшая танцевальные номера, представляла фундамент ассамблей, его главную, увеселительную часть. Если роль вокально-хоровой музыки заключалась в придании особого, торжественно-славильного тона этим собраниям, то функция инструментальной сводилась к сопровождению танцевальной программы и созданию необходимого «отдыхательно-расслабляющего» фона в перерывах между танцами. По окончании торжества иногда устраивался ужин, после которого все отправлялись смотреть великолепный фейерверк.

Качество музыки находилось на втором месте, на первый же план выходил её новый, имперский, государственный статус – музыка стала

непременным атрибутом утверждения монаршей власти и величия Российского государства. Музыка ассамблей была написана «крупными мазками», «плакатным языком», не предполагающем тщательной «прописки» отдельных деталей (ритмическая четкость, мажорный лад, аккордовая фактура, фанфарность). Всё было направлено на усиление панегиричности звучания.

Слово «панегирический» является знаковым для эпохи правления Петра I. Наиболее ярким музыкальным жанром был панегирический кант, впервые появившийся в 1696 г. по случаю первой крупной победы Петра Великого в Азовском походе. Панегирические канты были тесно связаны с церковными псалмами XVII в. как со стороны лексики (победа считается Божьей помощью), так и со стороны музыкального языка. При этом в них проявляются и новые особенности, основанные на синтезе черт марша (например, в кантах «Радуйся, русско земле, ликуй, веселися», «Вспоём песнь нову», «Музы согласно вкупе днесь гласите», «Орле паряще, шведа страшаще», «Аз похваляю отрасль царска крина» и др.) и полонеза («Орле российский, торжествуй со нами», «Преславна российска земле, веселися», «Царю российский, войне преславный»). Последние являлись предками официального полонеза, которым будут открываться придворные балльные церемонии конца XVIII – первой половины XIX вв.

К числу панегирических кантов относятся и так называемые «виваты» – приветственные формулы славления, входящие в религиозный ритуал. В кантах они выполняли функцию припева, повторяясь в конце каждой строфы (например, «Торжественная паки вам отрада», «Триумфуй, Россия, войне преславный»), либо выступали в качестве самостоятельных законченных композиций. Иногда панегирические канты сопровождалось звучанием оркестра или его отдельных инструментов (например, труб и литавр), что придавало им ещё большую мощь и величественность. К сожалению, имена композиторов, сочинявших подобные вокально-хоровые композиции, остались неизвестными. По мнению Ю. Келдыша, «авторами этих хвалебных песен, <...>, по-видимому, являлись профессора и студенты Московской духовной академии, на которых возлагалась подготовка этих торжеств» [153, с. 38]. Помимо панегирических кантов, на петровских ассамблеях могли звучать и некоторые партесные концерты, созданные специально по поводу важнейших событий государственной жизни (концерт В. Титова «Рцы нам ныне», написанный в 1709 г. для 12-голосного хора, его же «Стихи приветственные» и «Служба благодарственная» для торжественной встречи Петра I в Москве по поводу победы под Полтавой в 1709 г.).

Что же касается инструментальной музыки, то ассамблеи проводились исключительно в сопровождении оркестра. «Придворный оркестр Петра был невелик и состоял только из 20-ти человек (в

основном немцев и четырех поляков). Составлен он был почти из одних духовых: четверо валторнистов, шесть трубачей, одного политаврищика и девяти «музыкантов», под которыми нужно подразумевать или игравших на деревянных, или на струнных инструментах. Кроме того, для балов и ассамблей использовались военные оркестры, в состав которых входили духовые и струнные инструменты» [338, с. 77]. По свидетельству Я. Штелина, «... на балах... играли гобоисты регулярной гвардии Петра Первого, которые кроме того были обучены игре на скрипках и контрабасах. Когда уже царь был особенно весел, то приказывал показать свой польский хор волынок с сопровождением свирели, к которым часто прибавляли пару засурдиненых барабанов» [338, с. 77].

По образу и подобию императорского придворного оркестра Государя, богатыми вельможами того времени создавались домашние оркестры. Большой известностью пользовались коллективы княжны М. Черкасской, графа Ф. Апраксина, князя А. Меншикова, канцлера Г. Головкина, графа Мусина-Пушкина, князя В. Голицына и даже архиепископа Ф. Прокоповича. Как правило, в состав таких оркестров входило десять довольно хороших музыкантов. Русские вельможи, как и сам Пётр I, смотрели на музыку только как на обязательный атрибут своих увеселений.

Вопрос репертуара бальной музыки, к сожалению, является достаточно проблемным, поскольку, по словам О. Левашевой, «... среди всех областей русского искусства XVIII ст. именно музыка оказалась надолго и прочно забытой <...>. От первой половины XVIII века, за исключением сборника кантов, не дошло до нас вообще ни одного образца светской музыки, написанной русскими композиторами» [153, с. 9]. Однако некоторые сведения общего плана всё же возможно найти в мемуарных источниках того времени. Так, Я. Штелин отмечает: «... за несколько лет до смерти Петра к императорскому двору прибыла <...> небольшая капелла герцога Карла Ульриха Голштин-Готторпского, которая состояла из 12 прекрасно обученных немецких музыкантов <...> Репертуар капеллы состоял из неизвестных до этого в России сонат, соло, трио и концертов Телемана, Кайзера, Гассе, Шульца, Фукса и других наиболее знаменитых в то время композиторов, а также из произведений Корелли, Тартини, Порпора и других итальянских композиторов. Инструментальный состав её был следующий: клавесин, несколько скрипок виоль – д'амур, альт, виолончель или бассет, контрабас, два гобоя, две флейты, две валторны, два барабана и литавры <...>. С этого времени многие русские молодые люди начали обучаться у этих немецких музыкантов игре на различных инструментах» [338, с. 78].

Танцевальное «меню» петровских ассамблей не отличалось большим разнообразием. На них исполнялись танцы двух видов:

церемониальные (менуэты и полонезы) и «английские» (различные контрдансы, а также аллеманда и куранта). В самом начале торжественных собраний исполнялся медленный английский танец-приветствие, во время которого танцующие делали приседания и реверансы. В заключение ассамблей, после аллеманды, под оживлённую музыку исполнялся танец-импровизация, во время которого все танцующие связывали друг друга носовыми платками и каждый впереди стоящий должен был на ходу придумывать новые танцевальные фигуры.

Традиционно очерёдность исполнения танцев на петровских ассамблеях была следующей: английский танец-приветствие, польский, менуэт, контрдансы, аллеманда (или же куранта), заключительный танец-импровизация игрового характера. Другими словами, в начале танцевальной программы исполнялись церемониальные танцы, придававшие петровским собраниям официальный характер, после которых танцевали менее чопорные «английские» танцы, завершающиеся весёлой игрой.

Помимо ассамблей, во времена Петра I в придворную практику вошли маскарады, получившие большое распространение и снискавшие особую популярность, благодаря «...организованной дезорганизации», запланированного и предусмотренного хаоса» [194, с. 100]. По словам А. Колесниковой, «...маскарады петровских времен... часто представляли собой... большие (порой многодневные) шествия на открытом воздухе, часто имевшие стержнем определённый сюжет и сценарий и обычно приуроченные каким-либо памятным датам государственного значения» [170, с. 20].

Упоминание о петровских маскарадах весьма важно, ибо внутри именно этих увеселительных мероприятий определилась одна из специфических черт собственно русского бала – исполнение на нём среди общепринятых европейских танцев национально-характерных. По свидетельству Я. Штелина, «...в царствование Петра Первого, <...>, при дворе и в столице вместе с длинными старинными одеждами вышел из употребления и старый русский сельский танец. Он сохранился, следовательно, только в деревнях среди простого народа» [338, с. 149]. «На дворцовых балах, а также на балах высшего общества уже со времен Петра Великого не танцевали никаких других танцев, кроме французских, польских и английских контрдансов, на придворных же маскарадах очень часто так же танцевали украинские и русские деревенские танцы» [338, с. 151].

Таким образом, петровские ассамблеи представляли собой грандиозное составное действо, основными структурными элементами которого были торжественно-хоровое начало и собственно танцевальная часть. Именно эти композиционные особенности ассамблей и станут впоследствии основой русского бала.

1.3. Бальная практика послепетровских десятилетий: стремительный расцвет (1725 – 1801)

Данный период включает в себя большую часть XVIII в. (с правления Екатерины I до царствования Павла I) [см. Приложение А].

В нём можно *выделить два этапа*:

1-й этап (1725 – 1762) – переход от традиций петровских ассамблей к балам эпохи правления Екатерины Великой, связанный со стремительным развитием бальной практики и постепенным формированием основных черт русского бала;

2-й этап (1762 – 1801) – кульминация российской бальной культуры XVIII в., ознаменованная образованием её «исходной модели» – *екатерининского бала*.

Музыкальное оформление **балов данного периода** будет рассмотрено в соответствии с обозначенными этапами: **переходным** (1725 – 1762), включающим в себя балы времён царствования Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, и **кульминационным**, представленным, прежде всего, екатерининскими балами (1762 – 1801).

1.3.1. Балы переходного этапа (1725 – 1762)

Время царствования Екатерины I (1725 – 1727) и Петра II (1727 – 1730) не привнесло существенных изменений в музыкальное оформление балов.

Более удачным в этом отношении оказались последующие десятилетия XVIII в., начиная с воцарения на престол **Анны Иоанновны (1730 – 1740)**, при которой балы в Российской империи приобрели европейский лоск и стали одним из показателей могущества и величия власти Государыни. В эпоху Анны Иоанновны балы являлись непременным атрибутом любых государственных торжеств и празднеств, естественно «вписываясь» в их общую композицию, продуманную до мельчайших деталей. Как правило, они (балы) представляли собой финальную часть этих мероприятий, заканчиваясь, как и в эпоху Петра I, великолепным фейерверком.

По словам Н. Огарковой, «...окончательно сложившийся в 1730-е годы порядок проведения государственных торжеств в дальнейшем почти не менялся. Церемониал включал несколько основных «действий», каждое из которых в свою очередь являлось строго разработанной «программой»:

- 1) шествие (в кафедральный собор);
- 2) церковный обряд;
- 3) военный парад;
- 4) «парадный» обед во дворе;
- 5) приношение поздравлений монарху подданными;
- 6) церемониальный бал;
- 7) иллюминация и фейерверк» [230, с. 21].

Структура церемоний того времени мало отличалась от петровских ассамблей. Их торжественному открытию соответствовало исполнение вокально-хоровых композиций в честь Императрицы. Это могли быть панегирические канты, принадлежавшие перу В. Третьяковского, продолжавшие традиции петровской эпохи. Кантовые панегирики в честь Анны Иоанновны были весьма немногочисленны, что «...свидетельствует, скорее всего, о непопулярности панегирических кантов при дворе» [230, с. 87]. Они сочинялись, как правило, церковнослужителями, выпускниками славяно-греко-латинской академии.

Нововведением анненской эпохи стали панегирические итальянские кантаты, быстро завоевавшие большую любовь при дворе. Кантаты писались профессиональными музыкантами, в частности, Ф. Арайей в большом количестве и призваны были услаждать слух Императрицы итальянской музыкой и итальянскими голосами. Среди панегирических кантат Ф. Арайи выделяется «*La Gaba dell'amore e bal zelo*» [«Спор любви и ревности», либретто Дж. Бонекки] для двух солистов, оркестра и хора, написанной ко дню коронации Анны Иоанновны 28 апреля 1736 г.

Кроме кантов и кантат панегирического содержания, на балах исполнялись итальянские сольные и сценические серенады, которые также относились к панегирикам. Помимо обозначенных выше жанров, на торжествах того времени в рамках праздничного ужина в качестве приятного сопровождения часто ставились музыкальные итальянские интермедии, «завезенные» в Россию одновременно с кантатами.

В силу музыкальных пристрастий Императрицы, инструментальная музыка анненских балов также была представлена, прежде всего, сочинениями итальянских композиторов (например, циклами сонат для скрипки с басом Дж. Верокаи и Л. Мадониса, симфониями Д. Далольо). Однако более конкретный инструментальный репертуар того времени назвать очень трудно, ибо «...исполнявшиеся программы нигде не фиксировались» [153, с. 78].

По этой же причине невозможно назвать определённые музыкальные произведения танцевального жанра, под которые на анненских балах танцевали их участники. Сам «набор» танцев включал в себя менуэт, полонез, гавот и различные виды контрдансов. В целом, этот перечень не слишком отличался от танцевального «меню» петровских ассамблей.

Что же касается моментов «отдыха» на анненских балах, необходимо заметить, что Императрица «изгнала» из бальной практики шахматно-шашечные игры, курение табака и распитие спиртных напитков, столь популярных в петровскую эпоху, введя в моду азартные карточные развлечения.

В годы царствования Анны Иоанновны также продолжали устраиваться маскарады, которые наряду с придворными балами стали излюбленным времяпровождением Государыни и её подданных. Как правило, во время маскарадов, как и в эпоху Петра I, наряду с европейскими, исполнялись и национальные танцы, имевшие исконно-деревенские народные корни.

Вот что об этом пишет Я. Штелин: «Во время императрицы Анны Иоанновны чуть ли не ежегодно, в так называемую масляную или карнавальную неделю, при дворе устраивалось веселье с русскими деревенскими танцами, на которые приглашались офицеры императорской регулярной гвардии (исключительно видные дворяне) со своими молодыми женами...» [338, с. 151].

Со времён Анны Иоанновны, «... в штатах императорского двора стала полагаться должность «концертмейстера», в ведении которого и должна была состоять придворная музыка, то есть оркестры бальный и оперный» [298, с. 443]. Первым на этот пост был назначен итальянский композитор Ф. Арайя, приехавший в Россию со своей труппой артистов по личному приглашению Императрицы. Кроме того, была введена должность директора бальной музыки, которую занял немецкий капельмейстер И. Гюбнер.

При Анне Иоанновне (в 1729 г.) происходит расширение штата придворного оркестра, благодаря приезду иностранных музыкантов: скрипачей Дж. Верокаи, Бинди, Дж. Мадониса, А. Мадониса и Пьетро-Мира Педрилло, виолончелиста Гаспаро и контрабасиста Эйзеля из Богемии, гамбургского оперного композитора и капельмейстера Р. Кайзера. «...Впоследствии оркестр пополнился и другими талантливыми музыкантами: фаготистом-немцем Фридрихом, двумя валторнистами-чехами Шмидсом и Киттелем, двумя трубочниками-чехами, флейтистом и гобоистом немцем Теппертом, клавесинистом и скрипачем-чехом Пикелем, шестью скрипачами и альтистами, взятыми из немецкой капеллы герцога Голштинского» [338, с. 79 – 80].

Оркестр бальной музыки играл не только на придворных балах, но и на так называемых куртагах – приёмных днях в царском дворце, во время которых Императрица под звуки музыки вела беседу со своими гостями либо играла в карты. Позже куртаги стали называться «эрмитажами».

Повышению уровня придворной камерной музыки, звучавшей при дворе Государыни постоянно (в том числе и на балах), способствовала преимущественно музыка итальянских композиторов (Ф. Арайи, Л. Мадониса, Дж. Верокаи, Дж. Ристори, Д. Далольо), исполнявшаяся итальянскими виртуозами (вокалистами – синьорой Посторля, К. Джиорджи, синьором Крика, Р. Бон, П. Мориджи; скрипачами – Дж. Пиантониной, Д. Долольо, Дж. Мадонисом, А. Мадонисом и Пьетро-Мира Педрилло; виолончелистами – Дж. Долольо

и Гаспаро). «Так, – пишет Я. Штелин, – была введена и закреплена при русском императорском дворе итальянская музыка, продолжающаяся с этих пор неуклонно развиваться» [338, с. 81].

Таким образом, в эпоху Анны Иоанновны продолжилось начатое во времена Екатерины I постепенное преобразование петровских ассамблей в великолепные балы. Структура торжеств становится более многосоставной, чем при Петре I. В музыкальной составляющей доминировала итальянская музыка. Русская национальная линия была представлена панегирическими кантами и укреплялась национальными деревенскими танцами лишь на маскарадах, как во времена Петра I. Музыкальное оформление балов анненской эпохи свидетельствует о возросшем культурном уровне императорского двора и именитой российской знати.

Бальная практика времён царствования **Елизаветы Петровны (1741 – 1761)**, которая вела широкий образ жизни, достигает ещё большего великолепия. Описание одного из балов 1757 года даёт чёткое представление о структуре и музыкальном оформлении этого действа [см. 339, с. 64]. Его основными композиционными звеньями были:

- 1) торжественное открытие под звучание огромного придворного оркестра;
- 2) появление Императрицы во время первых менуэтов;
- 3) собственно танцевальная часть, состоявшая из большого количества менуэтов, контрдансов, английских и полонезов;
- 4) ужин, сопровождавшийся концертом вокальной и инструментальной музыки, и окончившийся далеко за полночь.

Безусловно, структурная матрица придворного бала эпохи Елизаветы Петровны могла варьироваться. Как и во времена Петра I и Анны Иоанновны, елизаветинские бальные церемонии часто начинались звучанием панегирических кантов, приветствовавших Императрицу и символизирующих мощь и процветание Российской империи. В числе этих кантов: «Гряди, наш свет, Елисавет...», «Да здравствует днесь императрикс Елисавет», «Петра Первого дочь наша мати», «Виват преславна самодержавна», «Днесь вся Россия распростирай дщерь длани», «Всем ныне радость», «Монахиня грядет», «Златые веки ныне наступили».

Авторами музыки и стихов панегирических кантов в честь Елизаветы Петровны, как и ранее, являлись представители духовенства. Их исполнителями были, «...как и в предыдущие царствования, <...> хор церковных певчих и учеников Славяно-греко-латинской академии» [230, с. 99 – 100]. Важно подчеркнуть, что одной из особенностей музыкального языка этих кантов является наличие в них элементов бальных церемониальных европейских танцев – полонеза и менуэта, придававших славильному звучанию ритуальный характер.

Среди *кантов-полонезов* в честь Елизаветы Петровны следует назвать «Приспе день красный, возсияло ведро», «Гряди наш свет, Елисавет», «Виват преславна самодержавна».

В числе *кантов-менуэтов* в честь Императрицы – «Петра Первого дщерь наша мати», «Велия радость», «Вси торжествуйте, вси купно ныне». Так, по мнению Н. Огарковой, «...панегирические канты на протяжении XVIII века органично входили в церемониальную жизнь двора. Они делались на заказ для определенных ритуалов и играли очень важную идеологическую и пропагандистскую роль, воспевая величие и божественное предназначение царской власти, а также создавали необходимый торжественный настрой...» [230, с. 108].

Как и во времена Анны Иоанновны, в эпоху Елизаветы Петровны, наряду с панегирическими кантами, на придворных балах исполнялись панегирические кантаты (например, «Пленённый Амур», «Юнона-помощница» и «Пророчествующая Уралия» Фр. Арайи) и серенады (например, серенада Ф. Арайи «Корона Александра Великого» на стихи придворного итальянского поэта императрицы Дж. Бонекки).

Поскольку одной из характерных особенностей елизаветинской эпохи стала театрализация различных празднеств (в том числе балов), мы считаем, что одним из проявления этой тенденции может являться включение музыкальных интермедий, фрагментов балетов и опер в общую композицию елизаветинских балов, что способствовало укреплению бальных традиций времён Анны Иоанновны.

В 1759 г. Ф. Арайя был уволен с должности «концертмейстера» придворной музыки и на неё был приглашен немецкий композитор Г. Раупах, который «...давал концерты в увеселительном дворце Петергофа» [298, с. 443]. Это не могло не наложить отпечатка на репертуар инструментальной музыки, исполнявшейся не только в концертах, но и на придворных балах. Если в эпоху Анны Иоанновны этот репертуар был представлен произведениями, в основном, итальянских композиторов, то в елизаветинское царствование стали исполняться сочинения выдающихся немецких авторов: К. Глюка, И. Грауна, И. Гольцбауэра, Г. Вагензейля, Й. Бенды.

Что касается придворного оркестра Императрицы, то следует отметить его количественный состав – более 80-ти музыкантов, подавляющее большинство из которых были иностранцами (немцами и итальянцами). Придворный оркестр в эпоху Елизаветы, как и при Анне Иоанновне, включал оперную и бальную группы, которые на императорских балах часто играли одновременно.

Во времена правления Елизаветы Петровны происходит ещё два события, непосредственно связанных с бальной практикой:

1) организация при дворе постоянного штата бандуристов (в угоду фавориту Государыни графу К.Разумовскому);

2) появление в России рогового оркестра, без которого впоследствии будет обходиться редкое торжественное мероприятие при дворе (в том числе и балы).

Роговая музыка, введённая в исполнительскую практику по инициативе обрусевшего чеха-валторниста Яна-Антон Мареша, во второй половине XVIII – начале XIX вв. станет одним из наиболее распространённых и специфичных видов инструментальной музыки в России. Полный состав рогового оркестра включал в себя 91 рог и требовал около 40 исполнителей. Учитывая, что каждый рог издавал только один звук, техника игры в роговом оркестре была чрезвычайно сложной и изнурительной. Поэтому неслучайно музыкантами этих оркестров были исключительно крепостные крестьяне.

По словам И. Липаева, «...играли музыканты на своих рогах так: один брал ноту известной высоты и выжидал, когда можно было её дунуть рядом с нотой другого музыканта. Через посредство именно этих выжиданий и вступлений и достигали мелодий, а затем и гармонии. Сколько нужно было терпения, внимания, самого сильного напряжения воли со стороны играющего, чтобы достигнуть более или менее порядочных результатов! Современники были в величайшем восторге от роговых оркестров!» [190, с. 66]. Звучание роговых оркестров, с одной стороны, отличалось грандиозностью и мощностью, с другой – большой мягкостью и глубиной тембра.

Для роговой музыки применялась особая система нотации, а репертуар роговых оркестров отличался значительным разнообразием. Его составляли обработки народных песен, увертюры и фрагменты из популярных опер, различные танцевальные пьесы, простейшие симфонии. Кроме того, специально для роговых оркестров сочинялись программные произведения – «Баталии» и «Охотничьи концерты». Постепенно на протяжении первой половины XIX в. интерес к роговой музыке стал снижаться, что привело к тому, что к тридцатым – сороковым годам роговые оркестры практически вышли из музыкального обихода [157, с. 476 – 477].

Роговые оркестры сопровождали различные мероприятия: концерты и спектакли, балы и маскарады. Особенностью использования рогового оркестра на балах было комбинирование его звучания с симфоническим: «...возникали диалоги между симфоническим и роговым оркестром или их взаимодействие» [319, с. 148]. Использование этого удивительного коллектива и составило со временем одну из наиболее специфических черт русской бальной культуры второй половины XVIII – начала XIX вв.

Танцевальная программа елизаветинских балов не претерпела особых изменений. В неё, как и ранее, входило исполнение менуэтов (в большом количестве), полонезов (несколько) и различных видов

контрдансов (в малом количестве), в которых акцент популярности смещается с англеза на кадрили.

На придворных маскарадах времён Елизаветы Петровны ещё более укореняется традиция исполнения национально-характерных танцев: «...~~каза~~чок” и ~~русская~~” оформляются танцмейстерами как новые салонные бальные танцы, которые не имеют западных аналогов» [170, с. 24]. При этом «...Елизавета, хорошо знакомая и с европейской школой салонного танца, и с элементами русской народной танцевальной культуры, внесла огромный вклад в дело создания облагороженного, «окультуренного» стиля русского танца, сочетая самобытные черты русской пляски с профессионализмом, элегантностью, рафинированностью исполнения. Мода на исполнение русской пляски не ограничилась императорским двором и вскоре проникла даже в провинцию» [170, с. 155]. Усилению национального начала способствовало и создание при дворе капеллы бандуристов, выступавшей на балах.

1.3.2. Балы кульминационного этапа (1762 – 1801)

Кульминацией в развитии русской бальной культуры центрального периода являются балы эпохи правления **Екатерины Великой (1762 – 1796)**. Именно в это время складывается «исходная модель» российского бала, строго регламентирующая все составляющие бального действия (структуру, этикет, очерёдность танцев) и максимально подчеркивающая его торжественность и роскошь.

Композиционная матрица «екатерининского бала» и её содержательное наполнение довольно чётко предстают в подробном описании бала в Таврическом дворце 28.04.1791 г., устроенного в рамках празднества, посвященного взятию Измаила и заключения Россией выгодного мира с турками [см. Приложение **Б**], приведенного в работе А. Лебедевой-Емелиной и Е. Левашёва: «Вся художественная сторона праздника, участие в которой принимали виднейшие поэты (Державин), балетмейстеры (Пик), музыканты (Козловский), представляла собой стройную продуманную композицию. Среди танцевальных номеров был хор на слова Державина «Царство здесь удовольствий», исполненный с итальянской музыкой» [258, с. 60-61].

Как видим, «екатерининский бал», как и балы при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне, представлял собой *многосоставное действие*, включающее в себя исполнение хоровых полонезов, обязательной танцевальной программы, балетов, а также театральных представлений (французских комедий), составляющих «сердцевину» данного торжественного мероприятия. Наличие театральных представлений в рамках бальной программы было следствием повального увлечения театром в эпоху царствования Екатерины II.

В последние годы правления Императрицы в бальную моду вошли так называемые «живые картины», сопровождавшиеся звучанием инструментальной музыки и представлявшие собой своеобразную альтернативу театральным постановкам в рамках бала. На придворных балах они ставились наряду с последними, а на камерных великосветских семейных балах замещали их, превращаясь в одно из главных развлечений. Как правило, показ «живых картин» происходил перед началом танцевальной части, а также между отдельными танцами в качестве услаждающих взор «зон отдыха». Во время одного бального вечера могли ставить несколько «живых картин» – мини-спектаклей, в течение каждого из которых, в связи со сменой поз их участников, возникало от трёх до пяти «живых картин» – кадров.

Основа бала – танцы, – в общей композиции описанного торжества являлись его своеобразной константой, «пронизывающей» структуру бального действия в соответствии с логикой формы рондо, выступая в качестве рефрена.

Фейерверк в некоторых случаях представлял собой не финальную точку, а «разделительную зону» между основной, театрализованно-танцевальной, и заключительной, чисто танцевальной, частями бала.

Опираясь на приведенное описание одного из екатерининских балов, отметим, во-первых, появление нового вокально-инструментального жанра – полонеза с хором, истоки которого восходят к панегирическим кантам-полонезам эпохи царствования Елизаветы Петровны. Во-вторых, его явное доминирование в бальной программе (кроме двух чисто оркестровых польских – «военной кадрили» и полонеза на мотив молдавской танцевальной песни). Возвышенно-гимнический тон хоровых полонезов способствовал усилению в них славильного начала, что весьма приветствовалось Екатериной II, усматривавшей в этом один из способов укрепления своей власти и демонстрацию собственного могущества. Безусловно, преобладание в программе обозначенного бала именно хорового полонеза придавало всему мероприятию максимально торжественный, апофеозный характер. Автором наиболее известных полонезов был придворный композитор Императрицы О. Козловский, руководивший музыкально-театральной жизнью северной столицы России.

На торжественных церемониях времён Екатерины Великой продолжали звучать прославляющие её *канты-полонезы* (например, «Воспой торжественно, Россия, Возвыси до небес свой глас», звучавший во время шествия Императрицы в Успенский собор в день торжественной церемонии её въезда в Москву, и часто открывающий придворные балы) и *канты-менуэты* (например, «Какую радость ощущаю», «Какой прекрасны зефир бескрылы»).

Музыкальная стилистика этих произведений синтезировала в себе элементы церковных псалмов XVII в., петровских виватов и

европейских церемониальных бальных танцев. Авторами поэтической и музыкальной составляющей екатерининских панегириков были всё те же церковнослужители, кроме того «...канты распевались и на тексты профессиональных поэтов-панегиристов, которые, подобно В. Третьякову, могли быть и авторами музыки» [230, с. 104].

Иногда на екатерининских балах в момент их открытия звучали отдельные циклические хоровые концерты Дж. Сарти и Д. Бортнянского, в которых связь с церковным ритуалом была весьма условной (несмотря на православный канонический текст, их музыкальная составляющая носила явно светский характер).

Подобные концерты в контексте придворных балов Екатерины Великой играли роль приветственных панегирических кантат, а «...иногда вплотную приближались по своей функции к произведениям прикладного характера, сопровождая званые обеды и даже игру в карты» [154, с. 118]. Среди таких официально-торжественных произведений можно назвать концерты «Радуйтесь, людие», «Ныне силы небесныя» Дж. Сарти и концерты №№ 2, 4, 5 Д. Бортнянского.

Таким образом, в эпоху царствования Екатерины II укореняется традиция официально-торжественного открытия бала, выполняющего функцию парадно-славильного «Пролога» всего бального действия, в котором, наряду с панегирическими кантатами и хоровыми концертами, одно из центральных мест занимал жанр хорового полонеза.

Роль О. Козловского в этом контексте была знаковой, так как по долгу службы именно он являлся творцом (композитором и режиссёром) этой вступительной части бала, его «полонезного» начала, задававшего тон всему последующему мероприятию.

Следует заметить, что жанру полонеза (как хорового, так и оркестрового) в екатерининскую эпоху уделялось особое внимание, поскольку его звучание не только помпезно открывало балы, но и разнообразно «прославляло» их структуру. Именно полонез при Екатерине II приобретает значение самого модного бального танца, в исполнении которого принимали участие все присутствующие. Из-за возможности общения партнёров во время исполнения неторопливо-размеренного полонеза, этот танец называли «ходячей беседой». Помимо польского, на екатерининских балах исполнялись традиционная аллеманда, а также, что очень важно, национально-характерные танцы (например, молдавский, малороссийский).

Появление в программе балов екатерининской эпохи народных плясок является весьма показательным и знаковым моментом, идущим «вразрез» с утверждением Я. Штелина об исполнении подобных танцев исключительно на маскарадах [см. 338, с. 151]. С этого времени включение в танцевальное «меню» балов различных национально-характерных танцев станет неуклонно растущей тенденцией и составит

одну из наиболее существенных отличительных особенностей собственно русского бала.

Как видим, танцевальная программа екатерининских балов отличалась достаточным разнообразием. Помимо полонеза, наиболее торжественного среди прочих танцев и многократно исполнявшегося на балах, танцевались народные пляски и некоторые старинные танцы (например, аллеманда). Что же касается менуэта, столь любимого на балах со времён Петра I, он постепенно «уходит» из бальной практики, постепенно становясь историческим танцевальным раритетом, вызывающим ироническую улыбку. На екатерининских балах могли исполняться контрдансы. В последние годы правления Государыни на русском бальном пространстве появился вальс, отношение к которому в то время было крайне негативным. Несмотря на это, вальс олицетворял собой «дыхание» приближающейся эпохи романтизма. Именно этот танец нередко исполнялся вторым на екатерининских балах 90-х гг. XVIII в., предоставляя возможность для выражения личностно-интимных переживаний их участникам. Новым среди бальных танцев в эпоху правления Екатерины Великой становится и кадрили, которая исполнялась в ряду старинных неосновных танцев – гавотов. Традиционно танцевально-игровой финал бала в екатерининское время был представлен французским котильоном, исполнение которого способствовало усилению на этих торжествах развлекательного элемента.

Музыкальное содержание танцевальной части екатерининских балов, как правило, представляло собой профессиональную обработку композиторами фрагментов из наиболее модных в то время оперных сочинений (О. Козловский, Б. Галуппи, Г. Раупах, Т. Траетта, Дж. Паезиелло, Д. Чимароза, Дж. Сартти, Л. Ершов, В. Мартин-и-Солер). Что касается провинциальных балов эпохи царствования Екатерины Великой, то, по мнению А. Лебедевой-Емелиной и Е. Левашёва, «...подобные празднества строились, в принципе, по той же схеме, хотя были несоизмеримо скромнее и изрядно хуже по качеству музыки» [258, с. 61].

При Екатерине II, как и ранее, существовало два придворных оркестра – оперный и бальный. Оба коллектива должны были играть в театрах, во дворце во время торжественных выходов и балов, в «Эрмитажах», на придворных концертах. По мере необходимости, бальный оркестр увеличивался музыкантами оперного. Когда оба оркестра объединялись, количество музыкантов в них доходило до 80-ти человек и такой коллектив «...заслуживал названия «прекрасного», «роскошного»» [190, с. 60].

Каждый оркестр представляла полноценная струнная группа, парный состав дерева, из меди – валторны и трубы, из ударных, прежде всего, литавры, а также тарелки, большой барабан, малый барабан,

выполняющие декорирующую функцию. Основным отличием бального оркестра от оперного, как уже писалось выше, было использование в нём рогового оркестра. Большинство официально-парадных полонезов О. Козловского рассчитаны на исполнение этими двумя видами оркестра. Именно соединение звучания симфонического оркестра с роговым и составило специфическую особенность не только указанного жанра в творчестве композитора, но и в целом русской бальной музыки. «...специальный музыкальный эффект заключался также и в том, что хор и оркестры располагались в разных частях парадного зала» [230, с. 147].

Следует отметить, что в придворном оркестре Екатерины Великой значительно увеличилось количество русских музыкантов, составивших его большую часть. Это было следствием политики Императрицы, которая всячески содействовала и покровительствовала отечественным талантам. В числе наиболее одарённых русских оркестровых музыкантов того времени, следует назвать, прежде всего, И. Хандошкина и Д. Зорина. При этом, наряду с русскими, в состав императорского оркестра входили выдающиеся иностранные знаменитости, приглашённые из Вены. Среди дирижёров необходимо выделить фигуры Н. Поморского в опере (в 1794 году его сменил К. Кавос), Сыромятникова в балете и О. Козловского в придворном оркестре. Руководителями (капельмейстерами) придворных оркестров во времена Екатерины II были итальянец В. Манфредини (на балах) и австриец Й. Старцер (в концертах). По словам С. Танеева, «...через два года прибыл в Петербург на трёхлетие известный Б. Галуппи... Придворные оркестры были им доведены до совершенства...» [298, с. 443].

Таким образом, «...при Екатерине в Петербурге съехались все более или менее известные музыканты Европы и России. Музыкальная часть достигла тогда совершенства в больших размерах» [190, с. 61]. Наконец, в это время в России уже появились собственные талантливые композиторы – М. Березовский, Д. Бортнянский, В. Пашкевич, Е. Фомин, И. Хандошкин, Ф. Дубянский, с творчества которых началось формирование национальной композиторской школы.

Маскарады в эпоху Екатерины Великой продолжают процветать, поскольку их особенно любила Императрица. Одно из центральных мест на маскарадах продолжают занимать национально-характерные танцы.

Взошедший на престол **Павел I (1796 – 1801)**, был человеком строгим, крайне подозрительным, подчинившем весь уклад жизни российского общества жёсткому военному режиму. Император не питал особых чувств к музыке, а потому ни она, ни развлекательно-увеселительная сфера, непосредственно с ней связанная (в том числе балы и маскарады), в эпоху павловского правления большого развития

не получили. «Со смертью Екатерины II, казалось, миновал и «золотой» век музыки» [190, с. 69]. Государь сократил количество музыкантов в военных полковых оркестрах в 10–20 раз. Несмотря на это, он сохранил большой полковой оркестр бальной музыки, постоянно приглашаемый в лучшие дома Петербурга.

Известно, что Павел I придавал придворным церемониям огромное значение, отличавшееся болезненной гипертрофированностью. Поэтому неслучайно, придворные балы, как и ранее, часто «вписанные» в ритуальный сценарий, не только не прекращают своего существования при этом Императоре, но и проводятся с большим размахом и великолепием.

Придворные балы Павел I давал по понедельникам в Петербурге, а по субботам – на Каменном острове. За их ходом, как и за ходом маскарадов, тщательно наблюдала полиция. Это обстоятельство привело к тому, что на некоторое время маскарады практически перестали устраиваться. Начавшись в четыре-пять часов вечера, не позже десяти часов вечера балы в обязательном порядке заканчивались. Кроме того, пытаясь придать этим торжественным мероприятиям больше строгости и официоза, Павел I «изъял» из их танцевальной программы наиболее свободный и раскованный вальс, наложив на исполнение этого танца жесточайший запрет.

Как правило, на павловских балах танцевали полонезы, контрдансы и национально-характерные танцы. В целом же, структура балов при Павле I оставалась такой, как и при Екатерине Великой. Особенностью их музыкального оформления было доминирование в нём французской музыки, что объяснялось страстью Императора ко всему французскому, в частности, в предпочтении им французской оперы, особенно опер А.-Э.-М. Гретри (например, опера «Браки самнитянок» была поставлена 25 апреля 1797 года крепостной труппой графа Н. Шереметева в рамках коронационных торжеств Павла I), отрывки из которых (например, «Ложная магия», «Деревенские испытания») часто «вплетались» в композицию павловских балов.

В духе французских (по требованию Государя) сочинял оперы и его придворный композитор Д. Бортнянский, музыка которого звучала на государственных торжествах с иллюминациями и фейерверками, украшала семейные праздники, исполнялась на балах в виде циклических хоровых концертов, открывавших мероприятия (например, концертов №№2 – 5) и фрагментов из опер («Празднество сеньора», «Сын-соперник» и «Сокол»).

В композицию павловских балов входили:

- хоровые панегирики Дж. Сартти (концертный гимн на коронацию его величества Павла I для сопрано, тенора, баса и хора на текст Ф. Моретти, кантата «Дань» на текст Ф. Моретти, «Рождественский

гимн» для 8 голосов и оркестра, кантата «Приношение Павлу I, преподнесенное и исполненное его дочерьми» для пяти сопрано и оркестра, кантата «Слава Гименею. Эпиталама», кантата на коронацию Павла I «Добрый гений России»);

- балеты П. Пинуччи (например, «Два охотника», «Арлекин под покровительством феи», «Деревенские утренние увеселенья при восхождении солнца», «Кузнец и лекарь», «Башмачник и бочар», «Мельник», «Любовная шутка», «Орфей и Эвридика»);

- фрагменты комических опер Д. Чимарозы («Влюбленная балерина», «Две невесты или Кто переодевается...», «Два мнимых графа, или Муж без жены», «Великодушные враги или состязание в комплиментах»), О. Козловского («Олинька, или первоначальная любовь»), П. Гульельми («Близнецы», «Фонарь Диогена», «Благодарная пастушка»), В. Мартин-и-Солера («Деревенский праздник», «Благодетельный грубиян»), Дж. Паизиелло («Нина, или от любви сумасшедшая», «Ревнивый муж»), Н. Далейрака («Беспокойный вечер», «Амбруз или Вот мой день»);

- фрагменты опер-*seria* Дж. Паизиелло («Дидона», «Андромаха»), Дж. Сартти («Андромеда», «Эней в Лацио»).

Изысканным украшением балов Павла I были выступления лучших музыкантов мирового уровня, среди которых: итальянские певицы Г. Анжиолини и М. Лауретти, певец-кастрат А. Тестори, скрипачи Жиардини, Пьельтен и Л. Изабе, валторнист Леар, виолончелист Ф. Керцелли, пианист И. Геслер, фэготист Г.И.А. Бервальд, кларнетист И. Борер. Отдельно следует назвать имя прекрасной русской певицы Е. Сандуновой, чей великолепный голос и вокальное мастерство также услаждали слух Императора во время придворных празднеств и балов.

Продолжала звучать на павловских балах и роговая музыка, репертуар которой составляли симфонии Й. Гайдна, В. А. Моцарта, увертюры и симфонии, написанные специально для рогового оркестра, а также русские народные песни. Жанр хорового полонеза во времена Павла I также не утратил своей популярности (сочинения Дж. Сартти, О. Козловского). Возможно, на павловских балах, ставились, как при Екатерине Великой, интермедии и «живые картины».

Как видим, музыкальная составляющая павловских балов, в сравнении с балами при правлении Екатерины II, изменяется незначительно. Основу музыкальной композиции составляли: торжественно открывающие бал различного рода вокально-хоровые сочинения панегирического характера (циклические концерты, кантаты); музыкальные интермедии, балеты, «живые картины», фрагменты из серьезных и комических опер; разножанровая инструментальная музыка (как оркестровая, в том числе роговая, так и сольная концертного плана).

Однако французская и итальянская музыкальные традиции на павловских балах уравнивают друг друга. Из танцевальной программы «исчезают» устаревший менуэт и запрещённый при Павле I вальс. Таким образом, в бальной культуре павловского времени, практически сохраняющей традиции екатерининских балов, уже намечилось некоторое преобразование этой «исходной модели» русского бала.

Подводя итоги рассмотрения **балов второго периода (1725 - 1801)**, отметим, что, в отличие от петровских ассамблей, они приобрели европейский блеск и роскошь, явились одним из показателей не только статусности императорского двора и величия всей Российской империи, но также их высокого культурно-музыкального уровня. В то же время для балов данного периода характерен медленный, но неуклонный процесс эволюции, который напрямую зависел от политического, социального и культурного развития России. Так, в XVIII в. кульминацией бальной практики становятся балы времён правления Екатерины Великой, представляющие собой грандиозное, монументальное, крупномасштабное действо эпохи классицизма, основанное на сочетании разных видов искусств. На несколько десятилетий матрица «екатерининского бала» стала определённым эталоном для бальной культуры России конца XVIII – начала XIX вв.

1.4. Бал в российской культуре XIX столетия: инерционный этап (1801 – 1881)

С начала XIX в. в развитии русской бальной практики начинается третий период, характеризующийся постепенным перерождением екатерининского бала в бал александровско-николаевской эпохи. В это время эволюция бальной культуры происходит как бы по инерции. Ничего принципиально нового в недрах откristаллизовавшейся за десятилетия «исходной модели» не появляется. Однако наблюдается сильное влияние на неё, прежде всего, социальных факторов, что в итоге приводит к «...опрощению, обытованию некогда помпезно-церемониальной области массовой художественной деятельности» [114, с. 182].

Перерождение екатерининского бала в бал новой романтической эпохи началось с правления **Александра I (1801 – 1825)**, при котором количество всевозможных увеселений, праздников и балов многократно увеличилось. Официально-торжественному началу бальных мероприятий в эпоху Александра I соответствовало звучание вокально-хоровых панегириков, наряду с которыми исполнялись хоровые концерты Д. Бортнянского. Под музыку этого композитора приветствовали Императора, одержавшего победу в Отечественной войне 1812 - 1814 гг. Для балов, связанных с особо важными датами

личной жизни монарха и его жены (например, дней тезоименитств), создавались новые торжественно-церемониальные полонезы. Специально для празднования дней тезоименитств императрицы Марии Фёдоровны (супруги Александра I) О. Козловским были написаны полонезы, открывавшие эти празднества в 1805, 1806, 1807, 1808, 1809 и 1811 гг.

При сохранении прежнего гимнично-приподнятого тона музыкального начала бала в ряде церемониальных полонезов наблюдается тенденция их романтизации («Русскими летит странами», 1801; «На победы Кутузова», 1813 О. Козловского). Речь идёт, прежде всего, о красочном сопоставлении тональностей и усилении контраста за счёт лирически окрашенного трио.

Для балов, проводимых в рамках коронационных торжеств, специально создавались так называемые бальные коронационные сюиты, представлявшие собой чередование оркестрово-хоровых, чисто хоровых и танцевальных эпизодов. Официальному открытию балов соответствовали хоровые полонезы, прославляющие особу Императора и мощь российского государства. Этой же цели служили хоровые эпизоды, представленные музыкой панегирических кантов.

Как правило, бальные танцы начинались оркестровыми полонезами, звучащими сразу после торжественного хорового полонеза и чередующимися с контрдансами и менуэтами. Завершали череду бальных танцев народные пляски, утверждающие «...мощным апофеозом национальную тему» [230, с. 199].

В традиционную танцевальную программу балов эпохи правления Александра I входили, помимо полонезов, контрдансы, вальсы (исполнялись в основном на частных балах), мазурки (появились в России с 1810) и национально-характерные танцы (в основном, в провинции).

Как видим, в списке танцев, наряду с устоявшимися в бальной практике полонезами и контрдансами (в виде кадрилей), в александровское время возрождается интерес к «преданному забвению» вальсу, а также появляются новые – мазурка и экосез (разновидность контрданса), которые в очень короткий срок «завоевали» бальное пространство России. Танцевальные номера, как правило, писались на мелодии модных оперных и инструментальных произведений (в том числе опер Дж. Паизиелло, В. А. Моцарта, П. Монсиньи, Р. Крейцера, Ф. Бианки, Г. Спонтини, О. Козловского, на темы инструментальных сочинений И. Плейеля). Также использовались мелодии подлинных русских, малороссийских, молдавских песен, что символизировало актуальную для России тему власти (монарха) и народа.

Необходимо отметить, что во времена царствования Александра I, в соответствии с духом новой романтической эпохи, наблюдается тенденция «одушевления» танца, который должен стать «живым» и

чувственным. Следствием этого явилось изменение характера бальных танцев, многие из которых лишились излишней чопорности и помпезности, становясь более естественными (это, в первую очередь, относится к полонезу).

Музыкальная основа бальной музыки александровского времени представляла собой, как и во времена правления Екатерины II и Павла I, попури на темы модных в первой четверти XIX в. оперных и инструментальных сочинений. В их числе – полонезы И. Гельда и Пейрона на темы из оперы Ф. Кауэра «Русалка» (1803), полонезы О. Козловского, И. Гельда и А. Демаре на темы из оперы А. Буальдьё «Калиф Багдадский» (1803), полонезы О. Козловского и А. Демаре на темы из оперы А. Буальдьё «Телемах» (1806-1807), полонез И. Рамница на темы из оперы Л. Керубини «Лодоиска» (1807), полонез Врангеля на темы из оперы А. Титова «Эмерик» (1807), полонез О. Козловского на темы из оперы А. Титова «Ям или почтовая станция» (1808), полонезы О. Козловского на темы из оперы Й. Вейгля «Швейцарское семейство» и полонез на темы из оперы Н. Изуара «Жоконд» [258, с. 197-198].

К концу правления Александра I (20-е гг. XIX в.) появилось очень много кадрили, котильонов, вальсов на темы из опер Дж. Россини «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка», «Итальянцы в Алжире», «Отелло», в числе авторов которых были А. Диабелли и Л. Константин [258, с. 197 – 198].

Музыкальную основу национально-характерных танцев, исполнявшихся на балах, как правило, составляли темы народных песен. Среди авторов бальной музыки были как профессиональные композиторы – К. Кавос, Г. Парис, О. Козловский, И. Лакост, Ф. Шольц, И. Рамницц, И. Габерцеттель, И. Гелинек, М. Журавлёв, так и меломаны-любители (например, князь П. Долгорукий). По мнению Ю. Савельевой, имена создателей большого числа танцев остаются неизвестными, а многие из созданных в то время танцевальных пьес не имеют особой художественной ценности [272, с. 71-72].

Что же касается других музыкальных составляющих александровского бала, столь характерных для эпохи XVIII в. (например, постановок оперных и балетных фрагментов, концертных выступлений оркестра и отдельных исполнителей), то, скорее всего, в связи с развитием национальной композиторской школы, театральной и концертной жизни России, они постепенно начинают исключаться из бальной практики. Однако в отдельных случаях в рамках придворных балов могли ставиться отрывки из модных опер: *французских* (А.-Э.-М. Гретри, Г. Мегюля, Н. Далеирака, Н. Изуара, Ф. Буальдьё, П. Монсиньи), *итальянских* (Г. Спонтини, Д. Чимароза, Дж. Россини), *немецких* (К. Вебер, Р. Крейцер), *русских* (А. Титов, С. Титов).

Среди популярных балетов, возможно исполнявшихся в рамках александровских балов, следует назвать балеты: С. Давыдова (в

частности, балет «Увенчанная благость» был поставлен в день коронации Александра I; балет «Торжество благодарности» был исполнен в день тезоименитства Императора), В. Мартин-и-Солера, И. Вальберха, Ш. Дидло, Ш. Ле Пика.

Поскольку в начале XIX в. особую популярность приобретают жанры водевиля (А. Алябьев, А. Верстовский) и «трагедии на музыке» (О. Козловский, С. Давыдов, К. Кавос, А. Титов), то, предположительно, они также могли ставиться в рамках бальных торжеств.

На придворных балах эпохи Александра I выступали лучшие иностранные и русские исполнители того времени: певец Вундер, скрипач А. Ершов, пианист И. Пальшау, скрипичный дуэт сестер Соломони, певица Е. Сандунова, виолончелисты Н. Зигмунтовский и Б. Ромберг, гитарист А. Сихра, гобоист Шепелев, скрипач А. Уваров, кларнетист Королёв, пианисты Дж. Фильд, Д. Штейбельт и М. Керцелли, певица Г. Мара. Возможно, на этих мероприятиях звучали концертные произведения известных композиторов в исполнении придворного оркестра, услаждавшие слух участников бала (например, сочинения В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, К. Кавоса, Дж. Сартти, С. Жилина, Д. Кашина).

Проведение маскарадов, практически исчезнувших с бального пространства России в павловскую эпоху, в годы правления Александра I возобновляется. Более того, маскарады, как и прежде, по степени своей популярности не уступают официальным бальным церемониям. На маскарадах «...кроме „янычарской“, <...> играли оркестры военной музыки или трубачи конной гвардии, струнно-духовой состав, хор певчих, иногда участвовали прибывшие в сию столицу тирольские певцы и певицы» [246, с. 17-18].

При Александре I были утверждены штаты оркестра Императорских театров (оперной и бальной групп), а также создан новый, водевильный, оркестр, который также привлекался для сопровождения балов.

Обращает на себя внимание и отсутствие в перечне оркестров, игравших на маскарадах, рогового, что свидетельствует о постепенном исчезновении этого специфически русского явления из бально-маскарадного обихода.

28 декабря 1809 года Императором была учреждена должность директора музыки, предполагавшая помимо полного владения всеми оркестрами, подготовку музыкального оформления придворных балов и маскарадов. Первым директором музыки был О. Козловский, после него – Л. Ершов, затем – К. Кавос, со смертью которого в 1840 году эта должность была упразднена. Таким образом, в эпоху Александра I начинается постепенный процесс отхода от эталона екатерининского бала в сторону его упрощения и большей свободы.

При **Николае I (1825 – 1855)** продолжается процесс преобразования русского бала, начавшийся в александровское время. Придворные балы в годы царствования этого Императора приобрели особую изысканность и блеск, поражая своим великолепием их участников. Самыми популярными на придворных балах николаевской эпохи, по-прежнему, остаются польский, расширивший свой статус до «имперского» [140], вальс, завоевавший титул «короля» бала, мазурка и котильон, различные виды контрданса (экоссез, англес, матредур).

Появившаяся на бальном пространстве России приблизительно в 1825 году французская кадриль (один из видов контрданса) стала особо модной, во многом, благодаря личному пристрастию к ней самого Императора, охотно танцевавшего на камерных домашних балах в Аничковом дворце. На балах эпохи Николая I закрепляется появившаяся во времена правления Александра I тенденция к доминированию в их танцевальной программе подвижных и даже быстрых танцев, среди которых в начале 40-х годов появляются новые – галоп и полька.

Следует отметить, что создателями бальной музыки, как и ранее, остаются придворные композиторы: Л. Ершов, К. Кавос, управляющий придворным бальным оркестром в 30-40-е годы А. Лядов, сочинивший большое количество кадрилей. Их танцевальные пьесы не отличались яркостью индивидуального композиторского почерка, по традиции представляя собой произведения на «чужие» темы (речь идет, прежде всего, о темах из опер Дж. Россини и К. Вебера, пользовавшихся огромной популярностью в России в то время). Имена большинства других создателей (композиторов и аранжировщиков) бальных танцев остались неизвестными.

Обращает на себя внимание прочное укоренение при Николае I тенденций создания танцевальной музыки, появившихся ещё во времена Екатерины II, родоначальником которых можно считать О. Козловского. Речь идёт как о сочинении достаточно индивидуализированных по характеру и авторскому стилю танцев, звучание которых отражает особое внутренне состояние композитора, так и о создании клавирных переложений, а впоследствии и собственно клавирных (фортепианных) пьес, предназначенных не только для танцев, но и для домашнего или салонного музицирования.

Реализация обозначенных тенденций в николаевскую эпоху непосредственно связана с характерными особенностями русской музыкальной культуры этого времени: активное развитие русской национальной композиторской школы приводит к зарождению русской музыкальной классики, представленной творчеством гениальных композиторов. Следствием этого явилось появление музыкальных шедевров в жанре танцевальной бальной музыки: например, танцы из знаменитого польского акта «Жизни за царя» и «Вальс-фантазия»



М. Глинки. Кроме того, выдающиеся композиторы А. Даргомыжский, А. Рубинштейн, А. Бородин, Ц. Кюи, М. Балакирев, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, создавая фортепианные пьесы различных танцевальных жанров, «оттачивают» на них своё профессиональное мастерство. Многочисленные бальные танцы композиторов «второго» эшелона (А. Алябьева, Н. Титова, В. Кажинского) по-прежнему не выходят за пределы домашнего бытового любительского музицирования.

Что касается традиционных для русского бала структурных элементов, то, как и ранее, его композицию украшают фрагменты из модных в годы правления Николая I время опер, как западноевропейских (Дж. Россини, К. Вебера, Д.Ф.Э. Обера, Ф. Галеви, В. Беллини), так и русских композиторов (А. Верстовского и М. Глинки). В число музыкальных спектаклей, ставившихся в рамках придворных балов, продолжал входить и водевиль, популярный с 20-х годов XIX в.

Значительное снижение в России в начале 30-х годов XIX в. интереса к жанру балета привело к временному «исключению» балетных постановок из бальной композиции. Возрождение этой традиции связано не только с постановкой в 1842 г. балета А. Адана «Жизель», но и с деятельностью известного французского балетмейстера Ж. Перро, возродившего хореографические принципы Ш. Дидло. Как и ранее, на балах разных уровней остаются достаточно модными «живые картины».

Одним из музыкальных украшений бальных торжеств в эпоху Николая I могли быть выступления знаменитых музыкантов: пианистов – Ф. Шоберлехнера, Ш. Майера, А. Герке, М. Шимановской, Т. Штелина, К. Вик; скрипачей – Ф. Бема, Ф. Давида, Г. Ромберга, Л. Мауэра; виолончелистов – А. Мейнгарда, К. Ромберга; флейтистов – Г. Зусмана и А. Дерфельда; кларнетистов – братьев Бендеров; певцов – В. Шелаева, сестёр Лебедевых, О. Петрова, М. Степановой, А. Воробьёвой.

Во времена царствования Николая I значительно расширяется количество оркестров и их разновидности. Помимо придворного, развивается деятельность студенческих оркестров в университетах, любительского оркестра под управлением В. Радивилова, домашних оркестров (например, графа Грациани), помещичьих оркестров в провинциях (например, графов Растопчина, Каменского). По-прежнему профессиональный уровень бальных оркестров (в том числе помещичьих) был достаточно высоким, о чём свидетельствуют многочисленные концертные выступления этих коллективов. Например, на музыкальных вечерах в концертном зале и эстрадном театре «Сада Излера» («увеселительный сад в Петербурге»), согласно афише 1853 г., выступали два бальных оркестра – А. Шиндлера и Й. Гунгля. На

эстрадах и концертных площадках сада выступали бальные оркестры братьев Гунгль и Цезаря Пуни.

В этот период продолжается процесс демократизации бальной практики, начавшийся при Александре I. Наряду с придворными, великосветскими, публичными и частными балами, всё большую популярность получают благотворительные балы, среди которых особо значительными стали балы в пользу нуждающихся. Публичные балы с лотереями, базарами и аукционами давались благотворительными обществами в специальные дни, но не более одного раза в год. По этим же правилам устраивались и публичные балы для детей.

