

Министерство культуры Республики Беларусь
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

И. В. Ефремова

**БАЛ – ИСКУССТВО И ИГРА.
ОТ РАССВЕТА ДО РАСЦВЕТА...**

Минск
БГУКИ
2023

УДК 793.38(470) “1721/1917”
ББК 77.562+85.323(4)
Е 924

*Рекомендовано к печати решением учёного совета
Белорусского государственного университета
культуры и искусств (протокол № 2 от 06.10.2022)*

Рецензенты:

*О. В. Дадюмова, доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств Республики Беларусь,
почетный профессор Белорусской государственной
академии музыки;*

*И. Н. Духан, доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой искусств и средового дизайна
Белорусского государственного университета*

Ефремова, И. В.

Е924 Бал – искусство и игра. От рассвета до расцвета... / И. В. Ефре-
мова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры
и искусств. – Минск : БГУКИ, 2023. – 632 с.
ISBN 978-985-522-322-2.

Монография посвящена исследованию бала – феномена, который на протяжении многовековой истории своего существования был и остается востребованным европейским социумом. Автором освещаются вопросы зарождения и эволюции данного явления, дается его теоретическое осмысление, выявляется значение искусства и игры как семантических констант бального действия, проводятся условные параллели между топико-темпоральной организацией бала и пространством-временем современных художественно-игровых практик – перформанса, хеппенинга, иммерсивного театра.

Книга рассчитана на широкий круг читателей – от специалистов в сфере культуры и искусства, учащихся профильных учебных заведений до людей, не имеющих отношения к данным сферам, но проявляющим живой интерес к данной проблематике.

УДК 793.38(470) “1721/1917”
ББК 77.562+85.323(4)

ISBN 978-985-522-322-2

© Ефремова И. В., 2023
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2023



Ирина Ефремова – кандидат искусствоведения, доцент. В настоящее время работает в Белорусском государственном университете культуры и искусств. Преподает учебные дисциплины: «Светский этикет и сценическая культура исполнителя», «Фортепиано», «Постановка голоса», «Постановка вокального номера». Ведет активную научную и творческую деятельность. Ирина Ефремова – автор более 70 научных работ. Сфера научных интересов – балльная культура, светский этикет, музыкальное искусство.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дорогие читатели! Монография И. В. Ефремовой представляется мне чрезвычайно важным, полезным и интересным исследованием как для отечественного, так и для зарубежного искусствознания. Будучи строго научной, она охватывает широкие художественные и историко-культурные горизонты, связанные с бальным феноменом. Динамика повествования, при кажущейся неспешности и описательности, придает работе цельность, монолитность и особую концептуальность. Все разделы книги подчинены единой цели – раскрыть рассматриваемый феномен как многогранное художественно-игровое явление, хронотоп которого основан на соответствующей семантической константе. Проблематика исследования базируется на универсальных эстетико-философских, вечных вопросах, скрепляющих, подобно бриллиантовому гвоздю, перекладину креста хроноса и топоса, на котором отражается каждый момент человеческой жизни и вселенского бытия. Монография являет собой фундаментальный историко-теоретический труд, в котором теория оказывается историчной, а история – теоретичной. Столь органичное сочетание позволяет вывести данное исследование на уровень высокого академического статуса и придать ему универсальный характер при сохранении, несомненно, искусствоведческого модуса. От конкретики артефактов к широчайшим обобщениям – таков путь гуманитарного знания, по которому идет автор, раскрывая, но не закрывая разработанную концепцию.

*доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств Республики Беларусь,
почетный профессор Белорусской
государственной академии музыки
Ольга Владимировна Дадиева*

*Книга посвящается моим родителям –
горячо любимой мамочке,
Ефремовой Тамаре Сергеевне,
и отцу, Ефремову Владимиру Дмитриевичу,
доктору технических наук,
профессору Белорусского государственного
аграрно-технического университета,
безвременно покинувшему этот мир в 2008 году*

ОТ АВТОРА

Данное комплексное исследование – итог многолетней работы автора в области проблематики балльной культуры. Выбранный ракурс, связанный с осмыслением искусства и игры в качестве семантических констант пространственно-временного континуума бала, представляется чрезвычайно интересным и позволяет выйти на междисциплинарный уровень разработки темы. Взаимодействие художественной и нехудожественной сфер в рамках балльного действия маркирует неразрывную связь творческого и бытийного, возвышенного и земного, составляющую сущность диалектического фундамента, на котором зиждется Вселенная. Это позволяет интерпретировать рассматриваемый феномен в контексте человеческой деятельности как некое пограничное явление, расположенное на стыке искусства и жизни, своеобразный квазитеатр, в котором актер выступает как наблюдателем – зрителем, так и активным участником – исполнителем балльного действия, тем самым реализую заложенную в природе человека на генетическом уровне потребность в творческом самовыражении. В обозначенном формате бал предстает как «жизнь в миниатюре» (Ф. Кони), «модель действительности» конкретной историко-культурной эпохи и конкретного индивида, воплощающая важные универсалии бытия Человека и Мира.

Автор выражает благодарность всем, кто помогал ему в работе над данным исследованием и его издании, в том числе руководству Белорусского государственного университета культуры и искусств, отделу аспирантуры, кафедре теории и истории искусства, кафедре режиссуры, членам ученого совета. Отдельные слова признательности адресуются моему научному консультанту – доктору искусствоведения, профессору Н. П. Яконюк, а также рецензентам настоящей монографии – доктору искусствоведения, профессору, заслуженному деятелю искусств Республики Беларусь, почетному профессору Белорусской государственной академии музыки О. В. Дадюмовой и доктору философских наук, профессору, заведующему кафедрой искусств и средового дизайна Белорусского государственного университета И. Н. Духану за то, что они нашли время ознакомиться с работой, высказать ценные замечания и советы, а также за высокую оценку моего труда.

З першымі ж тактамі «Ветрыку» ён стукнуў
абцасамі і пайшоў трайным крокам, то з правай,
то з левай нагі. ... А поруч з ім плыла яна,
проста плыла ў паветры, залацістая, белая, блакітная,
як райская птушка, і вэлюм яе віўся ў паветры. <...>
І раптам музыкі раўнулі мазура. <...>
Гэта было сапраўднае дзіва, нябачаны цуд:
два чалавекі ў старажытных вопратках
стваралі перад намі гэтую казку.

У. Караткевіч «Дзікае паляванне караля Стаха»

ВВЕДЕНИЕ

Фундаментальной проблемой современного искусствознания является поиск ответов на ключевые вопросы, определяющие пути и направления развития художественного мира, а также связанных с ним феноменов. В числе таковых, получающих все большее распространение и актуализацию в современных реалиях, выделяется бал – синтетическое явление, важным инструментом формирования которого служит искусство. Функционируя на границе бытовой реальности и творческой деятельности, данный феномен в художественно-игровом формате воплощает различные аспекты человеческой жизни.

Генерируя культурные ценности и решая множественные задачи поведенческого, художественно-эстетического, морального и историко-патриотического плана, бал выступает не только как форма культурно-художественной памяти, обеспечивая преемственность поколений, но и как важный фактор формирования личности. Это обусловило значимость возрождаемых на пространстве суверенной Беларуси балльных мероприятий среди прочих проектов культурной направленности, обретающих поддержку на государственном уровне.