Тенденцию демократизации бала подтверждает практика проведения общедоступных балов в трактирах, расположенных в окрестностях Петербурга. Эти балы устраивались также с позволения Правительства. Краткое описание содержания этих увеселительных мероприятий автор обнаружила в документах РНБ ГЗ и РГИА⁴.

Помимо общедоступных, новым видом бала, появившимся в годы правления Николая I, являются танцевальные вечера, которые проводились повсеместно, предполагали небольшое количество гостей, отсутствие бальных костюмов и возможность исполнения танцев не только под оркестр, но и под фортепиано.

В 40 – 50-е годы в столицах открывается множество общественных танцклассов, благодаря которым «затанцевали» все слои русского общества. С модой на танцы связано распространение многочисленных руководств по обучению бальным танцам, изданных ещё в конце XVIII – первой половине XIX вв., среди которых «Танцевальный словарь» Ш. Компана (1790), «Изучение бальных танцев» А. Максина (1839).

Несмотря на довольно жёсткую политику Императора в отношении всевозможных увеселительных мероприятий, практика проведения маскарадов при Николае I продолжается. Маскарады, как и балы, в то время были популярны в разных социальных слоях русского общества. Они устраивались при дворе, в Большом театре, в Дворянском, Мещанском и Купеческом собраниях, в частных домах русской знати и помещиков. Маскарады, как и другие развлечения, проводились с позволения Правительства.

В музыкальном оформлении маскарадов принимали участие различные оркестры – военной, полковой, янычарской и бальной

⁴ Так, например, в афише от 12 июня 1827 года пишется, что будет дан «...в трактире Екатерингофе дан будет большой бал, с разными увеселениями, как то: в переднем саду хор духовой музыки; внутри оного будет играть инструментальная музыка, под которую будут плясать два мальчика и хор русских песельников, а в заднем саду устроен блестящий фейерверк, который будет сожжён при сем бале 11 часов вечера; всякая персона вход будет иметь безденежно; кушанье самое лучшее и напитки можно получать по преискуранту» [22]. Дополняет эту информацию объявление от 4 сентября 1827 года, в котором среди различных бальных увеселений упоминаются «роговая музыка» и «кллюминация» [228].

музыки; выступали «...лучшие хоры музыки и лучший хор певчих, ... тирольские певцы и певицы», танцевались «... разные комические и разнохарактерные кадрили с танцами, тирольскими, хороводами, русскими и цыганскими плясками...» [229].

Вход на маскарад осуществлялся согласно билетам, наряды и маски по желанию можно было получить в магазине по сходной цене или прямо при входе в маскарад. В рамках маскарада подавался ужин: «...для удовольствия почтеннейшей публики также будут кушанье, напитки и десерт...» [229].

Таким образом, в эпоху Николая I в практике проведения балов появляются некоторые нововведения. В качестве официально-парадного начала бала с середины 1830-х гг. стал исполняться гимн «Боже, Царя храни!», созданный А.Львовым по личной просьбе Государя. Именно этим панегириком будут открываться многие придворные балы вплоть до начала XX в.

В целом во времена правления Николая I наблюдается тенденция сокращения грандиозной многосоставной структуры бала. По всей видимости, «центр» бальной программы «смещается» на собственно танцевальную часть, во главе которой теперь находится «король» бальных танцев – вальс. В моду входят достаточно подвижные танцы: мазурка, французская кадрили, галоп и полька.

Высокого профессионального уровня достигают бальные оркестры, которые начинают практику самостоятельных концертных выступлений (например, в концертном зале и эстрадном театре «Сада Излера»). В этот период появляются новые разновидности бала, свидетельствующие о продолжении его демократизации: общедоступные балы в трактирах и танцевальные вечера.

Во времена правления **Александра II (1855 – 1881)**, политические взгляды которого отличала известная либеральность, бальная практика процветала. Императорские балы того времени по своим функциям напоминали официальные торжественные церемонии, так как объединяли в себе атрибуты высочайших выходов и неформальных развлечений императорского двора.

Окончательно устоялись основные виды Императорского бала XIX в. Среди них: Большой бал в Николаевском зале Зимнего дворца, относящийся к разряду официальных; Средний бал в Концертном зале Зимнего дворца и Малые балы в Эрмитаже, традиция которых сформировалась только в первой половине 1860-х годов. Существовала строгая иерархия этих балов не только по месту и времени проведения, но и по качественному и количественному составу приглашенных в соответствии «Табеля о рангах». Большой бал, наиболее многочисленный, собирал всю аристократию Петербурга (родовую, военную и бюрократическую). Круг приглашённых на Средний бал был

более узким. В него входили только первые три классные должности «Табеля о рангах», однако допускалось присутствие лиц, лично близких членам семьи Императора. Публику самых немногочисленных Малых балов представляла верхушка петербургской аристократии.

Наряду с перечисленными официальными видами Императорского бала продолжали своё существование балы камерные, домашние, основу которых заложила еще в XVIII в. Екатерина II. Эта традиция была продолжена Николаем I. Именно в годы его правления начали проводить так называемые Аничковские балы.

При Александре II окончательно сформировались все виды балов, из которых самыми популярными стали публичные, благотворительные и общедоступные. Также повсеместное распространение получили танцевальные вечера, для проведения которых не требовалось специальных правительственных распоряжений. Атмосфера на этих танцевальных вечерах была достаточно фривольной, предпочтение отдавалось подвижным бальным танцам – французской кадрили, польке, лансье и галопу. Нередко свободное исполнение этих танцев стремительно перерастало в русскую пляску с присядкой, а нередко представляло собой хоровод или трепак.

Публичные танцевальные вечера, хоть и проводились на бальный манер различных клубов и собраний в сопровождении оркестра, однако не соответствовали ни бальной традиции, ни бальному этикету. Это было связано, прежде всего, с социальным уровнем публики, посещавшей эти вечера. Речь идет о низших слоях населения, в том числе трактирных завсегдатаях и публичных женщинах, поведение которых в большинстве случаев превращало публичные танцевальные вечера в «...не что иное, как место публичного разврата...» [321].

Так, танцевальные вечера, начав свою историю как прогрессивное демократическое явление, приобщившее в эпоху Николая I самые различные социальные круги российского общества к бальной культуре, во времена Александра II деградировали, лишившись важнейших атрибутов культуры бала (строгости этикета, красоты, нравственности).

Что же касается столь популярной и привлекательной для публики на протяжении всего XVIII и первой половины XIX вв. формы бала как маскарад, то в эпоху Александра II он, достигнув своей кульминации, перестал привлекать к себе внимание. На многих маскарадах теперь «...почти не танцевали, а прохаживались по зале под танцевальные мотивы» [275, с. 26]. В других же случаях, присутствующих привлекала возможность свободного поведения, допускающего флирт, игру в карты и курение. «Около часа ночи начинались танцы, которые заканчивались нередко скандалами, когда распорядители маскарада выводили из зала яростно канканирующих танцоров» [275, с. 26]. Нередко устроители маскарадов искусственно поднимали настроение в зале, выпуская профессиональных

танцовщиков, замаскированных «... в лучшие казенные костюмы» [206].

В то же время, в противовес моральному упадку танцевальных вечеров и отчасти маскарадов, выступает попытка представителей Приказчицкого клуба подняться до культурного уровня высшего света. Это проявилось в самом духе проведения развлекательных вечеров с танцами, на которых «...царили бальные платья, франтовское белье, белые галстуки, перчатки, французский язык» [275, с. 25], что так же, как и запрет на все азартные игры, оговаривалось уставом клуба.

Что же касается вопроса структуры высокостатусных балов, следует заметить, что их основу составляла триада: танцы – обязательный ужин – танцы: «В целом „схема“ Малого бала в Эрмитаже оставалась традиционной. Главное занятие <...> конечно, танцы <...> которые прерывались обязательным ужином, <...> после чего <...> некоторое время продолжались танцы, а затем гости <...> разъезжались», – пишет И. Зимин [141].

Таким образом, придворные балы при Александре II представляли собой грандиозные торжественные мероприятия, основу которых составляли исключительно танцы. В то же время обязательно-ритуальный характер этих балов предполагал звучание на них оркестрово-хоровой и чисто оркестровой музыки гимнического, славильного характера. Известно, что, начиная с эпохи Николая I, балы императорского статуса открывались гимном российской Империи «Боже, Царя храни!» или польским из «Жизни за царя» М. Глинки.

Исходя из приведенных описаний балов эпохи Александра II, можно предположить, что некоторые компоненты бальной матрицы – «екатерининского бала», такие как: фрагменты опер, балетов, интермедий, водевилей, «живые картины», концертные выступления известных исполнителей, фейерверк как бы «изымаются» из бального контекста. Перечисленные составляющие бала, очевидно, со времён Александра II уже не входят в его структуру. Возможным объяснением этому является факт на тот момент уже полноценной профессиональной жизни музыкального искусства России – процесса, начавшегося ещё со второй половины XIX в. и представленного творчеством величайших русских гениев – А. Даргомыжского, М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и др.

Интенсивно развиваются формы музыкально-общественной и концертной жизни (например, симфонические концерты ИРМО, симфонические собрания ИРМО, благотворительные концерты, концерты Филармонического общества, концерты под управлением И. Штрауса, А. Рубинштейна и Н. Рубинштейна, М. Балакирева). Всё это начинает оказывать непосредственное воздействие как на уровень исполнения бальной музыки, начиная от высокого профессионализма

дирижёров придворных балов (прежде всего, Иоганна Штрауса) и самого оркестра, так и на её блистательное качество.

Ярким образцом танцевальных шедевров являются вальсы, мазурки и польки Иоганна Штрауса, созданные в период его жизни в России. Эти произведения обладают всеми характерными чертами авторского стиля композитора – мелодической яркостью, синтезом изысканности и простоты, концертности и изящества, эффектности и богатства оркестровых тембров при неизменном сохранении чёткой жанровой формулы.

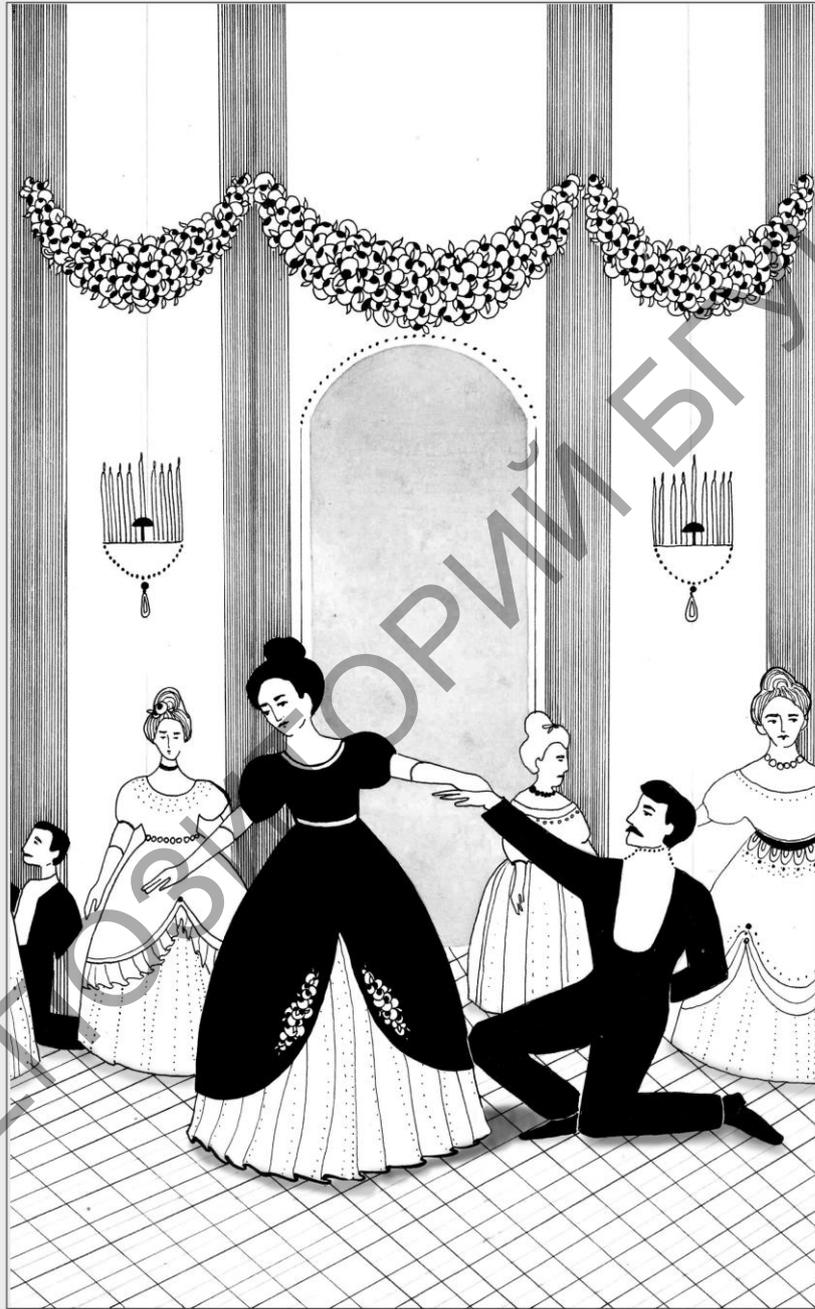
Танцевальная программа балов Александра II начинает ещё больше отходить от традиций прошлого и приобретает свои особенные черты. Полонез иногда исполняли в конце бала, часто танцы начинались с вальса, после которого могли звучать польки, кадрили, мазурки, краковяки. В середине бала устраивался обед (ужин). Дальше продолжались танцы.

Балы, как и ранее, заканчивались многочасовым котильоном, который в конце правления Александра II иногда заменялся танцем со странным названием кадрили-монстр. Как видим, во времена Александра II еще более усиливается тенденция исполнения на балах быстрых танцев. По воспоминаниям великого князя Сергея Александровича «...Котильон был бешеный! С ума сходили... Кружились, бесились без конца. Под конец бегали и в изнеможении падали на стулья через несколько времени снова скакать по Зимнему...» [141].

Обобщая вышеизложенный материал, можно сказать, что в эпоху Александра II русский бал достигает высшей точки своего расцвета именно как танцевальное действо, из которого «уходят» ставшие ненужными рудименты. Бал блистает всеми своими красками и атрибутами на разных уровнях – внешнедекоративном, хореографическом и, самое главное, на уровне музыкальном.

Тенденция распространения бальной практики в других социальных слоях русского общества была связана, с одной стороны, с начавшимся процессом расслоения в сфере русского дворянства (обнищание ряда дворян привело к невозможности устройства ими роскошных бальных празднеств, богатство же другой части русской аристократии позволяло ей проводить очень дорогостоящие роскошные балы). С другой стороны, несоответствие культурного уровня более низких социальных слоёв населения обязательным нормативным требованиям бала привело к постепенному «угасанию» собственно бальных традиций в этой среде.

Подводя итоги рассмотрения **балов третьего периода (1801 – 1881)**, следует заметить, что в XIX в., в связи с интенсивным развитием русской композиторской школы, появлением национальной классики,



с одной стороны, и общими процессами демократизации с другой, наблюдается тенденция упрощения балльной структуры, которую «покидают», «уходя» в самостоятельную жизнь, многие составлявшие её музыкальные жанры (опера, балет, канты, кантаты, серенады и хоровые концерты, инструментальные сочинения). «Сердцем» бала становится собственно танцевальная программа.

Пришедший на смену классицизму романтизм, оказал влияние на оркестровку, тематизм, выбор и характер отдельных балльных танцев (например, вальса, французской кадрили, галопа и польки).

Таким образом, к середине XIX в. становится традиционным новый, романтический, тип русского бала, выросший на основе бала екатерининской эпохи. В целом музыкальная составляющая балов третьего периода наглядно демонстрирует эволюцию русской музыкальной культуры как со стороны роста профессионального мастерства отечественных композиторов и исполнителей, так и со стороны приоритетности музыкальных жанров. Балльный оркестр, постоянно пополняясь лучшими музыкантами того времени, постепенно (к середине XIX в.) достигает высокого профессионального уровня, что оказало непосредственное влияние на высокое качество собственно балльной музыки. К концу третьего периода (начало 1880-х гг. XIX в.) русский бал представлял собой, по сути, собственно танцевальные собрания, поражающие как хореографическим мастерством его участников, так и профессионализмом музыкального оформления.

1.5. «Закатная пора» русского бала (1881 – начало XX в.)

С балов эпохи Александра III (1881 – 1894) начинается **четвёртый, заключительный, период** в развитии русского бала, характеризующийся постепенной социальной поляризацией балльной практики, с одной стороны, и значительным ослаблением к ней интереса – с другой. Последний факт явился следствием сложной общественно-политической ситуации, которая сложилась в России к концу XIX в. Государь терял поддержку представителей высшего света и гвардии, что в условиях набирающего силу революционного движения заставляло его обращать первостепенное внимание не столько на укрепление собственной власти, в том числе и посредством придворных балов, сколько на борьбу с народолюбцами.

В это же время наблюдается резкое сокращение количества проводимых балльных торжеств при дворе Императора, а также придание некоторым из них символического характера и политического подтекста. Так, 24 января 1888 года в Зимнем Дворце состоялся «Изумрудный бал», на который все присутствующие дамы пришли в украшениях из изумрудов, оттеняющих балльные платья различных оттенков зелёного цвета и символизирующих весну, молодость и надежду. В 1889 году, 26 января, в период обострения отношений

между Россией и Австро-Венгрией, в Аничковом дворце Санкт-Петербурга был проведен «Чёрный бал». На этом балу все дамы были одеты в чёрные наряды, звучала исключительно венская и венгерская музыка [138, с. 23].

Большое распространение получили общедоступные балы, участниками которых могли быть представители самых разных социальных слоёв населения (эта черта сближает балы эпохи Александра III с петровскими ассамблеями). Подобные балы могли посещать даже продавцы из магазинов, домашняя прислуга, портнихи и швеи, студенты, художники, мелкие чиновники.

При Александре III продолжается практика проведения благотворительных балов в пользу нуждающихся. Так, например, 16 февраля 1878 года в залах Дворянского собрания Санкт-Петербурга французской колонией был организован бал в пользу убитых и раненых на Турецкой войне. Как отмечает О. Захарова, «в одиннадцать часов вечера бал начался гимном «Боже, царя храни!»», который оркестр исполнял дважды под «радостные восклицания присутствующих...» [138, с. 21].

5 февраля 1890 года в залах Петербургского дворянского собрания состоялся костюмированный бал учеников Императорской Академии художеств, устраиваемый ежегодно в пользу нуждающихся товарищей. Этот бал выделялся особой оригинальностью костюмов. Около полуночи в зале несколько раз прошло аллегорическое шествие под названием «Русская Масленица»: мимо гостей двигались «икра», «горшок с тестом», «блины» и другие «явства».

При Александре III берет начало традиция устройства так называемых исторических балов, первый из которых состоялся 25 января 1883 г. у великого князя Владимира Александровича, младшего брата царя. Обязательным условием таких балов являлась определённая историческая тематика с характерными для неё историческими костюмами.

Балы, проводимые в рамках коронационных торжеств, как и ранее при Александре III, открывались обязательным полонезом, который доминировал в танцевальной программе. Данью традиции, помимо традиционного симфонического оркестра, был роговой оркестр, ставший своеобразным символом национальной искусства. Поэтому неслучайно на торжествах 1882 года в честь коронации Александра III звучала музыка рогового оркестра, возрождённая по инициативе принца А. Ольденбургского. Причём, исполнение польского отличалось большим разнообразием: наряду с классической торжественно-горделивой манерой танцевали и старый, петровский вариант, представляющий собой прогулку по залам.

Александр III также продолжил традицию, возрождённую Николаем I и Александром II, связанную с проведением камерных

домашних Аничковских балов, главной особенностью которых было приглашение на них ограниченного круга близких семье Государя. Как правило, на таких балах танцевали все участники. Время окончания балов, в том числе и императорских, не регламентировалось. Часто они заканчивались глубоко за полночь (в два-три часа, а то и в четыре часа). Многими современниками Императора также отмечалось упрощение бального «дресс-кода», следствием чего стала «...некоторая утрата привычного блеска императорских балов» [141].

Исходя из реконструкции бала этого времени О. Захаровой [138, с. 22], можно чётко представить как его структуру, которая, в сравнении с бальной композицией эпохи Александра II, в некоторых случаях ещё более упростилась (танцы – ужин), так и танцевальную программу, состоящую из полонеза, вальса, кадрили, что весьма важно, завершающуюся всё тем же вальсом. На балах того времени большой популярностью продолжала пользоваться мазурка.

Что касается оркестров, игравших, в том числе и на придворных балах (во второй половине 1880-х годов императорские балы проходили под управлением барона Ф. Мейендорфа), то следует отметить значительное повышение их профессионального уровня. Во многом этому способствовала реформа, в разработке и реализации которой принимали участие: директор Императорских театров В. Всеволожский, дирижеры Э. Направник (в Петербурге) и И. Альтани (в Москве), а также инспектор оркестров Е. Альбрехт. В результате этой реформы произошло количественное увеличение участников Императорских оркестров до 150 человек.

Высокие профессиональные требования, предъявляемые музыкантам в ходе конкурсного поступления в эти придворные коллективы, позволили привлечь к работе в них самых лучших исполнителей. Это привело к значительному улучшению качества звучания оркестров, которые, по мнению И. Липаева, с полным правом могут быть названы «образцовыми» [190, с. 103]. Описание одного из январских императорских балов 1891 года, изложенное Александром III в письме к старшему сыну, даёт представление как о количественном составе оркестрантов, так и о качестве игры: «Большой бал в Николаевской зале прошел благополучно...Наш оркестр играл дивно в полном составе 106 человек и произвел эффект...» [141].

Во времена царствования **Николая II (1894 – 1917)**, который был большим любителем танцев, традиция проведения балов сохранялась, как, собственно, продолжалась и тенденция сокращения количества высокостатусных балов. Так, в это время Императорский бал в Николаевском зале устраивался всего один раз в год. Придворные бальные церемонии открывались торжественным полонезом, за которым исполнялся вальс, после чего бал подходил к своей

кульминации в виде мазурки, предваряющей ужин. По окончании трапезы танцы традиционно продолжались котильоном.

19 января 1904 года в большом Николаевском зале Зимнего дворца состоялся последний придворный бал Российской империи [138, с. 25]. Отдельно хочется отметить бал, проведенный в рамках торжества в честь коронации Николая II в 1894 г. и привлекший к себе внимание использованием в качестве дополнительного музыкального средства рогового оркестра. При Николае II, который был замечательным семьянином, продолжали устраивать Аничковские балы.

Одной из излюбленных форм бала во времена правления последнего российского Государя становятся исторические балы, подготовка к которым предполагала тщательное изучение архивных документов для максимально достоверного воссоздания определённой исторической эпохи Российской империи, что ещё более подчеркивало сугубо национальный характер мероприятий подобного рода. В историю русского государства вошёл костюмированный бал, проведенный в 1903 году в Зимнем дворце и своим великолепием вошедший в память многочисленных присутствующих. Участники этого бала были одеты в роскошные костюмы эпохи правления Алексея Михайловича (вторая половина XVII в.).

Закономерным следствием национальной специфики этого грандиозного действа, проводимого в течение трех дней (11, 13 и 14 февраля), явилось доминирование исполнения на нём национально-характерных танцев. Известно, в рамках первого бала исполняли «русскую», в ходе второго бального вечера, наряду с вальсами, кадрилиями и мазурками, танцевали три народных русских пляски, специально выученные к этому мероприятию – русскую, хоровод и плясовую.

Композиция первого бала состояла из:

- 1) торжественного собрания участников;
- 2) концерта в Эрмитажном театре;
- 3) танцевальной программы, в которой доминировала «русская»;
- 4) праздничного ужина в Испанском, Итальянском и Фламандском залах Эрмитажа;
- 5) продолжения танцев в Павильонном зале [141].

Структура второго бала включала в себя:

- 1) торжественное собрание участников;
- 2) праздничный ужин;
- 3) танцевальную программу в Концертном зале, продолжавшуюся до часу ночи [141].

Как видим, бальная композиция эпохи Николая II была не слишком сложной. В первом случае она укладывается в рамки трёхчастной репризной формы с торжественно-зрелищным «прологом» в виде собрания участников и концерта. Во втором случае структура

торжества ещё более упрощена. Таким образом, для балов эпохи Николая II характерны всё те же, ставшие традиционными со времен Александра III, структурные схемы: танцы – ужин – танцы и танцы – ужин (реже ужин – танцы).

Помимо описанных торжеств, давалась целая серия парадных балов различного уровня, посвященных празднованию 300-летия династии Романовых. Из дневниковых записей Николая II известно, что бал 23 февраля 1913 г. «...был начат исполнением «польского», а затем танцы продолжились» [141]. Если придворные балы носили ярко выраженный политический характер, то публичные балы устраивались по большей части с благотворительной целью, в XIX в. их социальная значимость особенно возросла. При Николае II в начале XX в. начинают устраиваться так называемые «белые балы» для девушек и молодых гвардейских офицеров, на которых танцевали исключительно кадрили, а в завершении бала – котильон; и «розовые балы» в честь молодых замужних дам, на которых царил вальс.

Танцевальное «меню» балов эпохи Николая II включало в себя, наряду с традиционными (вальс, полонез, мазурка, котильон), новые танцы, появившиеся на бальном пространстве России в начале XX в. – падеспань, падекатр, танго и фокстрот. Что же касается собственно качества исполнения бальной музыки, то следует отметить, что она находилась на очень высоком профессиональном уровне. Этому способствовала политика Императора, при котором оркестры ещё более развивались как качественно, так и количественно, пополняясь музыкантами-профессионалами разных национальностей (поляками, немцами, евреями, итальянцами, русскими).

Однако обострившаяся до предела общественно-политическая ситуация в стране в начале XX в. практически «свела на нет» её развлекательную культуру (в том числе и бальную). При этом отдельные балы устраивались в России вплоть до 1916 г., когда состоялся домашний императорский бал в Александровском дворце Царского Села по случаю приезда в Петроград румынского принца Кароля. Это был первый «выход в свет» 17-летней великой княжны Марии Николаевны.

Таким образом, для **четвёртого, заключительного, этапа** развития русского бала характерна особая черта: при сохранении популярности общедоступных балов и танцевальных вечеров наблюдается процесс сокращения количества высокостатусных балов. В бальной моде при дворе по-прежнему господствует ставшая уже традиционной трёх- (танцы – ужин – танцы) или двухчастная (танцы – ужин) композиция. Танцевальная программа балов начала XX в. в некоторых случаях обновляется танцами нового времени (падеспань, падекатр, танго и фокстрот). Во многом музыкальная составляющая

балов данного периода зависела от их названий, поскольку именно в это время начинают проводиться тематические балы: исторические и «цветные» («зеленый», «чёрный», «белый», «розовый»). В рамках Исторических балов звучали мелодии русских танцев, на «чёрном» балу исполнялись исключительно венская и венгерская музыка, на «белых» балах танцевали кадрили, а на «розовых» – вальсы. В силу объективных причин (прежде всего, в результате влияния на бальную практику в России социальных факторов), к началу XX в. её развитие приостанавливается. Российский бал как социокультурное явление утрачивает свою актуальность, превращаясь в исторический «раритет».

Как видим, двухсотлетняя история развития бальной практики в России укладывается в четыре периода: период становления русского бала (1718 – 1725), период его стремительного расцвета (1725 – 1801), инерционный период (1801 – 1881) и заключительный период (1881 – начало XX в.). Результатом этой длительной эволюции стало рождение двух основных разновидностей русского бала: екатерининского – своеобразной бальной матрицы и производного от него бала XIX в. Общую тенденцию эволюции бальной культуры в Российской империи можно определить как демократическую, охватившую ко второй половине XIX в. широкие социальные слои российского общества.

Развитие собственно музыкального компонента русского бала было тесно связано с общей эволюцией бальной практики в России. Так, в XVIII в., репрезентуя бал с точки зрения структуры как многосоставное действо, образцом которого стали екатерининские балы, музыкальная составляющая отличалась большим разнообразием и многожанровостью. Танцы являлись лишь одной из составляющих бальной композиции. В XIX в., при доминировании тенденции упрощения структуры бала с «центром» в виде танцевальной программы, наблюдается закономерное сокращение жанрового спектра, прежде всего, со стороны музыкального оформления. В романтическом столетии именно танцевальная музыка образует суть бального действия.

В целом музыкальный компонент русского бала был лишён единства авторского стиля – это всегда музыка, сочетающая в себе нечто новое, написанное специально для данного рода торжеств, с уже достаточно известными и весьма модными произведениями. Основной принцип организации бальной музыки – принцип *pasticcio*, распространённый в музыкальной практике последних десятилетий XVIII – XIX вв. Музыкально-интонационная целостность русского бала опиралась на немusicalные основания, базируясь на определённой последовательности танцев.

Вокально-хоровая часть, столь пышно представленная на балах XVIII в., к последней трети романтической эпохи сохранилась лишь в виде непродолжительного торжественного приветствия Государя. Интересна постепенная жанровая эволюция вокально-хорового

«пролога» от панегирических кантов и кантат XVIII в., через хоровые концерты и оратории конца XVIII – начала XIX вв. к гимну «Боже, царя храни!» в середине XIX – начале XX вв. Включение нетанцевальной музыки в контекст бала (постановки фрагментов опер, балетов, музыкальных интермедий, «живых картин», исполнение кантат, серенад, концертных номеров) – факт её популяризации и особой востребованности. Однако при этом наблюдается явление «снижения» художественного уровня обозначенных произведений.

«Екатерининский бал», как откристаллизовавшееся социокультурное явление, рассматривается в качестве «исходной модели» российского бала, содержащего на разных уровнях его типизированные композиционные константы: вокально-хоровой пролог, танцевальную часть и ужин. Что же касается бала XIX в., то его следует считать вариантом «исходной модели», обладающей обновлённым жанрово-интонационным комплексом. Сравнивая драматургию этих двух видов российского бала, отметим принципиальные различия между ними. Так, в основе «екатерининского» бала лежит принцип чередования церемониально-торжественных или концертных эпизодов с танцевальными и развлекательными. Бал XIX в., в связи со смещением акцента на собственно танцевальную часть, имел иную драматургическую логику, подчинённую особой выстроенности танцевальной программы. Для романтического бала характерно развитие по нарастающей (часто имеющее две кульминации: лирическую – в вальсе и блестящую – в мазурке). В качестве бальной константы выступает синтез искусств, по-разному реализованный в двух разновидностях бала. Речь идёт о взаимодействии музыки, танца, поэзии, театра. Следует заметить, что с этой стороны «екатерининский бал» представлен более разнообразно и интересно.



*Балом может считаться
социокультурное событие
праздничного характера,
заранее запланированное
и тщательно продуманное
до деталей,
способное произвести особый
эффект.*

ГЛАВА 2

БАЛЬНЫЕ «ПРОЕКЦИИ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИЙКОЙ ИМПЕРИИ XIX ВЕКА

Вся история российского бала наглядно показывает, что данное социокультурное явление представляло собой значимый факт как общественной жизни России прошлых столетий, так и личной биографии участников бальных торжеств, уникальный и неповторимый по своей сущности. Это позволяет нам рассматривать бал как некое *событие*. Следует заметить, что ни одно из известных определений бала, приведенных как в современных, так и в дореволюционных источниках [см. Приложение М], не обозначает бал как событие. Событийная же природа данного явления, по мнению автора настоящего исследования, очевидна, ибо известно, что бал устраивался по определённому поводу, связанному с важными событиями в истории Российской империи, жизни её правителей, а также разных слоёв русского общества в целом и отдельных его представителей, в частности. Как правило, на государственном уровне балы представляли собой неотъемлемую часть торжественных празднований этих событий, а потому и сами непосредственно принадлежали к сфере праздничного. Последнее подтверждается одним из значений понятия праздника, данным Д. Ушаковым: «Праздник – это веселье, бал, устраиваемый кем-нибудь» [313, с. 765].

Ещё одно значение данного понятия из того же источника свидетельствует о его непосредственной близости понятию события: «Праздник – это день (дни) торжества, установленный в честь какого-нибудь события» [313, с. 765]. Совмещение понятий «событие», «праздник» и «бал» позволяют рассматривать последнее как определённое праздничное событие, которому присущи следующие черты: выход за пределы обычного строя жизни, со временем превратившийся в приятный способ времяпрепровождения, с характерным для него особым чувством радости жизни и полноты бытия; коллективный характер, не предполагающий деления на участников и зрителей; объединение в единстве традиционных и новых элементов культуры, особая роль среди которых принадлежит музыке и танцам.

Таким образом, *балом может считаться социокультурное событие праздничного характера, заранее запланированное и тщательно продуманное до деталей, способное произвести особый эффект.*

В этом смысле бал представляет собой событие объективной реальности. В то же время его можно рассматривать и как событие личной жизни субъекта – непосредственного участника бального действия, испытывающего под его влиянием особые чувства.

Сфера душевных переживаний личности, связанных с балом, чрезвычайно широка: от момента волнительного ожидания и томительной надежды на реализацию глубоко личностных интенций, до рефлексии по поводу произошедшего события. Последнее, связанное с внутренними переживаниями индивидуума, лежит в основе воплощения бала как события в художественной практике. Однако воссоздание бала как художественного явления, с характерными для него субъективным мнением и оценкой композитора, невозможно без представлений о бале как о реальном событии. В своем реальном существовании бал, безусловно, есть бытовое явление, поскольку *быт – это то, что объективно, независимо от сознания; всё, что находится в пространстве и времени; то, что его наполняет и заполняет; всё, что есть, что бытует*. Для бала, как одной из форм бытия, характерна амбивалентность, заключающаяся в единстве познанного и непознанного, реального и мистического. Бал предполагает наличие некой *тайны*, проявляющейся в «присутствии» на балах элемента загадочности, балансировании на пороге неведомого.

Таким образом, в самой природе бала заложены три начала: *бытовое*, объективное, реализующееся, прежде всего, на жанровом уровне посредством бальных танцев; *лирическое*, глубоко субъективное, проявляющееся путём передачи чувств, эмоций, переживаний, размышлений субъекта, навеянных бальными впечатлениями и обстоятельствами; *таинственно-мистическое*, связанное с особой бальной атмосферой – её тайной.

Прежде чем приступить к рассмотрению вопросов реализации в музыкальных произведениях российских композиторов романтической эпохи трёх драматургических линий бала, необходимо остановиться на фигуре О. Козловского, творчество которого следует рассматривать как некую предисторию в формировании художественного осознания бальной темы в музыкальном искусстве России.

2.1. Полонезы О. Козловского как образец бальной музыки конца XVIII – начала XIX века

Осип Антонович Козловский (1757 – 1831) – центральная фигура в музыкальной культуре России времён царствования Екатерины II и Александра I. Его творчество было связано, прежде всего, с созданием музыки для балов, предназначенной как для их официально-торжественного открытия, так и, собственно, для самих танцев. Поляк по национальности, О. Козловский снискал в России огромную популярность при жизни благодаря созданию не только «российских песен», театральной музыки, крупных монументальных хоровых сочинений, но и большого количества полонезов (свыше 50-ти), являвшихся одним из обязательных танцев на балах.

В течение двадцати лет музыкальная жизнь северной столицы во многом зависела от деятельности О. Козловского (с 1799 по 1803 гг. композитор находился на должности «инспектора музыки» при петербургских императорских театрах, а с 1803 по 1819 гг. О. Козловского утверждали директором музыки императорских театров), на пристрастия и вкусы которого в значительной степени накладывал свой «отпечаток» императорский двор.

Индивидуальность О. Козловского-композитора проявилась, прежде всего, в жанре полонеза, который является, с одной стороны, символом Польши – Родины композитора, с другой – неизменно стабильным танцевальным атрибутом бала, традиционно открывающим его. Поэтому неслучайно к сочинению полонезов О. Козловский обращался на протяжении всего творческого пути. Именно в жанре полонеза очень ярко проявилось своеобразное историческое положение фигуры О. Козловского в российской музыкальной культуре.

Полонезы О. Козловского существуют в двух основных видах:

1) как официальные парадно-торжественные танцы, предназначенные для исполнения на государственных придворных церемониях и являющиеся образцом стиля русского классицизма XVIII в.;

2) как танцы камерно-лирические, рожденные дыханием нового романтического времени (XIX в.) и предназначенные для звучания на вечерах домашнего музицирования.

Оба типа полонезов О. Козловского завоевали в Российской империи большое признание и популярность, что выражалось как в их повсеместном исполнении, так и в постоянном издании. Поводом к написанию *полонезов первой группы, относящихся к роду парадно-церемониальной музыки*, служили наиболее важные события государственного уровня. Следует заметить, что данный тип полонезов в России представлял собой синтез оркестровой и хоровой музыки, иными словами, О. Козловский использовал в придворном церемониальном обиходе синтетический жанр *хорового полонеза* (полонеза с хором), соединяющего в себе две противоположные традиции – чисто инструментальную, европейскую и сугубо хоровую, специфически русскую. Кроме того, в полонезах первой группы также присутствует жанровый синтез иного рода, основанный на слиянии черт собственно танца, панегирического канта и гимна.

Обозначенные виды жанрового синтеза, составляющие основу церемониальных полонезов, позволили О. Козловскому достичь в них максимальной торжественности, пышности, помпезности и парадного блеска, ещё более подчеркивающих величие и мощь Российской империи (в целом) и России эпохи правления Екатерины Великой (в частности).

Прославлению государства и её монарха были подчинены и мощные исполнительские средства, применяемые О. Козловским. С одной стороны, это усиленный состав хора (двойной), множество голосов которого создавали необходимую плотность звучания и придавали ему объемность; с другой – использование богатых возможностей бального оркестра, который находился в полном подчинении у заведующего всей придворной танцевальной музыкой (самого О. Козловского).

В числе наиболее известных торжественных хоровых полонезов О. Козловского: «Гром победы, раздавайся» (на стихи Г. Державина), «Возвратившись из походов» и «Самодержица народа», написанные в 1791 г. для потёмкинского праздника по случаю взятия Измаила; первый из них («Гром победы, раздавайся») на протяжении с 1791 по 1816 г. был гимном российского государства; «Какие солнца озаряют неколебимый российский трон» (на ст. П. Карabanова), написанный по случаю коронации Павла I и звучавший на коронационном балу в честь императора 8 апреля 1797 г. в Грановитой палате Кремля; «Российскими летит странами на золотых крыльях молва» (на ст. Г. Державина), написанный по поводу коронации Александра I и звучавший на коронационном балу в честь государя в 1801 г.; «Звук оружий бессмертных», написанный для маскарада во дворце графа Безбородка (1792); «Торжествуй, твоя то воля» (на ст. Ю. Нелединского-Мелецкого, 1796); «Польский с хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова Смоленского, спасителя отечества» (на ст. Николёва, 1813); полонез «На рождение наследника» *D-dur*.

Анализ музыки официально-репрезентативных полонезов О. Козловского позволяет сделать вывод об однотипности использованных в них средств музыкальной выразительности, сводящихся к: мажорному ладу (доминировании тональности *D-dur*), олицетворяющему победно-героический дух русской нации; господству фанфарных интонаций и пунктирной ритмики. Своеобразная оркестровка подчёркивает контраст, заложенный в самой композиции полонеза (сложной трёхчастной форме с *trio*): мощное *tutti* симфонического и рогового оркестров в крайних частях и более прозрачное *trio*, камерность которого достигается благодаря меньшей плотности инструментровки (на первый план выходит диалог между обозначенными оркестрами).

В то же время среди церемониальных полонезов, созданных в начале XIX в., вызревает тенденция к их постепенной романтизации. В качестве наиболее ярких примеров можно привести два хоровых

полонеза: «Русскими летит странами» (по случаю коронации Александра I в 1801 г.)⁵ и «На победы Кутузова» (1813)⁶.

Помимо обозначенных образцов парадно-церемониального полонеза, к первой группе следует отнести и, так называемые, коронационные бальные сюиты композитора, строящиеся на чередовании оркестрово-хоровых, чисто хоровых и танцевальных эпизодов. Вот как описывает одну из коронационных сюит О. Козловского, сочинённую композитором по случаю коронации Павла Петровича 8 апреля 1797 г., Н. Огаркова: «...кроме первых хоровых полонезов, все остальные были написаны в соответствии с европейской традицией на мелодии популярных в музыкальном быту того времени произведений. В сюите на коронацию Павла Петровича в специфически танцевальной ритмике польского танца преломляются следующие темы: арии их оперы Дж. Паизиелло «*Didone abbandonata*» («Покинутая Дидона», второй полонез – *Es-dur*), дуэтов И. Плейеля (третий – *B-dur*, шестой – *B-dur*), главной партии увертюры из «Волшебной флейты» В. Моцарта (четвертый – *Es-dur*), арии из оперы Ф. Бианки «*La villanelle rapita*» («Похищенная крестьянка», пятый – *D-dur*)» [230, с. 144 – 145].

Вторую группу полонезов О. Козловского составляют *сентиментально-лирические*, написанные в изысканно-галантном стиле и представляющие собой образцы зарождающегося в искусстве (в том числе музыкальном) нового романтического направления [159, с. 144]. В общем количестве полонезов композитора лирических – подавляющее большинство. Истоки данного рода польских восходят к традициям сентиментализма, который в последнее десятилетие XVIII в. в России проявил себя в полной мере.

В то же время, благодаря именно сентиментализму, в русской музыкальной культуре XVIII в. в высших кругах русской аристократии зарождается новый песенный жанр – «российская песня», одним из основоположников которого заслуженно считают всё того же О. Козловского. Несомненно, что работа композитора в этом жанре непосредственно способствовала появлению в его творчестве именно лирической ветви полонезов. По словам А. Соколовой, «круг образов полонезов этого типа явно соприкасается с музыкально-поэтическим содержанием «российских песен» [155, с. 100], семантика которых сводилась, прежде всего, к воплощению грустных, печальных настроений, связанных с темой несчастной любви и выражающихся на музыкальном уровне посредством господства минорного лада, нисходящих секундовых интонаций – мотивов, слез, жалобы, плача,

⁵ Музыка его «...полна восторженной устремленности. Гимничность, приподнятость, горделивость, присущие помпезному польскому танцу, здесь отсутствуют» [155, с. 99]

⁶ В нём «...легко прослеживаются новые, романтические черты. Очень свежо и необычно звучит, например, окончание периодов тональности второй ступени (модуляция *C-dur* – *d-moll*)... Между призывным началом и лирически окрашенным *trio* – яркий контраст» [155, с. 99].

частого паузирования, прерывающего музыкальную ткань и имитирующего вздохи и всхлипывания. Всё это максимально подчёркивало сентиментальный, излишне чувствительный тон лирического высказывания. Именно эта личность, предельная субъективность стала одной из главных причин большой востребованности данного жанра в целом, и способствовала огромной популярности его образцов в творчестве О. Козловского, в частности.

Лирические полонезы композитора в жанре оркестровой танцевальной музыки являются, по сути, теми же «российскими песнями», перенесенными на инструментальную почву. «Как и песни, – пишет А. Соколова, – лирические полонезы Козловского сразу полюбили публице. Они печатались, моментально раскупались, нередко переписывались от руки, постоянно «звучали на домашних музыкальных вечерах» [155, с. 100]. Последнее замечание приобретает особую важность, ибо именно благодаря ему становится понятным появление в камерных жанрах XIX в. (фортепианном, вокальном, оркестровом) обилия пьес танцевального рода, одни из которых продолжают свою жизнь в быту, на прикладном уровне, часто исполняясь на любительских вечерах домашнего музицирования; другие же «перерастут» бытовой уровень и выйдут на новую, более совершенную ступень развития – в высокохудожественные пьесы концертного плана, открывающие «...перед нами тот важный этап в истории танцевального жанра, когда из бытового танца вырастает и формируется опозитизированный художественный танец эпохи романтизма» [184, с. 58]. В отличие от парадно-церемониальных полонезов О. Козловского, лирические имели иной круг средств музыкальной выразительности. Сентиментальный характер этих произведений подчеркивают минорный лад и лирическая песенность, лежащая в основе тематизма.

Оркестровка лирических полонезов всецело подчинена их образному строю: при отсутствии рогового оркестра и хора она становится камерной и прозрачной; композитором акцентируется внимание на звучании двух групп симфонического оркестра – струнной и деревянно-духовой. Так, в полонезе *d-moll*, наполненном драматизмом, изложение основной темы поручено струнной группе, а в полонезе *G-dur* (в лидийском ладу) О. Козловским для достижения звукоизобразительного эффекта используется светлый тембр флейты, имитирующей свирельный пастушеский наигрыш. Усиление контраста между крайними частями сложной трехчастной формы и *trio* достигается благодаря ещё более прозрачной инструментровке последнего, сводящейся, по требованиям данной композиции, к звучанию трёх инструментов. Следует отметить, что и внутри полонезов второй группы наблюдается определенная эволюция – от галантно-чувствительной лирики польских конца XVIII в. в духе

сентиментализма («Жалобный полонез» *g-moll*), к драматизму и романтической взволнованности полонезов XIX в. (полонез *d-moll*).

Тематическая основа полонезов О. Козловского обеих групп весьма разнообразна. Наряду с пьесами, представляющими собой исключительно авторские сочинения и не предполагающими использования в них цитат, есть ряд польских, являющихся образцами профессионализма О. Козловского-аранжировщика, основу которых составляли весьма популярные в России оперно-инструментальные и народные мелодии. Среди полонезов О. Козловского можно выделить следующие подвиды:

- полонезы, написанные на собственные темы, к числу которых принадлежат хоровые полонезы, «Пасторальный полонез» *G-dur* (в лидийском ладу), полонез *d-moll*, «Жалобный полонез» *g-moll*, полонез *B-dur* (написанный в 1811 г. по случаю дня рождения Елизаветы Алексеевны), полонез *f-moll*;

- полонезы, написанные на темы, заимствованные из наиболее модных и популярных в то время европейских опер, среди которых – полонезы на темы из Волшебной флейты» В. А. Моцарта, поставленной в России в 1794 г. (первый – полонез на тему из арии Моностатоса из II действия, второй – на тему арии Папагено; третий – полонез на тему из увертюры к опере); полонез *A-dur* из оперы «Похищенная крестьянка» Ф. Бьянки со вставными номерами В. А. Моцарта (данный полонез был написан на тему терцета В. А. Моцарта «*Rosina amabile*» для этой оперы); полонезы на темы из опер «Покинутая Дидона» и «Севильский цирюльник» Дж. Паизиелло, «Итальянка в Лондоне» Д. Чимарозы, «Фонарь Диогена» П. Гульельми, «Весталка» Г. Спонтини, «Швейцарское семейство» Й. Вейгля, «Калиф Багдадский» и «Телемах» А. Буальдьё, «Ям или почтовая станция» А. Титова, «Поль и Виргиния» Р. Крейцера, «Танкред» Дж. Россини;

- полонезы, написанные на темы из популярных в России конца XVIII – начале XIX вв. инструментальных сочинений: полонез *f-moll* на тему из квинтета И. Плейеля, полонезы на темы из других инструментальных ансамблей этого композитора;

- полонезы, написанные на темы собственных «российских песен» (полонез *f-moll* на тему вступления к песне «Жизнью я своей скучаю»);

- полонезы, написанные на темы украинских народных песен, среди которых наибольшую популярность приобрели два полонеза – «Пожалуйте, сударыня» и «Я птичкой быть желаю».

Как правило, народные песни «...искусственно изымались из контекста народных ритуалов и получали порой совсем иную художественную функцию» [258, с. 61], вводящую их в «своеобразный церемониальный круг новых амплуа» [258, с. 62]. Например, песня

«Чем тебя я огорчила» трактовалась «на несклонность от женщины», песня «Прости, мой свет, в последний раз» – «на разлуку от мужчины», песня «И с душою разлучуся» – «на верность и постоянство в любви от мужчины» [258, с. 61].

Как отмечает Ю. Келдыш, «...Козловский писал свои полонезы первоначально для оркестра (исключения носят единичный характер), а затем сам же перекладывал их для клавесина или фортепиано. В этом виде они и получили широкое распространение, войдя в репертуар салонного любительского музицирования на рубеже XVIII и XIX веков» [159, с. 146]. Таким образом, музыка для бальных торжеств (официально-церемониальный тип полонеза) получает новую жизнь в виде клавирных переложений, исполняемых на вечерах домашнего музицирования, что свидетельствует о демократизации данного танцевального жанра уже на рубеже XVIII и XIX вв.

Общий обзор музыкального наследия О. Козловского позволяет выявить в бальной музыке его времени существование определённого баланса между музыкальными номерами, образующими две основных драматургических линии: *жанрово-бытовую* («панегирическую») и связанную с модными тенденциями сентиментализма *лирическую*.

Соответствующие им две группы полонезов композитора воплощают собой основные тенденции развития музыкальной культуры России рубежа XVIII – XIX вв. Большинство полонезов первого вида (официально-церемониальных) написаны в соответствии с традициями зрелого классицизма: отражая величие Российской империи, часто носят чисто прикладной характер. Полонезы второй группы и некоторые полонезы первой отмечены веянием приближающейся эпохи романтизма: отражают внутренний мир человека, раскрывают его чувства. В своём большинстве клавирные варианты полонезов данной группы предназначены для слушания.

Полонезы обеих групп, оставаясь традиционными по форме (сложная трехчастная с *trio*), вполне соответствуют духу времени. Оркестровка полонезов О. Козловского также является своеобразным памятником двух эпох – классицизма и романтизма, представляя собой «оттиск» эволюции оркестрового письма того этапа, на котором оно находилось в то время в России.

Роговой оркестр, использующийся О. Козловским в наиболее торжественных официально-церемониальных полонезах первой группы, предназначался для придания оркестровому звучанию ещё большей плотности и мощи. Следует заметить, что это причудливое соединение профессионального симфонического и рогового оркестров являлось одной из национальных особенностей российской бальной музыки.

Наиболее ценным в оркестровке О. Козловского является качество звукоизобразительности, помогающее главной цели композитора: «...музыка должна <...> живописать сюжет,

способствовать <...> раскрытию характеров героев и <...> отражать <...> ключевые моменты содержания» [319, с. 159].

Особой заслугой О. Козловского следует считать популяризацию бальной музыки среди широких слоёв русского общества, благодаря созданию многочисленных клавирных переложений оркестровых танцевальных пьес. Это свидетельствует, с одной стороны, о сознательной демократизации бальной практики композитором, с другой – о начале процесса, способствующего культурному развитию населения Российской империи.

2.2. Реализация бальной темы в оркестровых сочинениях композиторов Российской империи XIX века

С «лёгкой руки» О. Козловского бальная танцевальная музыка «проникала» в быт столичной и провинциальной российской аристократии на протяжении XIX в. Она повсеместно исполнялась на вечерах домашнего любительского музицирования, звучала в кружках и салонах, входила в репертуар оркестров зажиточных помещиков. К созданию произведений для балов были причастны как меломаны-любители, так и профессиональные композиторы, поскольку и «...аматор и, тем более, профессиональный музыкант находили в ней (бальной музыке) импульс для творчества и продвижения в обществе» [230, с. 364].

При этом внутри бальной музыки наблюдается формирование двух основных тенденций – чисто прикладной, так называемой «музыки для ног» и лирико-психологической, рождённой дыханием нового романтического времени. И если результатом эволюции первой стало появление в творчестве российских композиторов-классиков (а также западноевропейских композиторов, в разные годы романтического столетия живших и работавших в Российской империи) блестящих танцевальных пьес концертного плана, рассчитанных на сольное, ансамблевое или оркестровое исполнение, то итогом развития второй явилось «превращение» лирических танцевальных пьес в высокохудожественные образцы музыкального искусства.

Процесс обозначенной эволюции происходил постепенно. Так, в начале XIX в. образцами «домашней» оркестровой и камерно-ансамблевой бальной музыки в России были достаточно примитивные пьесы танцевального склада с отсутствием проявления в них индивидуального авторского почерка.

Среди малочисленных дошедших до нашего времени подобных произведений следует назвать цикл «Два танца для рогового оркестра», в котором неизвестный композитор начала XIX в. предпринял попытку воссоздания сразу нескольких модных в то время явлений – рогового оркестра, популярность которого была ещё весьма высокой, и бальной практики, представленной двумя современными для начала

романтической эпохи танцами – мазуркой (*C-dur*) и экосезом (*B-dur*). Несложные и лаконичные по форме образцы традиционной бальной музыки являются типичными примерами прикладной танцевальности. Что же касается оркестровки, то судить о ней крайне сложно, ибо до нас дошли только клавирные переложения этих танцев.

В числе композиторов, постоянно обращавшихся к созданию бальной музыки, следует выделить фигуру *А. Алябьева (1787 – 1851)*. Импульсом к созданию многочисленных танцевальных произведений явилась работа композитора в качестве дирижёра (с 1828 г.) с духовым оркестром и симфоническим оркестром казачьей музыки Тобольска, сопровождавших регулярно проводившиеся в то время городские публичные балы. В дальнейшем сочинение бальной музыки было продолжено композитором в тридцатые годы, во время пребывания на Сергиевских водах.

В числе оркестрово-хоровых танцевальных сочинений композитора, написанных для тобольских балов, следует назвать мазурку и польский. В них партия хора, изложенная в аккордовой фактуре, выполняет колористическую функцию. А. Алябьев обращается к русским бальным традициям конца XVIII в. Речь идёт о синтезе вокального и инструментального начала, наиболее ярко представленном в бальной музыке О. Козловского. Именно эту черту как отличительную для русского бала отметил А. Эрман: «...сочетание танца с песней несомненно объясняется русским национальным вкусом» [106, с. 81].

К чисто оркестровым танцам А. Алябьева относятся: полонез *D-dur*, сочинённый к именинам генерала А. Бриля, четыре па-редубле и полька *C-dur*, написанные в Тобольске; а также контрданс *F-dur*, «Большой вальс» *B-dur*, французская кадрили, «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька», созданные на Сергиевских водах. Среди перечисленных произведений, наряду с жанрами, бытовавшими с XVIII в. (полонез, контрданс), представлены и новомодные танцы романтического столетия (французская кадрили, вальс, полька). В ряде пьес композитор, следуя бальной традиции, сочиняет бесхитростные, отличающиеся небольшими размерами, подчёркнуто чёткой ритмикой и незамысловатой формой образцы чисто прикладной музыки (па-редубле, контрданс, полька, экосез, галоп). В других же, отражая веяния нового времени, А. Алябьев создаёт достаточно развитые симфонизированные концертно-танцевальные произведения (например, полонез *D-dur* и, особенно, «Большой вальс», «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька»).

В каждое из этих сочинений композитор вкладывает оригинальный замысел. Так, полонез *D-dur* возрождает традиции танца-шествия петровского времени, в котором эффект «приближения» и «удаления» процессии создаётся, прежде всего, благодаря красочной и тонкой оркестровке, подчёркивающей яркость и блеск

индивидуализированных эпизодов. «Большой вальс» *B-dur* следует рассматривать как образец музыки концертного плана, возможно возникший под влиянием «Вальса-фантазии» М. Глинки. Написанный в 1848 году, «Большой вальс» А. Алябьева пронизан тонкой игрой лирических чувств и настроений, благодаря смене «...поэтических вальсов, различных по настроению, и мелодии – то плавной, то игривой, то задорной...» [106, с. 217]. «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька» продолжают лирическую направленность «Большого вальса». В них несколько печальное настроение сглаживается изысканной танцевальностью.