С момента своего вхождения в контекст общеевропейской жизни бал постепенно начал вызывать к себе интерес со стороны мастеров искусства (писателей, композиторов, художников, режиссеров и др.), стремившихся запечатлеть столь востребованный феномен в своем творчестве и тем самым преобразовать жизненную реальность в реальность художественную. Бал превращается в художественный образ, воплощаемый в живописных полотнах (в том числе М. Пепейна, И. Франкена, И. Янса, А. Боссе, А. Ватто, В. Гауза, А. Менцеля, М. Зичи, Э. Мане, О. Ренуара, Л. Шмутцлера, Д. Кардовского, И. Куликова, В. Первунинского и др.), разножанровых музыкальных опусах (в том числе Ж.-Б. Люлли, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Дж. Верди, И. Штрауса, Й. Ланнера, М. И. Глинки, А. Н. Лядова, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Г. В. Свиридова, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, В. А. Гаврилина и др.), литературных произведениях (в том числе У. Шекспира, Дж. Остин, Г. Джеймса, Г. Флобера, Б. Шоу, Г. Сенкевича, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. А. Булгакова и др.). В XX веке балльная тема проникает в кинематограф («Ромео и Джульетта», «Королевский роман», «Ватель», «Гордость и предубеждение», «Нортенгерское аббатство», «Моя прекрасная леди», «Графиня де Монсоро», «Горе от ума», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мертвые души», «Маскарад», «Война и мир», «Анна Каренина», «Анна на шее», «Мастер и Маргарита» и др.). Сцены бала также получили отражение в белорусской литературе и искусстве, в том числе в поэзии А. Мицкевича («Пан Тадеуш»), прозе В. Короткевича («Дикая охота короля Стаха», «Колосья под серпом твоим»), танцевальной музыке М. Радзивилла и Т. Костюшко, О. Козловского и М. К. Огинского, С. Монюшко и Н. Орды, представителей семьи Ельских, музыкально-сценических произведениях Г. Вагнера (балет

«После бала»), В. Солтана (опера «Дикая охота короля Стаха»), В. Кузнецова (балет «Витовт») и В. Кондрусевича (мюзикл «Софья Гольшанская»), кинофильме В. Рубинчика («Дикая охота короля Стаха») и др.

Несмотря на многогранное воссоздание рассматриваемого явления в культурной жизни общества и художественной практике, всестороннего и глубокого научного осмысления в искусствоведении бал пока не получил. Ни в одном научном исследовании в мировом искусствознании не только не решалась, но даже не ставилась задача рассмотрения в качестве базисной семантической основы топики-темпоральной организации бала именно искусства и игры. Этим во многом определяется выбор темы данной работы, актуальность которой состоит в константной востребованности бального феномена с момента его зарождения в эпоху Средневековья по сегодняшний день. Одна из причин такой популярности заключается в предоставляемой актору возможности погрузиться во внеповседневную реальность. Создаваемая художественно-игровыми средствами в пространственно-временных координатах бального мероприятия, обозначенная сфера превращалась в своеобразную модель постижения действительности.

Процесс этого познания в своих истоках и нелинейном развертывании восходит к началам и сути цивилизации, культуры и искусства. В данном процессе одно из центральных мест принадлежит категории хронотопа. Являясь базовым понятием философского знания, предметом изучения естественных, технических и социально-гуманитарных наук, в том числе и искусствоведения, пространство-время выступает той качественной системой координат, в рамках которой разворачивается жизнь человека и реализуется его деятельность. Хронотоп, с одной стороны, представляет собой экстракт познания и осознания человеком хода истории, смены и характеристик ее культурно-стилевых эпох, а также создаваемого ими определенного смыс-

лового контекста для происходящих событий, с другой – помогает ему разобраться в самом себе, в своей генеалогии, в своем внутреннем мире, в своих ценностных ориентациях, скоррелировать реалии собственного бытия в соответствии с выстроенной на имажинативном уровне желаемой матрицей жизненного сценария.

В этом аспекте особенно важным представляется вопрос о роли художественного компонента в организации человеком бытийного пространства-времени. По верному замечанию М. Пиотровского, от качества данной составляющей напрямую зависит качество жизни [195]. Выступая соединительным каналом между миром материальным и духовным, художественно организованное пространство-время формирует более требовательное отношение индивида к самому себе и к своему окружению, выдвигая определенные условия к поведению, воспитанию и, в целом, культурному уровню, проявляющемуся, в том числе, в пиететном отношении к искусству и развитию тонкого художественного вкуса.