Главные достижения А. Алябьева, отразившие уровень развития российской музыки конца 20-х–40-х гг. XIX в., связаны с экспериментами в области оркестровки. Об этом пишет Б. Доброхотов: «Оркестр Алябьева, красочный, блестящий... с очень тонким и умелым распределением звучностей. Соло различных инструментов, часто изложенных в окружении вторящих им подголосков, сменяются звучными *tutti*, всегда подчеркивающими лишь отдельные кульминационные моменты. Соотношение эпизодов *solo* и *tutti* у Алябьева обусловлено музыкально-драматургическим замыслом, полностью подчинено ему» [106, с. 249–250]. Непосредственно предназначенная для исполнения на балах танцевальная музыка А. Алябьева явилась определённой ступенью в эволюции бальной культуры в России. Продолжая традиции прикладной музыки конца XVIII – начала XIX вв., бальные произведения А. Алябьева в то же время отражают тенденции новой эпохи, связанные с романтизацией и проявлением индивидуального композиторского стиля.

В полной мере эта тенденция реализуется в творчестве М. Глинки. Уже в ранних оркестровых сочинениях композитора намечается интерес к бальной теме. Отдавая дань моде, в 20-летнем возрасте М. Глинка специально для вечеров в доме княгини Е. Хованской создает «Французскую кадрили» (1825). Большинство же оркестровых танцевальных пьес были написаны композитором в конце 1830-х годов, то есть в период после постановки оперы «Жизнь за царя», когда известность и популярность автора в России и в Европе достигла своего пика. Талант М. Глинки в этот период был востребован не только в аристократических салонах, но и при дворе. Интересно, что специально для балов композитором было создано всего несколько произведений. Среди них: кадрили на мотивы из оперы «Жизнь за царя», звучавшая на балах на «Искусственных минеральных водах», «Польский» *E-dur* и «*La Couventine nouvelle Contrdans*», исполнявшиеся в Зимнем дворце на балу по случаю свадьбы великой княгини Марии Николаевны в 1839 г.

Есть сведения об исполнении танцевальной оркестровой музыки М. Глинки на придворных празднествах: в Зимнем дворце в 1839 году исполнялись «Польский» *E-dur* и «Большой вальс» *G-dur*, в Павловске в

том же году – «Вальс-фантазия» [186, с. 168 – 169]. Создание этих произведений было подготовлено великолепным польским актом из «Жизни за царя» (1836) и «Полонезом с хором» на сл. А. Соллогуба «Велик наш бог» (1837). Образцы бальной музыки были созданы уже зрелым мастером, а потому могут считаться подтверждением высокого профессионального и художественного уровня как собственно бальной, так и концертной музыки.

Отдав дань традиции (речь идёт о «Полонезе с хором» и «Контрдансе»), М. Глинка сосредоточил своё внимание на вальсе. Это было связано не только с модными веяниями времени, но и с событиями личной жизни композитора. Так, оба оркестровых вальса посвящены женщинам: великой княгине Марии Николаевне – «Большой вальс» *G-dur* (1839) и Екатерине Ермолаевне Керн – «Вальс» *B-dur* (1840).

В дальнейшем в развитии бальной музыки в Российской империи намечается *два направления*. Первое связано с огромной популярностью в России танцевальных произведений австрийских композиторов Й. Ланнера, И. Штрауса-отца и И. Штрауса-сына, специализировавшихся на сочинении бальных танцев. Второе – с дальнейшим развитием российской композиторской школы, представленной творчеством гениев: М. Балакирева, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Ляпунова.

Среди различных по жанрам танцевальных сочинений *первого направления* ведущее место принадлежит венскому вальсу, появившемуся в России с 40-х годов XIX в., благодаря изданию нескольких вальсов Й. Ланнера и И. Штрауса–старшего. Возможно, вальсы именно этих композиторов послужили толчком для создания М. Глинкой многих произведений, в том числе темы краковяка из оперы «Жизнь за Царя» (М. Глинка слушал произведения Й. Ланнера и И. Штрауса-старшего в Вене, в 1833). Вскоре сочинения австрийских композиторов вошли в репертуар Павловских концертов. Если вальсы Й. Ланнера и И. Штрауса-отца представляли собой традиционные образцы танцевальной музыки с характерной для них калейдоскопичностью сюитного принципа и доминированием вальсовой ритмоформулы, то покоривший русских слушателей И. Штраус–младший, создавал вальсы по уровню стоящие на порядок выше аналогичных произведений своего отца.

Роль И. Штрауса-младшего для развития бальной музыки в Российской империи была весьма значительной: с 1856 по 1865 годы он работал в Павловске на должности постоянного дирижера летних концертов. На этом посту И. Штраус расширил состав оркестра до более чем 40 человек, пригласив на работу прекрасных исполнителей. Специально для павловских балов композитором были написаны вальс «Прощание с Петербургом», вальс-фантазия «Русская деревня», полька «Нева», «Петербургская кадрили». После отъезда в Вену, где И. Штраус был назначен на должность музыкального руководителя придворных балов,

композитором был создан ряд самых известных вальсов, среди которых: «Голубой Дунай», «Жизнь артиста», «Сказки венского леса», «Новая Вена», «Венская кровь», представляющих собой высокохудожественные образцы поэтизации прикладной бальной музыки.

Особенностью *второго направления* в развитии бальной музыки в России является фрагментарное обращение к ней русских композиторов-классиков, сфера творческих интересов которых уже выходила далеко за пределы прикладных жанров. Сохранившиеся образцы собственно оркестровых бальных танцев в русской музыке второй половины XIX – начала XX вв. достаточно малочисленны. Среди них – произведения М. Балакирева (два полонеза: №1 – *h-moll*, №2 – «полонез-фантазия» и полька), Ц. Кюи (вальс, ор. 65), А. Глазунова (два концертных вальса: №1 – *D-dur*, ор. 47, №2 – *F-dur*, ор. 51), С. Ляпунова (мазурка, ор. 19, два полонеза – *C-dur*, ор. 49 и *Des-dur*, ор. 55 – к торжественному открытию памятника А. Рубинштейну). Их отличительной особенностью, как и вальсов И. Штрауса-младшего, является синтез прикладного и концертного, танцевальности и лирики, «земного и возвышенного». Предназначенные не только для исполнения, но и для слушания, перечисленные произведения русских композиторов второй половины XIX – начала XX вв. стали кульминацией в развитии бальной оркестровой музыки в России, явили собой блестящие высокохудожественные концертные образцы, сочетающие в себе *симфонизацию танца с предельной романтизацией жанра*. Каждое из сочинений отмечено своеобразием индивидуального почерка.

Таким образом, с точки зрения обозначенных драматургических линий следует заметить, что для бальной оркестровой музыки характерно доминирование первой – *жанрово-бытовой (бальной) линии*. Специфика её связана со значительными изменениями, которые в процессе эволюции на протяжении XIX в. претерпела бальная оркестровая музыка. Из «музыки для ног» в первой половине романтического столетия она превратилась в блестящие танцевальные пьесы концертного плана во второй половине XIX в., в полной мере соответствующие имперскому духу придворных балов. При этом характерной особенностью этой модуляции был её плавный характер: от чисто прикладных произведений бытового плана – через лиризацию – к концертности и эффектности звучания.

2.3. О лирическом аспекте воплощения темы бала в «Вальсе-фантазии» М. Глинки

Обращение в творчестве к бальной теме для М. Глинки, как и для многих его современников, принадлежавших к миру искусства, не было случайным. Будучи человеком публичным, Михаил Иванович принимал живое участие в светской жизни Петербурга, посещая различные

публичные мероприятия с танцами, собрания в великосветских гостиных, театральные премьеры с участием знакомых актрис, а также костюмированные балы с их обязательной интригой – наиболее распространённое увлечение современной композитору молодёжи. М. Глинка чувствовал себя более свободно не столько на роскошных великосветских бальных вечерах, сколько на балах в частных домах вельмож и усадьбах помещиков, атмосфера которых была гораздо более непринужденной и менее официальной.

Интерес к подобным увеселениям, сопровождавшимся танцами и музыкой, у Михаила Ивановича появился ещё в детстве [76, с. 25]. Живя в Петербурге, М. Глинка был частым гостем (а в 1820-е годы и вовсе постояльцем) в доме В. В. Энгельгардта – полковника в отставке, очень богатого человека, крупного игрока, весельчака и остроумца, прославившегося на всю Северную столицу в качестве устроителя роскошных маскарадов и костюмированных балов. Привилегию на проведение в своем доме этих торжественно-увеселительных вечеров В. Энгельгардт получил от правительства. Петербургский маскарад в доме В. Энгельгардта на углу Невского и Мойки был первым в России публичным маскарадом, посещать который могли все желающие согласно приобретённым входным билетам. «Принципиальное смешение посетителей, социальные контрасты, дозволенная распушенность поведения, превратившая энгельгардтовские маскарады в центр скандальных историй и слухов, – все это создавало прямой противовес строгости петербургских балов», – пишет Ю. Лотман [194, с. 101].

Таким образом, М. Глинка, будучи дворянином и посещая бальные мероприятия, в том числе и в доме В. Энгельгардта, имел достаточное представление о современной ему бальной практике. Блестящим подтверждением этому явился созданный композитором в «Жизни за царя» великолепный польский акт, состоящий из трёх обязательных бальных танцев – полонеза, вальса и мазурки, а также краковяка – танца, не приобретшего статус европейского, но исполняемого на балах в качестве национально-характерного. Следует заметить, что польский акт представляет собой самодостаточный эпизод – пышный бал у польского короля Сигизмунда III по случаю побед поляков на Руси. Это праздничное событие имеет как свою бальную фабулу, так и продуманный в деталях бальный сюжет, в котором М. Глинка, отступая от реальной бальной практики начала XVII в., воссоздаёт современный ему бал с типичной для последнего драматургией бального сюжета в виде торжественного начала бала (полонез), его стремительного развития (краковяк), лирической вершиной (вальс) и общей кульминацией, завершающей бальное действие (мазурка).

Особого внимания среди перечисленных танцев заслуживает вальс *A-dur*, в котором при прозрачной оркестровке, подчёркивающей лиризм одного из самых романтических бальных танцев, композитором выявляется его дансанта природа (рондообразная форма, размер 6/8, синкопы на вторую долю – в стиле мазурки, придающие вальсу польский колорит). Следствием этой ярко выраженной дансантиности является реализация в вальсе, в первую очередь, *жанрово-прикладной* составляющей бала, что как нельзя более соответствует надменности и самоуверенности участников данного торжества. Однако самому М. Глинке была более близка иная трактовка вальса, связанная с романтическими переживаниями во время его исполнения. Доказательства этому мы находим как в творчестве композитора (на уровне многократного использования им жанра вальса, выдержанного всякий раз в лирическом или лирико-элегическом духе), так и в его биографии [76, с. 181-182].

Одним из наиболее ярких произведений композитора, непосредственно связанных с лирическими переживаниями, является «Вальс-фантазия», история создания которого заслуживает особого внимания. Известно, что в первой редакции это была фортепианная пьеса, созданная М. Глинкой в 1839 г. под впечатлением от встречи с Екатериной Ермолаевной Керн. Возможно, это памятное для Михаила Ивановича событие произошло именно на балу в доме Марии Ивановны Стунеевой, одной из сестёр композитора. Данное предположение подтверждает авторский замысел фортепианного варианта «Вальса-фантазии», изображающий предмет страсти композитора в обстановке бала. Время создания данной фортепианной пьесы совпадает с модой на танцевальные вечера, появившиеся в России в 30-е гг. XIX в., представлявшие собой более упрощённый и демократичный вариант бальной практики. Для устройства танцевальных вечеров был необязателен событийный повод, большое количество участников, строгое соответствие бальному этикету, обязательный бальный дресс-код. Их проведение не требовало значительных материальных расходов, а потому, наряду с оркестровым сопровождением танцевальной программы, часто использовалось фортепианное.

Танцевальные вечера были популярны у представителей самых разных социальных слоёв русского общества – от бедных разночинцев до богатой аристократии. Вполне вероятно, что фортепианная версия «Вальса-фантазии» создавалась М. Глинкой не только как лирическое воспоминание о возлюбленной и музыкальное приношение ей, но и как пьеса прикладного характера, под которую можно исполнять вальс на танцевальных вечерах.

Тема любви неслучайно ассоциировалась у М. Глинки с бальной обстановкой. В бальных залах завязывались романтические знакомства, зарождались любовные чувства, происходили объяснения между влюблёнными. Внезапно вспыхнувший роман М. Глинки и Е. Керн был

ярким, но довольно скоротечным. Он закончился уже в 1842 г., пополнив творческий багаж композитора одним из самых вдохновенных сочинений, получившем вскоре после своего создания большую популярность. Фактом, подтверждающим это обстоятельство, стало проявление интереса к данному фортепианному сочинению М. Глинки известного дирижера Й. Германа, который сделал оркестровку «Вальса-фантазии» и часто исполнял его в летних концертах Павловского вокзала. Благодаря особой задушевности вальс стали называть «Меланхолический». Ещё одно название, закрепившееся в те годы за «Вальсом-фантазией» – «Павловский» – непосредственно указывало на место исполнения произведения. М. Глинка не был доволен оркестровкой, хотя Й. Герман и пользовался его советами. К сожалению, партитура, сделанная руководителем Павловских концертов и явившаяся вторым, оркестровым, вариантом «Вальса-фантазии», не сохранилась. Она была восстановлена В. Энгельгардтом, другом М. Глинки. Третья редакция «Вальса-фантазии» принадлежит самому композитору, который собственноручно оркестровал его в 1845 г. для исполнения в парижском симфоническом концерте, дав ему название «Скерцо в форме вальса». Незадолго до своей кончины, в 1856 г., композитор сделал новую инструментовку «Вальса-фантазии», заметно отличавшуюся от предыдущих и подчёркивавшую не столько танцевальность, сколько поэтичность музыки, воплотившей в себе романтические чувства М. Глинки.

Следствием интимности содержания «Вальса-фантазии» стала психологизация произведения, связанная с художественным отражением в музыке бального танца процессов внутренней жизни героя и углублённым показом его душевных переживаний. Это даёт основание говорить об особом, «дневниковом», характере произведения с присущей ему рефлексивностью высказывания, в жанре исповеди с ретроспективным осмыслением героем своих психических состояний, позволяющий композитору в процессе «дневниковых записей» повторно пережить испытанные ранее эмоции, чувства, мысли и состояния. Психологизация «Вальса-фантазии» проявляется в задушевно-элегическом характере произведения, особой мягкости его семантики с оттенком печальной безысходности и щемящей грусти (наличие в рефрене IV повышенной ступени, остающейся неразрешённой), выборе тональности (*h-moll*), отодвижении на второй план признаков внешней эффектности, свойственных парадному блеску бала (они проявляются, в основном, в мажорных эпизодах, где господствует та же стихия танцевальности, что и в вальсе из «Жизни за царя»). Психологичность «Вальса-фантазии» ещё более усиливается благодаря тонкой и прозрачной оркестровке (композитор использует в данном произведении малый состав оркестра, в котором помимо струнных смычковых и деревянных духовых инструментов участвует

небольшая группа медных – 2 трубы, 2 валторны, 1 тромбон), что позволяет сосредоточить внимание слушателей на внутренних переживаниях.

Всё это позволяет рассматривать данное произведение как «воспоминание о бале», открывающее для композитора «поле иллюзии», в рамках которого он особым образом репрезентует важное событие своей жизни. Эта особенность показа факта личной биографии с помощью «иллюзорного» симфонизма (термин Б. Асафьева) подразумевает «остановку» во времени, связанную с желанием М. Глинки всецело погрузиться в то или иное внутреннее состояние. Форма рондо, в которой написан «Вальс-фантазия», для подобного экспонирования события наиболее характерна: утверждая идею круга, она способствует возникновению эффекта «остановленного» во времени события.

Раскрытие композитором интимно-лирического содержания «Вальса – фантазии» посредством одного из самых романтических бальных танцев было вполне естественным, ибо особенности исполнения именно вальса как нельзя более располагали к любовным объяснениям и признаниям. При этом истоки глинкинского произведения, по мнению известных музыковедов (Б. Асафьева [12], Ю. Келдыша [156], О. Левашевой [183]), заложены не в «блестящих вальсах» бального типа, а в танцах камерного плана, широко распространённых в русской бытовой музыке того времени.

Это особенно важно, учитывая, что первая редакция «Вальса-фантазии» была фортепианной, выдержанной в духе вальсов А. Алябьева, Н. Титова, А. Грибоедова. Лирические образы подчёркивают и делают еще более наглядной его связь с глинкинскими произведениями камерной фортепианной (например, мазурок *a-moll*, *C-dur* и *c-moll*, «Воспоминания о мазурке», ноктюрна «Разлука», «Баркаролы») и камерно-вокальной музыки (например, романсов «Признание» и «Я помню чудное мгновенье» на ст. А. Пушкина).

Композитор в «Вальсе-фантазии» развивает и общеевропейскую романтическую тенденцию поэтизации бытового танца. Произведение М. Глинки является аналогом этого лирико-элегического жанра в творчестве современных ему зарубежных композиторов (например, «Приглашение к танцу» К. Вебера, вальсы Ф. Шуберта и Ф. Шопена). Именно эта тенденция поэтизации и психологизации прикладного жанра стала в глинкинском сочинении господствующей, подчинившей себе прикладную, собственно бальную линию. При этом одним из основных качеств тематизма «Вальса-фантазии» является его вокальная природа. Синтез песенного тематизма и подвижной вальсовой ритмоформулы подчёркивает, с одной стороны, особенность музыкального менталитета М. Глинки – славянского композитора, с другой – позволяет «...объединить цепочку лирических образов в

поэму, пронизанную единой, неотвязной мыслью-воспоминанием» [156, с. 261]. Кроме того, единство глинкинского произведения обусловлено логикой сквозного интонационного развития (принцип монотематизма) и тонального плана. В общей композиции вальса автор использует выразительные возможности тональных контрастов, что помогает создать ощущение полного погружения героя в мир воспоминаний и его отрешённости от реальности. Подобная экономия внешних, красочных эффектов придаёт «Вальсу-фантазии» благородную простоту, скромность и сдержанность в передаче сильных и глубоких чувств, а изысканная ритмическая «игра» наделяет это сочинение особым очарованием и аристократическим шармом, соответствуя его общему фантазийному замыслу.

Таким образом, «Вальс-фантазию» М. Глинки можно рассматривать в качестве этапного сочинения, завершающего достаточно длительный период «перерождения» бытового бального танца в высокохудожественное произведение, связанное с балом весьма опосредованно и при этом ярко индивидуальное по композиторскому стилю. «Вальс-фантазия» М. Глинки завершает длительный путь эволюции бальной музыки от первых несколько наивных попыток воплощения сентиментальных переживаний в лирических полонезах О.Козловского к углублённому психологизму и рефлексии на тему бала.

Спроецировав результаты анализа «Вальса-фантазии» на уровень общей драматургии произведения в контексте соотношения в ней обозначенных линий бала, можно сделать вывод о том, что в музыкальном развитии глинкинской вдохновенной «поэмы о вальсе» на первый план выходит *лирико-психологическое начало*, превращаясь в своего рода драматургический остов сочинения и подчиняя бальную и мистическую линии.

Роль *жанрово-бытовой (собственно бальной)* драматургической линии довольно значима, однако, в «Вальсе-фантазии» она становится только жанровой основой для передачи душевного состояния героя.

Функция *линии мистической*, заложенной в «скрытом сюжете» «Вальса – фантазии» на уровне притягательности тайных любовных отношений героя и его возлюбленной, создаёт ауру неожиданности, непредсказуемости, неопределённости, таинственности.

Подтверждением предположения о доминировании в «Вальсе-фантазии» *лирико-психологической* линии, является ряд дирижёрских интерпретаций рассматриваемого произведения М.Глинки.

В *интерпретации Светланы Безродной* (Российский государственный академический камерный «Вивальди-оркестр»/запись 2004 г.), на первый план выдвигается драматически-напряжённое и даже обречённо-фатальное состояние. В центре внимания версии С. Безродной находится человек, стоящий на пороге жизни и смерти. Его образ создаётся благодаря исполнению «Вальса – фантазии» в

крайне замедленном темпе, с отсутствием даже намёка на бальный блеск, полётность и танцевальность.

Дирижёр акцентирует внимание не столько на лирической природе музыки, сколько на образе печали, страдания, одиночества и безысходности (очень выразительно интонируются ниспадающие хроматические обороты тем). Что же касается мажорных, танцевальных по своей сути, эпизодов, они в данном исполнении воспринимаются как отдалённые, подёрнутые дымкой времени, истаивающие образы прошлого. Даже завершающая произведение кода, трактуемая многими дирижёрами в качестве своеобразного эмоционального всплеска, в интерпретации С. Безродной как бы «тонет» в полном бессилии замирающей жизни. Такая концепция «Вальса – фантазии» вызывает ассоциации с полными трагизма страницами симфонических произведений П. Чайковского.

Трактовка Лео Корхина (Петергоф-оркестр/запись 2005 г.), напротив, выдержана в сдержанно-задумчивом тоне. Прочтение глинкаевского произведения этим дирижёром воспринимается как лирическая исповедь полного жизненных сил героя. На первый план в ней выдвигается лирическая, вокальная природа тематизма (как в рефрене, так и в эпизодах), плавность, певучесть разнотембровых мелодических линий, сглаживание образных контрастов (отсутствие кокетливо-игривых стаккато, резких динамических контрастов и темповых переходов), что подчёркивает романтически-поэтную природу «Вальса – фантазии», сочетающую в себе лиризм с долей скрытого драматизма.

Данные интерпретации «Вальса – фантазии» являются своего рода рефлексиями на тему любви и бала, что заложено в фантазийной природе глинкаевского сочинения.

Определённый баланс между лирической и жанрово-бытовой линиями наблюдается в дирижёрских *версиях Самуила Самосуда* (Большой симфонический оркестр Гостелерадио/запись 1953 г.) и *Владимира Федосеева* (Большой симфонический оркестр им. П. Чайковского/запись 2011 г.). Оба дирижёра, подчёркивая вальсовую природу музыки М. Глинки, по-разному осуществляют данный баланс. Благодаря незначительным темповым отклонениям (замедлениям в рефрене и ускорениям в эпизодах), С. Самосуд подчёркивает то лирическую, то танцевальную природу тематизма «Вальса – фантазии».

В *трактовке В. Федосеева* более сдержанный темп и приглушённая динамика способствуют созданию своеобразного эффекта «воспоминания о вальсе».

Другие дирижёры (например, *Николай Голованов и Евгений Светланов*), отталкиваясь от двойственной природы жанрового определения рассматриваемого произведения, на первый план выдвигают его бальную основу. Несмотря на небольшие отклонения

темпа от авторского (половинная длительность равна 76) в сторону ускорения (в интерпретации Н. Голованова/Большой симфонический оркестр радиокomiteта СССР/запись 1949 г.) либо замедления (в трактовке Е. Светланова/ Государственный академический симфонический оркестр СССР/запись 1967 г.), в целом данные версии выдержаны в одном темпе (что полностью соответствует замыслу композитора). В обеих интерпретациях, прежде всего, подчёркивается однообразная вальсовая ритмоформула, тем самым создавая у слушателей иллюзию «присутствия на балу». Господство танцевального начала, внешняя эффектность, образная контрастность, концертность – всё это свидетельствует о возможности звучания «Вальса – фантазии» М. Глинки на балах.

Помимо дирижёрских трактовок глинкинского произведения интерес вызывают и его фортепианные версии, большинство из которых представляют собой свободные исполнительские танскрипции, насыщенные виртуозными моментами, но, вместе с тем, выдержанные в лирическом ключе (например, интерпретации В. Грязнова / исполнение В. Зыряновой 2010 г., В. Ашкенази / исполнение В. Ашкенази 2011 г., К. Корниенко / исполнение К. Корниенко 2011 г.). И лишь единичные фортепианные версии полностью соответствуют авторскому тексту композитора (например, исполнения В. Камышова / запись 1986 года и В. Рябчикова / запись 2011 г.), основанному на развитии основных драматургических линий, синтез которых способствует восприятию «Вальса-фантазии» не только как факта личной биографии композитора – субъекта культурно-социальной деятельности, но и как объекта художественной рефлексии по поводу бала.

Двойственная природа рассматриваемого произведения, выражающаяся посредством взаимодействия в нём субъективного и объективного начал, закономерно воплощается в тесном переплетении, прежде всего, лирической и жанрово-бытовой драматургических линий. Подтверждением этому является не только исследовательский анализ, но и ряд рассмотренных интерпретаций «Вальса-фантазии» М. Глинки.

2.4. Специфика отображения образов бала в фортепианной музыке композиторов Российской империи XIX века

Реализация жанрово-бытовой драматургической линии в фортепианной музыке XIX в. имеет свои особенности. Воплощение бальной темы в этом жанре берёт начало с многочисленных клавирных переложений, а также собственно клавирных танцев (менуэтов, полонезов, контрдансов, кадрили) О. Козловского, созданных с целью демократизации и популяризации бальной практики.

Вслед за О. Козловским многие российские композиторы романтической эпохи создают фортепианные пьесы, в которых бал предстает в виде отдельных фрагментов, запечатлевающих исполнение

какого-либо одного танца – котильона, вальса, мазурки, польки, экоссеца. Возможно, это было связано с особой любовью к устоявшейся в дворянской среде традиции исполнения танцевальной музыки на фортепиано. Поводом к подобной практике могли послужить воспоминания непосредственных участников домашних любительских вечеров о пребывании на балу.

Сочинения данного рода для одних композиторов служили творческой лабораторией на стадии их профессионального становления, для других – воплощением уже сформировавшегося зрелого стиля. Подобные произведения представлены в наследии подавляющего большинства композиторов романтической эпохи, что наглядно представлено в предложенной автором настоящего исследования таблице [см. Приложение **B**].

На основе анализа и систематизации данных, приведенных в настоящей таблице, предлагается следующая иерархия танцевальных жанров, к которым обращались русские композиторы XIX в. в камерных фортепианных произведениях, свидетельствующая о той или иной степени популярности различных бальных танцев как в целом на протяжении столетия, так и на протяжении его временных «срезов» – доклассического и классического. В соответствии с разработанной иерархией каждый бальный танец занимает в ней точно определённое место: 1 – вальс; 2 – мазурка; 3 – полонез, полька; 4 – кадрили; 5 – контрданс, котильон, галоп, экоссец.

Составленный перечень фактически выявляет различную степень популярности в XIX в. указанных танцев, исполняемых на балах. Наиболее распространёнными, вызывающими к себе большой интерес, являлись вальс и мазурка. И если интерес к вальсу был стабильным от начала столетия до его окончания и начала XX в., то увлечение мазуркой к последней четверти XIX в. несколько ослабевает. Ситуация, аналогичная мазурке, наблюдается и с полонезом. Появившаяся на русском бальном пространстве в первой трети эпохи романтизма полька, напротив, длительное время (вплоть, до последней четверти XIX в.) удерживает свою популярность, пик которой приходится на 40-е-50-е гг. Мода на контрданс, включающий в себя различные танцы, в том числе кадрили и экоссец, длится всю первую половину XIX в., а, начиная с его второй половины, постепенно проходит. При этом из таблицы видно, что из двух видов контрданса больший интерес к себе вызывала кадрили (либо ее разновидность – французская кадрили). Последними в иерархическом списке значатся котильон и галоп, традиционно завершающие бальные вечера. Несмотря на продолжение их «жизни» в рамках бала практически до момента исчезновения этого явления из социокультурного пространства России в XX в., в фортепианных произведениях русских композиторов романтической эпохи котильон и галоп заняли весьма скромное место, количественно

несопоставимое с другими вышеперечисленными танцевальными жанрами.

В сравнении с оркестровой танцевальной музыкой, фортепианная на протяжении романтической эпохи получает более сложное развитие, с точки зрения реализации трёх драматургических линий бала. При явном преобладании произведений прикладного характера, здесь представлены сочинения лирического плана, раскрывающие особое эмоциональное состояние героя, находящегося во власти любовных чувств, усиливающихся во время исполнения танца либо воспоминания о нём [см. Приложение Г]. Приданию задушевно-лирического, интимного тона этим произведениям способствует специфика камерного жанра, в силу которой бал получает весьма своеобразное отражение в виде отдельно «выхваченных» из бального контекста мгновений.

Многие из рассматриваемых камерных фортепианных сочинений имеют авторские посвящения, что составляет одну из важных тенденций музыкальной культуры XIX в. Иногда при создании отдельных танцевальных пьес к их названию автор добавляет женское имя, конкретизируя его владелицу посредством посвящения. Так, известный «Ната-вальс» П. Чайковского посвящен Наташе Плесской, подруге сестры композитора Александры Ильиничны Давыдовой. В других случаях, как, например, в ряде полек А. Рубинштейна («Эвфимия-полька», «Мария-полька», а также в цикле «Четыре польки», состоящего из «Амалии-польки», «Генриетты-польки», «Флоры-польки» и «Натальи-польки») композитор создаёт достаточно яркие женские образы-портреты молодых девушек.

Уместно отметить, что тенденция детализации названий бальных танцев вполне вписывается в содержание атмосферы бала в целом. Танцы-настроения, танцы-экспромты, танцы-портреты конкретизируют и расширяют образную сферу как бального вечера, так и воспоминаний о нём, подчеркивая одну из особенностей бала – романтической увлечённости женщиной.

Таким образом, стихия бальной танцевальности представлена в камерной фортепианной музыке XIX в. достаточно широко и многообразно. Воссоздание же целостной картины бального действия в рамках камерного жанра невозможно. Поэтому неслучайно полноценную реализацию бал получает в масштабных произведениях концертного плана, а именно: в двух фортепианных циклах А. Рубинштейна – двуручной фантазии «Бал», op.14 (1854) и цикле характеристических пьес «Костюмированный бал», op. 103 (1879) для фортепиано в четыре руки, анализу которых будет посвящён следующий подраздел.

2.5. Фортепианные циклы «Бал» и «Костюмированный бал» А. Рубинштейна – уникальные образцы воплощения бала как художественного целого

Перед рассмотрением обозначенных фортепианных циклов А. Рубинштейна с точки зрения реализации в них жанрово-бытовой линии следует сакцентировать внимание на понятиях, непосредственно связанных как с бальной практикой, так и с ее художественным воссозданием. Речь идёт о бальной фабуле и о бальном сюжете, ранее затронутыми при рассмотрении «польского акта» из «Жизни за царя» М. Глинки.

Понятие бальной фабулы включает в себя совокупность различных элементов, из которых состоит бал. Бальный сюжет представляет собой определённую последовательность элементов бальной фабулы. Если бал, как событие реальной жизни, одновременно содержит в себе бальную фабулу и заранее прописанный к каждому конкретному случаю бальный сюжет, то бал в художественном контексте, в большинстве случаев лишь подразумевая бальную фабулу, предполагает наличие определённого бального сюжета, часто реализованного не в полной мере. Крайне редко в музыкальных сочинениях одновременно присутствуют полноценная бальная фабула и до конца «прописанный» бальный сюжет. К такого рода произведениям относятся указанные фортепианные циклы А. Рубинштейна. В первом из них (двуручная фантазия «Бал», ор. 14, 1854) сюжет «выписан» композитором достаточно однозначно и не предполагает вариантов. Особенностью второго (цикл характеристических пьес для фортепиано в 4 руки «Костюмированный бал», ор. 103, 1879) является заложенная самим автором возможность создания из предложенной фабулы множества вариантов бального сюжета.

Логически оформленный А. Рубинштейном бальный сюжет в фортепианной фантазии «Бал» вполне соответствует общепринятой во второй половине XIX в. форме проведения подобных мероприятий. В данном сочинении композитор воссоздает облик не строго регламентированного придворного бала, а один из вариантов многочисленных великосветских бальных вечеров. На это указывает наличие среди танцев *польки*, которая, хоть и была признана в России официально, но в силу определённой фривольности исполнения (во время танца кавалеры и дамы клали руки на бёдра друг друга), «прописки» на придворных балах так и не получила. Кроме того, именно *полька* (с начала 40-х гг. XIX в.), а также одна из ее разновидностей – *полька-мазурка* (возникла несколько позже – в середине XIX в.) вместе с *галопом* (с 30-х годов XIX в.) и особым видом *контрданса*, представленном в рубинштейновском «Бале» в виде *французской кадрили* – способствовали во второй половине XIX в. исчезновению чопорности и строгости официального танца. На смену

им приходит весёлое игровое начало с элементами неожиданности и сюрпризности – всё это свидетельствует желаний А. Рубинштейна не просто воссоздать обобщённый облик русской бальной практики XIX века, а воплотить бал конкретного исторического этапа романтического века – начала его второй половины.

В чередовании составляющих цикл десяти номеров (см. Приложение Д) прослеживается типичная для русских балов XIX в. последовательность танцев, перемежающихся с пьесами, выполняющими психологическую либо отстраняющую функции (№№1, 5, 10). Так, №2 («Полонез») торжественно открывает бальный вечер, №4 («Вальс») развивает танцевальную стихию; №7 («Полька-мазурка») выполняет функцию предкульминационной зоны, естественно подготавливающей вершину бального торжества – мазурку. Если №8 («Мазурка») олицетворяет собой кульминацию бала, то №9 («Галоп») составляет его заключительную часть. Музыка каждого из танцев содержит в себе жанрово-структурные черты своего бального «оригинала».

«Полонез» (№2), в соответствии с правилами бальной практики являет официально-строгое, нарочито-размеренное и парадно-помпезное начало бала, выполняя функцию торжественной интродукции. Гордый, величественный характер рубинштейновского «Полонеза» полностью соотносится с типичным образным строем этого танца. Однако есть нечто отличающее его от крайне рассудочного, холодного полонеза, который не позволял участникам мероприятия давать волю чувствам, открывать душу: «Полонез» А. Рубинштейна насыщен ярко выраженной эмоциональностью, свойственной, с одной стороны, романтическому мироощущению века, а, с другой – личности самого создателя музыки «Бала». Второй номер цикла написан в типичной для полонеза *сложной трёхчастной форме*: в крайних частях происходит постоянное чередование основных вариантов танцевальных фигур с новыми, связанными со сменой партнеров; а в центре польского (*trio*) образуется новый, своеобразный «белый танец». В нём характер крайних частей сменяется лирическим, громкая динамика (*f*) становится более приглушенной (*mf*), а плотная фактура уступает место менее насыщенной.

«Полонез» сменяется весьма распространённым на балах XIX в. «Контрдансом» (№3), наиболее популярной разновидности французской кадрили. Открывается танец традиционной Интродукцией, характерной чертой которой является чередование кратких темпостроений (1-й фрагмент – без указания автором темпа; 2-й раздел – *Allegro*, 3-й – *Moderato*, 4-й – *Allegro*, 5-й – *Andante*). В них интонационно намечены темы более крупных разделов: так, первый, вступительный, фрагмент интродукции нота в ноту предваряет первый раздел (№1) танца, интонации и ритмы последующих фрагментов будут

появляться в других разделах «Контрданса». После Интродукции прозвучат 6 разделов, каждый из которых имеет ярко выраженную жанровую основу – вальс, полька и галоп. Они имеют замкнутый характер, что указывает на их достаточную самостоятельность. Основой первого, третьего и пятого разделов является вальс (точнее – вальсовость). Между вальсовыми номерами размещены разделы, выдержанные в духе польки (№2), и галопа (№6). В последовании разделов наблюдается тенденция ускорения темпа, что является характерной чертой данного бального танца. *Сюитно-циклическая* форма «Контрданса» соответствует жанровому генезису. У А. Рубинштейна «Контрданс» – это «цикл в цикле». Все 6 разделов «Контрданса» совершенно самостоятельны. Так, раздел 1 и раздел 2 «Контрданса» написаны в форме рондо. Форма третьего раздела «Контрданса» – трехпятчастная. Сложная трёхчастная форма с trio служит характеристикой №4 «Контрданса». А в №5 – форма промежуточная между простой и сложной трёхчастной. Заключительный раздел «Контрданса» – вновь рондо с тремя эпизодами и кодой. Кроме того, музыкальный материал вступительного раздела «Интродукции» стал основой рефрена №1 «Контрданса». Основной принцип развития музыкального материала – вариантно-вариационный; при проведениях рефрена композитор пользуется техникой канона.

После французской кадрили звучит один из самых грациозных и в тоже время самых страстных бальных танцев XIX в. – *вальс (№4)*. Это французский, более подвижный вариант вальса в два па, которому, в сравнении с более спокойным немецким, исполнявшимся в три па, отдавали предпочтение участники балов. Летящие движения по кругу в быстром темпе *Allegro* создают поистине пьянящий эффект, а использование в мелодии мелкой «бисерной» техники придаёт особый шарм и утонченность. Композиция «Вальса» представляет собой *контрастно-составную форму*, состоящую из 5 разделов, каждый из которых написан в одной из простых форм. Обрамлением «Вальса» является 8-тактное вступление (основанное на обыгрывании восходящего октавного скачка на звуках доминанты, что создает необходимый эффект нетерпеливого ожидания перед началом танца) и довольно развернутая кода, возвращающая слушателей к первоначальному темпу (*Allegro*) и музыкальному материалу раздела №1.

Достигнув лирической кульминации в «Вальсе», танцевальная стихия «Бала» продолжает развиваться в зажигательной «Польке» (№6), в которой поклонники видели выражение детской радости и упоения жизнью. Структура «Польки» (№6) – *сложная трёхчастная с trio* – открывается ярким, блестящим, лаконичным вступлением, построенном на многократном обыгрывании звуков доминантового септаккорда к основной тональности пьесы *Es-dur*. Благодаря «вплетению» в

музыкальный тематизм крайних разделов «Польки» ритмов галопа, А. Рубинштейн создает вариант *польки-галоп*, весьма распространенный на русских балах со второй половины XIX в. В среднем разделе пьесы за счет широкой кантилены и лирической напевности проявляются вальсовые черты (как знаки жанрового синтеза польки и вальса, появившиеся в русском бальном пространстве с начала 1870-х гг.).

Сменяет «Польку» еще одна ее модификация, появившаяся в середине XIX в., – «*Полька-мазурка*» (№7). В данном номере приоритет отдается мазурке. Об этом свидетельствуют умеренно-быстрый темп (*Allegretto*), размер 3/4, господство пунктирной ритмики, смещение в отдельных разделах формы сильной доли на слабые. Что касается проявлений польки, то это темп, характер веселья и эпизодическое включение одной из традиционных полечных ритмоформул. Пьеса написана в характерной для данного танцевального жанра *контрастно-составной форме из двух разделов*, где первый раздел изложен в сложной трёхчастной форме с *trio*, а второй – в простой трёхчастной репризной форме с контрастной серединой и тональными особенностями тематической репризы (начало раздела №2 звучит в *B-dur*, реприза же моделирует из *Des-dur* в *F-dur*). Обрамляют форму небольшое 12-тактовое вступление, основанное на типичной пунктирной ритмике и настраивающее слушателей на задорный характер, а также сжатая кода, блестяще завершающая «Польку-мазурку» и утверждающая её главную тональность *F-dur*.

«*Мазурка*» (№8) в драматургии рассматриваемого фортепианного цикла выполняет функцию кульминационной зоны, что полностью соответствует роли этого танца в семантике бального вечера – мазурка, чаще всего, завершала его «первое отделение», была последним танцем перед ужином. Крупномасштабная, полная ярких динамических и фактурных контрастов (использование крупной октавно-аккордовой и мелкой техники), более сдержанная по темпу, чем вальс, мазурка, исполненная ритмическим своеобразием и прихотливостью, имеет свойственный этому танцу горделивый характер. Написана мазурка в *контрастно-составной форме* из четырёх разделов и коды, основанной на темповом ускорении от *Piu mosso* к *Presto*. Контрасты пронизывают драматургию целого. Тональная и темповая зыбкость характерна для приглушённо-камерного второго раздела; яркий контраст блестяще-бравурных и затаённо-тихих эпизодов свойственен третьему разделу; четвёртый раздел – торжественно-фанфарные и матово-расплывчатые элементы второго. Кода (*Piu mosso*, переходящее в *Presto*) является естественной подготовкой заключительного номера цикла – «*Галоп*» (№9).

Родственник польки, *галоп*, наряду с котильоном, часто был завершающим на романтических балах. Форма *пятчастного рондо* со

вступлением на доминанте *H-dur* – основной тональности пьесы – одна из наиболее часто используемых для данного жанра. От «Галопа» «протягиваются» тематические и ритмические связи к предыдущим номерам цикла. Так, тема первого эпизода представляет собой повторение рефрена второго номера «Контрданса», изложенного в ритмическом увеличении; а тема рефрена «Галопа» в ритмическом отношении является повторением: а) эпизода №1 (*Des-dur*) из первой пьесы фантазии «Нетерпение»; б) основной темы крайних частей сложной трёхчастной формы «Польки». Так проявляется характерная для «Галопа» драматургическая бифункциональность: он является одновременно и новым, и синтезирующим предыдущее развитие драматургии цикла.

Проанализировав танцевальные номера фортепианной фантазии А. Рубинштейна «Бал», можно говорить не только о жанровом соответствии номеров их бальным аналогам, но и об их подчинённости структурной логике бального сюжета. Количество танцевальных номеров в цикле (7 из 10) выводят *жанрово-бытовую линию* драматургии целого на первый план.

Вторая, *субъективно-лирическая линия*, раскрывающая воспоминания романтического героя, представлена всего двумя номерами (№1 и №10). Так, №1 «*Impatience*» («Нетерпение») передаёт чувство внутреннего волнения и трепетного ожидания в предвкушении начала бального вечера. Данный номер выполняет не только функцию экспонирования лирического начала через завуалированные черты вальса, изложенного в размере 12/8, но и экспозицию собственно бала посредством жанровых признаков как вальса (рефрен, эпизод №2 и кода), так и польки (эпизод №1). А. Рубинштейн в первом номере «Бала» использует чисто романтический приём двойственной трактовки вальса, с одной стороны, передающего особое эмоциональное состояние героя цикла, с другой – головокружительную стихию бала. Волнительно-томительное предчувствие ожидания бала, точно переданное композитором в начале фантазии, находит подтверждение в русской литературе [см. Приложение *H*].

Второй номер, связанный с развитием лирической линии («Интермеццо», №5), олицетворяет момент любовного уединения героя с дамой и его пылкие признания и объяснения в своих чувствах и может рассматриваться как своеобразное отступление в рамках бального вечера. Что же касается заключительного №10 – «*Le Reve*» («*Сновидение*»), то в нём, в соответствии с функциями синтезирования цикла в целом, присутствует не только лирико-психологическая линия, олицетворяющая особое эмоциональное состояние героя, всё ещё погружённого в атмосферу бала (реминисценции темы вальса из №1 «Нетерпение»), но и собственно бальная линия, проявляющаяся в реминисценции темы из заключительного эпизода «Галопа». Здесь же

зарождается и третья, *мистическая линия*, связанная с перенесением картин бала в мир сновидений героя. Подобный романтический приём ухода от реальности в сферу грёз и сновидений, погружение всё еще находящегося во власти эмоциональных переживаний после бала героя в область таинственно-необъяснимую тонко воспроизводится в ряде произведений русской литературы того времени [см. Приложение III]. Таким образом, номера, воплощающие лирическую линию цикла, неоднозначны и сложны по своей драматургической функции. В двух из них переплетается несколько драматургических линий бала (две в №1 и три в №10).

Подводя итоги драматургического развития фортепианной фантазии А. Рубинштейна *«Бал» как художественного целого*, укажем, что такая концепция цикла, возможно, возникла у композитора под впечатлением от сочинений Р. Шумана, который, по мысли самого композитора «...внес в музыку романтизм...и самого себя...» [264, с. 66]. Идея переплетения двух генеральных драматургических линий – бально-бытовой и лирико-психологической, в основных чертах сходна с концепцией шумановского «Карнавала». Оба цикла имеют вступительный номер и лирические интермеццо (если у А. Рубинштейна подобное отступление лишь одно – №5 «Интермеццо», то у Р. Шумана их несколько – №8 «Разговор», №14 «Приятные встречи» и №18 «Нежные признания»). Мистическая линия «Бала» в полной мере раскрывается в заключительном номере, связанном с переходом из мира реального в мир сновидений героя. Здесь уместно провести параллель с финальной пьесой другого фортепианного цикла Р. Шумана «Бабочки».

В целом, цикл А. Рубинштейна существенно отличается от шумановских. Прежде всего, композитор изображает в нём музыкальными средствами картину бала с присущими ему торжественностью, театральностью и внешним блеском. Однако касательно лирико-психологической линии – того, что является наиболее ценным в циклах Р. Шумана – А. Рубинштейном лишь слегка намечена в трёх нетанцевальных номерах «Бала». Поэтому в основе рубинштейновского цикла лежит, прежде всего, *сюитный*, а не вариационный метод развития. Композитор мыслит фресково: его произведение – это пышная, вполне самостоятельная, завершённая картина бального вечера, в полной мере воссоздающая тщательно продуманный автором бальный сюжет.

Иная трактовка бального сюжета представлена в *«Костюмированном бале»*. Этот грандиозный цикл не только включает в себя основные атрибуты бальной фабулы (определённый набор бальных танцев), но и предполагает достаточную степень свободы в выстроенности бального сюжета. Общий план «Костюмированного бала» следующий: крайние номера являются торжественным

обрамлением бала (№1 – интродукция, вводящая в бальное действо; №20 – общий танцевальный финал, в котором принимают участие все присутствующие на балу героини); №№2-19 экспонируют выходы на авансцену участников костюмированного бала – представителей разных национальностей и разных исторических эпох [см. Приложение Ж].

В целом данный цикл демонстрирует огромный историко-этнический спектр и представлен в виде гигантской сюиты, состоящей из двадцати программных пьес. Несмотря на то, что «Костюмированный бал» был задуман композитором как целостное циклическое произведение, большое количество «вставных» номеров и их крупномасштабный характер позволяют автору предположить, что допустимо как полное, так и неполное исполнение цикла с пропуском либо перестановкой его отдельных пьес, что зависит, прежде всего, от замысла и творческой фантазии исполнителя-интерпретатора. Кроме того, свобода создания интерпретатором собственной версии бального сюжета цикла заложена самим композитором в выборе особой жанровой разновидности бала (костюмированный бал), допускающей неожиданное появление его участников в костюмах разных эпох и стран.

Подтверждением нашего авторского предположения о возможности создания множественных бальных сюжетов на основе бальной фабулы «Костюмированного бала» служит найденная оркестровая версия данного произведения, относящаяся к началу 1970-х годов. Оркестр государственного академического Большого театра под управлением Альгиса Жюрайтиса (оркестровка Макса Карловича Эрдмансдерфера) исполняет сокращённую версию рубинштейновского сочинения, в которую входят всего пять из двадцати пьес цикла: №9 («Поляк и Польшка»), №11 («Козак и Малороссиянка»), №12 («Паша и Альмея»), №13 («Вельможа и дама двора Генриха III») и №20 («Танцы»). Очевидно, что в основу данного бального сюжета положены три танцевальные константы русского бала: мазурка (№9), заключительная танцевальная сюита, состоящая из традиционно исполняемых на балах XIX века вальса, галопа и котильона (№20), и национально-характерный малороссийский танец (№11). Два других номера представляют образы Востока (№12) и образ рыцарской старины (№13).

В целом данная интерпретация создаёт самостоятельную, драматургически продуманную и логически завершённую, яркую и эффектную танцевальную сюиту, что вполне правомерно с точки зрения продолжительности звучания (35 минут). По нашему мнению, грандиозная временная протяжённость «Костюмированного бала» (звучание более двух часов) может рассматриваться в качестве одной из причин для возникновения различного рода его сокращений и

«перепланировок» и создания интерпретаторами своих вариантов бального сюжета из предложенной А. Рубинштейном бальной фабулы.

Что же касается взаимодействия трёх основных драматургических линий бала, следует отметить, что значение каждой из них неравнозначно друг другу. Так, на первый план выходит *жанрово-бытовая (собственно бальная) линия*, приобретая статус генеральной. А. Рубинштейн в «Костюмированном бале» чётко выдерживает структуру бального вечера. Основные бальные танцы в «Костюмированном бале» композиционно размещены А. Рубинштейном в экспозиции и в конце цикла. Они выполняют функцию своеобразной арки. Музыка остальных номеров (№№2-19) также имеет ярко выраженную жанрово-танцевальную основу, не зафиксированную в их программных названиях, но проявляющуюся, в том числе, и на уровне структуры [см. Приложение *К*].

Каждая из этих пьес играет определённую драматургическую роль. Так, № 7 («Тореадор и Испанка») и № 17 («Корсар и Гречанка») с их ярко выраженным театральным началом выполняют функцию местных кульминаций; № 2 («Астролог и Цыганка»), № 14 («Дикий и Индианка»), № 16 («Шевелье и Субретка») и № 18 («Барабанщик и Маркитанка») воспринимаются как отступление от общей танцевальной линии. Но при этом обладает яркой характерностью №8 («Странник и вечерняя звезда») может рассматриваться как лирический центр произведения.

В пьесах «Костюмированного бала» композитором охватывается продолжительный исторический «пласт» бальной практики (от XII до XIX вв.). Тем самым даётся довольно определённое представление о тех танцах, которые исполнялись на балах в различные историко-культурные эпохи [см. Приложение *И*]. Степень интереса автора к той или иной эпохе разная. Так, XII и XIII века привлекают А. Рубинштейна в меньшей степени – они представлены всего одной пьесой (№ 6 – «Рыцарь и его дама» – XII век; № 19 – «Трубадур и воспетая им дама» – XIII век); XV век репрезентован двумя номерами (№ 2 – «Астролог и Цыганка» и № 14 – «Дикий и Индианка»). XVI век представлен №10 – «Боярин и Боярыня»; № 13 – «Вельможа и дама двора Генриха III»; № 15 – «Немецкий патриций и девица»; век XVII представлен номерами 9 – «Поляк и Полька», № 11 – «Козак и Малороссиянка»; №17 – «Корсар и Гречанка». Наибольшим количеством номеров (их 7) представлен XVIII век (№ 3 – «Пастух и Пастушка»; № 4 – «Маркиз и Маркиза»; № 5 – «Неаполитанский рыбак и Неаполитанка»; № 7 – «Тореадор и Испанка»; № 12 – «Паша и Альмея»; № 16 – «Шевалье и Субретка»; № 18 – «Барабанщик и Маркитанка»).

Атмосфера современной эпохи XIX в. (не заявленная автором в ремарках) ярко ощущается в романтической торжественности и приподнятости № 1 («Интродукция»), в общем настроении финала

(«Танцы»), открывающейся звучанием лирического вальса. На уровне цикла в целом композитор создает картину светского бала «здесь и сейчас». Жанровые признаки исполняемых на нём танцев позволяют говорить о наличии как обязательных, так и дополнительных, национально-характерных. К первой группе относим №4 – «Маркиз и Маркиза» (в жанре менуэта), №13 – «Вельможа и дама двора Генриха III» (в жанре паваны и гальярды), №15, «Немецкий патриций и девица» (в жанре чаканы). Ко второй – №3 «Пастух и Пастушка» (в жанре мюзетта), №5 «Неаполитанский рыбак и Неаполитанка» (в жанре тарантеллы), №11 «Козак и Малороссиянка» (в жанре казачка). Таким образом, данная драматургическая линия является, по сути, национально-исторической ретроспекцией бальной культуры.

Значительная роль отведена в произведении *линии лирической*, раскрывающей не столько психологическое состояние участников костюмированного действия, сколько характер взаимоотношений между ними. Одна из знаковых особенностей бальной практики в виде распределения гостей торжества по парам (женщина – мужчина) сохраняется А. Рубинштейном в «Костюмированном бале» и становится определяющей в выстраивании его общей композиции. Принцип парности находит выражение в произведении на двух уровнях – *внутреннем* (контраст женского и мужского начал, проявляющийся при помощи средств музыкальной выразительности) и *внешнем*, что заявлено в названиях: «Астролог и цыганка» (№2), «Пастух и пастушка» (№3), «Маркиз и Маркиза» (№4), «Неаполитанский рыбак и Неаполитанка» (№5), «Рыцарь и его дама» (№6), «Гореадор и Испанка» (№7), «Поляк и Польшка» (№9), «Боярин и Боярыня» (№10), «Козак и Малороссиянка» (№11), «Паша и Альмея» (№12), «Вельможа и дама двора Генриха III» (№13), «Дикий и Индианка» (№14), «Немецкий патриций и девица» (№15), «Шевалье и Субретка» (№16), «Корсар и Гречанка» (№17), «Барабанщик и Маркетанка» (№18), «Трубадур и воспетая им дама» (№19).

Линия мистическая в «Костюмированном бале» только намечена. Она завуалирована самой таинственностью происходящего, связанной с неожиданным появлением участников бального действия в костюмах различных национальностей, исторических эпох, социального статуса. Всё это создает отличную от традиционных балов, необыкновенно притягательную игру «перемещения во времени».

Таким образом, проанализировав два фортепианных цикла А. Рубинштейна «Бал» и «Костюмированный бал», воплощающих бал как художественное целое, можно сделать вывод о доминировании в их драматургии линии собственно бальной, подчиняющей себе развитие лирической и мистической линий. Если бал как реальное праздничное событие воссоздан в «Костюмированном бале» предельно объективно, то в «Бале», наряду с объективным, отмечаем ярко-субъективное

начало, выраженное посредством различных эмоциональных состояний героя как непосредственного участника бального вечера.

Рассматривая данные фортепианные циклы А. Рубинштейна, невозможно не затронуть вопрос об их концертности, обусловленной, с одной стороны, виртуозным стилем пианизма и характерным для него высоким уровнем технической сложности; а с другой – публичной природой самой бальной практики и заложенным в ней театральносценическим началом. Говоря о проявлении концертности в фортепианной фантазии «Бал» и цикле «Костюмированный бал», необходимо оттолкнуться от понимания композитором назначения музыкального искусства. А. Рубинштейн считал, что оно должно быть «...отголоском времени, событий и культурного состояния общества» [263, с. 11], объективно отражать явления общественно-культурной жизни. Подтверждением этому является стремление А. Рубинштейна к созданию масштабных художественных концепций, ярким примером которых являются анализируемые нами фортепианные произведения. В них средствами фортепианного письма композитор воссоздаёт «...известное душевное настроение, то есть программу (картина бала) <...> с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать» [263, с. 14]. Именно концертность является одним из наиболее важных свойств стиля рассматриваемых фортепианных циклов. Она проявляется в особо крупных масштабах пьес, в самой манере изложения музыкального материала, основу которой составляют плотная полнозвучная фактура, мелодико-гармоническая насыщенность инструментального письма, оркестровая трактовка звучания фортепиано, виртуозно-техническая сложность.

Черты романтического столетия, воплотившиеся в «Бале» и «Костюмированном бале», были обусловлены увлечением А. Рубинштейна творчеством Р. Шумана и Ф. Листа, что проявилось не только в указанных аспектах, но также в размахе пианизма, выявляющего в фортепианном звучании свойства оркестральности, использовании развернутых форм и виртуозных моментов. Это позволяет вывод, что данные произведения выходят за пределы бытового любительского домашнего музицирования и принадлежат к вершинным образцам мирового фортепианного концертного репертуара.

2.6. Об особенностях воссоздания бальной темы в российской камерно-вокальной лирике романтической эпохи

Если в оркестровой и камерной фортепианной музыке при доминировании жанрово-бытового начала лишь только наметилось воплощение лирической линии, то в произведениях камерно-вокального жанра, напротив, данная линия выходит на первый план. Специфика воссоздания темы бала в романсовой лирике связана, с одной стороны, с

вокальной природой самого жанра и его тесной связью с поэтическим текстом, с другой – с особенностями собственно камерной музыки. В русской поэзии освоение бальной темы началось несколько ранее, чем в музыкальном искусстве. Заслуга же композиторов заключается в музыкальном осмыслении и интерпретации поэтических первоисточников.

В основу камерно-вокальных сочинений положено не отражение целостной картины русского бала как реального события, а глубоко личностное восприятие его определённого фрагмента, наиболее значимого для субъекта. Это «остановленное мгновение» является отправной точкой для последующей лирической рефлексии героя на тему бала. Таким образом, объективное, сам бал – всего лишь повод для рождения различных субъективных эмоциональных состояний, как правило, связанных с чувствами к женщине, образ которой, по романтической традиции, идеализирован и подёрнут дымкой таинственности. Интимно-лирические переживания героя нашли отражение в русской поэзии в виде двух тенденций. Первая представлена наиболее многочисленно и связана с косвенным отношением стихотворений к бальной теме, но при этом реализована композиторами на уровне преломления в романсовой лирике бальной танцевальности, опоре на жанры модных в XIX в. бальных танцев (с авторскими указаниями на тот или иной танец либо без них):

- вальса («Тихо, так тихо...» слова и музыка М. Перроте, «Под чарующей лаской твоею...» Н. Зубова на сл. А. Меттизена, «Поцелуй же меня, моя душечка!» А. Дюбюка на сл. С. Писарева, «Надуты губки для угрозы» И. Булахова на сл. Н. Павлова, «Гаданье» А. Гурилева на сл. А.А., «Счастлив тот, кому забавы...» А. Алябьева на сл. В. Жуковского и его же «Увы! Зачем она блистает...» на сл. А. Пушкина, «Признание» и «В крови горит огонь желанья» М. Глинки на сл. А. Пушкина, «Мечты! Мечты!» А. Даргомыжского на сл. А. Пушкина, «Ты пленительной неги полна» М. Балакирева на сл. А. Головинского, «Делия» А. Глазунова на сл. А. Пушкина, «В моей душе» С. Рахманинова на сл. Н. Минского);

- полонеза («Лови, лови часы любви» А. Варламова на сл. И. Бачманова);

- мазурки («Я люблю тебя, дева милая» А. Алябьева на сл. В. Бенедиктова, «Право, маменьке скажу» А. Гурилева на сл. Н. Берг, «О, милая дева...» М. Глинки на сл. А. Мицкевича, «Застольная песня» А. Глазунова на сл. А. Пушкина);

- польки («Адель» М. Глинки на сл. А. Пушкина);

- контрданса («Мери» М. Глинки на сл. А. Пушкина).

Вторая тенденция представлена единичными камерно-вокальными произведениями (в их числе: «Вальс» А. Аренского на сл. С. Андреевского, «Давно ль под волшебные звуки...» А. Варламова

на сл. А. Фета, «Луч надежды» Э. Направника на сл. Я. Полонского, «Тихо ночь подошла...» неизвестного композитора середины XIX в. на сл. В. Величко), сюжет которых непосредственно связан с отдельным событием бала. Это может быть случайная (или долгожданная) встреча героя с незнакомкой (или возлюбленной) либо их совместный вдохновенный танец. Остальные события балного сюжета, как правило, остаются за пределами внимания авторов (поэта и композитора), но при этом могут быть домыслены интерпретаторами и слушателями.

В основе этих немногочисленных «бальных» романсов лежит фрагмент сюжета романтического бала, «сценарий» которого к моменту их создания (вторая половина XIX в.) был уже хорошо известен. Жанровая основа данных камерно-вокальных сочинений естественно «сужается» до вальса. Лирическая стихия танца составляет почву для передачи в них субъективных переживаний героя: например, «Из-под таинственной, холодной полумаски...» М. Балакирева на сл. М. Лермонтова, «Средь шумного бала» П. Чайковского на сл. А. Толстого и «Маска» С. Танеева на сл. Я. Полонского.

Содержание романсов М. Балакирева и С. Танеева окружено таинственностью маскарада. Сцена неожиданного свидания героев «погружена» в бальную атмосферу. В «Маске» С. Танеева (годы создания поэтического текста – 1840 – 1845; время создания романса – 1912 г.) образ бала олицетворяет собой тема рефрена, выдержанная в духе радостно-приподнятого вальса. В эпизодах изображается не только милый образ героини (известно, что поэт воплотил в нём портрет своей возлюбленной – красивой белокурой семнадцатилетней девушки Сони Коризны, с которой, к сожалению, ему не суждено было связать свою судьбу), но и создаётся лаконичная сцена встречи с не узнанной героем возлюбленной. В целом романсу присуща искренность, простодушность, лёгкость и беззаботность. Эпизоды, как и рефрен, написаны в жанре вальса. И лишь гармоническое напряжение (хроматизмы, отклонения) выявляет истинные чувства героя, испытывающего душевный трепет от встречи с прелестной Маской.

В произведении С. Танеева, при явном преобладании лирического начала, наблюдается тесный синтез всех трёх драматургических линий. Это подтверждается рядом интерпретаций данного романса (например, С. Лемешева, К. Плужникова, А. Орфёнова, И. Жадана), в которых при ярко выраженной стихии танцевальности (у слушателей создаётся реальное ощущение присутствия на балу и кружения в вихре вальса), благодаря выразительному интонированию и незначительным темповым отклонениям, передаются лирические чувства героя, в которых как бы «растворяется» мистическая линия.

Если в романсе С. Танеева при «незримом присутствии» мистического плана наблюдается определённый «баланс» между

жанрово-бытовым и лирическим началом, то в сочинении М. Балакирева (время создания поэтического текста – 1841 г.; время создания романса – 1904 г.) соотношение между основными драматургическими линиями бала несколько иное. «Из-под таинственной, холодной полумаски...» – это вокальное произведение, в центре которого – описание прелестной незнакомки, которую романтический герой встретил на маскарадном балу (благодаря авторскому посвящению, мы знаем, кто именно «скрывается» в романсе под таинственной маской – это Мария Алексеевна Оленина-д'Альгейм, – русская камерная певица, с которой был дружен композитор).

Влюбившись с первого взгляда в прекрасное создание, он создал в воображении «по лёгким признакам красавицу свою», которая с тех пор, как «бесплотное видение», живёт в его душе, вызывая чувство любви. Эта лирическая направленность поэтического текста М. Лермонтова (стихотворение, написанное поэтом в год смерти, не имеет авторского посвящения, но, учитывая любвеобильную лермонтовскую натуру, можно предположить, что в нём поэт описывает одну из своих дальних родственниц, Екатерину Быхолец, молодую девушку, внешне напомиавшую М. Лермонтову Варвару Лопухину – увлечение юношеских лет) в полной мере реализована композитором, в сочинении которого именно *лирическая линия* бала выходит на первый план, господствуя на протяжении всего романса.

Тесно взаимодействуя с *мистической линией* в виде загадочного образа героини, сокрытого за «таинственной холодной полумаской», лирическое начало всецело подчиняет себе *жанрово-бытовое*. Образ героини всецело поглощает сознание героя, превращаясь в яркое и незабываемое событие его личной биографии и затмевая собой сам бал. На музыкальном уровне это проявляется в своеобразном соотношении вокальности и танцевальности. В романсе М. Балакирева мы сталкиваемся с так называемой «скрытой» танцевальностью, всецело подчинённой выразительности вокальной партии, насыщенной хроматизмами и оттого еще более экспрессивной. Однако, несмотря на доминирование вокальной мелодии, следует подчеркнуть её полное подчинение танцевальной ритмической периодичности, о чем свидетельствует регулярное паузирование перед каждой новой фразой.

Обращает на себя внимание несовпадение акцентов в вокальной и фортепианной партиях. Если в мелодии наблюдается идеальное соответствие чередования сильных и слабых долей пульсации поэтического текста, то в сопровождении, напротив, подчеркивание сильной и относительно сильной долей в такте весьма нестабильно. Таким образом, создаётся эффект некой двойственности, зыбкости, балансирования на грани реального и мистического, но при этом, эмоциональная изменчивость содержания уравнивается устойчивыми пропорциями простой трёхчастной репризной формы.

Доминирование лирической линии утверждается в последней строфе лермонтовского стихотворения в виде рефлексии героя по поводу события на балу. Интересно, что именно от этой поэтической «коды» отказался М. Балакирев, лишив тем самым свой романс «налёта» воспоминаний о прошлом и трактуя его содержание исключительно как лирическую исповедь-признание по поводу *только что произошедшего*.

На подчинённое положение жанрово-бытовой линии указывает, прежде всего, отсутствие ярко выраженных признаков определённого бального танца и, как следствие, отсутствие в музыке бального блеска – всё сосредоточено на раскрытии внутренних переживаний романтического героя. При этом создаётся явное ощущение вальсовости («скрытой» танцевальности) как на уровне музыки, так и её поэтического оригинала. (в каждой строке строф мы слышим три ударения, трёхступенчатый подъем, как в ритме вальса; кроме того, совпадают синтагмы и строки, что также придаёт тексту плавность и завершенность).

Так, при взаимодействии основных драматургических линий бала, в романсе М. Балакирева наблюдается явное доминирование лирической линии. Этот факт подтверждают исполнительские версии Е. Белова и С. Мигая, в которых лирическое начало раскрывается по-разному. Исполнение Е. Белова звучит как восторженная лирическая исповедь, вдохновенное признание, выявляющее радостно-приподнятое настроение и звучащее как светлый гимн женщине, любви и жизни. Яркий контраст умеренно-подвижного темпа крайних частей и значительно более быстрого в средней при особой выразительности интонирования на не слишком громкой звучности помогает усилить лирическую направленность романса, а минимальное использование агогических средств внутри каждой из частей позволяет выявить «скрытую» дансантизм, тем самым, обозначить на музыкальном уровне место происходящих событий (бал-маскарад).

Интерпретация С. Мигая отличается иной трактовкой лирической линии. Выдержанная в приглушённых тонах, что соответствует романсу М. Балакирева, динамика которого колеблется в пределах от пианиссимо до пиано (исключение составляют лишь фортепианное вступление и заключение), она усиливает воздействие мистической линии, а эмоциональная сдержанность исполнения придаёт романсу характер лирического воспоминания, сглаживая жанрово-танцевальное начало.

В отличие от рассмотренных вокальных сочинений, в которых образ героини и образ бала воплощены в одинаково рельефно («Маска» С.Танеева) либо же образ героини «отодвигает» танцевальную стихию и бальный блеск на второй план («Из-под таинственной, холодной полумаски...» М. Балакирева), в романсе П. Чайковского «Средь шумного бала» обозначенные образы сливаются в единой сцене

сквозного развития, на протяжении которой герой вспоминает о встрече на балу со своей любимой. Образ бала реализуется, прежде всего, на уровне фортепианной партии, основанной на типичной для вальса трёхдольной метрике с характерным подчёркиванием сильной доли и воздушно-мягкими слабыми. Единая ритмическая пульсация аккомпанемента, выдержанная в темпе *Moderato*, несмотря на единоразовое незначительное замедление темпа в середине репризы (*rosso tempo mosso*) на словах «И грустно я, грустно так засыпаю и в грёзах неведомых сплю...», подчёркивающего появление драматического элемента в лирическом повествовании, создаёт ощущение чёткой периодичности дансантичного движения. Образ возлюбленной воплощён в вокальной партии, сочетающей в себе мелодическую пластичность и гибкость с речевой выразительностью.

Так, в романсе П. Чайковского наблюдается полное равноправное взаимодействие *лирической* и *жанрово-бытовой* линий бала: выразительная кантилена вокальной партии естественно «вписывается» в вальсовый аккомпанемент, увлекая слушателей в стихию бального танца. Частое паузирование, прерывая мелодию, с одной стороны, передает взволнованное эмоциональное состояние героя, с другой – точно соответствует строгой периодичности танцевального ритма. *Линия мистическая*, как и в предыдущих романсах, окутывает происходящие события ореолом некой таинственности и загадочности, заключённых в образе самой героини. Это тесное взаимодействие основных драматургических линий бала в сочинении П. Чайковского по-разному воссоздаётся в его многочисленных интерпретациях.

Таким образом, в ряде исполнений содержание романса трактуется как крайне эмоциональная, взволнованно-страстная лирическая исповедь героя – его непосредственная реакция на произошедшую встречу. В одних из них повышенная эмоциональность в сочетании с подвижным темпом способствует подчёркиванию дансантичности, усиливая полётность и блеск танцевальной стихии бала (например, исполнение Н. Гяурова, Е. Витовского, С. Захарова, Н. Шапошникова, А. Пономарёва, Д. Штоды, О. Погудина, С. Ерошина, О. Зиминной, Л. Казарновской, С. Лейферкуса).

В других случаях, напротив, исполнители, сосредотачивая внимание исключительно на лирической выразительности вокальной партии, как бы подчиняют ей развитие фортепианного сопровождения, сглаживая тем самым вальсовую дансантичность (например, исполнения И. Козловского, С. Лемешева, Л. Собинова, А. Соловьяненко, К. Огневого, Ю. Мазурка, Д. Хворостовского, А. Давтян).

В иных исполнительских версиях романс П. Чайковского наделяется семантикой лирического воспоминания, рефлексии на тему бального события. Для подобных трактовок характерны более спокойный темп, эмоциональная сдержанность при передаче

лирического чувства, элегичность, некоторая отстранённость, выразительное выделение отдельных слов, нивелировка вальсовости и т.п. (например, исполнения Б. Гмыри, И. Петрова, Е. Нестеренко, Т. Милашкиной, Г. Отса, Е. Образцовой, Н. Гедды).

Особого внимания, по мнению автора настоящего исследования, заслуживают два абсолютно противоположных прочтения данного романса П. Чайковского. Речь идёт об интерпретациях Лины Мкртчян и Дмитрия Ряхина.

Первое исполнение отличается особой интимностью и задушевностью, изысканностью и аристократичностью (приглушённо-матовая динамика, выразительность интонирования в сочетании с эмоциональной взволнованностью, достаточно подвижный темп, отсутствие агогических сдвигов, подчёркивающее чёткую периодичность танцевальных движений дают основание рассматривать данное исполнение как своеобразное лирическое воспоминание на тему бала).

Вторая трактовка, наполненная солнечным светом, искренней радостью и в то же время глубиной лирического чувства, в контексте которого каждое слово наделяется особым смыслом, наиболее близка сути стихотворения А. Толстого, посвящённого поэтом своей горячо любимой жене Софье Андреевне Миллер в 1851 г. (П. Чайковский напишет музыку значительно позже, уже после смерти А. Толстого, в 1878 г., возможно, думая во время создания романса о своей таинственной покровительнице – Н. Ф. фон Мекк). Она представляет собой лирическую исповедь героя, звучащую как признание в своих чувствах будущей супруге.

Особняком среди рассматриваемых камерных вокальных сочинений, непосредственно связанных с темой русского бала, стоит романс А. Аренского на стихи А. Фета «*Давно ль под волшебные звуки*». В нём противопоставляются две крайние образные сферы – жизни (в первой и второй половине третьей части простой трёхчастной репризной формы) и смерти (в средней и первой половине третьей части).

Содержание этого сочинения основано на воспоминаниях героя о бале, которые являются для него лучом света в полном безысходности, мрачном настоящем. Известно, что поэтический первоисточник романса А. Аренского был посвящён А. Фетом в 1848 г. Марии Лазич – первой любви поэта, поклоннице его творчества, девушке весьма талантливой и образованной. Чувство молодых людей было взаимным, но они оба были бедны и по этой причине А. Фет не решился соединить свою судьбу с любимой девушкой. Вскоре Мария Лазич погибла. Были предположения о самоубийстве. Её памяти посвящены многие шедевры любовной лирики поэта, в том числе стихотворение «*Давно ль под волшебные звуки*».

Следствием амбивалентности содержания лирической исповеди-воспоминания героя о счастливом прошлом является особое соотношение взаимодействующих между собой драматургических балльных линий, среди которых *доминируют лирическая и мистическая, подчиняющие себе жанрово-бытовую.*

Образ бала, воплощённый в крайних разделах формы посредством вальса, играет роль необходимого для обрисовки места происходящих событий фона. Мажорный лад придаёт музыке светлое и приподнятое настроение, воплощённое на уровне вокальной партии, изображающей образ героини и раскрывающей взаимные романтические чувства влюблённых. Лиричность вокальной партии в данном романсе выходит на первый план, вуалируя танцевальную стихию бала. Ярким контрастом звучит средняя часть, трагичность содержания которой подчёркивается резкой сменой эмоционального состояния героя, его «переключением» из прошлого в настоящее. Минорный лад, медленный темп, смена фактуры, в которой нет и намёка на танцевальность, речитативно-декламационный характер вокальной партии – всё это предельно реалистично изображает сцену похорон героини. Здесь на первый план выходит *мистическая* линия, трактуемая в данном случае как нечто фатально-неизбежное, то, что принадлежит сфере смерти. Господство мистического начала наблюдается и в начале варьированной репризы: «*Я спал...над постелью моею стояла луна мертвецом*» – естественное продолжение трагической середины. И только в конце романса вновь возвращается вальсовая музыка первой части: «Под чудные звуки мы с нею носились по зале вдвоём». Однако теперь звучание вальса напоминает рыдания героя.

Трактовка данного романса, в силу специфики содержания, не предполагает множественности интерпретаторских версий. Так, одними исполнителями намеренно усиливается контраст между балльным блеском первой части с её ярко выраженной вальсовостью и трагичностью второй и третьей, достигая уровня шекспировского (например, исполнение А. Неждановой и К. Плужникова). Другие певцы, напротив, исполняют романс эмоционально-сдержанно, крайне лирично, сглаживая стихию танцевальности первой части, и, тем самым, сводя обозначенный контраст до минимума (например, исполнение Н. Казанцевой и В. Панфилова). Такие интерпретации воспринимаются как воспоминание героя о прошлом.

Рассмотрев тему воссоздания русского бала в камерно-вокальных сочинениях русских композиторов романтической эпохи, были сделаны следующие умозаключения.

Несмотря на популярность в XIX в. балльной практики, её воплощение в поэзии и, соответственно, романсовой лирике встречается крайне редко. Из достаточно большого количества камерных вокальных произведений лишь единичные образцы непосредственно связаны с

бальной темой. Чаще всего в стихотворениях и вокальных сочинениях авторами передаются переживания, связанные с балом. Поэтому неслучайно в сфере камерной вокальной лирики романтической эпохи бальная тематика получила своеобразное отображение, связанное, прежде всего, с преломлением в романсах танцевального начала.

В каждом случае выбор того или иного танца в качестве жанровой основы вокального сочинения обусловлен стремлением композитора максимально подчеркнуть характерные особенности его содержания. Так, любовное признание героя в романсе М. Глинки «О, милая дева...» звучит на фоне *мазурки* – танца, во время исполнения которого на балу чаще всего происходили подобные объяснения. *Полька*, с ее ярко выраженным игриво-беззаботным, бесхитростно-веселым характером, в романсе «Адель» помогает композитору создать по-детски беззаботный и легкомысленный образ совсем юной девочки-подростка. Простодушный *контрданс* в огненно-быстром темпе *Allegro con spirito* в романсе «Мери» позволяет М. Глинке «нарисовать» портрет «милой», «ласковой» и, вместе с тем, «резвой» девушки. Плавное движение *вальса* великолепно подходит для создания особой атмосферы, «пропитанной» романтическим флёром и искренностью лирического чувства, которым наполнены все, без исключения вокальные сочинения, имеющие авторскую ремарку «в темпе вальса». Торжественная гимничность *полонеза* в романсе А. Варламова «Лови, лови часы любви!» в полной мере раскрывает чувство упоения «милой», «светлой», но при этом такой «мгновенной» жизни, лучшие моменты которой связаны с «часами любви» и «минутами наслаждения». *Менуэт* с его особым аристократическим шармом придает одноименному вокальному сочинению С. Танеева черты изящества и галантности, а также создает иллюзию «налёта старины».

Одним из наиболее интересных образцов преломления танцевальности в вокальной музыке, является концертный вальс А. Даргомыжского «Искреннее признание», в котором достаточно скромная вокальная партия всецело подчинена танцевальной стихии. Большую роль в произведении играет технически довольно сложная и эффектная фортепианная партия с развёрнутыми проигрышами и постлюдиями. Иногда она наделяется чертами оркестральности, имитирующими звуки бальной музыки. Соединяясь с крупными масштабами сложной трёхчастной формы, основанной на ярких контрастах, полнозвучность фортепианного сопровождения создаёт иллюзию как самого бального вечера, так и исполнения на нем стремительно-блестящего вальса, во время которого происходит раскрытие душевных переживаний страстно влюблённой героини.

Появление среди рассматриваемых камерно-вокальных произведений образцов ярко выраженного концертного плана является подтверждением одного из важных веяний романтической эпохи –

постепенного выхода русской музыкальной культуры на высокопрофессиональный уровень.

Особый интерес в рассматриваемой категории вызывают к себе три номера из вокального цикла А. Рубинштейна «Персидские песни», представляющие собой пример неожиданной музыкальной интерпретации в данном случае восточной поэзии (цикл написан на стихи Мирзы – Шафи). Речь идет о №2 («Как солнце небесам...»), №3 («Как увижу твои ножки я...») и №5 («Тому, кто хочет жить легко...»), в которых композитор осознанно избегает подчёркнутой стилизации восточной музыки, столь характерной для подобного рода романсов М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова.

Несмотря на подзаголовок «персидские», обозначенные три песни из этого цикла имеют ярко выраженную танцевальную основу, связанную с европейской традицией – полонез-болеро (№2), полонез (№3) и полька (№5). Использование этих жанров связано со стремлением А. Рубинштейна к наиболее полному и яркому отображению эмоционального строя поэтического текста. Так, №2 и №3 максимально точно передают чувство восхищения и восторга от блистательной красоты возлюбленной через торжественно-приподнятые жанры полонеза-болеро (№2) и полонеза (№3); №5 поднимает традиционную для Востока тему дружеского застолья с обязательным культом кубка вина. Лёгкий, кокетливо-игривый жанр польки в данном случае полностью соответствует радостному, приподнятому ощущению полнокровного биения жизни.

Во всех трёх песнях на первый план выходит философская глубина и образная яркость поэтического текста, усиленные посредством именно танцевального начала, этим же обуславливается бесхитростная простота вокальной партии. Что же касается собственно восточного элемента, то он очень тонко включен в отдельные интонационные и гармонические обороты указанных песен.

Подавляющее большинство камерно-вокальных сочинений XIX в., связанных с преломлением в них танцевальности, написаны в жанре вальса – одного из самых романтических танцев обозначенной эпохи, что может рассматриваться в качестве несомненного доказательства его необыкновенной популярности в быту русского общества (как известно, вальс танцевали как на роскошных столичных, так и на гораздо более скромных домашних провинциальных балах). Следует заметить, что композиторов в этом танце, прежде всего, привлекала закрепившаяся за ним лирико-романтическая аура. Другие же балльные танцы в качестве жанровой основы вокальных произведений обозначенного периода, используются значительно реже, а потому могут считаться немногочисленными ответвлениями от генеральной, вальсовой, линии.

В рассматриваемых образцах камерно-вокальной лирики наблюдается тенденция проецирования на их форму тех или иных

структурных решений, традиционно присущих бальным танцам, что, безусловно, способствует сближению вокального и танцевального начал. Особенности преломления танцевальности в русской камерно-вокальной музыке XIX в. связаны с различными функциями ее конкретных жанровых типов.

В результате анализа более 60-ти камерных вокальных произведений можно сделать вывод, что в них, аналогично камерным фортепианным сочинениям, рассматриваемой эпохи, явно доминирует *линия лирическая*, связанная с раскрытием приподнятого, возбуждённо-взволнованного эмоционального состояния героя, находящегося во власти романтических чувств и переживаний.

Бальная линия, проявляющаяся в вокальной лирике на уровне жанровой танцевальности, отодвигается на второй план, ибо является всего лишь средством для создания необходимой атмосферы. И только в редких случаях композиторы в полной мере реализуют жанровый потенциал бального танца (например, концертный вальс «Искреннее признание» А. Даргомыжского, романсы «Маска» С. Танеева, «Я любила его» М. Балакирева и «Средь шумного бала» П. Чайковского).

Линия же мистическая присутствует в отдельных романсах в виде таинственности маскарада, загадочности женского образа – маски либо неведомой живым иной «реальности» (смерти).

Если в начале романтического столетия роль того или иного танца в качестве жанровой основы вокального сочинения сводилась, благодаря использованию характерной ритмоформулы, в основном, к гармонической поддержке, то, начиная с классического периода, доминирующими функциями танцевальности становятся изобразительная и психологическая, часто реализующиеся в неразрывном единстве.

Таким образом, путь перехода от сочинения собственно бальной танцевальной музыки к созданию произведений, в которых отразились переживания участников бала, был весьма продолжительным и сложным.

Композитором, стоявшем у истоков этого процесса, можно по праву считать О. Козловского. В своём большинстве композиторы-аматоры специализировались на сочинении собственно бальной музыки, но уже предпринимали попытки создания фортепианных и оркестровых пьес как лирического, так и концертного плана.

Начиная с М. Глинки, реализовавшего тему бала на высоком профессиональном уровне в двух аспектах – собственно *бальном* (великолепный польский акт из «Жизни за царя») и *лирико-психологическом* («Вальс-фантазия» и немногочисленные фортепианные пьесы), бальная тема вызывает к себе интерес у выдающихся русских композиторов – М. Балакирева, Н. Рубинштейна, П. Чайковского, А. Глазунова, Ц. Кюи, А. Лядова, С. Ляпунова.

Если в оркестровой музыке преобладает тенденция создания приведений прикладного, а со второй половины XIX в. крупномасштабного концертного плана, то фортепианные сочинения более разнообразны в интерпретации бальной темы. Здесь наблюдаются два основных направления. Первое связано с сочинением многочисленных пьес чисто прикладного, лирического и концертного плана. Особую группу составляют пьесы смешанного жанра. Как правило, все они воплощают лишь отдельные фрагменты бала или связанные с ними переживания.

Второе направление представлено в фортепианной литературе двумя циклами А. Рубинштейна «Бал» и «Костюмированный бал» – уникальными образцами трактовки бала как художественного целого. В «Бале» объективное (сцены бала) тесно переплетается с субъективным (особое эмоциональное состояние и переживания участников бала). В «Костюмированном бале», наряду с тремя основными драматургическими линиями, важную роль играют этническая и историческая линии. В целом, оба цикла представляют собой грандиозные концертные сюиты с оркестровой трактовкой фортепиано.

Исследование темы бала в русской камерно-вокальной музыке позволяет говорить о своеобразии её воплощения в данном жанре, обусловленном, прежде всего, особенностями последнего, не позволяющего в полной мере воссоздать картину бала.

Произведения, непосредственно раскрывающие данную тему, весьма немногочисленны и представляют собой её оригинальную трактовку композиторами (М. Балакирев, П. Чайковский, А. Аренский, С. Танеев). В этих образцах наблюдается тенденция взаимодействия вокального и танцевального начала. Доминирующим в обозначенных романсах является лирико-психологическая линия. Собственно же бальная линия отходит на второй план.

В большинстве случаев в камерно-вокальных сочинениях как первой, так и второй половины XIX в. тема бала реализуется опосредованно через танцевальность в виде «опоры» но тот или иной жанр бального танца, обозначенный в авторской ремарке либо реализованный только на музыкальном уровне (вне поэтического контекста).



*Преломление бальной темы
в российской опере
романтического столетия
достаточно интересно и
связано как со спецификой
жанра, позволяющего в
полной мере воссоздать
картину бала, так и
с полноценной реализацией
основных взаимодействующих
между собой
драматургических линий.*

ГЛАВА 3

СЦЕНЫ БАЛА В ОПЕРАХ КОМПОЗИТОРОВ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ XIX СТОЛЕТИЯ

Данная глава посвящена рассмотрению особенностей трактовки сцен бала в оперных сочинениях композиторов Российской империи XIX в. Учитывая, что в оперном жанре воплощение бальной практики является лишь частью целого, автором исследования внимание сосредотачивается исключительно на этих фрагментах. В ходе анализа бальных сцен будут затронуты несколько позиций: определение типа русского бала, воспроизведённого в опере (историческая разновидность); выявление композиции и драматургии бальной картины, а также её роли в общей оперной концепции; реализация в сценах бала его основных драматургических линий.

3.1. Опыт музыкально-театрального воссоздания бала композиторами Российской империи XIX ст.

Уже в начале XIX в. музыка бала привлекала к себе внимание композиторов, творивших в Российской империи (как русских, так и западноевропейских). В силу известных объективных причин, первые попытки её воплощения были связаны не с оперой, а с более «простыми» музыкально-сценическими жанрами, в числе которых: водевиль «Чудные встречи, или Суматоха в маскараде», муз. О. Козловского и Ф. Антонолини, балеты Ш. Дидло, текст Б. Федорова (1818 г.); интермедия-дивертисмент «Маскарад в Краковском редуте», муз. С. Давыдова, И. Ленгарда и Ф. Шольца, пост. И. Лобанова (1822 г.); дивертисмент «Домашний маскарад», муз. Ф. Солера (1823 г.); дивертисмент «Домашний маскарад», муз. С. Давыдова, пост. И. Лобанова (1823 г.); интермедия «Маскарад, или Артисты между собою», муз. Н. Кубишты (1824 г.).

Развлекательная природа перечисленных музыкально-сценических жанров обусловила внимание композиторов к одной из самых популярных, нерегламентированных, предполагающих некую интригу разновидностей бала – маскараду. В числе авторов этих сочинений как представители русской композиторской школы рубежа XVIII – XIX вв. (О. Козловский, С. Давыдов, Н. Кубишта), так и иностранные композиторы, работавшие в то время в России (Ф. Антонолини, Ф. Шольц, И. Ленгард). При этом, 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 бальных торжеств. Реализация бальной практики в опере и родственных ей более «простых» жанрах водевиля, интермедии, дивертисмента, интермедии-дивертисмента представляется вполне естественной,

поскольку все они в XVIII в. фрагментарно либо целостно входили в общую структуру бального действия.

Одним из первых шагов в реализации бальной темы в российской опере романтического столетия явилось творчество *А. Алябьева*. Известно, что в некоторые свои сценические произведения композитор вводил танцевальные номера (например, комедия-водевиль «Путешествующая танцовщица-актриса, или Три сестры – невесты», опера-водевиль «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»). Сцена бала представлена в двухактной опере-водевиле *А. Алябьева* «*Утро и вечер или Ветер переменился*», написанной в 1826 году (начало II действия – бал в доме Вельской, матери невесты Софьи). Бал представлен в ней пока ещё весьма скромно (всего двумя танцами), однако при этом непосредственно связан с реалистическим сюжетом произведения и естественно включён в его общую драматургию.

Обращает на себя внимание выбор танцев для этой двухчастной танцевальной сюиты. Интересно, что *А. Алябьев* останавливает свой выбор на *полонезе* – танце, ставшем своеобразным символом и константой русского бала, и *французской кадрили*, вошедшей в бальную моду России с середины 1820-х гг. Выбор последней, очевидно, был связан с особыми пристрастиями к ней недавно взошедшего на престол Николая I. Основу этого танцевального дивертисмента составляет контраст торжественного полонеза и зажигательной кадрили, основанной на воплощении различных эмоциональных состояний «...от лирического созерцания до искрящегося веселья...», благодаря чему «...музыка кадрили создает пластические, почти «зримые» образы...» [106, с.62]. В общей драматургии второго акта рассматриваемой оперы-водевила *А. Алябьева* танцы, помимо чисто прикладной функции, выполняют роль блестящего фона, на котором происходит непосредственное развитие действия, завершающееся благополучной развязкой.

Первой кульминацией в реализации темы бала в рамках российской оперы явился *польский акт из «Жизни за царя» М. Глинки (1836)*, значение которого трудно переоценить: впервые в российской опере была поставлена полноценная европейского типа бальная сцена, основу которой составил бал с характерным для него «набором» танцев и их традиционной последовательностью: полонез, краковяк, вальс, мазурка.

Со второй половины XIX в. начинается новый этап в воссоздании темы бала в оперном творчестве русских композиторов. В ряде произведений авторы, по-прежнему, представляют бал в виде небольшого танцевального дивертисмента. Однако, в отличие от опер первой трети XIX в., бальные сцены начинают играть более значительную роль в оперной драматургии произведений, созданных в 40-х – 90-х гг. романтического столетия. Речь идёт об операх

«Эсмеральда» А. Даргомыжского (1841) и «Дубровский» Э. Направника (1894). Интересно отметить, 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 второго действия «Эсмеральды» входят традиционные балльные танцы: полонез и галоп, обрамляющие чисто балетный номер па-де-труа. Несмотря на временное несоответствие действия оперы (XV в.) и избранных композитором балльных танцев (XIX в.), а также инонациональную природу самого бала, в «Эсмеральде» А. Даргомыжский даёт новую трактовку балльной сцены в опере, придавая ей важное значение как в драматургии второго действия в целом (именно на балу происходит ссора из-за Эсмеральды, являющаяся драматической кульминацией второй картины второго 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 четвёртого действия оперы) придаёт отмечаемому событию большую реалистичность. Она является музыкальной характеристикой одной из сторон помещичьего быта начала XIX в., поэтому неслучайно основу сцены помолвки в «Дубровском» составляет именно романтическая разновидность русского бала. В отличие от «Эсмеральды», литературный первоисточник которой не содержит балльной сцены, в пушкинском повести, напротив, даётся достаточно развёрнутое описание бала. Однако его месторасположение и драматургическая функция в повести А. Пушкина и в опере Э. Направника разные.

Так, в литературном первоисточнике бал является заключительной частью важной для Троекурова даты – первого октября – дня храмового праздника Покров пресвятой Богородицы в его селе (глава девятая). Балу посвящена десятая глава пушкинского сочинения⁷. Кроме того, в сочинении Э. Направника бал в доме Троекурова помещён в заключительную часть оперы (IV действие), в то время как в литературном первоисточнике описание бала приходится на середину повести (10 глава из 12).

Если у А. Пушкина на момент проведения бала Маша ещё не знакома с Верейским (этот персонаж появится несколько позже – в главе 13), то в опере Э. Направника балльное торжество приурочено собственно к помолвке дочери Троекурова и князя. Как следствие –

⁷ «...Скоро загремела музыка, двери в залу отворились, и бал завязался. Хозяин и его приближённые сидели в углу, ...любуясь весёлостью молодёжи. Старушки играли в карты. Кавалеров...было менее, нежели дам...Наконец около полуночи усталый хозяин приказал давать ужинать, а сам отправился спать» [255, с. 160].

разные драматургические функции балльной сцены в повести и её музыкальной версии. Если у А. Пушкина – это развитие действия, в ходе которого происходит завязка *лирической* линии (на балу Маша танцует с учителем-французом Дефоржем, особые чувства к которому начнёт испытывать чуть позже, спустя несколько дней после праздника), то у Э. Направника – его кульминация. (Маша также приглашена на танец Дефоржем, молодые люди на тот момент уже сильно увлечены друг другом, однако откровенное объяснение между ними, во время которого Дубровский откроет девушке свою тайну и настоящее имя, произойдёт в момент завершения бала – во второй картине четвёртого действия №22 – сцена и дуэт Маши и Дубровского, предвосхищающей тагическую развязку (№26 – сцена убийства Дубровского и хор народа «Кто здесь плачет в мраке ночи?»).

При этом необходимо обратить внимание на танцы, исполняемые во время бала главными героями. В литературном первоисточнике это – вальс, пробуждающий в молодых людях романтические чувства: «...Учитель (Дефорж) между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать. Несколько раз кружился он с Марьей Кирилловною, и барышни насмешливо за ними примечали» [255, с. 160].

В опере же вальс как лирическая сердцевина бала отсутствует, в качестве балльных танцев звучат простодушный контрданс (№19) и торжественный полонез (№20), вуалирующие истинные чувства героев, проявление которых в контексте отмечаемого события (помолвки Маши и князя) недопустимо.

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 освещённый барский дом). Последнее обстоятельство также является объяснением «купирования» в сцене бала вальса, исполнение которого в подобных обстоятельствах крайне затруднительно.

Структуру помолвки составляют четыре номера (№№17-20), объединённые в единую сцену сквозного развития (в начале и в конце каждого из номеров есть небольшая речитативная сцена, выполняющая роль вступления или связки-перехода). В наличии замкнутых хоровых и, большей частью, жанрово-танцевальных номеров, а также речитативных сцен просматривается драматургическая двуплановость переплетения внешне-бытовой и конфликтно-драматической линий. Первая представлена двумя номерами, открывающими четвёртое действие: оркестровым вступлением и заздравным хором-приветствием гостей «*Здоровье нареченных!*» (№17), и народной русской пляской в исполнении «молодцев и молодиц» (№18). Последняя состоит из шести контрастных разделов и коды, выполняя функцию развлечения гостей. Вторая линия берёт своё начало со сцены №2, завершающей

восемнадцатый номер. Она представляет собой речитативный диалог Троекурова и Исправника («*А! Редкий гость...*»), звучащий на фоне танцевальной оркестровой музыки. Роль этой диалогической сцены – в скрытом развитии основного конфликта оперы (Троекуров – Дубровский) и в подготовке сольной характеристики Троекурова в №18/а. Речитатив Троекурова («*Я вижу Вы порядком напугались*») и его ариозо («*Я не стану долго думать*») выдержаны в надменно-высокомерном тоне, не соответствующем лирическому по своей сути жанру ариозо, но при этом подчёркивающим социальный статус помещика-деспота. Также, как и предыдущий, этот номер завершает небольшой речитатив Троекурова «*Вот, брат, как по-нашему...*», переходящий в тему танца гостей, во время которого Дубровский под видом француза Дефоржа приглашает Машу на танец. В этот момент в связи с подозрениями Исправника в речитативном диалоге Исправника и Троекурова «*Кто этот молодец?*» усиливается драматическое напряжение.

С №19 («Контрданс») начинается собственно танцевальная часть праздничного вечера. Первоначально по совету И. Всеволожского в оперу планировался вводиться котильон: «...Что касается «Дубровского», – писал Иван Александрович Э.Направнику в письме от 19 июня 1893 года, – я полагаю, что для балета можно было бы применить котильон, который существовал уже в начале столетия и который не что иное, как попури всех танцев с фигурами кадрили, мазуркой, вальсами и пр., и пр.» [223, с. 320].

Однако композитор всё же останавливает свой выбор на *контрдансе* – историческом предшественнике котильона. На наш взгляд, это было обусловлено следующими причинами. Во-первых, контрданс более соответствовал времени происходящих в опере событий (начало XIX в.), тогда как котильон вошёл в моду и получил большую популярность несколько позже – с 1830-х гг. Во-вторых, само название «контрданс», в переводе с французского означающее «друг напротив друга», соответствует английскому термину «не из города», что подтверждается как местом происходящих в «Дубровском» событий (помещичья усадьба Троекурова), так и характерным для этого танца слиянием двух традиций исполнения – аристократической и простонародной. В-третьих, смысл, вкладываемый в каждый из обозначенных танцев, принципиально разный. В контрдансе главным является взаимодействие между танцующими парами, что приводит к уравниванию в них положения мужчины и женщины⁸. Котильон (от франц. – «юбка») – это танец-игра, основанный на превосходстве дам над кавалерами, ибо изначально был придуман французами в честь

⁸ По словам Джейн Остин, «...контрданс... – подобие брака. В том и другом главные достоинства человека – взаимная верность и обязательность» [239, с. 32].

прекрасной половины человечества. По сути, контрданс более подходит к обстоятельствам помолвки Маши и князя Верейского, чем котильон. Кроме того, сам способ исполнения контрданса, предполагающий шествие пар в колонне, более удобен для танцевания на пленере (праздник проводится в парке в Покровском) и «...предполагает вкладывать в шаг тот характер, который подсказывает звучащая музыка: при печальной идти робко и неуверенно, при бравурной – гордо, при весёлой – радостно, можно даже подпрыгивая» [119, с. 45]. Котильон же предполагает более сложный шаг, требующий особой подготовленности и владения танцевальными навыками; способ исполнения котильона – в квадрате-кадрили. В-четвёртых, для музыки контрдансов предпочтение отдавалось подвижным танцам в размерах 4/4, 6/8 и 2/4, с обязательным наличием двух счётов в такте и повторением фигур по усмотрению танцующих. В состав котильона входили разнотемповые и разнохарактерные танцы, в которых доминировала трёхдольная метрика. В-пятых, если момент исполнения контрданса не был строго регламентирован (он мог танцеваться даже после торжественного открытия бала), то котильон завершал балльный вечер.

Контрданс в опере Э. Направника «Дубровский» представляет собой танцевальную сюиту, состоящую, в данном случае, из пяти самостоятельных номеров и коды (№1 – *Allegro maestoso*, *E-dur*; №2 – *Allegro moderato*, *C-dur*; №3 – *Energico*, *G-dur*; №4 – *Risoluto*, *G-dur*; №5 – *Con anima*, *E-dur*; кода, *E-dur*). Первые два содержат небольшие речитативные диалоги Троекурова и князя Верейского, дополненные краткими репликами хора «Что мы пили, то забыли» и «Нам от лишнего стакана не добавится греха». Как и предыдущие номера, №19 завершается драматически напряжённой речитативной сценой (раздел *Moderato*: Троекуров – Исправнику «*Да говорят тебе, что он француз*»). Конфликт Троекуров – Дубровский усиливается конфликтом Троекуров – Маша (она отказывается выполнить волю отца), но в то же время смягчается весьма лаконичным и очень выразительным лирическим ариозо князя Верейского («*О, ангел мой, доверься мне*», *Andantino*). Данная речитативная сцена одновременно выполняет роль перехода от «Контрданса» к торжественно завершающему праздник помолвки «Полонезу» (№20).

Затухающая реприза полонеза, обладающего структурной завершённостью типичной для этого танца сложной трёхчастной формы с трио, одновременно изображает удаление гостей из парка в дом Троекурова и подготавливает музыку «Интермеццо ночи», открывающего камерно-лирическую сцену свидания Маши и Дубровского (вторая картина IV действия). Так композитор объединяет в сквозном развитии две картины четвёртого акта.

В общей драматургии IV действия оперы бал играет особую роль. Он контрастно оттеняет развёрнутую интимно-лирическую сцену

последнего свидания Маши и Дубровского, завершающуюся трагической развязкой. Сцена бала в опере Э. Направника не только реалистична, но и использована композитором для реализации особого драматургического приёма – переключения из праздничной сферы жизни в сферу лирических переживаний и смерти.

Что же касается реализации в сцене помолвки Маши и Верейского трёх драматургических линий, то внешне доминирующей является собственно бальная, *жанрово-бытовая линия*, представленная достаточно полно константными элементами русского бала в виде оркестрово-хоровой «заставки», дивертисмента в народном духе, контрданса и полонеза. Во всех фрагментах, связанных с воссозданием бала, господствует приподнято-праздничный характер (подвижные и быстрые темпы, мажорный лад, преобладание восходящего интонационного движения). Обращает на себя внимание нетрадиционная последовательность двух наиболее распространённых на русском бальном пространстве в начале XIX века танцев: контрданс, а затем полонез. Возможным объяснением этой «перестановки» может являться особая роль полонеза в развитии первой картины четвёртого действия: вместе с оркестровым вступлением и задравным хором, полонез выполняет функцию торжественного обрамления данной картины и усиливает необходимый композитору контраст между двумя картинами рассматриваемого акта.

Лирико-психологическая линия в сцене помолвки намечена лишь косвенно, реализуясь в лаконичных речитативных фрагментах. Раскрытие же внутреннего мира и переживаний лирических героев (Маша – Дубровский) полностью приходится на вторую картину IV действия.

Развитие *таинственно-мистической линии* в IV акте оперы наиболее интересно: бальная сцена изначально погружена в загадочную атмосферу летнего вечера, плавно переходящего в ночь, озарённую факельным шествием. Таинственность усиливается самими обстоятельствами сюжета (подозрения, неспределённость в отношении Дубровского). Именно эта драматургическая линия способствует объединению двух картин IV действия в единое целое.

В ряде других русских сочинений аналогичного жанра второй половины XIX в. наблюдается продолжение сложной работы композиторов по переосмыслению литературного первоисточника, в котором писателем уже изображены бальные сцены. 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 повести А. Пушкина «Пиковая дама» (одноименная опера П. Чайковского).

Н. Гоголь и А. Пушкин, создавая свои произведения практически в одно время (годы написания «Ночи перед Рождеством» – 1830 – 1831;

год создания «Пиковой дамы» – 1833), только лишь намекают современному им читателю на хорошо знакомое, на тот момент весьма модное явление общественно-культурной жизни. 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 фантасмагорию в народном духе. А. Пушкин в «Пиковой даме», кратко характеризуя бал в воспоминаниях Лизы, переносит это по сути бытовое явление в область душевных переживаний героев. При этом автор мастерски вуалирует мистикой традиции русского общества конца XVIII столетия.

В сценах бала у Н. Гоголя и А. Пушкина изображается екатерининский бал – «исходная модель» российской бальной практики. Напомним, что его основу составляет композиционная константа (наличие хоровых славильных песнопений и строго регламентированных танцев, прежде всего, полонеза и менуэта) и три главные драматургические линии. У каждого из названных писателей при относительном сохранении композиционной константы наблюдается разное соотношение между обозначенными линиями. Н. Гоголь, подчеркивая в «Ночи перед Рождеством» таинственно-фантастическое начало, выводит на первый план линию мистическую. У А. Пушкина весьма значительной становится линия лирико-психологическая.

Композиторы, опираясь 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 изображён композитором, придающим бальной сцене весьма реалистичные черты. «Куртаг» основан на структурных константах «исходной модели»: чередовании обязательных танцев – польского (№19), менуэта (№21), русского дивертисмента (№22) с вокально-хоровыми торжественно-славильными эпизодами, созданными в духе российских панегирических кантов (ода Светлейшего «Петрограду возвестил звонкий голос славы русских богатырей с недругом расправы», хоры придворных «Ура! Да здравствует Царица!» и «Ах, коль счастлив жребий наш!»). В конце бала (сцена №23) начинается объявленное Церемонимейстером 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. Номера 19 (польский), 20 (куплеты и ода Светлейшего) и 21 (менуэт) неразрывно связаны с развитием сценического действия, происходящего на их фоне, и основаны на сквозном развитии. И лишь только два национально-характерных танца (русская пляска и казачок) представляют собой традиционную танцевальную сюиту (№22 – дивертисмент). Сцена бала, как у Н. Гоголя, так и у П. Чайковского, «вписана» в общую логику драматургического развития.

Великолепная стилизация «Куртага» в духе времён Екатерины Великой обрамлена фантастическими сценами полёта Вакулы и составляет вместе с ними своеобразный *синтез мистического и реалистического* (бал как бытовая сцена). Что же касается *лирической линии*, связанной с раскрытием душевного состояния Вакулы и его чувств к Оксане, то она в данной опере отходит на второй план.

Гораздо ближе к замыслу Н. Гоголя (в сравнении с интерпретацией П. Чайковского) стало 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 переплетённый с народной мифологией.

В «*Ночи перед Рождеством*» проявление характерных признаков «исходной модели» 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). Трактовка бальной сцены в опере Н. Римского-Корсакова входит в общий пантеистический контекст замысла произведения, полностью соответствующий названию и раскрывающий его смысл с точки зрения народных поверий и легенд. Исходя из этого, оказывается невозможным «вычленение» сцены бала (7 картина) из прилегающих к ней 6-й и 8-й картин, воплощающей воздушное пространство, а значит рассматривать её следует как определенную ступень в их последовательной смене, изображающей постепенный переход от ночи накануне Рождества к собственно Рождеству. Н. Римский-Корсаков соединяет эти три картины в сквозном развитии, рассредотачивая в них характерные признаки екатерининского бала: наличие обязательного торжественного начала (польский с хором «Славь, труба, тимпан, цевница, полуночных стран денницу, славь!»), открывающего 7-ю картину, а также славильной хоровой оды в честь Царицы «*Пой пресветлую Царицу...*».

Из регламентированных бальных танцев XVIII в. в сцену бала во дворце композитором вводится только полонез. Интересно Н. Римским-Корсаковым используется мазурка, открывающая игры и пляски звёзд в

6-й картине и являющаяся танцевальным атрибутом бала нового романтического времени. При этом порядок следования обозначенных танцев намеренно изменён композитором. Подобная «перестановка» очередности танцев (мазурка звучит раньше полонеза) подтверждается своеобразием драматургической роли обозначенных картин. Так, мазурка и бесовская колядка «уродилась Коляда накануне Рождества» в 6-й картине знаменуют кульминацию бала ирреального, фантастического, связанного с разгулом нечисти, в то время как полонез (7-я картина) является характеристикой бала реального, происходящего во дворце Императрицы. Кроме того, столь характерный для балов екатерининской эпохи национально-характерный танцевальный элемент также нашёл воплощение в опере Н. Римского-Корсакова в виде чардаша, звучащего в 6-й картине и исполняемого небесными светилами (чардаш падающих звезд). В 8-й картине оперы появление Авроры и торжественный выезд Коляды и Овсеня в сопровождении светлых духов (хор за сценой «Выезжала Коляда, выезжала молода») символизирует наступление с рассветом Рождества.

Через преодоление мистики и фантастики композитором утверждается торжество пантеистического начала в опере, и, тем самым, реализуется авторский замысел самого Н. Гоголя. Закономерным является и расположение в корсаковском сочинении бальной сцены в точке «золотого сечения» (аналогично «Черевичкам» П. Чайковского), что знаменует определённый «перелом» в развитии конфликта Добра со Злом, приводящего в итоге к победе Светлого начала в «тихой» кульминации (8-я картина).

В «исходной модели» бала «Ночи перед Рождеством» *лирическая линия* (любовь Вакулы к Оксане) практически не развивается (аналогично «Черевичкам» П. Чайковского), а *жанрово-бытовая линия* подчинена в данной опере *линии мистической*, негатив которой «растворяется» в лучезарном славлении сил добра – Овсеня и Коляды. В этом – достижение Н. Римского-Корсакова, то, чем его концепция существенно отличается от гоголевской.

Таким образом, в двух оперных версиях на сюжет повести Н. Гоголя сцена бала помещена в точку «золотого сечения», что символизирует момент фантастического осуществления героем народной мечты (увидеть саму Царицу и побывать в ее роскошном петербургском дворце). Но при этом драматургическое решение бальной сцены у композиторов разное: П. Чайковский превращает бал в кульминацию всего произведения, а Н. Римский-Корсаков «вплетает» её в сквозное развитие общей пантеистической концепции оперы.

Что же касается «*Пиковой дамы*» П. Чайковского, то композитором были внесены существенные изменения в оперное либретто по сравнению с литературными первоисточником, коснувшееся, в том числе, и сцены бала. Как известно, события

пушкинской «Пиковой дамы» происходят в начале 30-х годов XIX в. (время создания повести – 1833 год) – пору раннего романтизма, когда лучшие представители русской интеллигенции задыхались в атмосфере царской цензуры, уничтожающей всякую живую мысль и стремление к свободе. Однако, несмотря на единство временного пространства сюжета пушкинского сочинения, в образах его главных героев – Германна и Графини – автором заложена полифония двух разных исторических эпох, к одной из которых вместе с Германном принадлежал сам писатель.

Одной из особенностей «Пиковой дамы» П. Чайковского является перенесение действия либретто в эпоху правления Екатерины Великой, что, без сомнения, позволило композитору ещё более усилить социально-психологический конфликт литературного первоисточника и облачить его в роскошное, торжественно-помпезное, внешнедекоративное одеяние. Кроме того, П. Чайковский, являясь представителем нового, в сравнении с А. Пушкиным, поколения русского общества второй половины XIX в., «прочитывает» сюжет «Пиковой дамы» по-своему, исходя из реалий своего исторического времени. Вслед за великим поэтом, композитор воплощает в опере трагедию современного именно ему молодого поколения, тем самым в значительной степени драматизируя художественный замысел произведения. Следствием этого становится создание П. Чайковским в опере полифонии иных, нежели у А. Пушкина, временных пластов. Один из них, по-прежнему, соответствует эпохе XVIII в. и наглядно проявляется в самой атмосфере и типичных деталях быта екатерининской поры, костюмов и декораций спектакля. Другой, благодаря эмоциональной насыщенности и глубокому психологизму, ассоциируется не с пушкинской эпохой, а со второй половиной века XIX – эпохой композитора.

Необходимо указать, что первый временной пласт представлен образом Графини, её приживалок и великосветского общества, второй – образами Германа, Лизы и представителей офицерской среды. Со стремлением композитора усилить несовместимость обозначенных пластов, создав при этом параллелизм происходящего действия, связано появление в опере трёх массовых бытовых сцен – сцена в Летнем саду (1-я картина), сцена костюмированного бала во дворце одного из знатнейших екатерининских вельмож (3-я картина) и сцена в игорном доме (7-я картина).

Наиболее показательной в ракурсе настоящего исследования является сцена костюмированного бала. Изображение бального вечера в пушкинской повести весьма условно – оно сводится к косвенной характеристике через воспоминания Лизаветы Ивановны, приехавшей с бала и сидящей в своей комнате в ожидании Германна. Подробное описание деталей торжества у А. Пушкина отсутствует. Интересно и то, что в литературном первоисточнике нет и намёка на присутствие на

балу Германна. Таким образом, бальная сцена получает в повести весьма формальное воплощение и не играет особо значимой роли, как в общей драматургии произведения, так и в развитии драмы главных героев. В опере же, в отличие от сочинения А. Пушкина, П. Чайковский намеренно гиперболизирует сцену бала, помещая её в точке «золотого сечения» экспозиционного раздела произведения и, тем самым, подчеркивая ее важное драматургическое значение.

В основу 3-й картины оперы, аналогично первому опыту воплощения бала в «Черевичках», П. Чайковским положена «исходная модель» российской бальной практики. Сохраняя торжественно-хоровое начало, автор копирует традиционные для «екатеринского бала» полонез и менуэт, начиная действие сразу с контрданса. По сути, композитор ставит смысловой акцент на славильных хорах, обрамляющих сцену бала (№11 – хор «Радостно, весело!» и финал № 15 – заключительный хор «Славься сим, Екатерина!»).

Ещё одной типичной для «исходной модели» чертой является наличие Распорядителя и включение в действие аллегорической интермедии «Искренность пастушки».

В сцене бала из «Пиковой дамы» с особой рельефностью противопоставляются друг другу две основные музыкально-драматургические линии – жанрово-бытовая (собственно бальная), внешне роскошная и строго регламентированная, и лирико-психологическая, выявляющая не только характер взаимоотношений героев (Лиза-Герман, Лиза-Елецкий) и их внутренние переживания, но, прежде всего, передающая душевные терзания находящегося на грани сумасшествия Германа.

Развитие обозначенных драматургических линий выстраивается в очень логичную, в деталях продуманную автором композицию картины бального вечера в целом, основанную на постоянном чередовании декоративно-массовых статичных сцен с драматически напряжёнными, психологически насыщенными, динамичными камерными сценами, участниками которых становятся главные герои оперы. Обозначенный контраст между основными драматургическими линиями сцены бала ярко проявляется, прежде всего, на музыкальном уровне. Так, *жанрово-бытовая линия* представлена тремя крупными, развёрнутыми, статистичными и замкнутыми по форме номерами: оркестровым антрактом с хором певчих «Радостно, весело в день сей», заключительным хором «Славься сим, Екатерина!» и аллегорической интермедией-пасторалью «Искренность пастушки», расположенной в центре бальной сцены. При этом хоры, обрамляющие данную картину, имеют торжественный и радостный характер. Им присуща опора на традиции хоровой музыки екатерининской эпохи: славильные восходящие интонации, ритмическая четкость и ярко выраженная жанровая основа. В антракте и хоре «Радостно, весело...» благодаря

четырёхдольной метрике, пунктирному ритму, фанфарным ходам по звукам тонического трезвучия, чётко проявляется маршевое начало. В то же время особая торжественность, величественность и парадность музыки этих номеров вызывает ассоциации с праздничными полонезами, открывавшими во времена Екатерины Великой придворные балльные церемонии.