С учетом того, что человек по своей природе есть существо социальное, коллективное, реализующее себя в процессе коммуникации, проблема художественно организованного хронотопа значительно актуализируется на уровне общественных институтов. К их числу относится институт бала, который на протяжении более чем 700-летней истории своего существования являлся одной из самых популярных форм европейских социокультурных и, уже, социохудожественных, практик.

По своей сути пространственно-временной континуум балного действия, формируемый выразительными средствами различных видов искусства, представляет собой своеобразный художественный экстракт. Архитектура, скульптура, живопись, музыка, танец, декоративно-прикладное искусство в топико-темпоральной организации бала составляют ансамбль Прекрасного, призванный произвести неизгладимое впечатление на

участников бального мероприятия. Подобный формат предусматривает особое взаимодействие между *актерами*, коммуникация которых на всех уровнях облачена в эстетически совершенные формы. Рождая полифонию художественных смыслов, бальный пространственно-временной континуум выступает проводником духовно-интеллектуального начала, тем самым способствуя развитию гармоничной личности. А стремление к гармонии, как справедливо указывал А. Ф. Лосев, обусловлено особенностями человеческого духа, благодаря которым мы всегда и везде стремимся к «порядку и логике» [345, с. 18].

Следует отметить, что каждый художественный элемент бального действия предстает в образцовом, совершенном виде. Это касается архитектуры бальных помещений, их внутреннего оформления, бальной музыки, бальных танцев, бальных нарядов, бального этикета и обуславливается главной целью праздничного мероприятия, связанной с обязательным получением удовольствия его гостями. Комплекс различных видов искусства служил мощным средством воздействия на визуальный (архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное творчество), аудиальный (музыка) и визуально-аудиальный (танец, этикет) уровни человеческого восприятия.

Также причина столь устойчивого интереса и востребованности бальной практики у представителей различных историко-культурных эпох заключалась в игровой природе бального феномена, позволяющей не только реализовать его *актерам* генетически заложенную потребность в игровой деятельности, но и использовать бальные мероприятия, проводимые при дворе монарха, как средство государственного правления. В контексте хронотопа бала уместным представляется обращение к трудам Платона, написанным задолго до возникновения бальной культуры. В одном из них философ отождествляет игру с художественным творчеством. Понятием «игра» мыслитель обозначает «пятый род» искусства, существующий «для забавы» и удо-

вольствия (в том числе искусство музыки и живописи) и одновременно выступающий действенным инструментом в сфере государственного управления – «искусстве царя» [451, с. 288]. Платоновское отождествление позволяет выйти на общее свойство искусства и игры, а именно на их творческий характер. Потому неслучайно именно искусство и игра в бальной культуре обретают роль семантической константы, обладающей потенциальными возможностями вариативных проявлений в каждом историческом периоде и каждом конкретном воплощении.

Распространение бальной традиции в европейском регионе, в том числе и на белорусских землях¹, позволяет говорить о важности данного процесса, поскольку балы, неразрывно связанные с культурой местной элиты, составляют важнейшую часть отечественной истории, являются нашим национальным достоянием. Этот тезис находит подтверждение и на законодательном уровне суверенной Беларуси. Так, в Кодексе Республики Беларусь о культуре от 20 июля 2016 г. № 413-З (статья 8 глава 3 раздел 1) дается определение культурной ценности, которая представляет собой «созданный человеком или тесно связанный с его деятельностью материальный объект и нематериальное проявление творчества человека, которые имеют историческое, художественное, научное или другое значение» [293]. Безусловно, балы вполне соотносятся с данной формулировкой, а потому могут рассматриваться в качестве одной из культурных ценностей нашего государства.