Заключительный хор «Слався сим, Екатерина!» по жанровым признакам приближается к виватным кантам, вошедшим в моду ещё в петровскую эпоху. Сближает эти две хоровые сцены достаточно подвижный темп, связанный с динамикой танцевального движения (*Allegro*), «блестящая» тональность *D-dur*, синтез хорового и танцевального начала, смешение черт имитационно-полифонического и гомофонно-гармонического склада, характерное для русской хоровой музыки XVIII в.

В не менее светлых, но более камерных тонах решена идиллическая пастораль «Искренность пастушки», в которой также соединяются вокально-хоровые (дуэт Прилепы и Миловзора «Мой миленький дружок, любезный пастушок» и первый финальный хор «Пришел конец мученьям!») и хореографические номера (танец пастухов и пастушек – сарабанда и начало финала интермедии – менуэт, сопровождающий выход Златогора). Хор пастухов и пастушек с танцами (кадриль) «Под тению густою, близ тихого ручья», открывает пастораль, а хор «Блестает солнце красно» завершает её. Более интересно решение финала интермедии, состоящего из нескольких последовательно сменяющих друг друга эпизодов: оркестрового вступления в стиле менуэта, дуэта Миловзора и Златогора, завершающегося выбором Прилепы, и заключительного хора «Блестает солнце красно», образующих в своем единстве сцену контрастно-составного типа.

«Искренность пастушки» достаточно разнопланова в жанровом отношении. Так, оркестровое вступление, открывающее театрализованное представление, сопровождается исполнением кадрили, хороводов и игр. Танец пастухов и пастушек (сарабанда) имеет более сдержанный, плавный характер и при ярко выраженных метроритмических признаках этого старинного танца обладает мягким, светлым характером, во многом благодаря тональности *D-dur*. Дуэт Прилепы и Миловзора можно считать лирической сердцевиной всей интермедии. В нем искренность и бесхитрость чувства особенно подчеркнута опорой на жанр российской лирической песни – предтече бытового романса, простотой оркестрового сопровождения, имитирующего звучание лютни или гитары, максимальной камерностью и воздушностью фактуры, неторопливостью и сдержанностью темпа, ясностью куплетно-вариационной формы.

Итак, в 3-й картине «Пиковой дамы» между двумя генеральными драматургическими линиями – блестящего бала и безумия Германа, – возвышаются два лирических интермеццо, представляющих собой выражение истинной, высокой земной любви. В то же время, в ней композитором намеренно укрепляется противоположность натур двух героев-антиподов – Германа и Елецкого.

Вторая, *лирико-психологическая линия*, в музыкальном отношении во всём контрастна балльным сценам (за исключением арии Елецкого – номера достаточно статичного и обособленного, выполняющего особую роль в драматургии 3-й картины, о чём писалось выше). Эта линия намечена в сцене бала «пунктирными штрихами» в виде нескольких камерных сцен, «прослаивающих» балльное действие⁹.

Таким образом, основные драматургические линии 3-й картины «Пиковой дамы» П. Чайковского не просто взаимодействуют друг с другом, а, что крайне важно, находятся между собой в конфликте. Константности и статике внешне роскошных массовых сцен, воплощающих основные моменты развития *собственно балльной* линии, противопоставляется динамичность и психологизм эмоционально насыщенных камерных сцен, фиксирующих сквозное развитие *лирико-психологической* линии. При этом найденное композитором в сцене бала драматургическое решение, по нашему мнению, предвосхищает один из приёмов кинодраматургии XX в. – эффект монтажа, основанный на неожиданной смене контрастных кадров-эпизодов. Следствием данного приёма является возникновение полифонии драматургических пластов, реализующейся благодаря временному параллелизму культурных традиций двух веков истории России. Один из них, связанный с характеристикой общества XVIII в. воспринимается как застывшая архитектура – богатый, но уже анахронизм, на фоне которого происходит развитие второго, основанного на последовательном раскрытии драмы раздираемого мучительными противоречиями

⁹ *Первая камерная сцена* состоит из трёх мизансцен, начальная из которых изображает беседу трёх масок – Сурина, Чекалинского и Томского. Вторая мизансцена начинается с момента появления на сцене Князя Елецкого и Лизы. В третьей мизансцене Герман в маскарадном костюме читает записку от Лизы. При этом в душе героя происходит борьба двух противоположных чувств – любви к внучке Графини и мысли о тайне трёх карт. В конце данной мизансцены, словно ответ на преследующую Германа навязчивую идею, слышатся голоса его приятелей, решивших разыграть героя: «Не ты ли тот третий, кто, страстно любя, придёт, чтобы силой узнать у неё три карты?». *Вторая камерная лирико-психологическая сцена* также состоит из трёх мизансцен. Первая мизансцена связана с повторным появлением Германа, находящегося во власти неотступной мысли о тайне Графини, а также с его внезапной сиюминутной встречей с самой старухой. Вторая мизансцена посвящена продолжающейся мистификации. С этого момента Герман всецело зависим от безумной идеи-фикс – в его сознании (психике) происходит перелом, замыкающий героя в самом себе и постепенно погружающий его в собственное безумие. Третья мизансцена – встреча Германа с Лизой, которая вручает ему ключ от спальни Графини, не подозревая об истинных намерениях любимого человека. Герман же, напротив, воспринимает это как знак судьбы. Данная мизансцена завершает развитие лирико-психологической линии на уровне сцены бала.

главного героя – представителя нового поколения, нового времени. Кроме того, именно в 3-й картине происходит окончательный перелом в психике Германа – начало конца жизненной драмы героя.

Мистическая линия в 3-й картине II действия «Пиковой дамы» представлена достаточно рельефно. Она проявляется как в загадочности самого костюмированного бала, так и в фатальности тайны трёх карт, способствующей постепенному «погружению» Германа в собственное безумие.

Таким образом, в сцене костюмированного бала из «Пиковой дамы» развиваются все три драматургические линии. При этом неразрывно взаимодействуют между собой лирико-психологическая и мистическая линии. Жанрово-бытовая, собственно бальная, линия, конфликтно противопоставляясь лирико-психологической, воспринимается в этом контексте как пышная декорация, символизирующая застывшую косность догматов светских традиций.

3.2. Бал как музыкально-сценическая проблема (на примере интерпретаций бальных сцен из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»)

Среди оперных приведений, где присутствие бальной темы особенно важно, исключительное место принадлежит «Евгению Онегину», объединившему в творческом союзе гении А. Пушкина и П. Чайковского. Опера П. Чайковского «Евгений Онегин», жанрово обозначенная композитором как «лирические сцены», сузила содержание нравоописательного и обличительного пушкинского романа, осуждающего праздную жизнь светского общества, к драме трёх молодых людей – Татьяны, Онегина и Ленского, события жизни которых разворачиваются на фоне различных бытовых сцен, в том числе сцен бала. Следует заметить, что в отличие от «Пиковой дамы», в «Евгении Онегине» композитором воплощена иная разновидность бала – романтический бал XIX в., представленный в опере сразу в двух своих разновидностях – помещичий бал, устраиваемый Лариной в честь именин Татьяны (4-я картина) и аристократический бал в Петербурге (6-я картина).

Эти два бала разнятся не только по месту проведения, но и по рангу самого общества. В 4-й картине показано мелкопоместное дворянство – общество более простое, способное на сочувствие и сопереживание, внутренняя атмосфера которого довольно тёплая, почти домашняя. В 6-й картине мы «попадаем» в среду высшего аристократического дворянства – общества внешне очень изысканного, рафинированного, внутренняя атмосфера которого достаточно холодная, отстранённая, равнодушная. Если в сцене именин Татьяны общество бурно реагирует на события, происходящие с главными героями оперы, то на столичном балу оно остаётся безучастным к

судьбе и душевным переживаниям Онегина, реагируя только на появление Татьяны.

Очевидно, с рангом общества, атмосферой бала и происходящих на нём событий был связан выбор композитором бальных танцев, которые, как известно, составляли организующий «стержень» всего бального вечера. Так, 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 размещёнными между ними, а также внутри них лирическими эпизодами, в которых и разворачивается само действие.

Таким образом, 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 героев. Развитие обозначенных линий в 4-й картине имеет сходную драматургическую направленность: лирическая линия, зарождающаяся в недрах бальной, на протяжении картины 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 в., а также авторскому замыслу А. Пушкина. Общая драматургия 4 картины имеет волновой характер на фоне сквозного развития действия. Роль «тормозящих» фрагментов в ней выполняют два сольных номера – куплеты Трике и ариозо Ленского «*В вашем доме*».

Логика общего драматургического развития 6-й картины сходна с музыкальной драматургией 4-й. Роль «тормозящего» действие фрагмента выполняет ария Гремина «Любви все возрасты покорны», являющаяся в то же время «лирическим центром» петербургского бала. Однако развитие двух основных драматургических линий несколько отличается от развития в 4-й картине, где наблюдалось их непосредственное взаимодействие. В 6-й картине эти линии, лишь на мгновение соприкасавшись 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.

Композиционный уровень обеих картин отмечен сходной логикой построения. Так, опорными номерами бальных сцен являются обязательные на балу танцы, устойчивые со стороны темпо-ритма и

формы; лирические же эпизоды, размещённые между ними и по масштабам значительно им уступающие, выступают, с одной стороны, в роли «связующих», с другой – несут основную эмоциональную нагрузку. Развитие лирических эпизодов в балльных сценах приводит к главным смысловым кульминациям: ссоре Ленского и Онегина в 4-й картине и ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна», знаменующем внутренний «перелом» в состоянии героя – в 6-й.

В процессе работы над оперной партитурой композитор, разумеется, хорошо представляет себе её сценическую реализацию, выступая, таким образом, одновременно и в роли оперного режиссёра. Последнее предполагает достаточно кропотливую работу автора по составлению определённого постановочного плана произведения, в котором чётко прописывается каждый номер, каждая мизансцена. В этом отношении П. Чайковский отличался особой педантичностью. Тщательность его труда над сценическим решением своих опер вызывает восхищение – композитор учитывает мельчайшие постановочные детали, подчиняя всё главной цели наиболее точного и полного раскрытия сюжета оперного произведения, его драматургической фабулы.

Подойдя к вопросу сценического решения обозначенных сцен бала, необходимо сделать акцент на авторском определении жанра «Онегина» как «лирических сцен», подчеркивающим интимный характер произведения. П. Чайковский, для которого лирико-психологический ракурс в данной опере был определяющим, настаивал на камерности постановки и отсутствии в ней внешне роскошных, эффектно-показательных моментов. Именно простота декораций спектакля, скромные масштабы сценической площадки и зрительного зала, по мнению композитора, должны были создавать особую атмосферу, наполненную теплом и сопереживанием. Так, уже в самом начале работы над «Онегиным» постановка балльных сцен для П. Чайковского представляла собой определённую проблему, требующую верного и деликатного решения, которое позволило бы автору, не нарушив целостности лирического спектакля, «вписать» в общую композицию камерной оперы фрагменты ей несвойственные, представляющие собой характерные черты диаметрально противоположного жанра большой оперы.

Для П. Чайковского в сценическом решении как оперы в целом, так и балльных сцен в частности, прежде всего, была крайне важна их историческая достоверность и предельная реалистичность. Костюмы участников обоих балов и исполнение ими обязательных танцев должны были строго соответствовать времени действия оперного спектакля, а также давать чёткое представление о месте проведения балов и их участниках. Однако, как подчёркивает сам Петр Ильич, для его «лирических сцен» роскошь постановки является совершенно

неуместной, отвлекающей внимание зрителя от раскрытия основной лирико-психологической линии, что становится особенно актуальным при постановке именно сцен бала. При этом отказаться от их реализации в «Онегине» П. Чайковский не мог, поскольку в общей драматургии произведения (согласно литературному первоисточнику) они, как уже писалось выше, выполняют «узловую» кульминационную функцию.

Как же решает композитор данную проблему? Ответ на этот вопрос мы находим в авторских ремарках клавира оперы, в которых П. Чайковский весьма ясно и точно выразил многие моменты своего сценического представления. По замыслу композитора, танцы происходят в следующей зале, в глубине сцены, но, при этом, они должны быть достаточно видны зрителям. При такой постановке диалоги действующих лиц не заглушаются шарканьем танцующих, а центральная сцена данной картины – ссора Ленского и Онегина, – выходит более естественно и рельефно.

Сценография картины великосветского бала, согласно авторских ремарок в клавире оперы, должна представлять «...одну из боковых зал богатого барского дома в Петербурге. Гости проходят полонезом через сцену. По окончании полонеза гости усаживаются. Другие образуют группы и разговаривают между собой. Онегин стоит у стены направо, близко к авансцене. После слов Онегина «Я возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал!» гости начинают танцевать экосез (в 1-й редакции оперы экосез отсутствовал – он был написан композитором по просьбе директора императорских театров А. Всеволожского для постановки оперы в Петербурге в 1885 г.). По окончании экосеза входит князь Гремин под руку с Татьяной...После ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна» вновь звучит экосез, во время которого Евгений убегает». Таким образом, экосез, традиционно завершающий балы, в данной картине выполняет функцию танцевального «обрамления» лирико-психологической сцены встречи Онегина и Татьяны. Сама же встреча разворачивается на фоне звучания одного из самых интимных танцев – вальса, раскрывающего подлинные чувства героев, «спрятанные» за внешне непреступной, холодной маской безразличия, и становящегося своеобразной музыкальной реминисценцией, «нити» которой восходят к 4-й картине.

Отсутствие роскоши в сценическом решении бальных сцен полностью компенсируется на музыкальном уровне – композитор мастерски «прописывает» танцевальные эпизоды, «вплетая» в них лирические сцены с участием главных героев, что придаёт картинам бала максимальную правдоподобность. При этом собственно бал становится всего лишь фоном для развития лирико-психологической линии, связанной с раскрытием чувств и эмоций Ленского, Онегина и Татьяны. Непосредственное участие главных героев спектакля в

исполнении бальных танцев 4-й картины выдвигает перед оперным режиссёром и балетмейстером проблему кропотливой работы с исполнителями партий Онегина, Татьяны, Ленского и Ольги по изучению бального этикета и особенностей бальной хореографии. (данная проблема в 6-й картине, в первую очередь, для её хореографического аспекта, была менее выражена, поскольку, в соответствии с драматургическим замыслом, Евгений и княгиня Гренина на балу не танцуют).

Мы подошли в «Онегине» к ещё одной важной задаче, которая логически вырастает из проблемы сценографии бальной практики, а именно к задаче максимально реалистичной игры участников бала. Безусловно, добиться подобной реалистичности возможно только при условии тщательной работы с певцами-актерами. В контексте бальных сцен она предполагала, прежде всего, умение исполнителей оперы вести себя в соответствии со светскими манерами того времени, а также танцевать обязательные для бала вальс, мазурку, полонез и экосез. По этому поводу П. Чайковский писал, что для постановки «Евгения Онегина» ему не столь важно, чтобы вокалист блестяще владел техникой пения, сколь необходимо, чтобы он был хорошим актёром [177, с. 115].

В контексте проблемы сценического решения именно бальных сцен, основанных на тесном переплетении внешнедекоративной (декорации спектакля, костюмы героев), хореографической и музыкальной линий, рассмотренные постановочные версии оперы приобрели ещё большую реалистичность. В них наблюдается различное взаимодействие между обозначенными линиями. Так, первоначальная, камерная, сценическая версия «лирических сцен» на первое место выдвигает именно прекрасную музыку П. Чайковского с её возвышенной изысканностью тона, блестящим изложением и полным соответствием не только раскрытию лирико-психологических переживаний героев, но и требованиям, выдвигаемым к музыкальной составляющей бальных танцев. Две другие линии, требующие сценического воплощения, реализованы предельно скромно, без излишеств, но при этом достаточно реалистично. При постановке «Онегина» в традициях Большой оперы все три линии становятся равнозначными друг другу – эффектность и торжественность внешнедекоративного и хореографического решений полностью соответствуют великолепию музыкальной составляющей. Именно такое сценическое решение способно воссоздать всю красоту бальной практики XIX в. Обе постановки еще при жизни П. Чайковского доказали свою состоятельность и возможность сценического существования.

С течением времени, когда бальная практика, уйдя из общественно-культурной жизни России, превратилась в прекрасный «отголосок» прошлого, его культурно-исторический памятник, перед

оперными режиссёрами и исполнителями нового поколения возникла необходимость её возрождения в точнейших, мельчайших деталях, что сделало проблему музыкально-сценического воплощения бала в постановках «Онегина» в XX – XXI вв. ещё более актуальной.

Начиная с XX в., опера П. Чайковского неоднократно ставилась на различных сценических площадках. В советскую эпоху многочисленные постановки «Евгения Онегина» были выдержаны в академическом духе и максимально приближены к авторскому замыслу (например, Б. Хайкина, В. Небольсина, А. Орлова, М. Эрмлера, М. Ростроповича, Ю. Темирканова).

В постсоветское время, на рубеже XX и XXI-го столетий, стали появляться разнообразные аклассические версии оперы, в которых обращает на себя внимание тенденция всё большего отхода от академической традиции в сторону более «левых» радикальных постановок.

В данном исследовании рассмотрены академическая постановка «Евгения Онегина» (дирижер и режиссёр-постановщик Ю. Темирканов, Кировский театр, Ленинград, 1983) и ряд постановок начала XXI в: А. Ведерников (дирижер) – Д. Черняков (режиссёр), (Большой театр, 2008); В. Гергиев (дирижер) – В. Карсен (режиссёр), (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007); Д. Баренбойм (дирижер) – А. Брет (режиссёр), (Зальцбургский фестиваль, 2007).

Вышеперечисленные постановки оперы вызывают к себе интерес со стороны адаптации пушкинского сюжета к условиям современности, что достигается путём его «перемещения» во времени, «помещения» действия романа, обладающего, по мнению Ю. Лотмана [196] и А. Баркова [29], временной многослойностью. Тем самым, А. Пушкин «позволил» интерпретаторам изменять время действия «Онегина», негласно давая понять, что история, которая произошла с его героями, могла случиться и веком раньше, и веком позже, поскольку в её основе лежат вечные проблемы – проблема поколений, проблема общества и героев, проблема человеческих взаимоотношений.

Уже первое оперное воплощение пушкинского сюжета – творение П. Чайковского – «переносит» события из начала XIX в. в его вторую половину. В ходе сравнения между собой литературного первоисточника и сюжета оперы очевидны различия между ними, проявляющиеся, в том числе, и в разном ощущении времени и ритма жизни одной эпохи: размеренность, неторопливость, даже некоторая временная «заторможенность», характерные для пушкинского романа, и убыстрение жизненного темпо-ритма, эмоциональная взволнованность лирико-психологических переживаний в опере П. Чайковского.

В обозначенных оперных постановках «Онегина» сюжет развивается словно по исторической спирали, «проигрываясь» в различных временных «срезах»:

- у Роберта Карсена (дирижёр Валерий Гергиев) – это эпоха последней четверти XIX в., наиболее соответствующая времени действия оперы П. Чайковского;
- у Дмитрия Чернякова (дирижёр Александр Ведерников) – это начало XX в., так называемая «чеховская эпоха»;
- у Андреа Брет (дирижёр Даниель Баренбойм) – это «брежневская» эпоха застоя 70-х гг. XX в.

Остановимся на анализе балльных сцен из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского в контексте их различных интерпретаций [см. Приложение Л]. Так, максимально приближенной к оригиналу композитора является постановка **Ю. Темирканова**, дирижёрский стиль которого отмечен яркой эмоциональностью, глубиной проникновения в авторский замысел и точностью дирижёрской техники. Данное воплощение оперы представляет собой образец академического прочтения сочинения П. Чайковского в соответствии с традициями и нравами русского общества середины XIX в. Декорации, танцы, костюмы и манеры героев, стиль их поведения и характер взаимоотношений – всё выдержано в рамках обозначенной эпохи. В интерпретации Ю. Темиркановым балльных сцен наблюдается идеальное соответствие музыки и сценографии, которые, тесно взаимодействуя, дополняют друг друга. Звучание того или иного танца получает на сцене великолепное хореографическое исполнение, давая яркое представление о культуре бала и балльном этикете русского дворянства романтической эпохи. Если танцевальные номера выдержаны дирижёром в заданных автором темпах, то для лирических эпизодов характерны незначительные темповые отклонения. Так, замедление темпа в оркестровом антракте к 4-й картине (*Andante non tanto*: четверть равна 60 вместо авторского – 76) позволяет Ю.Темирканову подчеркнуть наиболее типичные качества Татьяны – её мечтательность, романтичность, задумчивость, склонность к размышлению и самоанализу. Темповое «снижение» в начале сцены ссоры на фоне среднего раздела мазурки (*Molto meno mosso*: четверть равна 135 вместо авторского – 144) способствует её смысловому «укрупнению», привлекая внимание к мельчайшим деталям в музыкальном развитии конфликта.

Ту же функцию выполняет замедление темпа в разделе *Meno mosso* финала 4-й картины (у Чайковского четверть равна 120, у Темирканова – 100), придавая одной из наиболее драматичных сцен оперы большую рельефность. В 6-й картине темповое замедление в арии Гремина «Любви все возрасты покорны» (*Adante sostenuto*: четверть равна 53 вместо авторского – 66; *Piu mosso, quasi allegro*: четверть равна 84 вместо 108; *Meno mosso*: четверть равна 72 вместо 88; *Molto meno mosso*: четверть равна 60 вместо 70; *Tempo I*: четверть равна 55 вместо

66) способствует подчёркиванию её драматургической функции «лирического центра». В финале же 6-й картины, в начале заключительного ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна» снижением темпа (*Allegro moderato*: четверть равна 79 вместо авторского – 110) дирижёр акцентирует внимание на моменте размышления героя, поводом к которому становится внезапно вспыхнувшее чувство к Татьяне – княгине Греминой.

Музыкальная составляющая балльных танцев в интерпретации Ю. Темирканова насыщена психологизацией. Так, уже с первых тактов вступления к вальсу (4-я картина) путём динамического выделения тремоло литавр, придающих музыке крайне драматичный и даже фатальный характер, – дирижёр сразу задаёт напряжённый тон всему дальнейшему музыкальному развитию, тем самым словно предсказывая будущие события. Напряжение усиливается с момента окончания среднего раздела мазурки, достигая своей кульминации в финале картины помещичьего бала. Звучанию полонеза (6-я картина) Ю. Темирканов придаёт нарочито подвижный темп, а тембр виолончелей в центральном разделе усиливает элегический характер, подчёркивая тесную связь этого дивертисментного номера с последующим развитием действия.

Таким образом, в постановке Ю. Темирканова, благодаря его дирижёрскому мастерству и подчёркнуто-эмоциональной трактовке музыки П. Чайковского, последняя усиливает впечатление от великолепия балльных танцев, с одной стороны, и богатого эмоционального спектра, связанного с раскрытием внутренней жизни и взаимоотношений главных героев – с другой. Тем самым в интерпретации балльных сцен Ю. Темирканов достигает гармонии в развитии равнозначных драматургических линий – *жанрово-бытовой* и *лирико-психологической*. Линия же мистическая, присутствуя в обеих картинах на уровне рокового, фатального начала, подчинена развитию собственно балльной и лирической линий.

Постановка **В. Гергиева – Р. Карсена** «погружает» в эпоху последней четверти XIX в. Потому трактовки балльных картин в данных постановках (В. Гергиева и Ю. Темирканова) обладают некоторым сходством, о чём свидетельствует рельефно «прописанная» В. Гергиевым линия бала, представленная вдохновенным звучанием танцевальных номеров, интерпретация которых более экспрессивна, чем у Ю. Темирканова. На это указывает очень выразительная фразировка, динамическое выделение группы струнно-смычковых инструментов, а также общая тенденция дирижёра к приоритетности умеренных темпов над быстрыми (исключение составляют экосезы, звучащие возбуждённо-стремительно в очень подвижном темпе).

Безусловно, понятия экспрессии и психологизма родственны друг другу и, как в случае с интерпретацией Ю. Темирканова, трактовка

бальных танцев в экспрессивном ключе даёт возможность В. Гергиеву выявить и усилить в них психологическое начало. С этой точки зрения наиболее показательной является трактовка полонеза, в котором вступительные зловеще-роковые фанфары труб ассоциируются с гласом Предвечного; приглушённо-ровная динамика основной темы польского «затушёвывает» характерные для этого танца блеск и торжественность звучания, а виолончельное «соло» центрального раздела воспринимается как «рыдания» истерзанной души Онегина.

Воплощение танцевальных номеров в рассматриваемой постановке значительно уступает роскоши их музыкальной составляющей. Мазурка и полонез не танцуются вовсе, а обывательское исполнение вальса далеко от сложившихся в культуре бала канонов. Экосез из общего танца «превращается» в сольный, что подчёркивает факт постепенного утрачивания в русском обществе бальных традиций. Кроме того, минимализм сценографии и выдвигание в 4-й картине в качестве главного действующего лица Онегина (как у А. Пушкина), а не Татьяны (как у П. Чайковского и Ю. Темирканова) составляют отличительные особенности данной постановки. Онегин в интерпретации В. Гергиева – Р. Карсена – это образ зрелого человека, полного достоинства, самодостаточного, рационального; он пренебрежителен по отношению к обществу, совершенно не нуждается в сочувствии и понимании, но, при этом, терзаем муками совести после убийства Ленского, которое становится для Евгения навязчивой идеей, преследующей его постоянно. В этом отношении показательна интерпретация В. Гергиевым оркестрового антракта к 4-й картине.

Если у П. Чайковского и Ю. Темирканова данный фрагмент является связующим между предыдущим и последующим развитием действия и был посвящен характеристике Татьяны, в трактовке В. Гергиева музыка антракта связана, прежде всего, с образом Онегина. Своим плавно-текущим движением в более медленном, чем у композитора темпе (*Adante non tanto*: четверть равна 60 вместо авторского – 76) она призвана передать непрерывность мыслей героя, «перелистывающего» в памяти, в соответствии с замыслом постановщиков, страницы своей жизни. События оперы в данном спектакле мыслятся режиссёром и дирижёром как кадры из прошлого Онегина, воскрешённые памятью героя, наблюдающего за ними как бы со стороны, с позиции прошлых лет. Сценография постановки выдержана в духе «фильма-воспоминаний» с характерным для кинематографа эффектом смены кадров.

Образ Онегина очень многогранен. Герой испытывает разные чувства: от наслаждения жизнью до глубокого переживания происходящих событий. При этом его музыкальная характеристика выдержана В. Гергиевым в заданных композитором темпово-динамических рамках. Основной акцент сделан на мастерстве

исполнителя партии Онегина – Дмитрия Хворостовского. Самым неожиданным решением в данной постановке является отсутствие антракта между II и III действиями: при открытом занавесе музыка сцены дуэли прямо «перетекает» *attacca* в картину столичного бала (полонез). Подобное «стирание» границ вполне оправдано решением оперы в духе воспоминаний Онегиным картин из собственной жизни, что позволяет преодолеть временной «разрыв» в несколько лет.

Таким образом, в интерпретации балльных сцен В. Гергиевым музыка П. Чайковского насыщается экспрессией, что направлено на выявление в них психологического начала. *Жанрово-бытовая линия* в данной постановке «отходит» на второй план, уступая место развитию *линии лирической*, которая всецело подчиняет себе и окрашенную в фатальные тона мистическую линию.

Особенности интерпретации 4-й и 6-й картин «Онегина» **А. Ведерниковым – Д. Черняковым** связаны, прежде всего, с изменением эпохи, в которую разворачиваются события оперы: действие переносится в начало XX в. Естественным следствием смены столетий является изменение морали, нравов и традиций русского общества, которое становится более эмоциональным и раскованным. В этой среде рождаются талантливые люди (поэты, писатели, художники, музыканты), в жизни которых общество принимает непосредственное участие и с интересом наблюдает за их судьбой.

Таким образом, в центре «чеховской эпохи» находится творческая личность. В данной постановке такой личностью становится Ленский – главный персонаж 4-й картины, образ которого намеренно «укрупнён» интерпретаторами и впечатляет повышенным тонусом эмоциональных контрастов: от взволнованной лирики начала картины через вынужденную шутовскую эксцентрику в сцене поздравления Татьяны к глубокому отчаянию и фатальному одиночеству в финале. Центральное положение образа поэта объясняет многие моменты в спектакле, наиболее яркими из которых являются куплеты Трике в исполнении Ленского и момент вызова им Онегина на дуэль. В первом впечатляет невероятный эмоциональный накал, который достигается не столько снижением темпа (*Andantino*: четверть равна 80 вместо авторского – 88), сколько благодаря вокальному и актёрскому мастерству исполнителя партии Ленского – Андрея Дунаева.

Кроме того, в данном номере дирижёр и режиссёр достигают ещё одного эффекта – куплеты Трике в исполнении Ленского лишают номер традиционной дивертисментности, способствуют большей драматургической цельности картины. Во втором случае неожиданно воспринимается замена брошенной перчатки как символа вызова на дуэль, утратившего своё значение уже во времена Чайковского, на охотничье ружьё, случайной жертвой которого оказывается сам Ленский. На музыкальном уровне драматизм ситуации передан

дирижёром посредством значительного темпового сдвига от раздела *Meno mosso* (четверть равна 96), изображающего полную растерянность героя, к заключительной части финала *Tempo I* (четверть равна 152), передающего душевное смятение и крайнюю степень возбуждения поэта. Таким образом, благодаря тесному синтезу музыки и режиссуры, практически при сохранении авторского темпа и динамики достигается невероятная экспрессия в передаче чувств героев, прежде всего, Ленского. В целом, 4-я картина развивается очень динамичным непрерывным потоком – от выноса именинного торта, знаменующего кульминацию праздника, до появления поэта с ружьём – кульминации драматической линии. При этом достаточно напряжённое, стремительно развивающееся действие происходит в очень камерной, почти домашней обстановке.

Режиссёр-постановщик Д. Черняков ограничил пространство и деятельность исполнителей рамками одной комнаты, тем самым сознательно лишив оперу роскоши бальных сцен, сконцентрировав внимание не на внешних моментах спектакля, а на внутренней жизни героев. Этим достигается соответствие рассматриваемой постановки самой сути жанрового определения «Онегина» композитором как «лирических сцен» и превращению её в данной интерпретации в наикамернейшее сценическое произведение. Такая трактовка 4-й и 6-й картин оперы обоснована постепенным «угасанием» в начале XX в. социальной функции бала.

Кроме того, «превращение» танцевальных номеров в «нетанцующиеся», с одной стороны, усиливает ощущение несоответствия двух основных планов в линии бала – плана звучащего и плана сценического; с другой – помогает выявлению в музыке П. Чайковского психологизма. Камерность звучания бальных номеров достигается А. Ведерниковым благодаря тонкой нюансировке в пределах небольших динамических градаций, что особенно рельефно проявляется в полонезе – танце, которому камерность свойственна менее всего.

Таким образом, постановка «Онегина» А. Ведерникова – Д. Чернякова, в сравнении с со спектаклем Ю. Темирканова, носит ярко выраженный камерный характер, связанный с явным доминированием лирической линии: постановщики-интерпретаторы тщательно разработали в своей версии оперы пронзительную повесть о трёх очень одиноких молодых людях, которых не понимают окружающие и которые кажутся себе и воспринимаются обществом как лишние.

Жанрово-бытовая линия, предполагающая великолепную хореографию обязательных танцев как таковая в данной постановке отсутствует. Танцевальная музыка в трактовке А. Ведерникова и Д. Чернякова – лишь фон для развития основного действия, связанного со взаимоотношениями героев. В контексте данной постановки уже не

может идти речь о тесном взаимодействии и переплетении собственно бальной и лирико-психологической драматургических линий. Линия бала «нивелируется» и становится почти фоном для развития *линии лирической*. Развитие же *мистической линии* «отходит» на второй план.

В постановке **Д. Баренбойма** – **А. Брет** события оперы происходят в «эпоху застоя» (70-е гг XX в.). Общество представлено в новом качестве – как группа случайно собравшихся по определённому поводу людей (ветераны труда, милиционер, работники, служащие, пожилой литератор), не имеющих общности культурных традиций, что особенно наглядно показано в 4-й картине (собравшиеся гости пьют, курят, занимаются развратом). Сценография этой картины подчёркивает зыбкость и неустойчивость данного общества: все действующие лица топчутся (а не танцуют) в лужах воды.

Не менее интересно решена в этом плане 6-я картина, ограниченная пространством «стеклянного аквариума», символизирующего обособленность жизни советской элиты от жизни простых советских граждан. В данной постановке имеет место приём пародирования, заключающийся в полном противоречии великолепной музыки бальных танцев и их сценического воплощения, разновекторная направленность ряда звукового и ряда визуального. При этом дирижёром достигается главная цель – обличение аморальности и бездуховности советского общества. Если в академической постановке Ю. Темирканова эстетически-прекрасными были как бальные, так и лирические сцены, то в рассматриваемой постановке они противопоставлены друг другу. На фоне двух контрастных картин из жизни советского общества лирическая линия воспринимается особенно эмоционально-насыщенной и значительной.

В интерпретации Д. Баренбойма танцевальная музыка звучит преувеличенно помпезно и нарочито торжественно, изящество и аристократизм в ней уступают место грубоватости и приземлённости, чему способствуют ровная, довольно громкая динамика, недетализированная оркестровка (все инструменты звучат на одинаковой громкости), большая ритмическая чёткость и штриховая укрупнённость. Большую роль при этом играет интерпретация Д. Баренбоймом заданных П. Чайковским темповых характеристик танцевальных номеров. В целом, придерживаясь указанных композитором темпов, внутри звучания танцев дирижёр как бы «сглаживает» авторские темповые сдвиги, тем самым, намеренно добываясь их «роботизации». Отсюда психологическая выразительность музыки отходит на второй план, «вытесняясь» её квадратно-механическим, почти военным исполнением. В этом ключе Д. Баренбоймом трактуется даже вальс – один из самых романтических танцев. Полонез вызывает ассоциации с музыкой торжественных парадов и демонстраций эпохи застоя.

Ещё одной особенностью данной постановки является трактовка оперы в виде фильма-воспоминания Онегина о своей жизни. Это единственная из рассматриваемых постановочных версий, где приём ретроспекции выдержан от начала и до конца оперы, подчёркивая тем самым, что центральным персонажем в ней является именно Евгений Онегин, образ которого трактуется интерпретаторами как образ благородного, интеллигентного, глубокого человека, что особенно ярко проявляется в сравнении с образом хулигана и дебошира Ленского. Именно таким – сдержанным и умеющим владеть своими эмоциями – Онегин предстает в сцене ссоры с поэтом, драматизм которой усиливается благодаря более быстрой трактовке темпа Д. Баренбоймом (*Molto meno mosso*: четверть равна 171 вместо авторского – 144). Однако, как и в постановке А. Ведерникова – Д. Чернякова, убийство Ленского служит точкой «перелома» во внутреннем состоянии героя и становится драмой его жизни (ещё одной драмой в жизни Онегина является его любовь к Татьяне). Музыкальные характеристики Евгения в интерпретации Д. Баренбойма делают более наглядным изменения, происходящие во внутреннем состоянии героя: первоначально выдержанные в сдержанно-лирических тонах, уже в сцене ссоры они становятся более возбуждёнными и эмоциональными, чему во многом способствует мастерство Петера Маттея – исполнителя партии Онегина.

В 6-й картине, после душевного «перелома», связанного с убийством Ленского, характеристика опустившегося, подавленного Евгения особенно подчёркивается темповыми «перепадами», которые становятся ещё более контрастными с явно ощутимой тенденцией к темповому ускорению. Так, в последнем разделе арии Онегина «И здесь мне скучно» (*Piu adagio*) темп сдвигается до восьмой равной 138 вместо авторского – 104, а в финальном разделе заключительного ариозо героя «Ужель та самая Татьяна» (*Allegro moderato*) темп ускоряется до восьмой равной 130 вместо авторского – 120.

Итак, в постановке Д. Баренбойма – А. Брет усиливается «разрыв» между параллельно существующими бездуховным обществом и насыщенной духовно-эмоциональной жизнью героев, которые «сталкиваются» в финале 4-й картины. В плане соотношения драматургических линий бала в данной оперной версии следует отметить взаимное удаление друг от друга *жанрово-бытовой* и *лирико-психологической* линии, между которыми впервые происходит полный «разрыв». Развитие же *линии мистической* как бы «вплетено» в развитие линии лирической.

В целом рассмотренные постановки балльных сцен из «Евгения Онегина» П. Чайковского позволяют проследить постепенные метаморфозы, произошедшие с русским обществом за 150 лет с момента создания оперы, связанные с потерей культурных традиций

прошлого (в том числе и культуры бала), моральных и нравственных устоев. Это наглядно проявляется на уровне соотношения, прежде всего, жанрово-бытовой и лирико-психологической драматургических линий.

Так, в интерпретации бальных сцен *Ю. Темиркановым* собственно бальная линия воплощена посредством тесного взаимодействия танцевальной музыки и её блестящего сценического воплощения, выдержанного в соответствии со строгими требованиями бальной хореографии.

В интерпретации *В. Гергиева* уже намечен «разрыв» между роскошной музыкой обязательных на балу танцев и их хореографическим исполнением, которое либо вовсе отсутствует (как, например, в мазурке и полонезе), либо не соответствует традиционно принятым танцевальным канонам (как, например, вальс, под звуки которого гости танцуют по-обывательски, «на одном месте», или экосез № 1, где вместо общего танца, исполняемого всеми присутствующими на балу, танцует лишь одна пара – остальные выступают в качестве зрителей). Таким образом, в постановке *В. Гергиева* внутри линии бала её основная, собственно бальная функция, репрезентованная посредством музыки обязательных танцев, «вытесняется» функцией фоновой, составляющей основу для развития лирической линии.

Интерпретация бальных сцен *А. Ведерниковым* ещё более усиливает ощущение несоответствия плана звучащего и плана сценического. Из трёх представленных в постановке бальных танцев (вальса, мазурки и полонеза) лишь один (мазурка) исполняется гостями, причём это исполнение весьма условно – оно не имеет ничего общего с блестящими и прихотливыми мазурочными «па». В сравнении с рассмотренными постановками «Онегина» *Ю. Темирканова* и *В. Гергиева*, оперная версия *А. Ведерникова* в линии бала практически «сводит на нет» её основную танцевальную функцию и выдвигает в качестве главной функцию фоновую, усиливая тем самым яркий контраст между прекрасной музыкой *П. Чайковского* и её сценическим воплощением.

Эффект полного несоответствия между возвышенной изысканностью тона бальной музыки и примитивностью сценического действия наблюдается в интерпретации *Д. Баренбойма*, использующего в 4-й и 6-й картинах оперы приём пародирования и достигающего, тем самым, главной цели, заключающейся в развенчивании морального ничтожества и духовного убожества советского общества в эпоху тоталитарного режима. Линия бала и лирическая линии в трактовке *Д. Баренбойма* имеют ярко выраженную полярную направленность.

С точки зрения дирижёрских интерпретаций музыка бальных сцен в рассмотренных постановках «Онегина» в целом выдержана в формате

авторского замысла, при этом каждая из дирижёрских версий имеет свои особенности, связанные с проявлением творческой индивидуальности маэстро, что выявляется посредством незначительных агогических, фразировочных и темпово-динамических отклонений от замысла композитора. Большую свободу для фантазии дирижёра предоставляют сцены, связанные с развитием лирической линии. Номера, репрезентующие собственно бальную линию и представленные танцевальной музыкой, в отношении темпа и динамики были стабильны, ибо поддаются строгой «регламентации» со стороны бального этикета. Исключение составляет мазурка, развитие которой логически модулирует из плана танцевально-бытового в план лирико-драматический (средний раздел мазурки) и представляет собой по форме «разомкнутую» композицию, что идёт вразрез замкнутой структуре танцевальных номеров.

Со стороны драматургического развития следует заметить, что обязательные бальные танцы 6-й картины (полонез и экосез), заявленные самим композитором как номера вставного дивертисментного характера, не предполагают включения в их развитие линии лирико-психологической, в то время как танцевальные номера 4-й картины, напротив, драматургически неоднозначны: в них тесно переплетаются бальная и лирическая линии, подчёркивая тем самым непрерывность сквозного развития. Линия же мистическая во всех рассмотренных интерпретациях отходит на второй план, уступая место развитию жанрово-бытовой и лирико-психологической линий.

Кроме того, каждый из дирижёров в качестве главного героя оперы «выдвигает» своего претендента. У П. Чайковского, как известно, главным действующим лицом, в отличие от романа А. Пушкина, становится Татьяна. Версии композитора придерживается Ю. Темирканов. В постановке А. Ведерникова центральным персонажем оперы является Ленский, а В. Гергиев и Д. Баренбойм, отталкиваясь от пушкинского первоисточника, главным героем сочинения П. Чайковского делают Онегина.

Так, «временная многослойность» романа на примерах современных постановок оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского позволяет проследить развитие «высших социально-духовных смыслов» (выражение В. Медушевского), анализ которого на основе рассмотренных постановочных версий оперы наглядно демонстрирует процесс последовательной духовной деградации русского общества, разложения его моральных устоев, разрушения некогда существовавших в нём традиций и нравственных ценностей. Показательной в этом плане является тенденция постепенного «угасания» линии бала. Вместе с тем, на фоне духовного «выхолащивания» русского общества отдельные его представители

продолжают жить полноценной духовно насыщенной жизнью, выступая в роли «хранителей» вечных ценностей.

«Полифония времён» рассматриваемых постановок «Онегина» даёт основание рассматривать бал как некое «зерно», из которого в разных временных «срезах» «прорастают» различные типы главных героев оперы, что даёт представление о метаморфозах, происходящих с ними на протяжении 150 лет с момента создания оперы П. Чайковским.

Так, Онегин из самовлюблённого и несколько циничного интеллигента превращается в очень одинокого, страдающего от непонимания и неприятия его обществом человека. Татьяна из романтической девочки «вырастает» в зрелую, умную женщину, для которой писательство становится профессией. Ленский из юного поэта, страдающего, как и Татьяна, из-за глубокого чувства, становится невротиком, дебоширом и хулиганом. Ольга из шаловливого и весёлого почти ребёнка превращается в развязную, фривольную девицу, которой не знакомы правила этикета и хорошего тона. Как видим, вместе с изменением общества меняются и его представители – герои оперы П. Чайковского. Татьяна же во всех временных «срезах», в различной социальной среде остаётся идеальным воплощением духовности и нравственности.

Как видим, преломление бальной темы в российской опере романтического столетия достаточно интересно и связано как со спецификой жанра, позволяющего в полной мере воссоздать картину бала, так и с полноценной реализацией основных взаимодействующих драматургических линий. Динамика развития в оперных произведениях бальной темы практически соответствует фортепианной и оркестровой музыке: в первой половине XIX в. наблюдается постепенное «освоение» темы бала в виде включения в музыкально-сценические произведения танцевальных дивертисментов. В операх второй половины XIX в. композиторы включают бал в общий драматургический контекст, выдвигая на первый план лирико-психологическое начало. Особенно интересным является то, что каждый из композиторов опирается на тот или иной устоявшийся тип русского бала.

Русский бал как определённый общественно-культурный ритуал, в основе которого лежит «исходная модель» бальной практики в России («екатерининский бал»), представлен разной степенью масштабности: незначительно в «Ночи перед Рождеством» Н. Римского-Корсакова, достаточно развёрнуто в «Черевичках» П. Чайковского и грандиозно в «Пиковой даме» П. Чайковского. В то же время каждый из композиторов «вплетает» сцену бала в общую концепцию произведения. Если Н. Римский-Корсаков вписывает сцену «рассредоточенного» бала во всеохватную картину мироздания, основанного на борьбе и единстве противоположностей (Добра и Зла, Жизни и Смерти), то П. Чайковский в «Пиковой даме» концентрирует

внимание на незримой связи происходящего с мистикой и тайной. Взаимодействие этих двух миров (реального и ирреального) и составляет суть грандиозной бальной сцены данной оперы. В центре 2-й картины «Войны и мира» С. Прокофьева находятся волнения и переживания главной героини, связанные с её первым «выходом в свет».

Иная разновидность российского бала (бал романтической эпохи) лежит в основе двух бальных сцен из «Евгения Онегина» П. Чайковского, в которых композитором весьма полно представлены два типа бала XIX в. – деревенский помещечий и столичный аристократический. При доминировании в опере лирико-психологического начала, проблема взаимоотношения личности и общества в сценах бала композитором решена по-разному. В 4-й картине личное приобретает черты публичности (жанрово-бытовая и лирико-психологическая линии, тесно переплетаясь, непосредственно взаимодействуют друг с другом), в 6-й картине, напротив, личное противопоставляется общественному (линии бальная и лирическая развиваются параллельно – каждая в своей плоскости). Таким образом, в «Пиковой даме» и «Евгении Онегине» П. Чайковского возникает диада «бал и личность». Основу сцены помолвки Маши и Верейского в опере Э. Направника «Дубровский», аналогично 4-й картине «Евгения Онегина», также составляет деревенский помещечий тип российского романтического бала. Однако, в отличие от произведения П. Чайковского, доминирующей в опере Э. Направника является жанрово-бытовая линия, всецело подчиняющая себе линию лирико-психологическую.



Тальный этикет – понятие широкое и многогранное. По своей сути он представляет собой особую разновидность светского этикета, выступая в качестве его своеобразного «экстракта», в котором все составляющие преподносятся как бы сквозь призму увеличительного стекла, в укрупнённом, идеальном виде.

ГЛАВА 4

НЕМНОГО О БАЛЬНОМ ЭТИКЕТЕ

В последнее время бал, как уникальное социокультурное явление прошлых столетий, привлекает к себе все большее внимание исследователей. И это неслучайно. Сегодня на постсоветском пространстве явно ощущается дефицит культуры поведения и общения людей, что принято называть этикетом. Следствием этого является повышенный интерес современного общества к тем формам культурной жизни, которые на протяжении не одного столетия прививали людям хорошие манеры и облегчали взаимопонимание при общении друг с другом.

Меняется жизнь, её темп становится всё более и более стремительным, и нам зачастую не хватает времени на различные, на наш взгляд, совершенно ненужные и изжившие себя церемонии. С этим трудно не согласиться. Многие этикетные рудименты, действительно, изжили себя и ушли в архивы истории. При этом, некоторые, основополагающие (и их немало) актуальны по сей день. Однако к большинству из представителей современного общества вполне обоснованно можно применить слово «бесцеремонный», которое имеет весьма неприятный оттенок. Данная глава посвящена освещению одного из самых интересных видов светского этикета, связанного с возрождением бальной культуры, – бального этикета.

Бальный этикет – понятие широкое и многогранное. По своей сути он представляет собой особую разновидность светского этикета, выступая в качестве его своеобразного «экстракта», в котором все составляющие преподносятся как бы сквозь призму увеличительного стекла, в укрупнённом, идеальном виде. В числе этих составляющих виртуозное владение хорошими манерами (такт, деликатность, вежливость, уважительность, скромность, доброжелательность, эстетичность мимики, жестов, поз и т.п.), безупречный внешний вид (обязательное соблюдение бального дресс-кода), культура и грамотность речи, умения и навыки в области танцевального этикета, знания основ застольного этикета, а также, что очень важно, умение правильно (комильфо) вести себя в различных этикетных ситуациях.

Какими же знаниями должны были обладать наши предки, чтобы достойно ощущать себя на балу? Что гласил бальный этикет? Как правильно пригласить даму на танец и общаться во время бала? Какова символика цветов и языка веера? Обо всём этом читайте дальше.

4.1. Общие правила бального этикета

1. Приглашения на бал посылаются за месяц (минимум за десять дней) до бала.
2. На бал нужно являться изящно одетым, особой изысканностью должны отличаться наряды дам (туалет должен быть модным и обязательно новым). Мужчины одевают на бал черную фрачную пару с белым жилетом, черным галстуком и белыми перчатками.
3. Без перчаток на бал появляться нельзя, равно как и снимать их во время бала (снимать перчатки нужно во время ужина и игры в карты). Кавалеры и особенно дамы все берут в руки, не снимая перчаток.
4. Неприлично приходить на бал, находясь в трауре.
5. Входить в зал нужно ровным шагом, не торопясь.
6. В зал семья входит по старшинству: отец с матерью, замужние сёстры, незамужние девушки.
7. Перед дамой открываются двери, она пропускается вперёд всегда. Младшие пропускают старших вперёд.
8. Проходя мимо зеркала, не заглядывайте в него.
9. Будьте вежливыми и предупредительными, внимательными и галантными как по отношению к своей партнёрше (партнеру), так и ко всем остальным. Если вы не знаете, как себя вести, то представьте, что перед вами король или королева, и все получится само собой.
10. На балу ни на минуту нельзя забывать, что выражение лица должно быть веселым и любезным. Унылое или злое лицо на балу то же самое, что пляска на поминках.
11. На балу следует вести себя скромно, танцевать грациозно и строго соблюдая приличия.
12. Если дама подходит к сидящим, то кавалеры встают и не садятся до тех пор, пока дама не отходит или не садится.
13. Участникам бала необходимо следить за осанкой и положением рук.
14. Следует избегать столкновений с другими парами. Нельзя выходить из танца до его окончания, если на то нет веских причин.
15. Прежде чем иметь дело с незнакомым человеком, он должен быть вам представлен общим знакомым.



4.2. Этикет для кавалеров

1. Если вы пришли на бал, то попадаете в распоряжение танцмейстера и его дамы либо хозяйки. Они могут вас попросить потанцевать с определенной дамой. Отказаться выполнять такую просьбу нельзя. Так же вас могут попросить об этом ваши знакомые почтенного возраста. Даме этой надо выказывать полное внимание, быть с ней галантным и учтивым.
2. Кавалер должен вначале пригласить на танец [см. Приложение **P**] хозяйку дома, затем – ее родственниц и только после этого других дам.
3. Если одна дама отказывает вам, то вы должны обратиться к сидящей с ней рядом, но никак не проходить мимо нее.
4. Если знакомая вам дама на приглашение к танцу отвечает, что она на него уже ангажирована, то пригласите ее на следующий. Если же она откажет вам опять, то приглашайте на третий танец и т.д. до тех пор, пока она сама не назначит вам танец, который сможет станцевать с вами. Не выполнить этого правила означает обидеть даму.
5. Если вам случится приглашать даму одновременно с другим кавалером, не заводя спора, предоставьте даме самой сделать выбор и, подчиняясь ее решению, отойдите с поклоном.
6. Если вы видите, что какая-нибудь дама коротает время в одиночестве, то верхом галантности будет пригласить ее на танец. Она вам будет очень признательна. Знайте, именно вы можете сделать бал волшебным для каждой дамы.
7. Неприлично просить под любым предлогом веер или цветы у дамы, с которой вы танцуете.
8. Во время танца лучше совсем молчать, чем говорить пошлости. Нельзя позволять себе фамильярности со своей дамой.
9. При ходьбе или во время танца мужчины должны быть очень осторожны относительно дамских платьев. Если вы случайно наступите на шлейф дамы, непременно извинитесь и притом в самой деликатной форме.
10. По окончании танца кавалер должен поклониться даме и довести ее до места или предложить проводить к буфету.
11. Отведя даму на место, кавалер должен откланяться и отойти, но не оставаться для разговора с ней.
12. Мужчине неприлично танцевать несколько раз подряд с одной и той же дамой.
13. Вежливость и учтивость – необходимые условия во время танцев.
14. Если вы не танцуете, то не заслоняйте даму от других кавалеров.

Приглашение на танец

1. Если вы хотите пригласить незнакомую даму, то сначала представляетесь, потом произносите фразу: «Позвольте, сударыня, иметь честь пригласить вас на (название танца)». Если вы хотите пригласить вышеозначенную даму повторно, то сперва представляетесь её родителям (представлять вас должна не дама) и только с их разрешения и одобрения, приглашаете. Обратите внимание, если вы танцевали с замужней дамой (а по тому, как она представилась, будет ясен её статус), то разрешения ни у кого спрашивать не надо, ибо замужняя дама считается человеком самостоятельным.
2. Если вы хотите пригласить знакомую даму, то здороваетесь (если раньше не сделали) и произносите фразу: «Не откажите мне в удовольствии танцевать с вами (название танца)».
3. Если дама отказала вам в танце по причине того, что уже приглашена, то вы обязаны спросить, какой именно танец она может вам предоставить, и пригласить на этот танец.
4. Пригласить даму и забыть про это – недопустимо (записывайте все в бальные книжки).
5. Если дама случайно отдала вам и еще одному кавалеру танец, то вы должны остаться и развлекать ее в продолжение всего танца разговорами. Освободить от этой обязанности может только сама дама. Если она так сделала, то не забудьте пригласить ее на другой танец.
6. Если вы и еще один кавалер одновременно приглашаете даму на танец, то дама может прибегнуть к небольшой лжи, сказав, что один из вас ее пригласил. Если это были не вы, то вы должны поверить, не обижаться и не настаивать. Если хотите, можете ее пригласить на другой танец.
7. Если вы хотите пригласить одну даму, но это приглашение приняла на свой счет другая дама, то ни тени неудовольствия не должно быть на вашем лице. Дама ни в коем случае не должна понять, что ошиблась.
8. Танцевать часто с одной дамой, если это не котильоны, и большое количество танцев за один вечер могут только родственники (муж с женой, братья с сёстрами) и жених с невестой. В остальных случаях это может бросить тень на репутацию вашей дамы, а вам, как честному джентльмену, придётся на ней жениться.



Во время танца

1. Когда объявили танец, найдите даму, поклонитесь ей, извинитесь перед ее окружением коротким кивком, предложите ей руку и введите в круг танцующих. В зависимости от танца поклонитесь или перед тем, как заиграет музыка, или во время музыкального вступления.
2. Никогда не вставайте впереди первой пары и в середине ряда.
3. Подстраивайтесь под шаги дамы, запомните, шаги у нее короче ваших.
4. Смотрите на даму во время танца, в конце концов, для этого вы ее пригласили.
5. Развлекайте даму светскими разговорами. Говорите на темы, которые ей приятны.
6. Если вы ошиблись, то извинитесь, но при этом не застывайте на месте.
7. Если вы видите, что дама устала и не в состоянии продолжать танцевать, то под руку выведите ее из круга танцующих, усадите на ближайший стул и принесите воды по ее желанию.

После окончания танца

1. После окончания вальса или другого быстрого танца не отпускайте сразу руки дамы, пусть сделает реверанс, опираясь на вашу руку.
2. Когда музыка закончилась, то поклонитесь даме, поблагодарите за танец и спросите, куда ее отвести. Потом предложите руку и проводите. Еще раз с поклоном поблагодарите за танец. Спросите, не принести ли даме воды, фруктов, конфет. Исполните ее просьбу. Если дама вам знакома, то можете несколько минут с ней поговорить. Это же касается всех котильонов.

4.3. Этикет для дам

1. Будьте скромны, благовоспитанны, умейте поддержать светскую беседу остроумными замечаниями и вопросами. Сохраняйте ровное и доброжелательное настроение.
2. Дамы должны иметь изящные прически с приколотыми к волосам цветами, а в руках держать цветочный букет не слишком ярких цветов.