Очевидная необходимость осмысления этого многогранного феномена обусловлена парадоксальностью собственно научной ситуации, проявляющейся, с одной стороны, в: а) обилии литературы и источников, посвященных теме бала (мемуары; практические руководства по изучению бальных танцев с подроб-

¹ В соответствии с утвержденным в белорусском искусствоведении подходом история художественных явлений рассматривается в границах современной Беларуси, территория которой в разное время входила в состав Древней Руси, Великого Княжества Литовского, Речи Посполитой и Российской Империи.

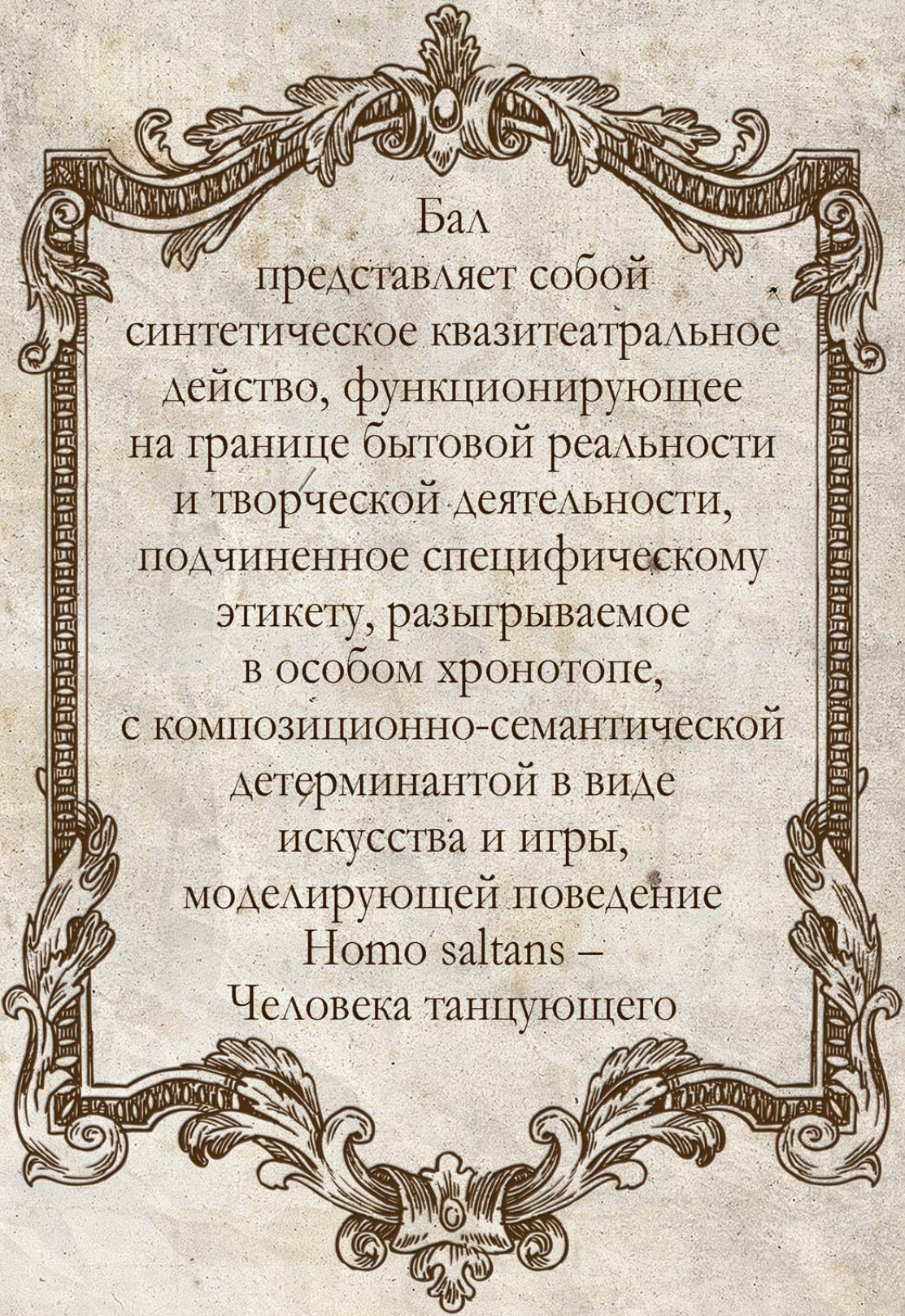
ным описанием танцевальных композиций; исследования исторического, социологического, культурологического и искусствоведческого плана, акцентирующие внимание на различных аспектах бальной практики; ряд диссертационных и монографических исследований; отдельные научные статьи и публикации в периодических изданиях; художественные произведения; архивные документы); б) кажущейся очевидности и «понятности» данного явления, позволяющей рассуждать на бальную тему любому человеку из толпы, знакомому с сюжетом «Золушки». С другой стороны, в том, что сам бал и многие его аспекты (в том числе пространственно-временной континуум) до сих пор остаются недостаточно изученными (начиная от самого понятия «бал», в отношении которого не выработано единого дефиниционного и типологического подхода, до полноценного и всестороннего научного освещения целостной бальной биографии²). Кроме того, бал не получил должного освещения как феномен, основанный на единстве художественно-игрового инструментария. Обозначенное противоречие определяет необходимость комплексного научного подхода в исследовании столь сложного и многоаспектного явления.