3. Дама должна иметь специальную книжечку-«агенд» для записи имен кавалеров и очереди танцев.
4. Молодая женщина не должна приходить на бал без мужа (или, в случае его отсутствия, без подруги и ее мужа).
5. Молодая девица должна появляться на балу в сопровождении своей матери (или отца) либо какой-нибудь почтенной дамы.
6. Нельзя давать согласие на танец нескольким партнёрам, покидать зал перед началом танца, снимать перчатки во время танца.
7. Ни одна дама не может отказаться танцевать приглашающему ее мужчине, кроме тех случаев, когда она уже обещала этот танец другому.
8. Дама не должна оказывать никакого предпочтения кому-либо из кавалеров.
9. Даме неделикатно показывать свой агенд, исписанный именами кавалеров, пригласивших ее на танец, тем дамам, которые получили мало приглашений или тем, кто в силу возраста, поневоле не участвует в танцах.
10. Даме неприлично танцевать много с одним и тем же кавалером.
11. Во время танца дама не должна смотреть слишком смело в глаза своему кавалеру. Если он заговорит с ней, она должна ответить ему любезно и учтиво, танцевать же должна скромно и просто.
12. Во время танца неуместно излишне далеко расходиться или демонстративно приближаться друг к другу, а также откровенно обниматься.
13. Дама, отведенная кавалером на место после исполнения танца, не должна удерживать кавалера для разговора с ней.
14. Дама должна подходить к буфету только под руку с кавалером, который должен заказать ей то, чего она захочет.
15. Прогуливаясь с кавалером по залу, дама может идти с ним под руку, но при этом она должна лишь слегка прикоснуться пальцами к рукаву кавалера.

Приглашение на танец

1. Никогда не приглашайте кавалера самостоятельно.
2. Если кавалер пригласил вас на танец заранее, то вы должны поблагодарить реверансом и запомнить танец. Лучше записать в бальную книжечку, а не полагаться на девичью память.
3. Если вы приглашены на танец, который будет совсем скоро, то не удаляйтесь от бальной залы, чтобы кавалер не бегал и вас не искал.
4. Если вы отказали одному кавалеру, то вы не имеете права танцевать этот танец с другим. Это кокетство самого дурного тона

(это не касается случаев, если вы уже на этот танец были приглашены другим кавалером).

5. Если вас приглашают сразу два кавалера на один танец, то можно прибегнуть к небольшой лжи и сказать, что один из них пригласил вас раньше. А лучше отказаться от танца, сославшись на усталость.
6. Если вы случайно обещали двум кавалерам один танец, то опять же сошлитесь на усталость и откажитесь его танцевать.
7. Если вы обещали танец, но забыли про это, то вы обязаны пообещать пострадавшему кавалеру любой другой танец на его усмотрение.
8. Если вы замечаете, что один кавалер приглашает вас слишком часто, то поблагодарите и откажитесь с некоторой холодностью или деликатно посоветуйте ему обратить внимание на других дам.

Во время танца

1. После реверанса кавалеру, коснитесь предложенной руки только пальчиками. Не надо на нее опираться всем весом.
2. На все поклоны кавалера отвечайте реверансами.
3. Смотрите на кавалера, поддерживайте светский разговор.
4. Старайтесь сгладить или не заметить ошибок партнера, не падайте в обморок, если сами ошиблись.

После танца

1. Сделайте реверанс, положите пальчики на предложенную руку, скажите, куда вас отвести. На нужном месте поблагодарите кавалера. На все его вопросы отвечайте вежливо, но не задерживайте подле себя надолго. Не лишайте других дам кавалеров.
2. Не давайте кавалеру на сохранение веер или платок, потому что это может служить доказательством, что вы приглашаете его остаться рядом с собой, а это признак дурного тона.

4.4. Обращения друг к другу на балу

1. Все обращаются к друг другу на Вы за исключением особых случаев, которые будут прописаны ниже.
2. Родители зовут детей по имени и на «ты».
3. Дети, как правило, обращаясь к родителям, называли их «сударыня» или «сударь». Если отношения сердечные, то наедине обращались «папенька», «маменька».

4. Братья и сёстры между собой могут называть друг друга на «ты», но если в семье холодные отношения или разница в возрасте велика, то младшие сёстры зовут старших братьев на «вы».
5. При обращении к родственникам широко употреблялись слова, обозначающие степень родства (кузен, свояк, деверь, золовка, тётя, дядя, брат, сестра, сын. При этом обращение «дочь» не употреблялось!).
6. По правилам той эпохи муж сестры, также, как и жена брата считались братом или сестрой соответственно.
7. К незнакомым или мало знакомым людям обычно обращались так, как они представлялись.
8. Употребление или опущение имени при фамилии имеет всегда определённый смысл.

Представление незнакомых людей друг другу

1. Младших по возрасту и рангу представляют первых вышестоящим.
2. Мужчин первых представляют женщинам.
3. Если вы представляете людей одного возраста, статуса и пола, то сначала представляете менее знакомого вам человека более знакомому.
4. Членов своей семьи представляют без указания фамилии, например, «мой сын Николай». Чаще всего их представляют по старшинству.
5. Следует помнить, что принято представлять детей и супругов знакомым, но знакомых – родителям.

Право первенства при приветствии

Основополагающий принцип: младший по возрасту или рангу всегда приветствовал первым. Проигнорировать приветствие во все времена считалось оскорблением, поэтому к XIX веку сложилось правило, по которому дама должна была здороваться с мужчиной первой, поскольку только она могла решить, признавать знакомство с ним или нет.

Поцелуй руки

В XIX веке поцелуй руки сохранился только по отношению к замужним дамам, при приветствии девушек ограничивались поклоном.

Поцелуй как форма приветствия

В разные времена в качестве одной из форм приветствия в Европе получают распространение поцелуи. Часто так здоровались друг с другом женщины, иногда приветственные поцелуи распространялись более широко.

Поклоны

Поклон также имеет давнюю историю. Изначально посредством поклона обозначалось признание первенства другого. Принцип ранжирования поклонов: «чем выше приветствуемая персона, тем ниже поклон». Поклон, как правило, сопровождался снятием головного убора или прикосновением к нему. Вышестоящий отвечал на него кивком головы. Дама слегка склонялась, а приветствуя более знатного или старшего, делала реверанс. Реверанс как форма поклона, принятая для молодых девушек, сохранился и в XIX веке. Постепенно, с демократизацией этикетных норм, среди равных стало принято лишь слегка наклонять корпус при приветствии.

Ритуал прощания

Ритуал прощания, тесно связанный с приветствием, в зависимости от обстоятельств включал в себя поклон, поцелуй руки или прощальное рукопожатие. Для выражения почтения еще в средние века было принято провожать уходящего.

4.5. Также необходимые на балу сведения:

4.5.1. Язык веера

- веер развернут, дама отмахивается – «я замужем»
- веер закрывается – «вы мне безразличны»
- открывается один лепесток веера – «будьте довольны моей дружбой»
- веер полностью раскрыт – «ты мой кумир»
- если собеседник просит веер (хотя вообще-то это очень непристойная просьба):
 - * подать верхним концом – симпатия и любовь;
 - * подать ручкой – презрение;
 - * подать открытым, перьями вперед – напрашиваться на любовь.

4.5.2. Язык цветов

В начале XIX века в моде были Александровские букеты – по имени русского императора Александра I (первые буквы названий этих цветов составляют имя Александр):

- Anemon – анемон;
- Lilie – лилия;

- Eichelн – желуди;
- Xeranthenuн – амарант;
- Accazie – акация;
- Nelke – гвоздика;
- Dreifaltigkeitsblume – веселые (анютины) глазки;
- Epheu – плющ;
- Roze – роза;

4.5.3. Символика цветов

<ul style="list-style-type: none"> ● василек – верность, искренность; ● жасмин – непорочность; ● маргаритка – терпение, печаль; ● «медвежьи уши» – вас ищут обмануть; ● резеда – минутное блаженство; ● дикая роза – простота; ● белая роза – невинность; ● тюльпан – гордость и неблагодарность; ● фиалка – скромность и дружба; ● ноготки – кокетство; 	<ul style="list-style-type: none"> ● астра – величие; ● петушки – спокойствие; ● мак – воспоминания; ● подсолнечник – чем больше вижу, тем более люблю; ● белая гвоздика – целомудрие; ● розовая гвоздика – брак; ● лавр с торжество вечного целомудрия; ● гиацинт – спокойствие души; ● ландыш – символ пришествия Христа, непорочного зачатия.
--	---

Существовали открытки с изображениями цветов. На таких открытках можно было просто поставить свои инициалы и послать её. Цветок сам был текстом:

- мак – сохраним нашу тайну;
- цветы клевера – жениться или нет;
- лист клевера – жду ответа.

Сегодня, когда традиция бала активно возрождается на постсоветском пространстве, перечисленные выше правила бального этикета обретают вторую жизнь, становясь весьма актуальными. Направленный на внешнее и внутреннее саморазвитие человека, бальный этикет призван решать многочисленные этические и эстетические задач, связанные с работой индивидуума над собой. В числе этих задач: формирование калокагатических понятий, оценок, суждений, идеалов, потребностей, вкусов; привитие культуры общения; раскрытие красоты и семантики танцевальных па и многие другие. Осваивая бальную лексику, человек познаёт красоту в процессе творчества, «оттачивая» свой художественный вкус. Участники балов учатся видеть ПРЕКРАСНОЕ в себе и в своём окружении. При этом их взгляд на прекрасное становится более совершенным, а оценка – более правильной и тонкой. Бал является одним из богатейших источников эстетических впечатлений для его участников, формируя их внешнюю и

внутреннюю культуру. Кроме того, бальный этикет направлен на решение психологических задач, в том числе, получение удовольствия и радости во время и после бала, формирование комфортных и безопасных условий его протекания, создание доброжелательных и доверительных отношений участников бального действа друг к другу через проявление галантных манер и учтивости.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования исторического развития бала в Российской империи и реализации бальной темы в российской музыкальной культуре XIX в. сделаны соответствующие обобщения.

1. Развитие бальной практики в России происходило на протяжении четырёх разновременных отрезков: подготовительного периода (1718 – 1725), периода стремительного развития российского бала (1725 – 1801), приводящего к кульминационному по значению в исторической эволюции «екатерининскому балу», последующих инерционного периода (1801 – 1881) и заключительного (1881 – начало XX в.).

Процессы эволюции российского бала нашли своё отражение в содержании его музыкальной составляющей. Многосоставная композиция и полиморфная структура балов последней трети XVIII в. постепенно упрощалась и в романтическую эпоху представляла собой либо трёхчастную, либо двухчастную композицию. Утончённый танцевальный репертуар XVIII в. уступал место популярным танцам XIX – начала XX вв. В организации музыкального компонента обеих разновидностей российского бала доминировал принцип *pasticcio*.

2. Исторический путь развития бальной культуры в России был связан с реализацией разных эстетических установок, существующих в соответствии с господствующими художественно-стилевыми системами классицизма и романтизма. Следствием этого явилось формирование двух основных разновидностей российского бала – «екатерининского» (XVIII в.) и романтического (XIX в.). «Екатерининский бал» автором предлагается рассматривать как кульминационное явление и своеобразную «исходную модель» российского бала, а бал XIX в. – как её вариант.

3. Основу каждого из обозначенных видов российского бала составляют следующие композиционные константы: торжественное вокально-хоровое начало, собственно танцевальная часть и праздничный ужин. К изменяющимся элементам бальной практики отнесены все остальные элементы как на структурном уровне (постановки «живых картин», интермедий, дивертисментов, фрагментов опер и балетов, концертные выступления выдающихся исполнителей, моменты «отдыха» в виде игры в шахматы, шашки, карты), так и на уровне танцевальной программы (присутствие в танцевальном «меню» русских балов необязательных танцев: старинных – англеза, менуэта, гавота, аллеманды; национально-характерных – трепака, русской, казачка, гибридных танцевальных разновидностей – вальса-менуэта, вальса-мазурки, польки-вальса, польки-мазурки, польки-галоп, а также новомодных танцев конца XIX – начала XX вв. – шаконе, падеспани, танго, фокстрота, кадрили-монстра).

Если эволюция музыки российского бала в XVIII в. была тесно связана с ассимиляцией иностранного элемента (немецкого, итальянского, французского), то в конце XVIII – первой трети XIX вв. определяющим фактором музыкального компонента становится активное формирование национальной композиторской школы, вступившей с творчества М. Глинки в классический период своего развития и достигшей европейского уровня. Её представители (М. Балакирев, А. Глазунов, М. Глинка, Ц. Кюи, С. Ляпунов, П. Чайковский), обращаясь к бальной музыке, создавали высокохудожественные концертные образцы танцевальных жанров, всецело подчиняя дансантизм раскрытию художественного образа. Постепенно происходило «отделение» бальной танцевальной музыки от собственно бального пространства, «превращение» её в самостоятельную сферу творчества, которая всё же не утрачивала связи со своим реальным прообразом.

Анализ музыкальной составляющей основных разновидностей российского бала позволил выявить две ведущие линии развития бальной практики в Российской империи. Первая возникла в поле притяжения личности монарха (XVIII в.), следствием чего явилось доминирование устойчивой конструкции «бал и двор». Суть второй линии определяет диада «бал и свет» (XIX в.) с двумя векторами:

а) поляризацией аристократического и демократического внутри бальной практики;

б) романтической направленностью на фигуру отдельного (не всегда главного) участника бального действа.

Как следствие, бал становится сферой субъективного, интимного: из события государственной важности в XVIII в., в XIX в. он превращается в факт личной биографии его участников. Последнее даёт толчок к осмыслению собственно явления бала и рефлексии по поводу него в художественной (в том числе и музыкальной) практике.

4. «Освоение» темы бала в музыкальном искусстве Российской империи первой половины XIX в. происходило достаточно медленно и было связано, прежде всего, с оркестровой и фортепианной музыкой. Речь идёт о создании бальных танцев бытового характера (например, А. Алябьев, А. Варламов, А. Верстовский, А. Гурилёв, О. Козловский, А. Титов, Н. Титов). И лишь незначительная часть произведений представляла собой образцы лирической интерпретации исключительно прикладного жанра (например, А. Алябьев, О. Козловский, Н. Титов). В музыкально-сценических произведениях при воссоздании бальных сцен композиторы первой половины XIX в., в основном, ограничивались включением в них танцевальных дивертисментов, не связанных с развитием драматического действия (например, А. Алябьев, Ф. Антонолини, С. Давыдов, К. Кавос, О. Козловский, Н. Кубишта, И. Ленгард, Ф. Солер, Ф. Шольц).

Вторая половина романтического столетия была связана с осмыслением бальной темы в русле лирико-психологических веяний романтического времени, прежде всего, в оперной (Э. Направник, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский) и, отчасти, вокальной (А. Аренский, М. Балакирев, С. Танеев, П. Чайковский) музыке. Иная тенденция наблюдается в российских фортепианных и оркестровых произведениях, в которых композиторы создают гениальные образы концертного плана (А. Алябьев, М. Балакирев, А. Глазунов, М. Глинка, Ц. Кюи, С. Ляпунов, П. Чайковский). Особо следует выделить два крупномасштабных цикла А. Рубинштейна «Бал» и «Костюмированный бал», в которых автор, благодаря оркестровой трактовке фортепиано, создаёт достаточно развёрнутую картину бального действия.

В подавляющем большинстве сочинений композиторов XIX в. бал предстаёт как часть художественного целого. И только в единичных произведениях (как, например, в фортепианных циклах А. Рубинштейна) он репрезентован как художественное целое.

С двумя обозначенными вариантами художественного воссоздания бальной практики непосредственно связаны понятия «бальная фабула» и «бальный сюжет». В случае с музыкальным воплощением бала как художественного целого мы сталкиваемся с полноценной реализацией этих понятий, поскольку в произведениях такого рода присутствуют как определённый «набор» различных элементов бальной фабулы, так и до конца «прописанный» на её основе бальный сюжет. При воплощении бала как части художественного целого композиторами, как правило, бальная фабула лишь подразумевается, а бальный сюжет часто реализован не в полной мере. И если в контексте оперы последний предполагает однозначность «прочтения», то жанры камерной музыки дают возможность создания исполнительских и слушательских версий бального сюжета на основе авторского первоисточника.

Следует отметить, что, в отличие от бальной практики, «центром» которой всегда являются ее устроители (монарх или гостеприимные хозяева), бальные сюжеты конкретных музыкальных произведений выстраиваются в соответствии с третьим типом разработанной Х. Борхесом типологии (о поиске золотого руна) и имеют разные «центры». Если художественно воссоздаётся бал XVIII в., то в его «центре» будут находиться фигуры инициаторов проведения этого торжественного события, прежде всего, особа Императрицы. Именно созерцание ее монаршего образа для присутствующих и является истинным счастьем, найденным путём долгих поисков (например, бальные сцены из опер Н. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» и П. Чайковского «Черевички», частично «Пиковая дама»).

В случае отображения бала XIX в., «центром» бального сюжета становится отдельная лирическая пара или один из участников бала, которые стремятся найти настоящую любовь и личное счастье именно на этом мероприятии (например, сцены бала в операх Э. Направника «Дубровский», П. Чайковского «Евгений Онегин»). Таким образом, при воссоздании бальной практики в музыке возникают две основных разновидности бального сюжета: бальный сюжет XVIII в. и бальный сюжет XIX в.

5. При реализации темы бала в произведениях композиторов Российской империи XIX в. обращает на себя внимание факт наличия основных драматургических линий, образующих бальный сюжет, – жанрово-бытовой (собственно бальной), лирической (лирико-психологической) и мистической. В произведениях первой половины XIX в. доминирующей может считаться жанрово-бытовая линия, представленная музыкой бальных танцев, поскольку именно она реализована наиболее многочисленно в виде танцевальных дивертисментов в музыкально-сценических и оперных произведениях, а также в прикладных и концертных фортепианных и оркестровых пьесах. Лирико-психологическая линия преобладает в немногочисленных камерных вокальных, фортепианных и единичных оркестровых сочинениях. Линия мистическая, воплощающая незримое «присутствие» на балах загадочно-тайнственного, а иногда фатально-рокового элемента, лишь вскользь намечена в отдельных романсах и операх. Именно разное соотношение обозначенных драматургических линий при их взаимодействии даёт возможность множественного «прочтения» бального сюжета на основе константной бальной фабулы.

В оперных произведениях второй половины XIX в. наблюдается достаточно сложное взаимодействие всех трёх драматургических линий. Роль лирико-психологической линии в большинстве случаев выходит на первый план, так как именно переживания и взаимоотношения героев находятся в центре внимания композиторов. В операх П. Чайковского («Евгений Онегин» и «Пиковая дама») жанрово-бытовая линия отходит на второй план. Линия мистическая в той или иной степени присутствует практически в каждом из рассмотренных оперных сочинений романтической эпохи. Наиболее ярко данная линия выявлена в «Пиковой даме» П. Чайковского.

6. Изучение бала как музыкально-сценической проблемы на примере современных постановок оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» выдающимися мастерами выявило в деталях отличия авторских версий и позволило воссоздать картины русского бала второй половины XIX в. Интерпретаторы «Онегина» – Ю. Темирканов; В. Гергиев / Р. Карсен; А. Ведерников / Д. Черняков; Д. Баренбойма / А. Брет – воплощают своеобразную «полифонию времён», позволяющую рассматривать российский бал XIX в. в качестве «зерна»

исторической ретроспекции. Характерным во всех постановках оперы становится активное развитие линии лирико-психологической при «угасании» собственно бальной линии.

Интерпретационный анализ бальных сцен из оперы «Евгений Онегин», в соответствии с исторической хронологией представленных в рассматриваемых постановках временных «срезов», подтверждает тезис о том, что бал, как одна из важных форм социальных практик Российской империи XIX в., уже в начале XX в. утратил значение культурного репрезентанта эпохи. Однако он останется в памяти общества как одна из интереснейших страниц, связанная с жизнью его предков.

7. В рамках бального этикета на балах происходило формирование внешней и внутренней культуры их участников. Основанный на продуманной до мельчайших деталей системе изобразительно-выразительных средств, бал предстает перед нами как полифункциональный социокультурный феномен, в рамках которого происходил активный процесс эстетического, этического и интеллектуального воспитания личности. Именно в этой синтетической целостности бальной композиции, основанной на неразрывном единстве церемониала, музыки, хореографии, дизайна, интерьера, хороших манер и слова (культуры речи и речевого этикета), заключается ее калокагатическая ценность. Многообразие и средоточие ПРЕКРАСНОГО в бальной традиции «окутывает» ее божественным ореолом недостижимости и возвышенности. Говоря о семантике бала (прежде всего аристократического), следует подчеркнуть, что его суть, как и смысл всего бытия, сводится, в том числе, к созданию диалектической модели нерасторжимого взаимодействия небесного и земного, некой эталонной модели жизни и идеальных взаимоотношений между людьми – того, к чему человечество стремится на протяжении всего своего существования. Именно поэтому в контексте новой социальной реальности (начало XXI в.) в современном обществе возникла потребность в возрождении морально-нравственных ценностей, одним из путей восполнения которой является возрождение бальных традиций как источника культурного познания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамовский, Г. Русская опера первой трети XIX века / Г. Абрамовский. – М. : Музыка, 1971. – 77 с.
2. Агеева, О. Г. Купечество и официальная праздничная культура русских столиц петровского времени / О. Г. Агеева // Менталитет и культура предпринимателей России XVII – XVIII вв. : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т Рос. истории. – М., 1996. – С. 25-39.
3. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1970. – 816 с.
4. Алянский, Ю. Веселящийся Петербург (по материалам собрания Г. А. Иванова) / Ю. Л. Алянский ; [ред. В. В. Манукян]. – СПб. : Типография г. Тосно, 1992. – 186 с.
5. Алянский, Ю. Увеселительные заведения старого Петербурга / Ю. Л. Алянский. – СПб. : Аврора ; СПб. : Стройиздат, 2003. – 351 с.
6. Ансело, Ф. Шесть месяцев в России : письма к К. Сентину, сочиненные в 1826 г., в пору коронавания его императорского величества / Ф. Ансело [вступ. ст., сост., пер. с фр. и коммент. Н. М. Сперанской]. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 286 с.
7. Андреев, Н. Петербургская Россия. Эпоха Александра I / Н. Андреев. – СПб. : Шмидт, 1913. – 103 с.
8. Анфілова, С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / С. Г. Анфілова ; Харк. держ. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. – 19 с.
9. Арутюнов, Д. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений / Д. Арутюнов. – М. : Музыка, 1989. – 112 с.
10. Асафьев, Б. В. Глинка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 311 с.
11. Асафьев, Б. В. «Евгений Онегин» : лирические сцены П. И. Чайковского: опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии / Б. В. Асафьев. – М. ; Л. : Музгиз, 1944. – 89 с.
12. Асафьев, Б. В. Избранные труды : в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 1: Избранные работы о М. И. Глинке. – 399 с.
13. Асафьев, Б. В. Избранные труды: в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне и др. – 384 с.
14. Асафьев, Б. В. Избранные труды : в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 3 : Композиторы «Могучей кучки» В. В. Стасов. – 335 с.
15. Асафьев, Б. В. Композиторы первой половины XIX века : (русская музыка) / Б. В. Асафьев. – М. : Советский композитор, 1959. – 40 с.
16. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
17. Асафьев, Б. В. Об опере: избранные статьи / Б. В. Асафьев ; [сост. Л. Павлова-Арбенина]. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1985. – 344 с.

18. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского : избранное / Б. В. Асафьев ; [вступ. статья Е. Орловой]. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. – 376 с.
19. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX в. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 341 с.
20. Асафьев, Б. В. Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса / Б. В. Асафьев // О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. – Л., 1981. – С. 187-196.
21. Асафьев, Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского / Б. В. Асафьев // Музыка и музыкальный быт старой России : материалы и исследования / Гос. ин-т истории искусств. – Л., 1927. – Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ Исторической секции О. Т. И. М. – С. 7-29.
22. Афиша от 12 июня 1827 года // РГИА, ф.497, оп.4, д.3017. – 1827. – л. 71.
23. Багратион-Мухранели, И. Л. Бал как форма культуры / И. Л. Багратион-Мухранели // Традиционные формы досуга : история и современность / Гос. респ. центр рус. фольклора. – М., 1993. – С. 127-146.
24. Балакирев, М. А. Летопись жизни и творчества / М. А. Балакирев ; [сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая ; ред. А. С. Ляпунова, Ю. А. Кремлев ; отв. ред. Э. Л. Фрид]. – Л. : Музыка, 1967. – 599 с.
25. Балы XIX века (описание бала XIX века и подобный балльный этикет) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://alveare.ru/content/view/29/27/>. – Дата доступа: 26.11.2018.
26. Банникова, И. И. Ритмический словарь русской песни-романса второй половины XVIII – первой половины XIX века / И. И. Банникова : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / И. И. Банникова. – М. : МГУКИ, 2001. – 203 с.
27. Баренбойм, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1829-1867) / Л. Баренбойм. – Л. : Музгиз, 1957. – Т. 1. – 456 с.
28. Баренбойм, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1867-1894) / Л. Баренбойм. – Л. : Музгиз, 1962. – Т. 2. – 492 с.
29. Барков, А. Прогулки с Евгением Онегиным [Электронный ресурс] / А. Барков // Бельские просторы. – 2009. – Режим доступа: <http://vzms.org/progulki.htm>. – Дата доступа: 04.08.2018.
30. Белоусов, Я. П. Праздники старые и новые (некоторые философские аспекты проблемы празднования) / Я. П. Белоусов. – Алма-Ата ; Казахстан, 1974. – 199 с.

31. Бенифанд, А. В. Праздник. Сущность, история, современность / А. В. Бенифанд. – Красноярск, 1986. – 140 с.
32. Берхгольц, Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вальгельма Берхгольца. 1721-1725. Ч. 3-5 / Ф. В. Берхгольц // Юность державы / Ф. В. Берхгольц, Г.-Ф. Бассевич. – М., 2000. – С. 9-324.
33. Берлянд-Чёрная, Е. Пушкин и Чайковский / Е. Берлянд-Чёрная. – М. : Музгиз, 1950. – 143 с.
34. Бернандт, Г. Б. С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
35. Беспярых, Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях / Ю. Н. Беспярых. – СПб. : БЛИЦ, 1997. – 493 с.
36. Богословский, М. М. Быт и нравы русского дворянства в первой половине XVIII века / М. М. Богословский. – М. : Задруга, 1918. – 47 с.
37. Богословский, М. М. Пётр I. Материалы для биографии : в 5 т. / М. М. Богословский. – М. : Центрополиграф, 2007. – Т. 1 : Детство. Юность. Азовские походы. 1672 – 1697. – 479 с.
38. Бокова, В. Балы и праздники в России / В. Бокова. – М. : Аргументы и факты, 2000. – 43 с.
39. Болотов, А. Т. Записки : в 4 т. / А. Т. Болотов. – СПб., 1871. – Т. 1. – 967 с.
40. Болотов, А. Т. Записки : в 4 т. / А. Т. Болотов. – СПб., 1871. – Т. 2. – 896 с.
41. Большая энциклопедия : в 22 т. / под ред. С. Н. Южакова, П. Н. Милюкова. – СПб., 1900. – Т. 2. – 770 с.
42. Большой англо-русский словарь : в 2 т. / под ред. Н. Н. Амосовой [и др.] – М. : Русский язык, 1987. – 2 т.
43. Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб. : Планета музыки, 2008. – 352 с.
44. Брикнер, А. Г. Императрица Екатерина II. Ее жизнь и царствование : иллюстрированная история / А. Г. Брикнер. – М. : Эксмо, 2009. – 432 с.
45. Букина, О. К. Музыкальная символика : возможности интерпретации [Электронный ресурс] / О. К. Букина. – Режим доступа: www.bigpi.biysk.ru/ff/readartide.php?article_id=56. – Дата доступа: 19.09.2018.
46. Бутир, Л. М. Роговая музыка или роговый оркестр / Л. М. Бутир // Музыкальный Петербург : энциклопедический словарь. XVIII век : в 3 т. – СПб., 1999. – Т. 3. – С. 19-23.
47. Вагнер, Р. О дирижировании / Р. Вагнер // Дирижёрское исполнительство. Практика. Теория. Эстетика / сост. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 648 с.
48. Вайнгартнер, Ф. О дирижировании / Ф. Вайнгартнер. – Л. : Тритон, 1927. – 46 с.

49. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман ; отв. ред. И. Ф. Бэлза. – М. : Изд-во акад. наук СССР, 1956. – 352 с.
50. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Ритмика, 1972. – Ч.1. – 150 с.
51. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры / М. В. Васильева-Рождественская ; [общ. ред., вступ. ст. Н. И. Эльяша]. – 2-е изд., пересмотр. – М. : Искусство, 1987. – 382 с.
52. Ваш, Ю. В. Французська тацювальна музика епохи бароко для клавіра : специфіка виконання : дис. ... кандид. мистецтв : 17.00.03 / Ю. В. Ваш. – Київ, 2012. – 170 с.
53. Вертков, К. Русская роговая музыка / К. Вертков. – Л. ; М. : Музгиз, 1948. – 82 с.
54. Весёлая старина : об увеселениях русского двора при Петре I; о первых балах в России / сост. Т. Г. Тетенькина. – Калининград, 2005. – 63 с.
55. Вигель, Ф. Ф. Записки / Ф. Ф. Вигель. – М. : Изд. Захарова, 2000. – 590 с.
56. Вознесенский, М. В. Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия [Электронный ресурс] / М. В. Вознесенский // Русские мемуары. – 2007. – Режим доступа: [http : //memoirs.ru/texts/Vorn_Kadril_01_07.htm](http://memoirs.ru/texts/Vorn_Kadril_01_07.htm). – Дата доступа: 12.12.2018.
57. Вознесенский, М. В. Польский полонез [Электронный ресурс] / М. В. Вознесенский // Санкт-Петербургского клуба старинного танца. – Режим доступа : <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317>. – Дата доступа: 03.05.2018.
58. Волков, А. «Война и мир» Прокофьева (опыт анализа вариантов оперы) : исследование / А. Волков. – М. : Музыка, 1976. – 135 с.
59. Волконский, С. Воспоминания / С. Волконский. – М. : Искусство, 1994. – 286 с.
60. Вольман, Б. Русские печатные ноты XVIII века / Б. Вольман. – Л., 1957. – 294 с.
61. Вопросы музыкознания : сб. ст. / [отв. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Госмузиздат, 1960. – Т. 3. – 780 с.
62. Воронина, И. А. Историко-бытовой танец / И. А. Воронина. – М. : Искусство, 1980. – 128 с.
63. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / [сост., ред., примечания и предисловие З. А. Апетян]. – М. : Музыка, 1967. – Т. 2. – 548 с.
64. Встретимся в XIX веке (о современных балах) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.reakcia.ru/article/?1373>. – Дата доступа: 08.06.2018.

65. Вы поедете на бал? (Как развлекались наши предки) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shkolazhizni.ru/archive/0/n-13763/>. – Дата доступа: 07.09.2018.
66. Гадецька, Г. М. Бальні танці як явище культури романтизму в творчій біографії М. І. Глінки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Г. М. Гадецька. – Київ, 2013. – 17 с.
67. Герасимова-Персидская, Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
68. Герасимова-Персидская, Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
69. Глазунов : исследования, материалы, публикации, письма : в 2 т. / Гос. научно-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Музгиз, 1959 – 1960. – Т. 2. – Л. : Музгиз, 1960. – 568 с.
70. Гительман, Л. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского / Л. Гительман // Театр. – 1983. – № 6. – С. 9-12.
71. Гликман, И. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман ; Ленингр. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Сов. композитор, 1989. – 352 с.
72. Генкин, Д. М. Массовые праздники : учеб. пособие для ин-тов культуры / Д. М. Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – 140 с.
73. Глазунов, А. К. Исследования. Материалы. Публикации. Письма : в 2 т. / [под ред. Ю. В. Келдыш, А. В. Оссовский]. – Л. : Музгиз, 1960. – Т. 2. Музыкальное наследие. – 568 с.
74. Глазунов, А. К. Письма, статьи, воспоминания : избранное / А. К. Глазунов [сост. вступ. ст. и прим. А. М. Ганиной]. – М. : Госмузизд., 1958. – 550 с.
75. Глинка в воспоминаниях современников / [под общ. ред. А. А. Орловой]. – М. : Музгиз, 1955. – 432 с.
76. Глинка, М. Записки / М. Глинка ; [под ред. В. Богданова-Березовского]. – Л. : Музгиз, 1953. – 284 с.
77. Глинка, М. И. Исследования и материалы / М. И. Глинка ; [под ред. А. В. Оссовского]. – Л. : Музгиз, 1950. – 276 с.
78. Глинка, М. И. Литературное наследие : в 2 т. / М. И. Глинка ; [под ред. В. Богданова-Березовского]. – Л. : Госмузизд, 1953. – Т. 2. Письма и документы. – 889 с.
79. Глинка, М. И. Сборник материалов и статей / М. И. Глинка ; [под ред. Т. Ливановой]. – М. ; Л. : Гос. музыкальное изд-во, 1950. – 391 с.
80. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 248 с.
81. Гнесин, М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове / М. Ф. Гнесин ; [под ред. Д. В. Житомирского]. – М. : Госмузизд., 1956. – 335 с.

82. Гоголь, Н. В. Ночь перед рождеством : повесть-сказка / Н. В. Гоголь // Сочинения / Н. В. Гоголь. – М. : Худ. лит-ра, 1956. – С. 66-84.
83. Гозенпуд, А. А. Дом Энгельгардта : из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века / А. А. Гозенпуд. – СПб. : Сов. композитор, 1992. – 245 с.
84. Гозенпуд, А. А. Избранные статьи / А. А. Гозенпуд. – М. ; Л. : Советский композитор, 1971. – 240 с.
85. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России (от истоков до Глинки) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музгиз, 1959. – 781 с.
86. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века : 1857-1872 / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1971. – 334 с.
87. Головина, В. Н. Мемуары / В. Н. Головина, Е. А. Сабанеева ; [сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. М. Бокова]. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 480 с.
88. Головатая, Г. Ф. «Евгений Онегин» А. Пушкина и П. Чайковского. Текст и версии : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Галина Федоровна Головатая. – Саратов, 2008. – 246 с.
89. Горович, Б. Оперный театр / Б. Горович ; [пер. с пол. М. Малькова]. – Л. : Музыка, 1984. – 224 с.
90. Грачев, П. В. Очерк о творчестве О. А. Козловского / П. В. Грачев // Очерки по истории русской музыки 1790-1825 гг. / [под ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша]. – Л., 1956. – С.177-187.
91. Готье, Т. Путешествие в Россию / Т. Готье. – М. : Мысль, 1988. – 396 с.
92. Гребенюк, В. П. Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром / В. П. Гребенюк // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.) : сб. ст. / отв. ред. А. Н. Робинсон. – М. : Наука, 1976. – 133 с.
93. Григорович, Ю. Н. Лотерейный бал / Ю. Н. Григорович // Физиология Петербурга / В. Г. Белинский. – М. : Наука, 1991. – С. 174-198.
94. Грошева, Е. Пушкин в опере / Е. Грошева // Пушкин на сцене Большого театра : сб. / Гос. муз. изд-во. – М., 1949. – С. 3-73.
95. Губарев, И. Духовой оркестр / И. Губарев. – М. : Сов. композитор, 1963. – 79 с.
96. Гурко, В. И. Царь и царица / В. И. Гурко // Николай II. Воспоминания. Дневники / Пушкинский фонд. – СПб., 1994. – 123 с.
97. Гюго, В. Собор Парижской богородицы / В. Гюго ; [пер. с фр. Н. Когана; предисл. и примеч. С. Брахмана]. – Харьков : Прапор, 1988. – 446 с.
98. Давыдов, Ю. Л. Записки о П. И. Чайковском / Ю. Л. Давыдов. – М. : Госмузизд., 1962. – 116 с.

99. Дани из Сеვენвелс. Происхождение английских контрдансов = Dani of the Seven Wells. The Origin of English Country Dance [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский клуб старинного танца. – Режим доступа: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/202>. – Дата доступа: 12.12.2018.
100. Даль, В. Толковый словарь живого великого русского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1955. – Т. 1. – 700 с.
101. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык, 1990. – Т. 3. – 552 с.
102. Дашкова, Е. Р. Записки / Е. Р. Дашкова // Литературные сочинения / [сост., вступ. ст. и прим. Г. Н. Моисеевой]. – М. : Правда, 1990. – С. 31-265.
103. Державин, Г. Р. Записки / Г. Р. Державин // Екатерина II и ее окружение / [сост. А. И. Юхт]. – М. : Пресса, 1996. – 460 с.
104. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / [сост. Э. Зайденшнур [и др.] ; под ред. В. Яковлева]. – М. ; Л. : Музгиз, 1940. – 743 с.
105. Добровольская, Г. Н. Танец, пантомима, балет / Г. Н. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 125 с.
106. Доброхотов, Б. Александр Алябьев : творческий путь / Б. Доброхотов. – М. : Музыка, 1966. – 320 с.
107. Долгушина, М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века : к проблеме связей с европейской культурой : дис. ... доктора искусств. : 17.00.02 / Марина Геннадьевна Долгорушина. – Вологда, 2010. – 300 с.
108. Драч, И. С. О феномене «иллюзорного симфонизма» / И. С. Драч // Музыкальная академия. – 2004. – №2. – С. 13-15.
109. Драч, І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С.Губаренка) : дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Ірина Степанівна Драч; Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2004. – 439 с.
110. Дружининская, О. В. Лексика бала в русском языке XVIII – XIX вв. : происхождение, семантика, эволюция : дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.01 / Ольга Васильевна Дружининская. – Вологда, 2005. – 217 с.
111. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки : сб. / М. С. Друскин ; Ленингр. филармония. – Л. : [б. и.], 1936. – 207 с.
112. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы (на материале классического наследия) / М. С. Друскин. – Л. : Госмузизд, 1952. – 344 с.
113. Дуков, Е. В. Бал как социальная практика в России XVIII – XIX вв. / Е. В. Дуков // Музыка быта в прошлом и настоящем: сб. ст. /

Ростовский государственный педагогический университет. – Ростов, 1996. – С. 142-156.

114. Дуков, Е. В. Общественные балы и концертная культура XVIII века / Е. В. Дуков // Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – М. : Классика – XXI, 2003. – С. 171-184.

115. Дулова, Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX в.) : дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Н. Дулова – М., 2000. – 320 с.

116. Дурандина, Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского : исследование / Е. Е. Дурандина. – М. : Музыка, 1985. – 200 с.

117. «Евгений Онегин» постановка Чернякова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://liu.livejournal.com/100819.html>. – Дата доступа: 12.05.2018.

118. Еремина, М. Ю. Роман с танцем / М. Ю. Еремина. – СПб. : Созвездие, 1998. – 252 с.

119. Еремина-Соленикова, Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. – СПб. : Планета музыки ; Лань, 2010. – 256 с.

120. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы : книга для учителя / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.

121. Ефремова, И. В. К вопросу об уникальности личности и её роли в жизни общества (на примере творческой деятельности А. Рубинштейна периода 60-х годов XIX века) / И. В. Ефремова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. Котляревського. – Харків, 2010. – Вип. 30: Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. – С. 156-166.

122. Ефремова, И. Бал екатерининской поры на оперной сцене / И. Ефремова // Музичне мистецтво і культура : Musik art and culture : Науковий вісник. – 2012. – Вип. 15. – С. 274-283.

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

124. Ефремова, И. Костюмированный бал А. Рубинштейна как музыкальная коллекция / И. Ефремова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. Котляревського. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. – Вип. 33. – С. 26 – 41.

125. Ефремова, И. В. Диригентські інтерпретації бальних сцен з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін» // Мистецтвознавчі записки / [гол. редактор В. Я. Редя]. – Київ : Міленіум, 2012. – Вип. 21. – С. 67-75.

126. Ефремова, И. В. О лирическом аспекте воплощения бальной темы в «Вальсе-фантазии» М. Глинки / И. В. Ефремова // Проблемы сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. – Вип. 24. – Луганськ : ЛДАКМ, 2013. – С. 53-61.
127. Жигульский, К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М. : Прогресс, 1985. – 336 с.
128. Жильяр, П. Император Николай II и его семья / П. Жильяр. – Л. : Лениздат, 1990. – 420 с.
129. Записки императрицы Екатерины II. 1859. Лондон : репр. воспр. изд. – М. : Наука, 1990. – 280 с. – (Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарева).
130. Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века. – М. : Мысль, 1990. – 390 с.
131. Запорожец, Н. Жизнь и творчество / Н. Запорожец, А. К. Лядов. – М. : Госмузизд., 1954. – 215 с.
132. Зарин, А. Е. Царские развлечения и забавы за 300 лет : ист. очерки А. Е. Зарин. – Л. : Междунар. фонд истории науки, 1991. – 132 с.
133. Захарова, О. Ю. Балы пушкинского времени / О. Ю. Захарова. – М., 1999. – 93 с.
134. Захарова, О. Ю. Бал эпохи Петра Великого / О. Ю. Захарова // Родина. – 1995. – № 1. – С. 117-119.
135. Захарова, О. Ю. Веселье без перерыва. Балы и маскарады Елизаветы Петровны / О. Ю. Захарова // Родина. – 1995. – № 6. – С. 86-90.
136. Захарова, О. Ю. Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи. XVIII – начало XX века / О. Ю. Захарова. – М., 2003. – 228 с.
137. Захарова, О. Ю. История русских балов / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 1998. – 88 с.
138. Захарова, О. Ю. Русский бал XVIII – начало XX века. Танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. – М. : Центрполиграф, 2010. – 448 с.
139. Захарова, О. Ю. Русские балы и конные карусели / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 2000. – 184 с.
140. Захарова, О. Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XIX веков / О. Ю. Захарова. – М., 2003. – 351 с.
141. Зимин, И. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://statehistory.ru/books/Vzroslyy-mir-imperatorskikh-rezidentsiy--Vtoraya-chetvert-XIX---nachalo-XX-v/>. – Дата доступа: 12.03.2018.
142. Золотой век Екатерины Великой : воспоминания / [изд. подгот. В. М. Боковой, Н. И. Цимбаевой]. – М. : МГУ, 1996. – 330 с.

143. Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI – XIX вв. / Н. П. Ивановский ; худ. С. А. Горячева. – Калининград : Янтарный сказ, 2004. – 207 с.
144. Из дневника Павла Болотова за 1789 год // Музыка и музыкальный быт старой России : материалы исследования / [ред. Б. В. Асафьев]. – Л. : Academia, 1927. – С. 201-212.
145. Институтки: воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / [сост., подг. текста и коммент. В. М. Боковой, Л. Г. Сахаровой ; вступ. статья А. Ф. Белоусова]. – Изд. 4-е. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 576 с.
146. Ирошников, М. Николай II – последний русский император / М. Ирошников. – СПб. : Духовное просвещение, 1992. – 511 с.
147. Исаханов, Г. «Евгений Онегин» Чайковского по «системе» Станиславского : от истории к современности / Г. Исаханов // Музыкальная академия. – 2009. – № 4. – С. 56-60.
148. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: аннот. указ. кн. и публ. в журналах : в 13 т. / [науч. рук., ред., и введ. П. А. Зайончковского] ; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина [и др.]. – М. : Книга, 1978. – Т. 2, Ч. 2 : 1801-1856. – 340 с.
149. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: аннот. указ. кн. и публ. в журналах : в 13 т. / [науч. рук., ред., и введ. П. А. Зайончковского] ; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина [и др.]. – М. : Книга, 1979. – Т. 3, Ч. 1 : 1857-1894. – 378 с.
150. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: аннот. указ. кн. и публ. в журналах : в 13 т. / [науч. рук., ред., и введ. П. А. Зайончковского] ; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина [и др.]. – М. : Книга, 1980. – Т. 3, Ч. 2 : 1857-1894. – 367 с.
151. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: аннот. указ. кн. и публ. в журналах : в 13 т. / [науч. рук., ред., и введ. П. А. Зайончковского] ; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина [и др.]. – М. : Книга, 1982. – Т. 3, Ч. 4 : 1857-1894. – 397 с.
152. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: аннот. указ. кн. и публ. в журналах : в 13 т. / [науч. рук., ред., и введ. П. А. Зайончковского] ; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина [и др.]. – М. : Книга, 1984. Т. 4, Ч. 2 : 1895-1917. – 439 с.
153. История русской музыки : в 10 т. / сост. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1984. – Т. 2 : XVIII век. Ч. 1. – 236 с.
154. История русской музыки : в 10 т. / сост. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII век. Ч. 2. – 425 с.
155. История русской музыки : в 10 т. / сост. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4 : 1800-1825 годы. – 416 с.
156. История русской музыки : 10 т. / сост. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1988. – Т. 5 : 1826-1850 годы. – 520 с.

157. История русской музыки в нотных образцах : в 3 т. / [под ред. С. Л. Гинзбурга]. – М. ; Л. : Гос. муз. изд., 1949. – Т. 2. – 479 с.
158. Келдыш, Ю. В. Оперный театр / Ю. В. Келдыш // История русской музыки. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4. – С. 25-61.
159. Келдыш, Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. композитор, 1978. – 512 с.
160. Келдыш, Ю. В. Русская музыка XVIII века / Ю. В. Келдыш. – М. : Наука, 1965. – 464 с. : ил.
161. Келлер, Е. Э. Праздничная культура Петербурга : очерки истории / Е. Э. Келлер. – СПб. : Михайлов, 2001. – 319 с.
162. Келлер, Е. Э. Городские светские праздники Петербурга XVIII – XX веков : историко-культурный контекст : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.02 / Елена Эрвиновна Келлер. – СПб., 1997. – 225 с.
163. Керн, А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка / А. П. Керн. – М. : Правда, 1989. – 480 с.
164. Клюев, А. С. Музыка как звучащая философия / А. С. Клюев // Звучащая философия : сб. материалов конф. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 99-100.
165. Князьков, С. А. Из прошлого Русской земли. Времена Петра Великого / С. Князьков. – М. : Планета, 1991. – 709 с.
166. Князьков, С. А. Быт дворянской Москвы конца XVIII и начала XIX веков / С. А. Князьков // Москва в ее прошлом и настоящем : в 12 т. – М., 1911. – Т. 8. – 126 с.
167. Князьков, С. Санкт-Петербург и Санкт-Петербургское общество при Петре Великом / С. Князьков. – СПб. : Изд. П. Луковникова, 1914. – 80 с.
168. Княжицкий, А. Путешествие в пушкинскую Москву / А. Княжицкий, А. Невский, Е. Усова. – М. : Мирос, 1993. – 96 с.
169. Колесникова, А. Бал в России : XVIII начало XX века / А. Колесникова. – СПб. : Азбука-Классика, 2005. – 289 с.
170. Колесникова, А. В. Бал в истории русской культуры : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.02 / Анна Викторовна Колесникова. – СПб., 1999. – 286 с.
171. Компан, Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам : [пер. с франц.] / Ш. Компан. – М. : Тип. В. Огорокова, 1790. – 425 с.
172. Корабельникова, Л. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование / Л. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.
173. Корнилович, А. О. Первые балы в России / А. О. Корнилович // Сочинения и письма / А. О. Корнилович. – М. ; Л. : Изд. АН СССР, 1957. – С. 179-188.

174. Красинская, Л. Оперная мелодика П. И. Чайковского. К вопросу о взаимодействии мелодики и речевой интонации (исследование) / Л. Красинская. – Л. : Музыка, 1986. – 248 с.
175. Краснобаев, Б. И. Очерки истории русской культуры XVIII века / Б. И. Краснобаев. – М. : Просвещение, 1972. – 335 с.
176. Кремлёв, Ю. А. Русская мысль о музыке : очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке : в 3 т. / Ю. А. Кремлёв. – Л. : Госмузизд, 1958. – Т. 2. 1861-1880. – 614 с.
177. Кристи, Г. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи. – М. Искусство, 1952. – 284 с.
178. Кудрина, Ю. В. Дневники императрицы: из архивного наследия Марии Федоровны / Ю. В. Кудрина // Родина. – 2001. – № 9. – С. 41-47.
179. Культура и искусство Петровского времени : публикации и исследования / Государственный Эрмитаж, Отдел истории русской культуры. – Л. : Аврора, 1977. – 200 с.
180. Куприн, А. И. Собрание сочинений : в 6 т. / А. И. Куприн ; [сост. и вступ ст. С. И. Чупринина]. – М. : Худож. лит., 1991. – Т.1. – 521 с.
181. Лаврентьева, Е. В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет : монография / Е. В. Лаврентьева. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 663 с.
182. Левашёва, О. Е. М. И. Глинка : в 2 кн. / О. Е. Левашёва. – М. : Музыка, 1987. – Кн. 1. – 381 с.
183. Левашёва О. Е. М. И. Глинка : в 2 кн. / О. Е. Левашёва. – М. : Музыка, 1988. – Кн. 2. – 352 с.
184. Левашёва, О. Е. Песни Козловского / О. Е. Левашёва // Русско-польские музыкальные связи : статьи, материалы / [под ред. И. Ф. Бэлзы]. – М.: Тип. АН СССР, 1963. – С. 48-82.
185. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / [сост. А. Прянишникова, О. Томпакова]. – М. : Музыка, 1985. – 295 с.
186. Летопись жизни и творчества М. И. Глинки : в 2 ч. / [сост. А. А. Орлова]. – Изд. 2-е, перераб. – Л. : Музыка, 1978. – Ч. 1. : 1804-1843. – 288 с.
187. Ливанова, Т. Л. История русской музыки : в 2 т. / Т. Н. Ливанова ; [под ред. проф. М. С. Пекелиса]. – М. : Музиздат, 1940. – Т. 1. – 455 с.
188. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом : исследования и материалы : в 2 т. / Т. Н. Ливанова.– М. : Государственное музыкальное издание, 1952. – Т. 1. – 526 с.
189. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры / Т. Н. Ливанова. – М. : Искусство, 1938. – Вып. 1. – 360 с.

190. Липаев, И. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки / И. Липаев. – СПб.: Издание редакции Русской музыкальной газеты, 1904. – 212 с.
191. Листова, Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество / Н. А. Листова ; Институт истории иск-ва Мин-ва культуры СССР. – М. : Музыка, 1968. – 268 с.
192. Литвиненко Н. Г. Пушкин и театр / Н. Г. Литвиненко. – М. : Искусство, 1974. – 287 с.
193. Лосев, А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М., 1991. – С. 315-335. – (Мыслители XX века).
194. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре : быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX вв.) / Ю. М. Лотман. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : Искусство, 1999. – 415 с.
195. Лотман, Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века / Ю. М. Лотман // Из истории русской культуры : в 10 т. / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Т. IV. (XVIII – начало XIX века). – С. 537-573.
196. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.
197. Лотман, Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 269-295.
198. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1978. – 392 с.
199. Максимова, А. Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи : Россия и Запад : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Александра Евгеньевна Максимова. – М., 2008. – 388 с.
200. Максин, А. Изучение бальных танцев : учеб. пособие / А. Максин. – Изд. 2-е, исп.. – СПб. : Планета музыки; Лань, 2010. – 42 с.
201. Маркова, Е. Н. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Н. Маркова. – Київ : Муз. Україна, 1990. – 183 с.
202. Маркарьян, Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков : автореф. ... докт. искусствоведения : 17.00.01 / Н. А. Маркарьян. – СПб., 2006. – 44 с.
203. Мачехин, А. Краткий обзор основных тенденций развития бальных кадрилией XIX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hda.org.ru/lib/12/>. – Дата доступа: 15.10.2018.
204. Медушевский, В. В. Духовно-нравственный анализ музыки : пособие для студентов пед. вузов [Электронный ресурс] /

- В. В. Медушевский. – Режим доступа: <http://portal-slovo.ru/art/35812.php>. – Дата доступа: 03.02.2018.
205. Мейлих, Е. Й. Штраус. Из истории венского вальса / Е. Мейлих ; [ред. И. В. Голубовская]. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 192 с.
206. Мильский, А. Закулисная хроника (1856 – 1894) / А. Мильский. – СПб., 1900. – 253 с.
207. Мильчина, В. А. Маскарад в русской культуре конца XVIII – начала XIX века / В. А. Мильчина // Культурологические аспекты теории и истории русской литературы. – М. : Изд. Московского ун-та, 1978. – С. 40-50.
208. Минцлов, С. Е. Обзор записок, дневников, воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатанных на русском языке : в 3 вып. / С. Е. Минцлов. – Новгород, 1911. – Вып 1. – 175 с.
209. Минцлов, С. Е. Обзор записок, дневников, воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатанных на русском языке : в 3 вып. / С. Е. Минцлов. – Новгород, 1912. – Вып. 2 и 3 [Времена императоров Александра I и Николая I]. – 197 с.
210. Минцлов, С. Е. Обзор записок, дневников, воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатанных на русском языке : в 3 вып. / С. Е. Минцлов. – Новгород, 1912. – Вып. 4 и 5 [Времена императоров Александра II, Александра III и Николая II]. – 115 с.
211. Михеева, Л. В. Эдуард Францевич Направник / Л. В. Михеева. – М. : Музыка, 1985. – 152 с.
212. Михневич, В. Исторические этюды русской жизни / В. Михневич. – СПб. : Типография Сушинского, 1879. – Т. 1. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. – 370 с.
213. Москаленко, В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Музинформ, 1994. – 157 с.
214. Мосолов, А. А. При дворе последнего императора / А. А. Мосолов. – СПб. : Наука, 1992. – 262 с.
215. Музалевский, В. И. Русская фортепианная музыка : очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.) / В. И. Музалевский. – Л. ; М. : Музгиз, 1949. – 360 с.
216. Музыка и музыкальный быт старой России : материалы исследования / [ред. Б. В. Асафьев] ; Гос. ин-т истории искусств. – Л. : Academia, 1927. – 212 с.
217. Музыкальная эстетика России XI – XVIII веков / [сост. А. И. Рогов]. – М. : Музыка, 1973. – 244 с.
218. Музыкальное наследие П. И. Чайковского : справочник / [сост. Г. Домбаев]. – М. : Сов. композитор, 1958. – 77 с.

219. Музыкальное наследие П. И. Чайковского. Из истории его произведений / [ред. кол. К. Ю. Давыдова, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина]. – М. : Изд. академии наук СССР, 1958. – 542 с.
220. Музыкальный энциклопедический словарь / [под ред. Г. В. Келдыша]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
221. Муравьева, О. Как воспитывали русского дворянина / О. С. Муравьева. – М. : Линка-ПРЕСС, 1995. – 272 с.
222. Мусоргский, М. Письма / М. Мусоргский. – М. : Музыка, 1981. – 359 с.
223. Направник, В. Э. Ф. Направник и его современники / В. Направник. – Л. : Музыка, 1991. – 464 с.
224. Наследие М. П. Мусоргского : сб. материалов к вып. полного акад. собр. соч. М. П. Мусоргского : в 32 т. / [сост. и общ. ред. Е. Левашева]. – М. : Музыка, 1989. – 32 т.
225. Натансон, В. Русское фортепианное исполнительство прошлых лет / В. Натансон // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / В. Натансон. – М., 1976. – С. 151 – 176.
226. Не поехать ли на бал? (история балов, балы XIX века) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mega.kemerovo.su/WEB/HTML/68576.HTM>. – Дата доступа: 05.07.2018.
227. Никитин, Б. С. Чайковский. Старое и новое / Б. С. Никитин. – М. : Знание, 1990. – 224 с.
228. Объявление от 4 сентября 1827 года / РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3017. – 1827. – Л. 155.
229. Объявление от 10 декабря 1827 года / РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3017. – 1827. – Л. 233.
230. Огаркова, Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора : XVIII – начала XIX в. : дис. ... докт. искусствоведения. 17.00.02 / Наталия Алексеевна Огаркова. – СПб., 2004. – 369 с.
231. Одоевский, В. Ф. Бал / В. Ф. Одоевский // Русская романтическая повесть: (первая треть XIX века) / [сост., общ. ред. вступ. ст. и коммент. В. А. Грихина]. – М. : Изд-во Моск. университета, 1983. – С. 233-234.
232. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : 80 тыс. слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : АЗЪ, 1996. – 928 с.
233. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер : в 2 т. / [сост. В. А. Панкратов, Л. В. Полякова]. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1970. – Т. 1 – 592 с.
234. Оперы П. И. Чайковского. Путеводитель / Ю. Розанова [и др.]. – М., Музыка, 1970. – 388 с.
235. Орлова, А. А. М. И. Глинка: летопись жизни и творчества / А. А. Орлова ; [под ред. акад. Б. В. Асафьева ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки]. – М. : Музгиз, 1952. – 542 с.

236. Орлова, Е. М. Лекции по истории русской музыки : учеб. пособие / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1985. – 383 с.
237. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века : учеб. пособие / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1982. – 223 с.
238. Остин, Дж. Гордость и предубеждение : роман / Дж. Остин ; [пер. с англ. И. Маршака]. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 480 с.
239. Остин, Дж. Нортенгерское аббатство : роман / Дж. Остин ; [пер. с англ. И. Маршака]. – М. : АСТ, 2004. – 349 с.
240. Очерки по истории русской музыки. 1790 – 1825 / [под ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша]. – Л. : Госмузизд, 1956. – 458 с.
241. Памяти Глинки. 1857 – 1957 : исследования и материалы / [ред. кол. В. А. Киселев, [и др.]]. – М. : Изд. Академии наук СССР, 1958. – 599 с.
242. Пекелис, М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1966. – Т. 1 : 1813-1845. – 496 с.
243. Пекелис, М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1983. – Т. 3 : 1858-1869. – 317 с.
244. Петербургские балы в XIX веке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://unz-ev.de/Ru/spb_ball_dialog_der_kulturen.php. - Дата доступа: 14.03.2018.
245. Петровская, И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX в. / И. Ф. Петровская. – М. : Музыка, 1983. – 214 с.
246. Петровская, И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801 – 1859 / И. Ф. Петровская. – СПб. : РИИИ, 2000. – 182 с.
247. Петровский, Л. Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm. - Дата доступа: 25.10.2018.
248. Письма графини Румянцевой Е. к ее мужу – фельдмаршалу графу П. А. Румянцеву-Задунайскому. 1762 – 1779. – СПб. : Типография И. Н. Скороходова, 1888. – 258 с.
249. Покровский, Б. А. Беседы об опере : кн. для учащихся / Б. А. Покровский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
250. Покровский, Б. А. Об оперной режиссуре / Б. А. Покровский. – М. : ВТО, 1973. – 308 с.
251. Покровский, Б. Размышления об опере / Б. Покровский ; [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Сов. композитор, 1979. – 280 с.
252. Полтавцева, Г. Б. Риторико-структурные ресурсы музыкальной формы: М. Глинка «Вальс-фантазия», опыт-2 / Г. Б. Полтавцева //

- Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / ХДІМ. – Харків, 2003. – Вип.11. – С. 222-233.
253. Протопопов, В. В. «Иван Сусанин» Глинки. Музыкально-теоретическое исследование / В. В. Протопопов. – М. : Изд. Академии наук СССР, 1961. – 419 с.
254. Пушкин, А. С. Сочинения в трёх томах / А. С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. : Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. – 527 с.
255. Пушкин, А. С. Сочинения в трёх томах. / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит-ра, 1987. – Т. 3. Проза. – 528 с.
256. Пыляев, М. И. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы / М. И. Пыляев. – М. : Сварог, 1995. – 601 с.
257. Рабинович, А. С. Русская опера до Глинки / А. С. Рабинович. – М. : Музгиз, 1948. – 269 с.
258. Развлекательная культура России XVIII-XIX вв. : очерки истории и теории / [ред.-сост. Е. В. Дуков] ; Рос. акад. наук, Гос. инст. искусствознания Мин-ва культуры Рос. Федерации. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 527 с.
259. Рахманинов, С. Литературное наследие : в 3 т. / [сост-ред., автор вступ. статьи, комментариев, указателей З. А. Апетян]. – М. : Советский композитор, 1980. – Т. 1 : Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – 583 с.
260. Рахманинов, С. Литературное наследие : в 3 т. / [сост. и ред. З. А. Апетян]. – М. : Советский композитор, 1978. – Т. 2 : Письма. – 748 с.
261. Рахманинов, С. Литературное наследие : в 3 т. / [сост. и ред. З. А. Апетян]. – М. : Советский композитор, 1980. – Т. 3 : Письма. – 573 с.
262. Римский-Корсаков, Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.
263. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : в 3 т. / [сост. Л. А. Баренбойма]. – М. : Музыка, 1983. – 3 т.
264. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : в 3 т. / [сост. Л. А. Баренбойма]. – М. : Музыка, 1986. – Т. 3 : Письма (1872 – 1894). Лекции по истории фортепианной литературы. – 279 с.
265. Рубцова, В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.
266. Рудницкий, К. Режиссёр Мейерхольд / К. Рудницкий. – М. : Наука, 1969. – 528 с.
267. Русские благотворительные балы XIX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.maecenas.ru/doc/2003_2_8.html](http://www.maecenas.ru/doc/2003_2_8.html). – Дата доступа: 24.12.2018.
268. Русские мемуары: избранные страницы. 1826 – 1856 гг. / [сост. И. И. Подольская]. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 733 с.

269. Русское общество 40–50-х годов XIX века. / [сост. общ. ред. Н. И. Цимбаева]. – М. : Изд Моск. ун-та, 1991. – Ч. 1. Записки А. И. Кошелева. – 240 с.
270. Русское общество 40–50-х годов XIX века / [сост., общ. ред. С. Л. Чернова]. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1991. – Ч. 2. Воспоминания Б. Н. Чичерина. – 256 с.
271. Ручьевская, Е. А. Война и мир: роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2010. – 478 с.
272. Савельева, Ю. В. Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Юлия Владимировна Савельева. – СПб., 2003. – 393 с.
273. Савельева, Ю. В. Столичные маскарады первой четверти XIX века / Ю. В. Савельева // Старинная музыка. – 1999. – № 3. – С. 20–22.
274. Сарабьянов, Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад / Д. В. Сарабьянов // Художественная культура XVIII века : материалы науч. конф., Москва, 1973. – М., 1974. – С. 284.
275. Сариева, Е. А. Городская развлекательная культура пореформенной Москвы: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Елена Анатольевна Сариева. – М., 2000. – 156 с.
276. Сегюр, Л. Ф. Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II (1785–1789) / Л. Ф. Сегюр // Россия XVIII века глазами иностранцев : сб. / подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Ю. А. Лимонова. – Л., 1989. – С. 162–163.
277. Селицкий, А. Парадоксы бытовой музыки / А. Селицкий // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. – № 6. – С. 4–25.
278. Семенова, Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Юлия Сергеевна Семенова. – Казань, 2011. – 306 с.
279. Серов, А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке / А. Н. Серов ; [примеч. В. Протопопова]. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. – 84 с.
280. Сидельников, Л. Петр Ильич Чайковский / Л. Сидельников. – М. : Искусство, 1992. – 352 с.
281. Сидельников, Л. Чайковский-дирижёр / Л. Сидельников. – Київ : Музична Україна, 1991. – 222 с.
282. Словарь философских терминов / под ред. проф. В. Г. Кузнецова. – М. : Инфра-М, 2007. – 731 с.
283. Смирнова-Россет, А. О. Воспоминания. Письма / А. О. Смирнова-Россет. – М. : Правда, 1990. – 540 с.
284. Смирнова-Россет, А. О. Записки / А. О. Смирнова-Россет ; [сост. О. Смирнова]. – М. : Захаров, 2003. – 527 с.

285. Соловцов, А. А. Книга о русской опере / А. А. Соловцов. – М. : Молодая гвардия, 1960. – 222 с.
286. Соловцов, А. А. «Пиковая дама» П. И. Чайковского / А. Соловцов. – М. : Музгизизд., 1954. – 139 с.
287. Соловцов, А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков : очерк жизни и творчества / А. А. Соловцов. – М.: Музыка, 1984. – 397 с.
288. Сочинения Екатерины II / [сост. и вступ. ст. О. Н. Михайлов ; худ. В. И. Чистяков]. – М. : Советская Россия, 1990. – 384 с.
289. Станиславский – реформатор оперного искусства : материалы и документы / [сост. Г. Кристи, О. Соболевская; ред. Ю. Калашников]. – М. : Музыка, 1983. – 384 с.
290. Стасов, В. В. Избранные статьи о музыке / В. В. Стасов. – М. ; Л. : Госмузизд., 1949. – 327 с.
291. Танеев, С. В. Из прошлого императорских театров / С. В. Танеев. – СПб. : Изд. В. В. Комарова, Фонтанка, №74, 1885. – Вып. 1: 1725-1825. – 58 с.
292. Танеев, С. В. Маскарады в столицах (материал для истории) / С. В. Танеев // Русский архив. – 1885. – Вып. 9. Кн. 3. – С. 143-153.
293. Танеев, С. В. Театральные мелочи : из прошлого императорских театров (материал для истории) / С. В. Танеев. – СПб. : Изд. В. Авсеенко, 1890. – Вып. 5. – 59 с.
294. Танеев, С. И. Дневники : в 3 кн. / [текст ред., вступ. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой]. – М. : Музыка, 1981. – Книга 1: 1894-1898. – 333 с.
295. Танеев, С. И. Дневники : в 3 кн. / [ред., вступ. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой]. – М. : Музыка, 1982. – Книга 2: 1899-1902. – 430 с.
296. Танеев, С. И. Дневники : в 3 кн. / [текст ред., вступ. статья Л. З. Корабельниковой, коммент. Л. З. Корабельниковой, Л. И. Доренской]. – М. : Музыка, 1985. – Книга 3: 1903-1909. – 560 с.
297. Танеев, С. И. Материалы и документы / С. И. Танеев. – М. : Изд. академии наук СССР, 1952. – Т.1 : Переписка и воспоминания. – 355 с.
298. Танеев, С. И. Публичные концерты и балы в столицах / С. И. Танеев // Русский архив. – 1885. – Т. 3, вып. 7. – С. 442 – 446.
299. Телеш, В. Е. Культура России в конце XIX – нач. XX вв. / В. Е. Телеш, В. И. Иванов. – Л. : Наука, 1975. – 42 с.
300. Тилес, Б. Я. Дирижёр в оперном театре / Б. Я. Тилес. – Л. : Музыка, 1974. – 87 с.
301. Толстая, А. А. Записки фрейлины : печальный эпизод из моей жизни при дворе / А. А. Толстая ; пер. с фр. Л. В. Гладковой. – М. : Энциклопедия российских деревень, 1996. – 239 с.
302. Толстой, Л. Анна Каренина / Л. Н. Толстой. – Л. : Лен. университет, 1978. – 712 с.

303. Толстой, Л. Н. После бала / Л. Н. Толстой // Воскресение : роман / Л. Н. Толстой. – М. : Худ. лит-ра, 1984. – С. 491-500 с.
304. Толстой, Л. Н. Война и мир: [в 4 т.] / Л. Н. Толстой. – М. : Правда, 1971. – Т. 1-2. – 752 с.
305. Толстой, Л. Н. Святочная ночь // Собрание сочинений: в 12 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Правда, 1987. – Т. 2 : Повести. Рассказы. – С. 374-400.
306. Туманина, Н. Чайковский и музыкальный театр : книга для любителей музыки / Н. Туманина. – М. : Государственное музыкальное издание, 1961. – 254 с.
307. Тышко, С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – Киев, 2004. – Ч. 1. Украина. – 214 с.
308. Тюменева, Г. А. Гоголь и музыка / Г. А. Тюменева. – М. : Музыка, 1966. – 216 с.
309. Тютчева, А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II / А. Ф. Тютчева. – М. : Мысль, 1990. – 189 с.
310. У истоков развлекательной культуры России Нового времени XVIII-XIX века / [ред. сост. Е. В. Дуков]. – М. : Гос. инст. искусствоведения, 1996. – 252 с.
311. Уведомление от 30 августа 1829 года / РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3019: 1829. – Л. 225.
312. Увеселения московского дворянства в XVIII веке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.moskvam.ru/2007/09/Korotkova.htm>. – Дата доступа: 15.05.2018.
313. Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта-Принт. ДОМ. XXI век, 2009. – 1240 с.
314. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер. – СПб. : Азбука-Терра, 1996. – Т.1. – 576 с.
315. Филаретова, С. М. Музыка в повседневной жизни кадетских корпусов России (по архивным материалам 1830 – 1917 гг.) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Светлана Михайловна Филаретова. – Петрозаводск, 2011. – 173 с.
316. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. С древнейших времен до конца XVIII века : в 2 т. / Н. Ф. Финдейзен. – Л. : Музсектор, 1928. – Т.1 – 127 с.
317. Фомин, В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука : сб. статей / сост. Е. В. Назайкинский. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 99-134.
318. Фортунатов, Ю. А. Осип Козловский. Оркестровая музыка. Партитуры / Ю. А. Фортунатов // Памятники русского музыкального

- искусства / ред. кол.: Ю. В. Келдыш [и др.]. – М., 1997. – Вып. 11. – 418 с.
319. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю. А. Фортунатов. – М., 2004. – 384 с.
320. Фрид, Э. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1981. – 184 с.
321. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов : буржуазный век / Э. Фукс. – М., 1994. – 367 с.
322. Хубов, Г. Мусоргский / Г. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 804 с.
323. Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков ; авт. предисл. Н. Соломадина. – М. : ЭКСМО, 2009. – 606 с.
324. Цуккерман, В. Выразительные средства лирики Чайковского / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1971. – 245 с.
325. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк : в 3 т. / [ред. и прим. Жданова и Н. Т. Жегина]. – М. : АCADEMIA, 1936. – Т. 3 : 1882-1890. – 683 с.
326. Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский. – Изд. 4-е. – Л. : Музыка, 1986. – 365 с.
327. Чайковский, П. И. Об опере : избранные отрывки из писем и статей / П. И. Чайковский ; [сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина]. – М. ; Л. : Госмузизд., 1952. – 192 с.
328. Чайковский, П. И. О композиторском мастерстве : избранные отрывки из писем и статей / П. И. Чайковский ; [сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина]. – М. : Госмузизд., 1952. – 155 с.
329. Чайковский, П. И. О музыке, о жизни, о себе / П. И. Чайковский ; [ред. И. В. Голубовский]. – Л. : Музыка, 1976. – 272 с.
330. Чайковский, П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном : в 2 т. / П. И. Чайковский ; [ред. писем и коммент. В. А. Жданова]. – М. ; Л., 1952. – Т. 2 : 1884-1893. – 344 с.
331. Черкашина, М. Опера XX століття. Нариси / М. Черкашина. – Київ : Музична Україна, 1981. – 208 с.
332. Черная, Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского / Е. Черная. – М. : Музгиз, 1960. – 99 с.
333. Шехонина, И. «Евгений Онегин» П. Чайковского / И. Шехонина. – М. ; Л. : Госмузизд., 1949. – 77 с.
334. Шлифштейн, С. И. Мусоргский. Художник. Время. Судьба / С. И. Шлифштейн. – М. : Музыка, 1975. – 335 с.
335. Шматова, Н. И. Праздничная культура московского дворянства в последней трети XVIII века : дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02 / Наталья Ивановна Шматова. – М., 1999. – 176 с.
336. Шольп, А. Е. «Евгений Онегин» Чайковского : очерки / А. Е. Шольп. – Л. : Музыка, 1982. – 168 с.
337. Штейнпресс, Б. Страницы из жизни А. А. Алябьева / Б. Штейнпресс. – М. : Гос. муз. изд., 1956. – 345 с.

338. Штелин, Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин. – Л. : Тритон, 1935.– 191 с.
339. Шубинский, С. Н. Первые балы в России / С. Н. Шубинский // Исторические очерки и рассказы / С. Н. Шубинский. – СПб. : Тип. А.С.Суворина, 1911. – С. 52-64.
340. Энтелис, Н. Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами / Н. Энтелис. – СПб. : Композитор, 1999. – 55 с.
341. Энциклопедический словарь Российской империи истории. XVIII – начало XX в. / Л. В. Беловянский. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 912 с.
342. Энциклопедический словарь / [под ред. проф. И. Е. Андреевского ; изд. Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефрон]. – СПб. : Семеновская типография (И. А. Ефрона), Фонтанка, №92, 1891. – 946 с.
343. Энциклопедия царей и императоров : Россия IX -XX вв. / [ред.-изд. группа: Л. Горенкова и др. – М. : Белый город : РООССА, 2008. – 282 с.
344. Ястребцев, В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания : в 2 т. / В. В. Ястребцев ; [ред. А. В. Оссовский] ; Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии. – СПб. : Музгиз, 1960. – Т. 2 : 1898 – 1908. – 634 с.
345. Aldrich, E. From the ballroom to hell / E. Aldrich. – Evanston : Northwestern University Press, 1991. – 225 p.
346. Cellarius, H. The drawing-room dances / H. Cellarius. – London : E. Churton, 1847. – 149 p. – Режим доступа: URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.037>. – Дата доступа: 24.11.2018.
347. Compan, Ch. Dictionnaire de danse : contenant l'histoire, le rgles & les principes de cet art, avec des réflexions critiques, & des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne & moderne ; le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet art / Ch. Compan. – Paris : Gailleau, 1740. – 427 p.
348. Cwieka-Skrzyniarz R. Polonaise. Story of a dance / R. Cwieka-Skrzyniarz. –Newark, 2002. – 410 p.
349. Gilbert, M. B. Round dancing / M. B. Gilbert. – Режим доступа: URL:<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.250>. – Дата доступа: 20.11.2018.
350. Hugh, S. Elements of English Country Dance / S. Hugh. – Cambridge : The Cambridge University English Country Dance Club, 1998 – 38 p.
351. Mooser, R.-A. Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle / R.-A. Mooser. – Fratelli Bocca, 1938. – Vol. 1. – 16 p.
352. Redmond, J. Drama, dance and music / J. Redmond. – Cambridge : Cambridge university press, 1981. – 254 p.
353. The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762 – 1787 / ed. Barry S. Brook. – New York : Dover Publications, 1966. – 27 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А
Правители Российской империи

- Петр I (1696 – 1725);
- Екатерина I Алексеевна (1725 – 1727);
- Петр II Алексеевич (1727 – 1730);
- Анна Иоанновна (1730 – 1740);
- Иван IV Антонович (Анна Леопольдовна) (1740 – 1741);
- Елизавета Петровна (1741 – 1761);
- Петр III Федорович (1761 – 1762);
- Екатерина II Алексеевна Великая (1762 – 1796);
- Павел I Петрович (1796 – 1801);
- Александр I Павлович Благословенный (1801 – 1825);
- Николай I Павлович (1825 – 1855);
- Александр II Николаевич Освободитель (1855 – 1881);
- Александр III Александрович Миротворец (1881 – 1894);
- Николай II Александрович (1894 – 1917).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРИЛОЖЕНИЕ Б**Композиция бала в Таврическом дворце 28.04.1791 года**

1) Бал:

- полонез с хором «Гром победы, раздавайся»;
- балет сочинения господина Пика;
- полонез с хором «Возвратившись из походов».

2) Театральное представление:

- две французские комедии;
- два балета, один из которых шел в сопровождении хора «Сколь твоими чудесами».

3) Продолжение бала:

(«В одном из покоев находился золотой слон: то были средней величины часы... Персиянин, сидящий на нем, ударил в колокол, и сие было возвещением театрального представления»)

- полонез с хором «От крыл орлов парящих»;
- молдавский танец;
- «военная кадрили» (полонез);
- аллеманда;
- полонез «Самодержица народа»;
- полонез на мотив молдавской танцевальной песни;
- малороссийская пляска с хором «На бережку у ставка».

4) Фейерверк;

5) Ужин на 600 персон (среди закусок – «запеченные воловьи глаза в соусе из золы грибов–трюфелей»).

6) Продолжение бала:

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Фортепианные сочинения с танцевальной жанровой основой

№ п/п	Композитор	Название бального танца									
		Полонез	Мазурка	Вальс	Полька	Контрданс	Кадриль	Экоссез	Галоп	Котильон	
1	Козловский Осип Антонович (1757-1831)	1. Полонез-пастораль. 2. Два полонеза на мелодии украинских песен: №1 – „Пожалуйте, сударыня”; №2 – „Я птичкой быть желаю”					1. Три контрданса: №1 – F-dur №2 – C-dur №3 – Y-dur	1. Кадрили			
2	Жилин Алексей Дмитриевич (около 1766-1848)	1. Полонез, c-moll		1. Два вальса: №1 – c-moll №2 – Es-dur				1. Шесть экоссезов: №1 – Y-dur №2 – F-dur №3 – C-dur №4 – g-moll №5 – B-dur №6 – Y-dur			

3	Титов Алексей Николаевич (1769-1827)						1.Фран- цузская кадриль			
4	Гурилев Лев Степанович (1770-1844)		1. Мазурки							1.Ко- тильоны
5	Долгорукий Павел Иванович (1787-1845)	1.Полонез, с- moll, op. 8								
6	Алябьев Александр Александрович (1787-1851)	1.Большой польский, Es-dur. посв. Дж. Фильду, 1811 2.,„Северный полонез”, 1831	1.Мазурка, 1826. 2.Мазурка C-dur, 1827 3.Мазурка D-dur. 4.Три мазурки	1.Большой вальс. 2.Три вальса. 3.Вальс с-moll. 4.Вальс g-moll. 5.,„Север- ный вальс”, 1831	1.Польки- мазурки		1.Кадриль 2.Францу- зская кадриль, 1826	1.Два экоссеза	1.Гал- опы	1.Ко- тильоны
7	Грибоедов Александр Сергеевич (1795-1829)			1. Два вальса: №1-As-dur №2-e-moll						
8	Ласковский Иван Федорович (1799-1855)		1.Мазурки	1.Вальсы						

9	Верстовский Алексей Николаевич (1799-1862)		Две мазурки: №1 – Es-dur №2 – C-dur							
10	Титов Николай Алексеевич (1800-1875)			1. Вальс „Минувшее счастье” 2. Вальс „Самая красивая – Вы!”			1. Кадриль в три руки, d-moll			
11	Есаулов Андрей Петрович (род. в нач XIX века- умер в 50-х г.г. XIX века)			1. Вальс						
12	Варламов Александр Егорович (1801-1848)			1. Вальс a-moll, op. 43 №1 2. Вальс d-moll, op. 43 №2						
13	Гурилёв Александр Львович (1803- 1858)		1. Мазурки	1. Вальсы	1. Польки- мазурки (этому смешан- ному жанру компози- тор отда- вал явное					

					предпочтению)					
14	Глинка Михаил Иванович (1804-1857)	1.Полонезы, в том числе полонез (1839)	1.Мазурка (1852) 2.Мазурка (1835) 3.„Воспоминание о мазурке” (1847) 4.Мазурка Y-dur 5.Мазурка C-dur 6.Мазурка As-dur 7.Мазурка F-dur 8.Мазурка из журнала „Неувеллист” 9.Мазурка, сочиненная в дилижансе (1852)	1.Прошальный вальс из журнала „Эолова арфа” 2.Вальс из „Собрания муз. пьес, составленного М. Глинкою” 3.Вальс B-dur 4.Вальс Y-dur	1.Полька d-moll 2.Первоначальная полька в 4-ре руки, B-dur 3.Детская полька, B-dur 4.Полька (1852) 5.Полька (1849)	1Контрданс D-dur 2.Новые контрдансы: а)Le Pantalon; б)L Ete; в)La Paule; г)LaTrenis; д)Finale Pomposo. 3.Контрданс Y-dur (с фигурами танцев)	1.Французская кадрили (1829) 2.Кадрили на мотивы из „Ивана Сусанина” (1836)		1.Галоп 2.Экспромт - галоп на тему Г. Доницетти из оперы „Любовный напиток”	1.Котильон из „Лирического альбома на 1829 год
15	Кажинский Виктор Матвеевич (1812-1867?, 68, 69, 70)				1.Польки					

16	Даргомыжский Александр Сергеевич (1813-1869)		1.Мазурки	1.Вальсы, в том числе „Табакерочный вальс”		1.Контрдансы				
17	Рубинштейн Антон Григорьевич (1825-1894)	1.Полонез, c-moll – №1 из цикла „Три пьесы для фортепиано” op. 5 (1852) 2.Полонез, Es-dur №2 из цикла – фантазии „Бал”, op. 14 (1854) 3.Полонез, Es-dur – №1 из цикла „Пьесы разного рода” op. 93 (1872)	1.Мазурка, E-dur – №3 из цикла „Три пьесы для фортепиано”, op. 5 (1852) 2.Мазурка-фантазия Y-dur, op. 4 (1854) 3.Мазурка D-dur – №8 из цикла-фантазии „Бал”, op. 14 (1854) 4.Мазурка, d-moll– №10 из альбома „Петергоф” op. 75 (1866) 5.Мазурка, D-dur – №4 из цикла „Сборник национальных танцев для фортепиано”, op. 82	1.Вальс, As-dur -№4 из цикла-фантазии „Бал” op. 14 (1854) 2.Вальс, F-dur – №5 из цикла „Сборник национальн. танцев для фортепиано” op.82 (1868) 3.Вальс-каприз без № и op. (1870) 4.Вальс, F-dur – №3 из цикла „Пьесы разного рода”, op. 93 (1872) 5.Вальс, e-moll, из цикла	1.Четыре польки, без № и op. (1843-1844): - №1 – „Амалия-полька” - №2 – „Генриетта-полька” - №3 – „Флора-полька” - №4 – „Наталья-полька” 2.Эвфилия полька, без № и op. (1849) 3.Мария-полька, без № и op. (1853) 4.Полька, Es-dur – №6 из	1.Контрданс, C-dur – №3 из цикла-фантазии „Бал” op. 14 (1854)			1.Галоп, H-dur – №9 из цикла - фантазии „Бал”, op. 14 (1854)	

			(1868)	<p>„Музыкальные вечера”, фантазии ор. 109 „Бал”, ор. 1 (1884) 4 (1854) 6. Вальс, As-5. Полька- dur, без № и мазурка, F- ор. (1891) dur – №7 из цикла- фантазии „Бал”, ор. 14 (1854) 6. Полька, У-dur – №7 из цикла „Сборник нацио- нальных танцев для форте- пиано”, ор. 82 (1868)</p>					
18	Бородин Александр Порфирьевич (1833-1887)		<p>1. Мазурка, C-dur – №3 из „Маленькой сюиты” 2. Мазурка,</p>		<p>1. „Helen” – полька для форте- пиано в 4- ре руки, 1843</p>				

			Des-dur – №4 из „Маленькой сюиты”		2.Полька для коллектив- ного сборника форте- пианных пьес „Парафра- зы”, 1878					
19	Кюи Цезарь Антонович (1835-1918)		1.Три мазурки, op.79, 1909	1.Вальс для коллектив- ного сборника пьес „Парафра- зы”, 1878 2.Вальс- каприз, op. 26, 1883						
20	Балакирев Милий Алексеевич (1837-1910)	1.Полонез, b-moll в 4-ре руки. 2.Полонез (Polonaise brillante), D-dur, op. 5	1.Мазурка №1, As-dur, 1861 2.Мазурка №2, h-moll, 1861 3.Мазурка №3, h-moll, 1885 4.Мазурка №4, Yes-dur, 1886	1.Семь вальсов: №1 „Бравурный вальс” (он же „Концерт- ный вальс”), 1900 №2„Мелан- холический вальс”, f-	1.Полька fis-moll (1860) 2.Полька- экспромт („Impromt u-polka”) 3.Полька (1861)					

			5.Мазурка №5, Yis-dur, 1900 6.Мазурка №6, As-dur, 1902 7.Мазурка №7, es-moll, 1906	moll, 1900 №3.Вальс-экспромт, D-dur,1901 №4.Вальс , B-dur, 1902 №5.Вальс, Des-dur, 1902 №6.Вальс, fis-moll, 1903 №7.Вальс, gis-moll, 1905						
21	Мусоргский Модест Петрович (1839-1881)				1.Полька „Подпрапорщик” (1849 или 1852)					
22	Чайковский Петр Ильич (1840-1893)	1.„Концертный полонез”, Es-dur, op. 72 №7, 1893	1.Салонная мазурка, d-moll, op. 9 №3 (1870), b-moll, посв. А. Дюбюку. 2.Мазурка as-moll, op. 21 №5 3. Мазурка из „Детский альбом”, d-moll op 39,	1.Вальс-скерцо, op.7(1870), посв. А.И. Давыдовой A-dur 2.Вальс op. 40 №9, fis-moll (1878) 3.Натавальс, A-dur, op. 51	1.Салонная полька, op.9 №2, посв А.Зограф, 1870. 2.Полька, B-dur из Детского альбома, op. 39 №10,					

			<p>№11, 1878 4.Мазурка C-dur, op. 40, №4, 1878 5.Мазурка, D-dur, op 40 №5, 1878 6.Мазурка для танцев, B-dur, op. 72 №6, 1893 7.Мазурка Y-dur 8.Мазурка, d-moll из „Детского альбома”</p>	<p>№4 (1882), посв. Наташе Плесской, 4.Сентимен- тальный вальс, f- moll op. 51 №6, 1882, 5.Вальс- безделуш- ка, Es-dur, op. 72 №11, 1893, посв. Н. Д. Конд- ратьевой 6.Пяти- дольный вальс, op. 72 №16, 1893, посв. Н. К. Лен- цу, D-dur 7.Вальс As- dur, op. 40 №8, 1878 8.Вальс из „Детского альбома” Es-dur, op. 39 №9</p>	<p>1878. 3.Полька, h-moll, op. 51 №2, 1882</p>				
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--

				<p>9. Вальс, D-dur, op. 72</p> <p>10. Вальс, F-dur, посв. А. П. Петро- вой („Анаста- сия- вальс”), 1854</p> <p>11. Вальс (эскиз)</p> <p>12. Вальс, E-dur (эскиз)</p> <p>13. Вальс- каприз</p> <p>14. Вальс- скерцо, C-dur, op. 34</p> <p>15. Салон- ный вальс, As-dur, op. 51 №1 1882, 16. Вальс- скерцо A-dur, 1889</p>						
23	Римский- Корсаков Николай		1. Мазурка (1-я ред. – 1869,	1. Вальс Cis-dur, op. 15 №1,						

	Андреевич (1844-1908)		2-я ред. – 1894)	1875 2. Вальс из цикла „6 ва- риаций на тему D-A-C-H: вальс, интермец- цо, скерцо, ноктюрн, прелюдия и fuga” для форте- пиано, ор. 10, 1878						
24	Лядов Анатолий Константино- вич (1855-1914)		1. Мазурка, F-dur, ор. 3 №4, посв. А. П. Козыре- вой 1877 2. Мазурка, F-dur, ор. 3 №5, посв. А. П. Козыревой 1877 3. Мазурка,	1. Вальс, f-is-moll, ор. 9 №1, посв. А. И. Куск овой, 1884 2. Малень- кий вальс, ор. 26 посв. маленькой Людмиле Лавровой, 1891			1. Кадриль „Памяти В. Н. Асен- ковой” (составле- на из любимых мотивов рано умершей артистки)			

			<p>C-dur, op.3 №6, посв. А .П. Козы- ревой 1877 4.Мазурка, As-dur, op.9 №2, посв. М. Балакире ву 1884 5.Мазурка, C-dur, op.10 №2, 1885 6.Мазурка, D-dur, op.10. №3, 1885 7.Мазурка в дорийском ладе, op.11 №2, 1886 8.Мазурка, fis-moll op. 11 №3, 1886 9.Две мазурки op. 15, 1887</p>							
25	Танеев Сергей Иванович (1856-1915)						1.Кадриль, 1879			
26	Ляпунов Сергей		1.Мазурки	1.Три вальса-						

	Михайлович (1859-1924)			экспромта						
27	Гречанинов Александр Тихонович (1864-1956)		1. Четыре мазурки, ор. 53 2. Мазурка №3 из цикла „Три миниатюры”, ор. 78 3. Мазурка из цикла „Три пьесы”, ор. 116	1. Вальс №5 из цикла „Пастели”, ор. 61						
28	Глазунов Александр Константинович (1865-1936)		1. Две мазурки, ор. 25, 1888	1. Вальсы						
29	Калинников Василий Сергеевич (1866-1901)	1. Полонез на темы собственной симфонии №1		1. Вальс, A-dur						
30	Скрябин Александр Николаевич (1872-1915)	1. Полонез b-moll, ор. 21 (1898)	1. Экспромт в форме мазурки, ор. 2 №3, C-dur, 1889	1. Вальс, f-moll, ор. 1, 1888 2. Вальс, A-dur,						

			2.Десять мазурок, ор. 3, 1888-1890 3.Девять мазурок, ор. 25, 1899 4.Две мазурки, ор. 40, 1903 5.Мазурка F-dur, 1889 6.Мазурка, h-moll, 1889 7.Два экспромта в форме мазурки, ор.7, 1895 №1 – gis-moll №2 – Fis-dur	ор.38, 1903 3.Вроде вальса, ор.47, 1905 4.Вальс gis-moll, 1886 5.Вальс Des-dur, 1886 6.Вальс-экспромт, Es-dur, 1887						
31	Рахманинов Сергей Васильевич (1873-1943)	1.Полонез в 6-ть рук (неосуществленный замысел)	1.Мазурка из цикла „Салонные пьесы”, ор. 10 №7	1.Вальс – №2 из цикла „Салонные пьесы”, ор.10, 2.Вальс для фп. в 4-ре руки, ор. 11 №4 3.Вальс из	1.Полька В. Рахманинова, посв. Леопольду Годовскому – транскрипция для фп. пьесы Ф. Бейера					

				сюиты для 2-х фп. в 4-ре руки ор. 17 №2 4. „Муки любви” и „Радость любви” (Крейслер-Рахманинов) – два вальса для скрипки и фп., гранскрипция для фп.	„La Riluse. Polka Badine”, ор. 303					
--	--	--	--	--	------------------------------------	--	--	--	--	--

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Классификация фортепианных сочинений с танцевальной жанровой основой по группам

Группа №1	Группа №2	Группа №3	Группа №4
<i>Пьесы прикладного назначения</i>	<i>Пьесы лирического (лирико-психологического) характера</i>	<i>Пьесы концертного типа</i>	<i>Пьесы синтетического характера</i>
<p><u>I. Полонез</u> 1. <u>М. И. Глинка</u>: -полонез E-dur</p>	<p><u>I. Полонез</u> 1. <u>О. Козловский</u>: -полонез-пастораль, G-dur в лирическом ладу, -, „жалобный” полонез („Polonaise plaintif”), g-moll -трагический полонез, d-moll -два полонеза на мелодии украинских песен: №1 – „Пожалуйте, сударыня”, c-moll №2 – „Я птичкой быть желаю”, Y-dur</p>	<p><u>I. Полонез</u> 1. <u>А. Алябьев</u>: -большой польский, Es-dur 2. <u>М. Балакирев</u>: -полонез („Poloncis brillante), D-dur, op. 5 3. <u>П. Чайковский</u>: -концертный полонез, Es-dur, op. 72 №7</p>	<p><u>I. Полонез</u> 1. <u>А. Жилин</u>: -полонез, c-moll 2. <u>П. Долгорукий</u>: -полонез, c-moll, op. 8 (синтез прикладного характера и концертности)</p>
<p><u>II. Мазурка</u> 1. <u>И. Ласковский</u>: -мазурка, B-dur 2. <u>М. Глинка</u>: -мазурка, F-dur - мазурка, Y-dur - мазурка, As-dur - мазурка, F-dur 3. <u>А. Рубинштейн</u>: -мазурка, d-moll, op. 75 №10 4. <u>А. Бородин</u>: - мазурка – №3, C-dur из „Маленькой сюиты” 5. <u>П. Чайковский</u>: -мазурка, d-moll – №10 из „Детского альбома”, -мазурка, Y-dur -мазурка для танцев, B-dur,</p>	<p><u>II. Мазурка</u> 1. <u>А. Алябьев</u>: - мазурка, D-dur, 2. <u>М. Глинка</u>: - мазурка, a-moll - „Воспоминание о мазурке”, B-dur -мазурка, C-dur 3. <u>А. Бородин</u>: -мазурка – №4, Des-dur из „Маленькой сюиты” 4. <u>А. Лядов</u>: -мазурка, C-dur, op. 3 №6 (посв. А. П. Козыревой) -мазурка, C-dur, op. 10 №2 -мазурка, D-dur, op. 10 №3 5. <u>А. Гречанинов</u>:</p>	<p><u>II. Мазурка</u> 1. <u>М. Балакирев</u>: -мазурка №5, D-dur -мазурка №7, es-moll 2. <u>А. Лядов</u>: -мазурка, H-dur, op. 3 №5 (посв. А. П. Козыревой) -мазурка, As-dur, op. 9 №2 (посв. М. А. Балакиреву) 3. <u>С. Рахманинов</u>: -мазурка, Des-dur, из цикла „Салонные пьесы”, op. 10 №7 4. <u>А. Гречанинов</u>: -мазурка, Des-dur, из цикла „Три пьесы”, op. 116 №3</p>	<p><u>II. Мазурка</u> 1. <u>А. Верстовский</u> : -две мазурки: №1 – Es-dur №2 – C-dur (синтез прикладного характера и концертности) 2. <u>П. Чайковский</u>: -салонная мазурка, d-moll, op. 9 №3, (посв. А. Дюбюку) (синтез прикладного характера и концертности) 3. <u>А. Лядов</u>: -мазурка в дорийском ладе, a-moll, op. 11 №2 (синтез концертности и лирического харак-</p>

<p>ор. 72, №6 <u>7. А. Лядов:</u> -мазурка, d-moll, ор. 15 №2 -мазурка, e-moll, ор. 3 №4 (посв. А. П. Козыревой)</p>	<p>-мазурки №1 (с- moll), №3 (g-moll) и №4 (g-moll) из цикла „Четыре мазурки”, ор. 53 -мазурка, Es-dur, ор. 78 №3 из цикла „Три миниатюры” <u>6. С. Ляпунов:</u> -мазурки</p>		<p>тера) -мазурка, fis-moll, ор. 11 №3 (синтез концертности и лирико-психоло- гического характера) -мазурка, A-dur, ор. 15 №1 (синтез концертности и лирического харак- тера) <u>4. А. Гречанинов:</u> -мазурка №2, f-moll, из цикла „Четыре мазурки”, ор. 53 (синтез концертности лирического характера)</p>
<p><u>III. Вальс</u> 1. <u>А. Жилин:</u> -два вальса: №1 – c-moll №2 – Es-dur 2. <u>И. Ласковский:</u> -вальс, f-moll 3. <u>Н. Титов:</u> -вальс, C-dur, „Самая красивая – Вы!” 4. <u>Неизвестный автор:</u> -вальс Ипсиланти, У-dur, из „Альбома князя Ильи Ме- щерского” 5. <u>М. Глинка:</u> Прощальный вальс, У-dur, из журнала „Эолова арфа” -вальс, Es-dur, из „Собрания муз. пьес, составлен- ного М. Глинкою” 6. <u>А. Даргомыжский:</u> -табакерочный вальс, D-dur 7. <u>П. Чайковский:</u></p>	<p><u>III. Вальс</u> 1. <u>А. Грибоедов:</u> -два вальса: №1 – As-dur №2 – e-moll 2. <u>П. Чайковский:</u> -сентиментальный вальс, f-moll, ор. 51 №6 3. <u>А. Лядов:</u> -вальс, fis-moll, ор. 9 №1 (посв. А. И. Кусковой) -маленький вальс, У- dur, ор. 26 (посв. Людмиле Лавровой) 4. <u>А. Гречанинов:</u> -вальс, Fis-dur, ор. 61 №5 5. <u>С. Ляпунов:</u> - три вальса- экспромта</p>	<p><u>III. Вальс</u> 1. <u>М. Балакирев:</u> -вальс №4, В-dur - вальс №7, gis- moll 2. <u>П. Чайковский:</u> -пятидольный вальс, D-dur, ор. 72 №16 (посв. Н. К. Ленцу)</p>	<p><u>III. Вальс</u> 1. <u>П. Чайковский:</u> -вальс, fis-moll, ор. 40 №9 (синтез лирического характера и танце- вального начала) -„Ната-вальс”, A-dur, ор. 51 №4 (синтез лирического характера и танце- вального начала) -вальс-безделушка, Es-dur, ор. 72 №11 (посв. Н. Д. Кон- тратьевой) (синтез танцевального начала лирического характера и кон- цертности)</p>

<p>-вальс-скрецо, A-dur, op. 7 (посв. А. И. Давыдовой) <u>8.С. Рахманинов:</u> -вальс, A-dur, op. 10 №2 из цикла „Салонные пьесы”</p>			
<p><u>IV. Полька</u></p>	<p><u>IV. Полька</u></p>	<p><u>IV. Полька</u> 1.<u>М. Балакирев:</u> -полька, fis-moll 2.<u>А. Рубинштейн:</u> -полька, Y-dur, op. 82 №7 3.<u>П. Чайковский:</u> -салонная полька, B-dur, op. 9 №2 (посв. А. Зограф) 4.<u>С. Рахманинов:</u> -полька В. Р., As-dur (посв. Леопольду Годов- скому)</p>	<p><u>IV. Полька</u></p>
<p><u>V. Кадриль</u> 1.Французская кадриль, Y-dur</p>	<p><u>V. Кадриль</u></p>	<p><u>V. Кадриль</u></p>	<p><u>V. Кадриль</u> 1.<u>М. Глинка:</u> Французская кадриль, D-dur (синтез прикладного характера и кон- цертности)</p>
<p><u>VI. Контрданс</u> 1.<u>О. Козловский:</u> -три контрданса, op. 21: №1 – F-dur №2 – C-dur №3 – Y-dur 2.<u>Неизвестный</u> автор: -контрданс, c-moll из „Альбома князя Ильи Мецкерского” 3.<u>М. Глинка:</u> -контрданс, Y-dur (с фигурами)</p>	<p><u>VI. Контрданс</u></p>	<p><u>VI. Контрданс</u></p>	<p><u>VI. Контрданс</u> 1.<u>М. Глинка:</u> –контрданс, D-dur (синтез прикладного характера и концертности) –новые контрдансы: а)Le Pantalon; б)L’Ete; в)La Paule; г)La Trenis; д)Finale. Pomposo. (синтез прикладного характера и кон- цертности)</p>
<p><u>VII. Экосез</u> 1.<u>А. Жилин:</u> -шесть экосезов: №1 – Y-dur №2 – F-dur</p>	<p><u>VII. Экосез</u></p>	<p><u>VII. Экосез</u></p>	<p><u>VII. Экосез</u></p>

№3 – C-dur №4 – g-moll №5 – B-dur №6 – Y-dur			
<u>VIII. Галоп</u> 1. М. Глинка: -галоп, Es-dur	<u>VIII. Галоп</u>	<u>VIII. Галоп</u> 1. М. Глинка: -экспромт-галоп, B-dur, на тему Г. Доницетти из оперы „Любовный напиток”	<u>VIII. Галоп</u>
<u>IX. Котильон</u> 1. М. Глинка: -котильон, B-dur, из „Лирического альбома на 1829 год”	<u>IX. Котильон</u>	<u>IX. Котильон</u>	<u>IX. Котильон</u>

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРИЛОЖЕНИЕ Д**Порядок номеров фортепианного цикла А. Рубинштейна «Бал»**

- №1 – «Impatience» («Нетерпение»);
- №2 – «Полонез»;
- №3 – «Контрданс»;
- №4 – «Вальс»;
- №5 – «Интермеццо»;
- №6 – «Полька»;
- №7 – «Полька-мазурка»;
- №8 – «Мазурка»;
- №9 – «Галоп»;
- №10 – «Le Reve» («Сновидение»).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРИЛОЖЕНИЕ Ж

**Порядок номеров фортепианного цикла А. Рубинштейна
«Костюмированный бал»**

- №1 – «Интродукция»
№ 2 – «Астролог и Цыганка»
№ 3 – «Пастух и Пастушка»
№ 4 – «Маркиз и Маркиза»
№ 5 – «Неаполитанский рыбак и неаполитанка»
№ 6 – «Рыцарь и его дама»
№ 7 – «Тореадор и Испанка»
№8 – «Странник и вечерняя звезда»
№ 9 – «Поляк и Полька»
№ 10 – «Боярин и Боярыня»
№ 11 – «Козак и Малороссиянка»
№ 12 – «Паша и Альмея»
№ 13 – «Вельможа и дама двора Генриха III»
№ 14 – «Дикий и Индианка»
№ 15 – «Немецкий патриций и девица»;
№ 16 – «Шевалье и Субретка»
№ 17 – «Корсар и Гречанка»
№ 18 – «Барабанщик и маркитанка»
№ 19 – «Трубадур и воспетая им дама»
№20 – «Танцы»

ПРИЛОЖЕНИЕ И**Классификация пьес фортепианного цикла А. Рубинштейна «Костюмированный бал» согласно историческим эпохам**

	Историческая эпоха	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№9	№10	№11	№12	№13	№14	№15	№16	№17	№18	№19
1	XII век					■												
2	XIII век																	■
3	XIV век																	
4	XV век	■											■					
5	XVI век								■			■		■				
6	XVII век							■		■							■	
7	XVIII век		■	■	■		■				■				■		■	
8	XIX век																	

Таким образом, XII и XIII века представлены одной пьесой; XIV и XIX века не представлены совсем; XV век – двумя пьесами; XVI и XVII века представлены тремя пьесами; наибольшим количеством пьес (семью) представлен XVIII век.

ПРИЛОЖЕНИЕ К

Структура номеров фортепианного цикла А. Рубинштейна «Костюмированный бал»

№ п/п		№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9	№1 0	№1 1	№1 2	№1 3	№1 4	№1 5	№1 6	№1 7	№1 8	№1 9	№2 0	
1.	Сложный период		■												■							
2.	Простая 3-х частная репризная форма										■											
3.	Форма рондо					■				■												
4.	Сложная 2-х частная форма							■														
5.	Сложная 3-х частная форма	■		■	■		■		■											■		
6.	Сонатная форма												■				■	■			■	
7.	Старинная форма 2-х частного цикла													■								
8.	Контрастно-составная форма										■											
9.	Вариационная форма															■						

ПРИЛОЖЕНИЕ Л

Сравнительная таблица дирижерских интерпретаций балльных сцен из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»

Деревенский бал в доме Лариных (четвёртая картина оперы)

П. Чайковский	Ю. Темирканов	А. Ведерников	В. Гергиев	Д. Баренбойм
№13	№13	№13	№13	№13
Антракт и вальс со сценой и хором	Антракт и вальс со сценой и хором	Антракт и вальс со сценой и хором	Антракт и вальс со сценой и хором	Антракт и вальс со сценой и хором
<p>1. <u>Оркестровый антракт</u> на т. Татьяны из сцены письма «Кто ты? Мой ангел ли хранитель...» (трёхчастная репризная форма):</p> <p>- Andante non tanto: четверть =76; dolce (p)</p> <p>- Poco più mosso: четверть =84; espressivo (p)</p> <p>- Poco animando(f): без указания метронома</p> <p>- ritenuto перед Tempo I</p> <p>Tempo I: Без указания метронома</p> <p>Markato, poco a poco crescendo</p> <p>Stringendo poco a poco</p> <p>Moderato mosso(ff):</p>	<p>1. <u>Оркестровый антракт</u> на т. Татьяны из сцены письма «Кто ты? Мой ангел ли хранитель...» (трёхчастная репризная форма):</p> <p>Andante non tango: четверть =60</p> <p>Poco più mosso: четверть = 87</p> <p>Poco animando: четверть =98</p> <p>Tempo I: четверть =60</p> <p>Moderato mosso: четверть =78</p>	<p>1. <u>Оркестровый антракт</u> на т. Татьяны из сцены письма «Кто ты? Мой ангел ли хранитель...» (трёхчастная репризная форма):</p> <p>Andante non tango: четверть =66</p> <p>Poco più mosso: четверть =88</p> <p>Poco animando: четверть =90-100</p> <p>Tempo I: четверть =72</p> <p>Moderato mosso: четверть =92</p>	<p>1. <u>Оркестровый антракт</u> на т. Татьяны из сцены письма «Кто ты? Мой ангел ли хранитель...» (трёхчастная репризная форма):</p> <p>Andante non tango: четверть =60 (62)</p> <p>Poco più mosso: четверть =84</p> <p>Poco animando: четверть =87-97</p> <p>Tempo I: четверть =68-90</p> <p>Moderato mosso: четверть =115</p>	<p>1. <u>Оркестровый антракт</u> на т. Татьяны из сцены письма «Кто ты? Мой ангел ли хранитель...» (трёхчастная репризная форма):</p> <p>Andante non tango: четверть =73</p> <p>Poco più mosso: четверть =104</p> <p>Poco animando: четверть =117</p> <p>Tempo I: четверть =100-110</p> <p>Moderato mosso: четверть =106</p>

<p>четверть =100 Tempo I (реприза): четверть =76, dolce (p)и на diminuendo до pp</p>	<p>Tempo I (реприза) четверть =60</p>	<p>Tempo I (реприза) четверть =64</p>	<p>Tempo I (реприза) четверть =67</p>	<p>Tempo I (реприза) четверть =77</p>
<p>2. <i>Вальс</i> (трёхчастная репризная форма) Tempo di valse, где кр.р. – хор, ср.р. – солисты: Онегин, Ольга, Ленский (завязка конфликта) Вступительный раздел: (Tempo di valse) /Занавес закрыт/ половинная с точкой=80; pp, poco a poco cresc. к ff /Занавес открывается/ Основная тема вальса (занавес отрыт): т. вальса с хором «Вот так сюрприз» Темп тот же (f)</p> <p>Ср. р. (завязка конфликта) /Онегин, танцует с Татьяной, прислушивается к тому, что онём говорят гости; злится на Ленского, что из-за него «попал на этот глупый</p>	<p>2. <i>Вальс</i> (трёхчастная репризная форма) Tempo di valse, где кр.р. – хор, ср.р. – солисты: Онегин, Ольга, Ленский (завязка конфликта) Вступительный раздел: (Tempo di valse) /Занавес закрыт/ половинная с точкой =80</p> <p>/Занавес открывается/ Основная тема вальса (занавес отрыт) т. вальса с хором «Вот так сюрприз» (т. кр.р.) половинная с точкой =80</p> <p>Ср. р. (завязка конфликта): половинная с точкой =82</p>	<p>2. <i>Вальс</i> (трёхчастная репризная форма) Tempo di valse, где кр.р. – хор, ср.р. – солисты: Онегин, Ольга, Ленский (завязка конфликта) Вступительный раздел: (Tempo di valse) /Занавес закрыт/ половинная с точкой =78</p> <p>/Занавес открывается/ Основная тема вальса (занавес отрыт) т. вальса с хором «Вот так сюрприз» (т. кр.р.) половинная с точкой =80</p> <p>Ср. р. (завязка конфликта): половинная с точкой =84</p>	<p>2. <i>Вальс</i> (трёхчастная репризная форма) Tempo di valse, где кр.р. – хор, ср.р. – солисты: Онегин, Ольга, Ленский (завязка конфликта) Вступительный раздел: (Tempo di valse) /Занавес закрыт/ половинная с точкой =70-80</p> <p>/Занавес открывается/ Основная тема вальса (занавес отрыт) т. вальса с хором «Вот так сюрприз» (т. кр.р.) половинная с точкой =80</p> <p>Ср. р. (завязка конфликта): половинная с точкой =80</p>	<p>2. <i>Вальс</i> (трёхчастная репризная форма) Tempo di valse, где кр.р. – хор, ср.р. – солисты: Онегин, Ольга, Ленский (завязка конфликта) Вступительный раздел: (Tempo di valse) /Занавес закрыт/ половинная с точкой =73</p> <p>/Занавес открывается/ Основная тема вальса (занавес отрыт) т. вальса с хором «Вот так сюрприз» (т. кр.р.) половинная с точкой =73</p> <p>Ср. р. (завязка конфликта): половинная с точкой =73</p>

бал» – решает отомстить Ленскому, начав ухаживать за Ольгой; Ольга танцует с Онегиным, а Ленский ревнует/ Общая реприза: вновь вступает хор «Пир на славу! Вот так сюрприз!» (темп тот же) Краткая оркестровая кода (темп тот же)	Общая реприза: вновь вступает хор «Пир на славу! Вот так сюрприз!» (темп тот же) Краткая оркестровая кода (темп тот же)	Общая реприза: вновь вступает хор «Пир на славу! Вот так сюрприз!» (темп тот же) Краткая оркестровая кода (темп тот же)	Общая реприза: вновь вступает хор «Пир на славу! Вот так сюрприз!» (темп тот же) Краткая оркестровая кода (темп тот же)	Общая реприза: вновь вступает хор «Пир на славу! Вот так сюрприз!» (темп тот же) Краткая оркестровая кода (темп тот же)
№14 Сцена и куплеты Трике	№14 Сцена и куплеты Трике	№14 Сцена и куплеты Трике	№14 Сцена и куплеты Трике	№14 Сцена и куплеты Трике
<u>1. Сцена Ленского и Ольги</u> Начало сцены: Andantino (p) четверть = 84 Piu mosso (p) (вступает Ольга): «Не понимаю, в чём виновата я!» четверть = 112 Poco meno mosso (f): (Ленский): «Ужель равнодушно я видеть мог, когда смеялась ты, кокетничая с ним» Moderato (вступает Ольга): «Всё это пустяки	<u>1. Сцена Ленского и Ольги</u> Начало сцены: Andantino четверть = 82 Piu mosso (вступает Ольга): «Не понимаю, в чём виновата я!» четверть = 105 Poco meno mosso: (Ленский): «Ужель равнодушно я видеть мог, когда смеялась ты, кокетничая с ним» Moderato (вступает Ольга): «Всё это пустяки	<u>1. Сцена Ленского и Ольги</u> Начало сцены: Andantino четверть = 101 Piu mosso (вступает Ольга): «Не понимаю, в чём виновата я!» четверть = 105 – rit Poco meno mosso: (Ленский): «Ужель равнодушно я видеть мог, когда смеялась ты, кокетничая с ним» Moderato (вступает Ольга): «Всё это пустяки	<u>1. Сцена Ленского и Ольги</u> Начало сцены: Andantino четверть = 95 Piu mosso (вступает Ольга): «Не понимаю, в чём виновата я!» четверть = 105 Poco meno mosso: (Ленский): «Ужель равнодушно я видеть мог, когда смеялась ты, кокетничая с ним» Moderato (вступает Ольга): «Всё это пустяки	<u>1. Сцена Ленского и Ольги</u> Начало сцены: Andantino четверть = 96 Piu mosso (вступает Ольга): «Не понимаю, в чём виновата я!» четверть = 103 Poco meno mosso: (Ленский): «Ужель равнодушно я видеть мог, когда смеялась ты, кокетничая с ним» Moderato (вступает Ольга): «Всё это пустяки