Последнее закономерно предполагает междисциплинарный уровень разработки темы, включающий как искусствоведческий, так и философско-эстетический, социологический, исторический и культурологический аспекты. В рамках сложившейся проблемы автором монографии сформулирована гипотеза об определяющем значении искусства и игры как семантических констант бального хронотопа.

Хронологические рамки исследования охватывают весь период онтологии бала – от момента зарождения бальной практики (рубеж XII–XIII вв.) до настоящего времени. Географические рамки работы ограничены ареалом, включающим страны

² В этом отношении исключение составляют работы российских ученых, исследовавших вопрос онтологии бала в Российской Империи достаточно детально.

как Западной, так и Восточной Европы, в том числе Россию и Беларусь. Подобное ограничение связано с рассмотрением данного феномена в контексте исключительно европейской культуры. Вопросы, связанные с функционированием бала в других континентах мира, открывают новые перспективы в изучении бальной культуры. Таким образом, работа не закрывает, а, напротив, распахивает многочисленные окна в этот удивительный и волшебный мир. Выступая одновременно в качестве своеобразной парадигмы жизненной реальности и объекта художественного воплощения, на макроуровне бал является своеобразным олицетворением общеевропейского художественного процесса.



Бал
представляет собой
синтетическое квазитеатральное
действие, функционирующее
на границе бытовой реальности
и творческой деятельности,
подчиненное специфическому
этикету, разыгрываемое
в особом хронотопе,
с композиционно-семантической
детерминантой в виде
искусства и игры,
моделирующей поведение
Homo saltans –
Человека танцующего

ГЛАВА 1

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ БАЛА КАК КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФЕНОМЕНА

1.1. Литература и источники исследования

Исследование вопроса художественно-игровых средств организации пространственно-временного континуума (хронотопа) бала предполагает обращение к обширному корпусу материалов из разных областей научного знания – исторического, философского, культурологического, искусствоведческого, социологического, политического, психологического. Это обусловлено комплексом составляющих его проблемное поле основных смысловых категорий – бал, хронотоп, игра, искусство, театральность. Каждое из обозначенных понятий получило достаточно полное освещение в работах зарубежных и отечественных ученых. Однако их рассмотрение в рамках одной проблемы, позволяющей посмотреть на феномен пространственно-временной организации бала с социохудожественного ракурса, еще не предпринималось гуманитарной наукой в целом и искусствоведением в частности. При этом отдельные аспекты освещаемой темы привлекали внимание ученых.

В соответствии с задачами и структурой исследования, его литературу и источники можно условно дифференцировать по следующим позициям: теория, история бала, искусство и игра как константы его хронотопа, а также современные формы рецепции бального действия. Несмотря на то, что в соответствующих разделах данной книги представлены надлежащие

аналитические материалы, ниже будут отмечены наиболее важные из них.