<p>и бред, ревнуешь ты напрасно»), р: четверть =100 Molto meno mosso, Andante (вступает Ленский: «Даже мил! Ах, Ольга, ты меня не любишь!»): четверть =76 Появление Онегина /Приглашение Ольги на котильон Ленским, её отказ и согласие танцевать с Онегиным. Ленский в бешенстве/. Появление Трике – «Мсье Трике!»: Allegro moderato (mf): четверть =112; хор приветствует его: «Monsiur Трике!» Moderato: четверть =100 /Трике готовится петь куплеты – Таню ставят перед ним/ <u>2.Куплеты Трике</u> Andantino: четверть =88 Poco piu mosso: f Темп тот же /Трике кланяется; Хор его благодарит –</p>	<p>и бред, ревнуешь ты напрасно»), р: четверть =100 Molto meno mosso, Andante (вступает Ленский: «Даже мил! Ах, Ольга, ты меня не любишь!»): четверть =70</p> <p><u>2.Куплеты Трике</u> Andantino: четверть =72 Poco piu mosso: четверть =138</p>	<p>и бред, ревнуешь ты напрасно»), р: четверть =92 Molto meno mosso, Andante (вступает Ленский: «Даже мил! Ах, Ольга, ты меня не любишь!»): четверть =63</p> <p><u>2.Куплеты Трике</u> Andantino: четверть =82 Poco piu mosso: четверть =100</p>	<p>и бред, ревнуешь ты напрасно»), р: четверть =93 Molto meno mosso, Andante (вступает Ленский: «Даже мил! Ах, Ольга, ты меня не любишь!»): четверть =69</p> <p><u>2.Куплеты Трике</u> Andantino: четверть =58 Poco piu mosso: четверть =87</p>	<p>и бред, ревнуешь ты напрасно»), р: четверть =94 Molto meno mosso, Andante (вступает Ленский: «Даже мил! Ах, Ольга, ты меня не любишь!»): четверть =68</p> <p><u>2.Куплеты Трике</u> Andantino: четверть =76 Poco piu mosso: четверть =100</p>
---	---	--	---	--

«Браво! Браво! Браво, месье Трике!» Трике подносит куплет Тане, становясь на колени перед ней/.				
№15 Мазурка и сцена	№15 Мазурка и сцена	№15 Мазурка и сцена	№15 Мазурка и сцена	№15 Мазурка и сцена
<p><u>1. Мазурка:</u> Tempo di Mazurka: (начало мазурки) четверть =184 /Ротный приглашает всех на котильон, сам приглашает Таню – они танцуют. Онегин садится с Ольгой; Ленский стоит сзади них, он задумчив/. В оркестре звучит мазурка как самостоятельный, довольно большой танцевальный эпизод (все танцуют, в том числе Онегин с Ольгой, а Татьяна с ротным) <u>2. Сцена ссоры</u> Molto meno mosso: четверть =144 Начало и развитие сцены ссоры: на фоне мазурки закончив танцевать и усадив</p>	<p><u>1. Мазурка:</u> Tempo di Mazurka: (начало мазурки) четверть =170</p> <p><u>2. Сцена ссоры</u> Molto meno mosso: четверть =135</p>	<p><u>1. Мазурка:</u> Tempo di Mazurka: (начало мазурки) четверть =186-192</p> <p><u>2. Сцена ссоры</u> Molto meno mosso: четверть =145</p>	<p><u>1. Мазурка:</u> Tempo di Mazurka: (начало мазурки) четверть =184</p> <p><u>2. Сцена ссоры</u> Molto meno mosso: четверть =144</p>	<p><u>1. Мазурка:</u> Tempo di Mazurka: (начало мазурки) четверть =192</p> <p><u>2. Сцена ссоры</u> Molto meno mosso: четверть =171</p>

<p>Ольгу, Онегин обращается к Ленскому: «Ты не танцуешь?».</p> <p>Ленский сначала отвечает спокойно, но дальше всё больше раздражается и злится – гости постепенно прекращают танцевать и прислушиваются к разговору Ленского с Онегиным: «В чём там дело? Что такое?»</p> <p>Allegro non tanto четверть = 120</p> <p>Ленский: «Вы больше мне не друг! Я презираю вас!»</p> <p>Moderato: четверть = 100</p> <p>Вступает хор «Вот неожиданный сюрприз!»</p> <p>Онегин уводит Ленского в сторону и пытается «погасить» конфликт.</p> <p>Rit. mosso: четверть = 120</p> <p>Несмотря на просьбы Онегина, Ленский требует сатисфакции</p>	<p>Allegro non tanto четверть = 86</p> <p>Ленский: «Вы больше мне не друг! Я презираю вас!»</p> <p>Moderato: четверть = 110-100</p> <p>Вступает хор «Вот неожиданный сюрприз!»</p> <p>Онегин уводит Ленского в сторону и пытается «погасить» конфликт.</p> <p>Rit. mosso: четверть = 117</p> <p>Несмотря на просьбы Онегина, Ленский требует сатисфакции</p> <p>Moderato assai: четверть = 88</p>	<p>Allegro non tanto четверть = 108</p> <p>Ленский: «Вы больше мне не друг! Я презираю вас!»</p> <p>Moderato: четверть = 88</p> <p>Вступает хор «Вот неожиданный сюрприз!»</p> <p>Онегин уводит Ленского в сторону и пытается «погасить» конфликт.</p> <p>Rit. mosso: четверть = 112</p> <p>Несмотря на просьбы Онегина, Ленский требует сатисфакции</p> <p>Moderato assai: четверть = 82</p>	<p>Allegro non tanto четверть = 100</p> <p>Ленский: «Вы больше мне не друг! Я презираю вас!»</p> <p>Moderato: четверть = 100</p> <p>Вступает хор «Вот неожиданный сюрприз!»</p> <p>Онегин уводит Ленского в сторону и пытается «погасить» конфликт.</p> <p>Rit. mosso: четверть = 130</p> <p>Tempo I = 100</p> <p>Moderato assai: четверть = 78</p>	<p>Allegro non tanto четверть = 105</p> <p>Ленский: «Вы больше мне не друг! Я презираю вас!»</p> <p>Moderato: четверть = 106</p> <p>Вступает хор «Вот неожиданный сюрприз!»</p> <p>Онегин уводит Ленского в сторону и пытается «погасить» конфликт.</p> <p>Rit. mosso: четверть = 150</p> <p>Несмотря на просьбы Онегина, Ленский требует сатисфакции</p> <p>Moderato assai: четверть = 78</p>
--	---	---	--	--

<p>Moderato assai: четверть = 88</p> <p>/Гости окружают Ольгу и Ленского – хор: «В чём дело? Расскажите!» 2-я кульминация ссоры – Ленский бросает вызов Онегину (но в ремарках не указывается брошенная перчатка) Просьба Лариной, чтобы выяснения отношений Онегина и Ленского происходили не в её доме/.</p>				
<p>№16 Финал</p>	<p>№16 Финал</p>	<p>№16 Финал</p>	<p>№16 Финал</p>	<p>№16 Финал</p>
<p><u>1. Ария Ленского «В вашем доме»</u> (трёхчастная репризная форма, где композитор – соло Ленского, ср. р. – ансамбль главных героев) Andante: восьмая = 126 (начало арии) Un poco animato (начало ср. р.) Un poco piu mosso: четверть = 138 Продолжение ср. р. –</p>	<p><u>1. Ария Ленского «В вашем доме»</u> (трёхчастная репризная форма) Andante: восьмая = 110-126 (начало арии) Un poco animato (начало ср. р.) Un poco piu mosso четверть = 130</p>	<p><u>1. Ария Ленского «В вашем доме»</u> (трёхчастная репризная форма) Andante: восьмая = 112 (начало арии) Un poco animato (начало ср. р.) Un poco piu mosso четверть = 120</p>	<p><u>1. Ария Ленского «В вашем доме»</u> (трёхчастная репризная форма) Andante: восьмая = 95 (начало арии) Un poco animato (начало ср. р.) Un poco piu mosso четверть = 105</p>	<p><u>1. Ария Ленского «В вашем доме»</u> (трёхчастная репризная форма) Andante: восьмая = 93 (начало арии) Un poco animato (начало ср. р.) Un poco piu mosso четверть = 104</p>

<p>вступает хор «Бедный Ленский!» Темпо I (реприза): соло Ленского <u>2.Общий финал</u> Allegro vivo (ff): четверть = 160 (начало общего финала) Ансамбль солистов (Татьяна, Ольга, Ларина, Ленский, Онегин)+хор «Ужель теперь во след веселью их ссора кончится дуэлью!» Meno mosso (продолжение ссоры), f: :четверть =120 Онегин: «К услугам вашим!» Драка Онегина и Ленского – их разнимают, Татьяна плачет. Хор «Что за скандал, мы не допустим дуэли меж ними..., их просто отсюда не пустим, держите». Ольга успокаивает Ленского. Ленский убегает: «Ах, Ольга! Прощай навек!» Хор «Быть дуэли!». Онегин уходит. Ольга бежит вслед за Ленским (занавес)</p>	<p><u>2.Общий финал</u> Allegro vivo: четверть = 160 (начало общего финала)</p> <p>Meno mosso : четверть =100 Tempo I = 160</p>	<p><u>2.Общий финал</u> Allegro vivo: четверть = 160 (начало общего финала)</p> <p>Meno mosso: четверть =96 Tempo I = 152</p>	<p><u>2.Общий финал</u> Allegro vivo: четверть = 162 (начало общего финала) Ансамбль солистов</p> <p>Meno mosso: четверть =116 Tempo I = 160</p>	<p><u>2.Общий финал</u> Allegro vivo: четверть = 155 (начало общего финала)</p> <p>Meno mosso: четверть =120 Tempo I = 120– 164</p>
--	---	---	---	---

Аристократический бал в Петербурге (шестая картина оперы)

№19 Полонез (польский)	№19 Полонез (польский)	№19 Полонез (польский)	№19 Полонез (польский)	№19 Полонез (польский)
<p>Moderato, Tempo di Polacca (в автографе: Allegro moderato), ff: четверть = 104</p> <p>Сначала занавес закрыт, и только спустя 1,5 стр. нотного текста, открывается.</p> <p>Трёхчастная репризная форма: Темп на протяжении всех частей не меняется. Меняется динамика: кр. ч. –ff ср. ч. – mf /Гости, исполнив полонез, усаживаются, другие – разговаривают/.</p>	<p>Moderato, Tempo di Polacca: четверть = 96-104</p>	<p>Moderato, Tempo di Polacca: четверть = 96-100</p>	<p>Moderato, Tempo di Polacca: четверть = 90-104</p>	<p>Moderato, Tempo di Polacca четверть = 104</p>
№20 Сцена и ария князя Гремина	№20 Сцена и ария князя Гремина	№20 Сцена и ария князя Гремина	№20 Сцена и ария князя Гремина	№20 Сцена и ария князя Гремина
<p><u>1.Сцена:</u> <i>Ария Онегина</i> «И здесь мне скучно!»: Listesso tempo, mf /Онегин стоит у стены направо:</p>	<p><u>1.Сцена:</u> <i>Ария Онегина</i> «И здесь мне скучно!»: Listesso tempo четверть = 84</p>	<p><u>1.Сцена:</u> <i>Ария Онегина</i>«И здесь мне скучно!» : Listesso tempo четверть = 84</p>	<p><u>1.Сцена:</u> <i>Ария Онегина</i>«И здесь мне скучно!»: Listesso tempo четверть = 92</p>	<p><u>1.Сцена:</u> <i>Ария Онегина</i> «И здесь мне скучно!»: Listesso tempo четверть = 70</p>

<p>Росо meno: продолжение арии Онегина: «Блеск и сцена большого света не рассеют вечной тоски! Andante: четверть = 72 продолжение арии Онегина: «Убив на поединке друга, дожив без цели, без трудов. Adagio: восьмая = 112 продолжение арии Онегина: «...Дожив до 26 годов...» Piu adagio: восьмая = 104 продолжение арии Онегина: «Мной овладело беспокойство...» р; на словах «где окровавленная тень ко мне являлась каждый день» – кульминация, f. Окончание арии – моносцены Онегина «...Я возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал!» attassa subito переходит в следующий номер –</p>	<p>Росо meno: четверть = 67 Andante: четверть = 72 Adagio: восьмая = 112 Piu adagio: восьмая = 99</p>	<p>Росо meno: четверть = 69 – 52 Andante: четверть = 66 Adagio: восьмая = 138 Piu adagio: восьмая = 152</p>	<p>Росо meno: четверть = 75 Andante: четверть = 69 Adagio: восьмая = 138 Piu adagio: восьмая = 110</p>	<p>Росо meno: четверть = 53 Andante: четверть = 72 Adagio: восьмая = 110 Piu adagio: восьмая = 130-138</p>
---	--	--	---	---

<p>эко́ссез.</p> <p>б) <u>эко́ссез I:</u> /В 1-й ред-и отсутствовал, был написан Чайковским по просьбе директора театров И. Всеволожского при постановке оперы на сцене в Петербурге в 1885 году/. Allrgro moderato (вступит. такты 1-4) Allrgro vivace: четверть = 160 Темп на протяжении экоссе́за не меняется Динамика колеблется от ff до mf, то есть незначительно. Эко́ссез написан в сложной трёхчастной форме, где кр.ч. – простая трёхчастная репризная форма, а ср.ч. – простая двухчастной форма в) <i>появление Гремина под руку с Татьяной</i> Allegro moderato (ff): четверть = 112 /первые четыре такта – вступление к вальсу с</p>	<p>б) <u>эко́ссез I купюруется:</u> после слов Онегина «Как Гацкий с корабля на бал» сразу звучит L'istesso tempo без хора (только оркестр. музыка).</p>	<p>б) вместо <u>эко́ссеза I</u> звучит хор «Скажите, кто?»</p> <p>в) <i>появление Гремина под руку с Татьяной</i> Allegro moderato: четверть = 80</p>	<p>б) <u>эко́ссез I:</u> (сложная трёхчастная форма)</p> <p>Allrgro moderato: четверть = 80 Allrgro vivace: четверть = 160</p> <p>в) <i>появление Гремина под руку с Татьяной</i> Allegro moderato: четверть = 85</p>	<p>б) вместо <u>эко́ссеза I</u> звучит хор «Скажите, кто?»</p> <p>в) <i>появление Гремина под руку с Татьяной</i> Allegro moderato: четверть = 87</p>
--	--	--	--	--

<p>хором «княгиня Гремина! Смотрите, смотрите! »</p> <p>Вальс Listesso tempo(p) Татьяна устраивается на диван к ней постепенно подходят гости и почтительно раскланиваются (при этом звучит хоровой речитатив: «Которая?», «Сюда взгляните!», «Вот та, что села у стола». В оркестре – вальс. Онегин пристально всматривается в Татьяну: «Ужель Татьяна... Точно... нет!.. Как!.. » Татьяна обращаясь к хору, указывая взглядом на Онегина, к которому подошел Гремин: «Скажите, кто это... там с мужем?» Poco più animato: четверть = 120 Вступает хор: «Чудак притворный, печальный, странный сумасброд» Tempo I: Татьяна: «Евгений?»</p>	<p>Вальс Listesso tempo четверть = 95 Звучит соло кларнета без хорового сопровождения («которая?, Сюда взгляните»)</p> <p>Poco più animato: четверть = 112</p> <p>Tempo I: четверть = 100</p>	<p>Вальс Listesso tempo четверть = 84-92</p> <p>Poco più animato: четверть = 94</p> <p>Tempo I: четверть = 84</p>	<p>Вальс Listesso tempo четверть = 90</p> <p>Poco più animato: четверть = 95</p> <p>Tempo I: четверть = 90</p>	<p>Вальс Listesso tempo четверть = 88-100</p> <p>Poco più animato: четверть = 103</p> <p>Tempo I: четверть = 96</p>
---	---	---	--	---

<p>Хор: «Он известен вам?» Татьяна (в сторону): «О Боже, помоги мне скрыть души ужасное волнение!» Онегин: «Скажи мне, князь, не знаешь ты, кто там, в малиновом берете с послем испанским говорит?» Греммин: «Ага! Давно, ж ты не был в свете!... она жена моя»</p>				
<p align="center">№20-а Ария Гремина</p>	<p align="center">№20-а Ария Гремина</p>	<p align="center">№20-а Ария Гремина</p>	<p align="center">№20-а Ария Гремина</p>	<p align="center">№20-а Ария Гремина</p>
<p>«Любви все возрасты покорны» (трёхчастная репризная форма) Andante sostenuto (p): четверть = 66 /I часть арии/ Piu mosso, quasi allegro (f): четверть = 108 /ср. р. – «Среди лукавых, малодушных ...»/ Meno mosso: четверть = 88 /кульминация ср. р. «Среди холодных приговоров»/ Ritardando poco a poco Molto meno mosso: предикт перед репризой</p>	<p>«Любви все возрасты покорны» (трёхчастная репризная форма) Andante sostenuto: четверть = 53 Piu mosso, quasi allegro: четверть = 84 Meno mosso: четверть = 72 Molto meno mosso: четверть = 60</p>	<p>«Любви все возрасты покорны» (трёхчастная репризная форма) Andante sostenuto: четверть = 52-60 Piu mosso, quasi allegro: четверть = 84 Meno mosso: четверть = 69 Molto meno mosso: четверть = 58</p>	<p>«Любви все возрасты покорны» (трёхчастная репризная форма) Andante sostenuto: четверть = 58 Piu mosso, quasi allegro: четверть = 84 Meno mosso: четверть = 68 Molto meno mosso: четверть = 59</p>	<p>«Любви все возрасты покорны» (трёхчастная репризная форма) Andante sostenuto: четверть = 53 Piu mosso, quasi allegro: четверть = 108 Meno mosso: четверть = 69 Molto meno mosso: четверть = 43</p>

– конец ср. ч.: «...И мне является всегда в сиянье ангела лучистом»; ritenuto Tempo I: четверть = 66 (реприза арии: «Любви все возрасты покорны»)	ritenuto Tempo I: четверть = 55 (реприза арии)	ritenuto Tempo I: четверть = 56 (реприза арии)	ritenuto Tempo I: четверть = 58 (реприза арии)	ritenuto Tempo I: четверть = 53 (реприза арии)
№21 Сцена и ариозо Онегина	№21 Сцена и ариозо Онегина	№21 Сцена и ариозо Онегина	№21 Сцена и ариозо Онегина	№21 Сцена и ариозо Онегина
1. <u>Сцена: Онегин, Татьяна, Гремин</u> Moderato, mf: Гремин подводит Онегина к Татьяне «Итак, пойдем тебя представлю я!» Andantino imosso: четверть = 92 Гиремин (обращаясь к Татьяне): «Мой друг, позволь тебе представить... Онегина!» В оркестре в этот момент звучит тема любви Татьяны из сцены письма Listesso tempo: Татьяна: «Я очень рада... встречались прежде с вами мы»	1. <u>Сцена: Онегин, Татьяна, Гремин</u> Moderato: четверть = 73 Andantino imosso: четверть = 92-103 Listesso tempo: четверть = 90	1. <u>Сцена: Онегин, Татьяна, Гремин</u> Moderato: четверть = 92 Andantino imosso: четверть = 82 Listesso tempo: четверть = 92	1. <u>Сцена: Онегин, Татьяна, Гремин</u> Moderato: четверть = 80 Andantino imosso: четверть = 82 Listesso tempo: четверть = 85	1. <u>Сцена: Онегин, Татьяна, Гремин</u> Moderato: четверть = 100 Andantino imosso: четверть = 100 Listesso tempo: четверть = 103

<p>Онегин: «В деревне... давно!» Allegro moderato: четверть = 112 Татьяна (обращаясь к Гремину): «Друг мой, устала я...» В оркестре – вновь вальс /Татьяна и Гремин уходят; Онегин следит за ней глазами/. <i>2. Ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна?»:</i> (начало ариозо – <i>Listesso tempo</i>) Allegro moderato: четверть = 120 «Та девочка, которой я пренебрегал в смиренной доле? Ужели то она была» – <i>accelerando:</i> «Но, что со мной?» «Я как во сне!» Allegro giusto: четверть = 172 «Что шевельнулось в глубине души холодной и ленивой?» Allegro moderato: восьмая = 120 «Увы, сомненья нет,</p>	<p>Allegro moderato: четверть = 95</p> <p><i>2. Ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна?»:</i> <i>Listesso tempo:</i> четверть = 79 Allegro moderato: четверть = 115</p> <p><i>accelerando</i></p> <p>Allegro giusto: четверть = 131</p> <p>Allegro moderato: восьмая = 125</p>	<p>Allegro moderato: четверть = 104</p> <p><i>2. Ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна?»:</i> <i>Listesso tempo:</i> четверть = 104 Allegro moderato: четверть = 126</p> <p><i>accelerando</i></p> <p>Allegro giusto: четверть = 138</p> <p>Allegro moderato: восьмая = 120</p>	<p>Allegro moderato: четверть = 95</p> <p><i>2. Ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна?»:</i> <i>Listesso tempo:</i> четверть = 98 Allegro moderato: четверть = 135</p> <p><i>accelerando</i></p> <p>Allegro giusto: четверть = 155</p> <p>Allegro moderato: восьмая = 130</p>	<p>Allegro moderato: четверть = 107</p> <p><i>2. Ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна?»:</i> <i>Listesso tempo:</i> четверть = 120 Allegro moderato: четверть = 132</p> <p><i>accelerando</i></p> <p>Allegro giusto: четверть = 138</p> <p>Allegro moderato: восьмая = 130</p>
--	--	--	--	--

<p>влюблен я, влюблен как мальчик, полный страсти юной...» (на теме из письма Татьяны) Poco animando: (кода) «Везде, везде он предо мной, образ желанный, дорогой...» (Онегин убегает) 3.Экосsez II Allegro vivace: четверть = 160 Данный экосsez представляет собой сокращенный вариант (только I часть) экосseза I (темп и динамика экосseза I в экосseзе II сохраняются неизменными).</p>	<p>Poco animando: (кода) 3.Экосsez II купируется</p>	<p>3.Экосsez II купируется</p>	<p>3.Экосsez II (исполняется без реприз) Allegro vivace: четверть = 170</p>	<p>3.Экосsez II купируется</p>
--	---	--------------------------------	--	--------------------------------

ПРИЛОЖЕНИЕ М

Определения понятия «бал»

№ п/п	Определение понятия «бал»	Источник
1.	Бал – собрание многочисленного общества лиц обоего пола для танцев. Мог быть маскированным (бал-маскарад). От других танцевальных собраний, например вечеров, бал отличался блеском, более строгим этикетом, заранее определенным порядком. Порядок бала, то есть последовательность танцев, определялся распорядителем бала, избранным хозяйкой, и указывался в маленьких карточках, вручающихся каждой даме при входе.	Энциклопедический словарь Российской империи истории. XVIII-начало XX в. / Л. В. Беловинский. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – С. 34. : ил.
2.	Баль (французское bal, итал. Ballo, немецкое ball от ballare – танцевать) – в настоящее время означает собрание многочисленного общества лиц обоего пола для танцев. Балы отличаются от других танцевальных собраний известным блеском, более строгим этикетом и заранее определенным порядком.	Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И. Е. Андреевского ТОМЪ II; изд. Ф. А. Брокгаузъ (Лейпцигъ), И. А. Ефронъ. – СПб. : Семеновская типография (И. А. Ефрона), Фонтанка, №92, 1891. – С. 385.
3.	Бал – съезд, вечернее собрание обоего пола для пляски.	Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1 / В. Даль. – М. : Гос. Изд. иностр. и нац. словарей, 1955. – С. 44.
4.	Бал – большой танцевальный вечер.	Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 80 тыс. слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Русский фонд культуры. – М. : АЗЪ, 1996. – С. 31.
5.	Бал – карнавализованное инобытие данной социальной структуры и связей; социально-организованная, регулярная, полифункциональная акция, локализованная по времени, пространству и количеству участников, атрибутом которой является танец.	Колесникова А. Бал в истории русской культуры : диссертация по специальности «Историческая культурология» на соискание ученой степени кандидата культурологии / А. Колесникова. – СПб, 1999. – С. 10.
6.	Бал – собрание общества обоего пола для танцев Балы принадлежат к числу общественных развлечений новейшего времени... для удовольствия молодежи.	Большая энциклопедия. – Т. 2 / Под ред. С. Н. Южакова и П. Н. Миллюкова. – СПб., 1900. – С. 500.
7.	Баль – званый вечеръ съ музыкой и танцами, частный или общественный; бал-маскарад – бал, на который гости являются в маскахъ.	Энциклопедический словарь / Ф. Павленков. 1-е изд. – СПб., 1899. – С. 180.

ПРИЛОЖЕНИЕ *H*

Отрывки из литературных произведений Л. Толстого «Война и мир» и «Святочная ночь», А. Куприна «Впотьмах»

Л. Н. Толстой «Война и мир»: «...она (Наташа) в первый раз живо представила себе то, что ожидает её там, на бале, в освещённых залах, – музыка, цветы, танцы, государь, вся блестящая молодёжь Петербурга. То, что её ожидало, было так прекрасно, что она не верила даже тому, что это будет... Она поняла, всё то, что её ожидает только тогда, когда, пройдя по красному сукну подъезда, она вошла в сени, сняла шубу и пошла рядом с Соней впереди матери между цветами по освещённой лестнице. Только тогда она вспомнила, как ей надо было себя держать на бале, и постаралась принять ту величественную манеру, которую она считала необходимой для девушки на бале. Но, к счастью её, она почувствовала, что глаза её разбегались: она ничего не видела ясно, пульс её забил сто раз в минуту, и кровь стала стучать у её сердца. Она не могла принять той манеры, которая бы сделала её смешной, и шла, замирая от волнения и стараясь всеми силами только скрыть его. И это-то была та самая манера, которая более всего шла к ней» [304, с. 570 – 571].

Куприн А. И. «Впотьмах»: «Лиза ужасно волновалась. При одеванье, всегда сдержанная с прислугой, она закричала на горничную, неловко затягивающую шнуровку корсета, а когда Сергей Григорьевич, совсем уже одетый, крикнул через дверь, что пора ехать, ею вдруг овладел такой страх, что она в изнеможении опустилась на стул. Всю дорогу девочка ехала молча, тревожно выглядывая из-под окутывавшего её большого коврового платка. Теперь же, когда, слегка вздрагивая от волнения и не прошедшего ещё ощущения холода, она раздевалась в уборной, страх совершенно неожиданно исчез. Блеск и шум, господствовавшие в уборной, смешанный запах разных духов, красивые туалеты дам, подмывающий мотив польки, глухо доносившийся сверху, – одним словом, вся эта опьяняющая атмосфера первого бала лихорадочно оживила Лизу, и когда она в сопровождении Зинаиды Павловны входила в залу, то какое-то внутреннее ощущение говорило ей, что она чрезвычайно мила в эту минуту» [180, с. 62].

Л. Н. Толстой «Святочная ночь»: «Серёжа был так сильно взволнован, что заметно было, как скоро и сильно билось его сердце под белым жилетом, и что ему отчего-то захватывало дыхание, когда он вслед за князем Корнаковым, пробираясь между разнообразною, движущеюся толпою знакомых и незнакомых гостей, подходил к хозяйке дома. Волнение его ещё усиливалось в то время, как он подходил к большой зале, из которой ясней стали долетать звуки вальса» [305, с. 405].

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Отрывки из литературных произведений Л. Толстого «После бала» и «Анна Каренина»

Л.Н. Толстой «После бала»: «Когда я приехал домой, разделся и подумал о сне, я увидел, что это совершенно невозможно. У меня в руке было пёрышко от её веера и целая её перчатка, которую она дала мне, уезжая, когда садилась в карету и я подсаживал её мать и потом её. Я смотрел на эти вещи и, не закрывая глаз, видел её перед собой то в ту минуту, когда она, выбирая из двух кавалеров, угадывает моё качество, и слышу её милый голос, когда она говорит: «Гордость? Да?» – и радостно подаёт мне руку, или когда за ужином пригубливает бокал шампанского и исподлобья смотрит на меня ласкающими глазами. Но больше всего я вижу её в поре с отцом, когда она плавно движется около него и с гордостью и радостью и за себя и за него взглядывает на любующихся зрителей. И я невольно соединяю его и её в одном нежном, умилённом чувстве» [303, с.496].

Л.Н. Толстой «Анна Каренина»: «Он (Вронский) не спал всю ночь. Вернувшись в свой вагон, он не переставая перебирал все положения, в которых её видел, все её слова, и в его воображении, заставляя замирать сердце, носились картины возможного будущего» [302, с. 94].

ПРИЛОЖЕНИЕ Р

Характеристика бальных танцев

- **Аллеманда** (от франц. *allemande* – немецкий) – старинный немецкий парный танец, один из наиболее популярных в эпоху Барокко. Аллеманда возникла в XVI веке. Музыкальный размер: 2/4, 4/4. Темп средний или умеренно медленный. Характерными чертами танца являются отсутствие синкоп, тональная и мелодическая контрастность. В конце XVIII века слово «аллеманда» стали использовать для обозначения нового трёхдольного танца; предвосхищающего появление вальса.

- **Бранль** (от франц. *branler* – двигаться, раскачиваться) – старинный французский танец, первоначально народный, хороводный. Первые упоминания о бранле относятся к XIII веку. Особенное распространение бранль получил в XV – XVI вв. Его танцевали повсеместно: на ярмарках, народных праздниках. Постепенно бранль становится придворным бальным танцем. Метр бранлей чётный, в некоторых разновидностях – трёхдольный.

Придворный бранль отличался большим количеством поклонов, в нем было больше плавности, закругленных движений, церемонности, тогда как в народном танце было больше отстукиваний. Пышная придворная одежда придала танцу чопорность. Слово «бранль» характеризует не только тип танца, но и одно из его движений – покачивание корпуса. Простой бранль – источник многих появившихся позднее салонных танцев. Несмотря на «бедность» танцевальной лексики бранля (4 маленьких шага, последний – с приставлением ноги), совокупность костюмов, музыки и величавых манер делали его чрезвычайно интересным. В провинции Пуату из бранля постепенно возник менуэт.

- **Вальс** (франц. *valse*) – общее название бальных и народных танцев в музыкальном размере 3/4 с выделением первой, сильной, доли. Наиболее распространенная фигура в вальсе – полный оборот в два такта с тремя шагами в каждом. Вальс получил большую популярность в Вене в 80-х годах XVIII века. В последующие годы, распространившись по многим странам, вальс, особенно с закрытыми позициями, стал образцом для создания многих других бальных танцев.

Позже были возникли многие разновидности вальса (венский, медленный, фигурный, вальс-бостон). Своим рождением вальс обязан многим танцам разных народов Европы. Корни его находятся в популярном для своего времени танце «матеник» и его варианте «фуриантэ», исполняемых на праздниках в чешских деревнях, а также во французской «вольте» («лавольта») и австрийском «лендлере». Родиной Вальса по праву считают Германию и Австрию. В XIX – начале XX вв. существовало несколько различных форм вальса

(например, вальс в два па и в три па), включая некоторые в размерах 2/4, 6/8 и 5/4.

- **Вальс – гавот** – бальный танец, созданный в последней трети XIX в., когда большим успехом пользовались комбинированные композиции. Состоит из двух частей: гавота и вальса. Связующим звеном являлся поклон. Музыкальный размер первой части 4/4, второй – 3/4.

- **Вальс - мазурка** – бальный танец XIX в., как и полька-мазурка, созданный по модному в то время принципу сочетания в одном танце разных по характеру движений и рассчитанный на рамки определенной композиции в 32 такта. Музыкальный размер 3/4. Состоит из двух частей: мазурки и вальса.

- **Гавот** (от франц. *gavotte*) – старинный французский танец, известный еще с XVI века. Возник в народной среде как хороводный. Музыкальный размер 4/4. В XVIII в. получает второе рождение, но приходит в бальные залы не с деревенских праздников, а со сценических подмостков, аранжированный опытной, профессиональной рукой. Наряду с менуэтом, стал излюбленным жеманным и манерным танцем.

Гавот состоял из легких, маленьких шагов на полупальцах и очень изысканных реверансов. Все это сочеталось с изящными, но вычурными позами и мягкими движениями рук. Основное *па* гавота – «венгерский шаг» – представлял собой двухкратное передвигание ноги в IV воздушную позицию, вперед или назад. Нога двигалась, мягко и плавно разгибаясь, что требовало специальной тренировки. Благодаря сочетанию превосходной музыки с оригинальным танцевальным содержанием, гавот по праву считается одним из самых красивых бальных танцев эпохи Классицизма. Живопись, поэзия, скульптура, стремясь передать дух галантного XVIII в., часто обращались к изображению именно этого танца.

- **Галоп** (от франц. *galop*) – бальный танец в стремительном темпе со скачкообразными движениями. Музыкальный размер 2/4. Галоп появился в Венгрии в XVIII в., а повсеместное распространение получил в 30-40-х гг. XIX ст. Галоп часто исполнялся в заключительной части бала. Кроме того, им начиналась и заканчивалась последняя фигура кадрили. Характер галопа отличается большой динамичностью, движения легкие и скользящие, они крайне просты и быстро усваиваются, чем и объясняется его значительный успех.

- **Гальярда** – старинный итальянский танец эпохи Возрождения, быстрый, веселый. Музыкальный размер 3/4. Первоначально его танцевали в умеренном темпе и исполняли обычно вслед за паваной. Гальярда – танец яркий, живой, с технически сложными прыжками. В нем более, чем в других придворных танцах сохранились народные движения. Легкость и живость, с которой исполнялся танец, не исключали известной изысканности, которую нужно было сохранять

даже при быстрых поворотах. Исполнители гальярды могли по своему усмотрению чередовать, менять и усложнять движения, как бы соревнуясь друг с другом в ловкости.

- **Кадриль** (от франц. *quadrille* – четыре) – народный массовый и бальный танец XIX в., в подвижном темпе и музыкальном размере 2/4. Кадриль относится к контрдансам. Родиной этого танца считается Англия, из которой в начале XVIII в. он попал во Францию. Своим распространением и популярностью кадриль обязана Парижу. Французы изменили танец по своему вкусу, не забыв прибавить слово «французская». В 70-х гг. XIX в. становится особенно модной английская кадриль-лансье.

В традиционной кадрили участвовали 4 или 8 пар, которые образовывали четырехугольник – *carre*. Если пар было больше, танцоры располагались в несколько *carre*. Позднее – выстраивались две линии, и каждая линия пар поочередно танцевала каждую фигуру кадрили. В кадрили было 6 фигур, они включали шассе, подъемы на полупальцы, галоп, переходы. Фигуры кадрили требовали оживленного, грациозного и изящного исполнения. Распорядитель бала мог по своему усмотрению создавать различные танцевальные построения. Танцевальная техника исполнения кадрили была доведена до совершенства, а движения были идеально законченными.

Старинная французская кадриль была центром внимания и основой каждого бала. За один вечер ее могли исполнять несколько раз. Качество исполнения было серьезным испытанием для танцующих, за кадрилию следили все глаза зала! Кадриль имела и воспитательное значение: она приучала к хорошим манерам, умению музыкально, четко и непринужденно двигаться. На протяжении двухсот лет танец претерпел немало изменений: упростились фигуры, появились обычные повседневные шаги. Кадриль превратилась в танец отдыха, необходимого среди быстрых вальсов, галопов и полек. Русский народ сделал кадриль разнообразной по рисунку, введя в нее многие фигуры русских хороводов и плясок. Различается кадриль квадратная, линейная, круговая.

- **Контрданс** – название собирательное, оно объединяло однотипные танцы – кадриль, англес, экосез, гроссфатер, лансье, построенные по *carre* или по линии, где четное число пар стояло друг против друга. Впервые контрданс появился в Англии в XVII в. и отсюда был заимствован всеми европейскими народами. «Контрданс» – по-английски «country dance» – означает «сельский, деревенский танец». Как и многие другие танцы, имеет первоисточником народные танцы. Движения контрданса были построены на *pas chasse*, *balance*, *pas de basque* и постепенно усложнялись. Число их фигур доходило до нескольких сотен.

Успех контрдансов объясняется тем, что его могли исполнять одновременно все желающие (лишь бы было четное число пар), в то время, как старые танцы (павана, менуэт) исполнялись ограниченным количеством пар. Контрдансы по своему типу и танцевальному содержанию были интереснее и живее, чем многие церемониальные танцы. Отсюда и большой успех контрдансов, которые в течение почти двух веков неизменно исполнялись на балах всех стран и всех сословий.

• **Котильон** (от франц. cotillion) – бальный танец-игра французского происхождения, известный с XVIII в. Особую популярность получил в XIX в. Котильоном первоначально называлась нижняя юбка. В 1775 году это название закрепилось за танцем, во время которого были видны нижние юбки. Котильон близок контрдансу. Объединяя несколько самостоятельных танцев (вальс, мазурка, полька), он исполнялся всеми участниками в конце бала. Разнообразие котильона зависело от ведущей пары – кавалер-кондуктор давал сигнал оркестру, громко называя фигуры. Он же следил за согласованностью движения пар. Ни один бал в XIX в. не проходил без котильона.

Котильон сначала исполнялся в конце бала как прощальное выступление всех участников в излюбленных танцах, а затем стал центром танцевального вечера. Котильон очень напоминает массовую танцевальную игру, возглавляемую одной парой, которая назначала порядок фигур. В танец входили движения вальса, мазурки, польки. Иногда котильон исполнялся между фигурами кадрили. Распорядители балов ввели в моду котильон с аксессуарами (различными предметами). Разнообразие этих предметов и фантазия распорядителя бала создавали множество новых фигур, точнее развлечений и игр с вещами, соединенных с танцами. В некоторых источниках упоминается более 200 фигур котильона, например, «Стулья», «Цветы», «Карты», «Пирамида», «Тайнственные руки», «Игра бабочек», «Взаимная услуга» и др. Котильон – царь танцев, неоцененный воодушеватель, без которого бал не бал, без которого танцующие тщетно ищут то, для чего приехали: разнообразия, веселости, отсутствия всякой техники, хорошей шутки, неожиданных эффектов.

• **Краковяк** – польский народный, затем бальный танец, именующийся по названию города Кракова. Музыкальный размер 2/4. Характер живой и горделивый. Движения танца просты, но энергичны, что указывает на его народное происхождение. Сначала его танцевали только мужчины: «рыцарь» и его «оруженосец». Затем стали танцевать в паре с дамой: она – плавно и изящно, он – с резкими притопами. В краковяке основные движения сходны с движениями мазурки – с тремя поочередными выстукиваниями всей ступней в пол; причем первый и третий притоп должен быть сильнее второго. Наиболее известная сегодня композиция танца построена преподавателем Н. Л. Гавликовским и соединяет характерные элементы польского танца

с вальсом. В соответствии с музыкальным размером, вальсовая часть (вторая) исполняется не на $3/4$, как в обычном вальсе, а на $2/4$.

- **Куранта** (от франц. *courante* – *бегущая, текущая*) – французский бальный придворный танец, музыкальный размер $3/4$. В течение XVI и начала XVII в., наравне с *паваной*, куранта была самым любимым салонным танцем. Это был медленный важный танец, более других внушающий чувство благородства. Отличался сложными, затейливыми фигурами. Куранта имеет своеобразный характер, заключающийся в вечном «течении» вперед, что и означает само слово «куранта». В конце XVII в. ее вытеснили другие, менее торжественные и более подвижные танцы.

- **Мазурка** (от польск. *mazurek* – название жителей Мазовии) – стремительный и зажигательный бальный танец в музыкальном размере $3/4$, с дроблением пунктирным ритмом сильной доли и характерным перенесением акцента на слабую, третью, долю такта. Истоки мазурки – в народном польском танце мазуре, появившемся еще в XVI в., замечательном по красоте и разнообразию движений. В Европе мазурка становится известной к началу XIX в. (танцмейстеры придали народному танцу салонный характер) и наибольшее распространение получает в России. Нигде (кроме Польши) с таким блеском и мастерством не танцевали мазурку, как в России. Её изучение требовало гораздо больше времени, терпения и искусства, чем изучение других бальных танцев.

Все в мазурке поддерживает образ блистательного кавалериста: и особая выправка, и пружинистый шаг, и галантность учтивого кавалера. Именно от него зависело успешное исполнение танца. Он выбирает фигуры и меняет темп. Мазурка – танец лихих наездников и их нежных дам. Элементами мужской партии были сильные удары каблуком (пришпоривание коня), резкие взмахи рукой над головой (натягивание поводьев), «хромой шаг» (напоминание о ранениях), а у дам – легкий бег на полупальцах и вообще демонстрация слабости и хрупкости. Дама должна уметь легко лететь по залу, уметь схватывать движения и переходы, предлагаемые кавалером. Во время танца мужчины опускались на одно колено перед дамой, словно желая помочь ей сойти с коня. Кавалеры красовались перед своими дамами, очаровывали и завоевывали их.

Фигуры танца были разнообразны и многочисленны, а свободная импровизация движений делала танец ярким и увлекательным. Мазурка всегда была в центре каждого празднества, ее ждали, к ней готовились. После того, как мазурка получила постоянную «прописку» в бальных залах, танцмейстеры придумывали все новые и новые фигуры и даже виды мазурки. Появились вальс-мазурка и кадрили-мазурка, ее соединяли с полькой, использовали в котильоне. В па-де-труа мазурка составляет целую часть танца. Одна из фигур мазурки – «Заздравная» –

исполнялась с бокалом шампанского в руке. Мазуркой обычно завершалось первое отделение бала.

- **Менуэт** (от франц. *menu* – *маленький*) – старинный народный французский танец. Музыкальный размер 3/4. Появился в XVII в. из народного бранля, который состоял из маленьких шагов (*pas menus*). Движения бранля стилизуются, приукрашиваются; размеренные маленькие шаги соединяются с плавными приседаниями и чопорными реверансами. Царствование Людовиков XIV и XV можно назвать настоящей эпохой менуэта.

В России менуэт исполнялся на ассамблеях Петра I и на дворянских балах при Екатерине II. Ни один танец XVI – XVII вв. не пользовался такой популярностью, как прославленный менуэт, являющийся общепризнанным образцом салонного танцевального искусства. «Менуэт – это танец королей и король танцев», – так называли его историки танцевального искусства. Считалось, что кто хорошо танцует менуэт, тот все делает хорошо. В XVIII – начале XIX в. многие учителя танцев полагали, что для выправки осанки и выработки грациозных манер необходимо долгое время обучать воспитанников именно менуэту и не спешить с разучиванием новых танцев до тех пор, пока менуэт не будет исполняться безукоризненно. Один из крупнейших русских балетмейстеров и педагогов А. П. Глушковский говорил, что менуэт приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, и ученик получает совершенную выправку всего тела.

Основной чертой исполнения менуэта является церемониальность, галантность и торжественность. Шаг менуэта – па грав (*pas grave*) – очень плавный, каждое движение вытекает из предыдущего без перерыва. Достигнуть этого не так просто. Но нельзя забывать, что в те времена было принято долго обучаться танцевальному мастерству; один поклон менуэта разучивали месяц, проходили годы, прежде чем решались исполнять танец на придворном балу. Руки танцующих – мягкие, пластичные, – дорисовывали позы менуэта. Пышная одежда обязывала к медленным движениям. Менуэт не танцевали по кругу зала, его рисунок варьировался в плавных закругленных линиях в виде букв S и Z, цифр 2 и 8.

- **Миньон** (от франц. *mignonne* – *приятный*) – парный бальный танец конца XIX в., рассчитанный на композицию в 16 тактов. Музыкальный размер 3/4. Миньон построен на характерных движениях вальса, по характеру близок к фигурному вальсу. Введен в обиход известным преподавателем танцев Н. Г. Гавликовским. Включает движения: балансе, дорожка и вальс-миньон (шаг-глиссад и вальсовый поворот). Исполняется в мягкой и спокойной манере.

- **Павана** (от лат. *pavo* – *павлин*) – бальный танец величественного и торжественного характера. Исполняется в медленном темпе, в музыкальном размере 2/4. Принадлежит к группе басседансов, являясь

одним из старейших известных нам исторических танцев. Появился в Испании как парадное шествие, попал во Францию, где, оставаясь исключительно придворным, видоизменялся и усложнялся. Наряду с курантой был распространен в Европе в XVI в. Танец имел целью показать обществу величавость танцующих, грацию манер и движений, богатство костюмов. Движения паваны – это ход красующейся павы.

Под музыку паваны проводились различные церемониальные шествия. Павану танцевали одновременно одна или две пары. Строгий порядок в чередовании пар зависел от происхождения и общественного положения танцующих (сначала король и королева, затем другие знатные особы). Павана пользовалась большой популярностью до середины XVII в., когда уступила свое место менуэту.

- **Падеграс** (от франц. *pas de grase*) – парный бальный танец со спокойными, изящными движениями, музыкальный размер 4/4. Как и падетруа, был сочинен в России в конце XIX в. русскими балетмейстерами Е. М. Ивановым и А. П. Бычковым. А «иностранные» названия объясняются тем, что в XIX веке французская терминология в танцевальной культуре была столь же традиционной и общепринятой, как латынь в медицине и итальянский язык в музыке. Для танца характерны небольшие шаги, приседания и фиксированные позы.

- **Падекатр** (от франц. *pas de quatre*) – довольно изящный бальный танец, принадлежавший к числу наиболее распространенных в конце XIX – начале XX в. Усовершенствованный и обновленный, он введен в обиход солистом Петербургского балета и известным преподавателем танцев Н. Л. Гавликовским. Падекатр состоит из шагов-глиссад и вальсового поворота. Особенностью падекатра является исполнение вальса в размере 4/4 (т. е. быстрее). Танец занимает 4 такта. Первый и второй такт состоят каждый из четырех шагов, что и дало название танцу. Танец очень короток, но необычайно элегантен и красив.

- **Падеспань** (от франц. *pas d'Espagne*) – парный бальный танец установленной композиции, умеренно быстрого темпа, музыкальный размер 3/4. В течение нескольких десятилетий созданный в 1898 г. артистом Большого театра, русским хореографом А. А. Царманом, падеспань был одним из самых любимых российских танцев. Построен на простых элементах испанского танца.

- **Па-де-Труа** (от франц. *pas de trios – танец втроем*) – в классическом балете – танец трех исполнителей, а также бальный танец определенной композиции на 24 такта. Состоит из трех частей, различных по характеру и темпу: менуэта, мазурки и вальса. Музыкальный размер 3/4. Как и падеграс, был сочинен в России в конце XIX в. русскими балетмейстерами Е. М. Ивановым и А. П. Бычковым. Танец пользовался заслуженным успехом наряду с другими танцами, которые воспитывали хорошие манеры, изящество, грацию и музыкальность.

- **Полонез** («*polonaise*») по-французски означает «польский». Это польский торжественный танец-шествие, который произошел от народных массовых танцев – прогулок. Музыкальный размер 3/4. Получил известность еще в XVI в. как церемониальный придворный танец. В те давние времена его скорее «представляли», чем танцевали. Придворные дамы при представлении королю образовывали процессию, которую сопровождала величественная музыка; такая процессия вошла в традицию и стала открывать все государственные церемонии, а само шествие переросло в танец.

В России полонез называли «ходячий разговор», так как во время танца исполнители могли вести беседу. В отличие от большинства салонных танцев первой половины XVIII в. полонез не сдал своих позиций в последующие эпохи и прочно занял место главного, «императорского» танца на всех балах. Этим танцем, начиная с последней трети XVIII ст., хозяин дома (или монаршая особа) открывал всякий бал. Кавалер первой пары (с самой почетной дамой) был ведущим и отличался исключительной отточенностью движений. Первая пара задавала движения, которое повторялось всей колонной. Начавшись во дворце, танец продолжался «тысячью прихотливых извивов» через все апартаменты, в саду или в отдаленных гостиных, где движения становились более раскованными.

Полонез создан с целью привлечь внимание к мужчине, подчеркнуть его щегольский вид и гордую осанку. Даже само название танца в оригинале – *Polski* – мужского рода. В ту пору великолепные ткани, драгоценности и яркие цвета были распространены у мужчин не меньше, чем у женщин. Особого умения требовало снимать во время полонеза головной убор, переключивать его из одной руки в другую, прикасаться к эфесу сабли и т. д.

Начало полонеза ознаменовывалось ритурнелем. Шаг танца мягкий, изящный и неизменяющийся (несмотря на причудливость и сложность всей композиции), с глубоким плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. Соединенные руки кавалера и дамы высоко не поднимались. Корпус танцующих слегка развернут к партнеру, лица партнеров также обращены друг к другу, и это положение сохраняется на протяжении всего танца. Корпус должен оставаться строго подтянутым, осанка – горделивой, шаги чередуются с плавными приседаниями и поклонами. Все исполняется с чувством большого внутреннего достоинства и такта. В танце нет быстрых или замысловатых движений, но вместе с тем ни один танец не требует такой строгой собранности, как полонез. Здесь видны как на ладони самая малая неуклюжесть, самая легкая неуверенность в ногах, малейшее непопадание в такт. Пройти с благородством, изяществом и простотой, когда со всех сторон на вас смотрят!

После того, как хозяин дома торжественно открыл вечер, всякий из гостей имел право занять его место с его дамой и стать таким образом во главе кортежа. Дамы, меняя кавалеров столько раз, сколько новых кавалеров приглашало первую из них, следовали в том же порядке, кавалеры же сменяли друг друга, и случалось, бывший в начале танца впереди мог оказаться последним. Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми фигурами, которые он заставлял проделывать. Роль полонеза состояла не только в представлении гостей друг другу, но и в создании определенной атмосферы: «польский» помогал настроиться на танцевальный вечер, который требовал большого хореографического мастерства.

● **Полька** – старинный чешский танец, а не польский, как кажется из названия. Музыкальный размер 2/4. Слово «полька» происходит от слова «pulka», что по-чешски означает «половина». И действительно, основное движение этого жизнерадостного танца состоит из двух полушагов, соединенных приставкой. Бальная полька родилась из народного чешского танца и во многом сохранила его черты. Ни один праздник в Чехии не обходится без задорной и веселой польки. В первой половине XIX в. польку привез во Францию чешский хореограф Йозеф Нэруда. 40-е годы XIX в. были временем бурного увлечения этим подвижным веселым танцем по всей Европе, в том числе и в России. Её успех затмил даже вальс. Жизнерадостность, игривость, легкость, не характерная для танцев того времени, содействовали триумфальному шествию польки по всему миру.

Полька соединяет в себе объятия, свойственные вальсу, с невероятной энергией и жизненной силой. Беспечность и легкость – ее природа. Новый танец позволял танцевать спонтанно и только для удовольствия. Впоследствии появились некоторые разновидности этого танца, правда, изначальная полька пережила всех своих наследников. Подобно всем бальным танцам, созданным на народной основе, полька хорошо приспособилась к новым условиям исполнения в танцевальном зале. Вся её прелесть неизменна – в простом ритме, в быстрых и легких, подпрыгивающих движениях и поворотах танцующих пар. В польке используются различные фигуры, которыми танцующие могут варьировать по своему желанию. Этот танец прочно вошел в танцевальное искусство многих народов. Полька видоизменялась, приобретая специфическую национальную окраску, но в ней всегда оставалось сочетание подвижности и силы мужского танца с кокетливой грациозностью женского.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ГЛАВА 1. ТРАДИЦИЯ БАЛА В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ	9
1.1. Историография бальной культуры в России.....	9
1.2. Петровские ассамблеи как период становления бальной традиции в России (1718 – 1725).....	25
1.3. Бальная практика послепетровских десятилетий: стремительный расцвет (1725 – 1801).....	30
1.3.1. Балы переходного этапа (1725 – 1762).....	30
1.3.2. Балы кульминационного этапа (1762 – 1801).....	36
1.4. Бал в российской культуре XIX столетия: инерционный этап (1801 – 1881).....	43
1.5. «Закатная пора» русского бала (1881 – начало XX в.).....	56
ГЛАВА 2. «БАЛЬНЫЕ ПРОЕКЦИИ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ XIX ВЕКА	64
2.1. Полонезы О. Козловского как образец бальной музыки конца XVIII – начала XIX вв.....	65
2.2. Реализация бальной темы в оркестровых сочинениях композиторов Российской империи XIX века.....	72
2.3. О лирическом аспекте воплощения темы бала в «Вальсе-фантазии» М. Глинки.....	76
2.4. Специфика отображения образов бала в фортепианной музыке композиторов Российской империи XIX века.....	83
2.5. Фортепианные циклы А. Рубинштейна «Бал» и «Костюмированный бал» – уникальные образцы воплощения бала как художественного целого.....	86
2.6. Об особенностях воссоздания бальной темы в российской камерно-вокальной лирике романтической эпохи.....	95
ГЛАВА 3. СЦЕНЫ БАЛА В ОПЕРАХ КОМПОЗИТОРОВ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ XIX СТОЛЕТИЯ	108
3.1. Опыт музыкально-театрального воссоздания бала композиторами Российской империи XIX ст.....	108
3.2. Бал как музыкально-сценическая проблема (на примере дирижёрских интерпретаций бальных сцен из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»).....	122
ГЛАВА 4. НЕМНОГО О БАЛЬНОМ ЭТИКЕТЕ	140
4.1. Общие правила бального этикета.....	141
4.2. Этикет для кавалеров.....	143
4.3. Этикет для дам.....	146
4.4. Обращения друг к другу на балу.....	148
4.5. Также необходимые на балу сведения.....	150
4.5.1. Язык веера.....	150
4.5.2. Язык цветов.....	150

4.5.3. Символика цветов.....	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	158
ПРИЛОЖЕНИЕ А Правители Российской империи.....	180
ПРИЛОЖЕНИЕ Б Композиция бала в Таврическом дворце 28.04.1791 года.....	181
ПРИЛОЖЕНИЕ В Фортепианные сочинения с танцевальной жанровой основой.....	182
ПРИЛОЖЕНИЕ Г Классификация фортепианных сочинений с танцевальной жанровой основой по группам.....	197
ПРИЛОЖЕНИЕ Д Порядок номеров фортепианного цикла «Бал» А. Рубинштейна.....	201
ПРИЛОЖЕНИЕ Ж Порядок номеров фортепианного цикла «Костюмированный бал» А. Рубинштейна.....	202
ПРИЛОЖЕНИЕ И Классификация пьес фортепианного цикла А. Рубинштейна «Костюмированный бал» согласно историческим эпохам	203
ПРИЛОЖЕНИЕ К Структура номеров фортепианного цикла «Костюмированный бал» А. Рубинштейна.....	204
ПРИЛОЖЕНИЕ Л Сравнительная таблица дирижёрских интерпретаций картин бала из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского.....	205
ПРИЛОЖЕНИЕ М Определения понятия «бал».....	221
ПРИЛОЖЕНИЕ Н Отрывки из сочинений Л. Толстого «Война и мир» и «Святочная ночь», А. Куприна «Впотьмах».....	222
ПРИЛОЖЕНИЕ П Отрывки из сочинений Л. Толстого «После бала» и «Анна Каренина».....	223
ПРИЛОЖЕНИЕ Р Характеристика бальных танцев.....	224

Научное издание

Ефремова Ирина Владимировна

**ТРАДИЦИЯ БАЛА
В КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ**

В авторской редакции

Дизайн обложки

Пармон Анастасия Игоревна

Иллюстрации

Дыгун Юлия Александровна

В оформлении обложки использована картина М. А. Зичи
«Бал в Концертном зале Зимнего дворца во время официального визита
шаха Насир-ад-Дина в мае 1873 года».

Подписано в печать 08.08.2019. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Ризография.

Усл. печ. л. 13,66. Уч.-изд. л. 12,17. Тираж 100 экз. Заказ 520.

Полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