Принципиальными для построения концепции монографии стали *вопросы теоретического характера*. Проблемное поле бала и бальной практики получило осмысление в работах западноевропейских и российских ученых. В целом среди этих исследований наиболее значимыми стали труды профессора Инсбрукского университета Моники Финк «Бал: культурная история бальных танцев в XVIII и XIX веках» (1996) [674] и российского культуролога Анны Колесниковой «Бал в истории русской культуры» (1999) [302]. Монография М. Финк – первый опыт комплексного осмысления бального феномена в мировом научном знании, до которого, по словам самого автора, «в истории науки бал как центральное явление европейской музыки и истории культуры ... не становился предметом изучения...» [674, с. 11]. В данной работе весьма важным представляется раздел, связанный с этимологией лексемы «бал». Много ценной информации содержится в главах, посвященных культуре придворных и публичных балов, балов-маскарадов, особенностям архитектуры бальных помещений и музыкального оформления бальных мероприятий. В диссертации А. Колесниковой – одном из премьерных фундаментальных культурологических исследований, посвященных развитию бальной культуры в ареале Российской Империи, – особый интерес вызывает анализ и систематизация функциональной составляющей бальных мероприятий (об этом речь пойдет ниже).

Из научных трудов российских ученых для темы настоящей монографии принципиальными оказались работы Е. Дукова [204; 205] и Ю. Лотмана [348; 351], содержащие много ценных теоретических выкладок. В частности, в исследовании Е. Дукова «Бал как социальная практика в России XVIII–XIX вв.» [204] были взяты на вооружение следующие позиции. Первая касается осмысления особенностей структурно-семантической орга-

низации бального мероприятия как целостного действия, которое, по мнению ученого, может рассматриваться исключительно как составная (центральная или периферийная) часть «какого-то более крупного и комплексного целого» [204, с. 145]. Данное мнение вступает в противоречие с позицией ученого в отношении классификации балов по событийному принципу. Так, отличительным признаком первой группы бальных мероприятий, называемой культурологом балами «по поводу», является их обязательная связь с конкретным событием (государственным или частным) [204, с. 145]. Для проведения балов второй группы, именуемой ученым «регулярными балами», событийный повод не нужен, хотя и возможен [204, с. 145]. Очевидно, что «регулярные балы» любого социального статуса (от придворных до публичных) не вписываются в аксиому Е. Дукова о вхождении бала в структуру более масштабной комплексной целостности, выступая в качестве самодостаточного события в жизни его участников.

Утверждение Е. Дукова об обязательной тематичности балов-маскарадов, сюжеты которых связаны либо «с древней историей, либо с игрой в народные танцы и обычаи многонациональной империи» [204, с. 149], также может быть принято как весьма условное, ибо далеко не всегда маскированные балы подразумевали не только сюжетную линию, но и обобщенную тему. Роль многих из них сводилась к интриге посредством наличия маски, а иногда особого дресс-кода. Позиция же российского культуролога в отношении тесного взаимодействия двух феноменов – бала и игры – не вызывает сомнений. Напротив, она является существенным шагом в осмыслении игры как важного концепта пространственно-временной организации бального действия. «На протяжении почти двух столетий бальная культура России выступает в устойчивом сочетании с игрой (в шахматы, карты, лото, фанты и т. п.), трапезой, беседой, “променадом” ... Каждая из этих “сопутствующих” форм имела сравнительно жесткую семантику» [204, с. 145]. Также Е. Ду-

ков отмечает, что проявление импровизационно-игрового начала на уровне танцевальной программы бала (в ряде распространенных бальных танцев романтического столетия – экосезе, котильоне, мазурке и др.) разрушало его церемониальность [204, с. 154].

Не меньший интерес в контексте темы настоящего исследования представляет статья Е. Дукова «Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX века» [203], в которой автор выделяет в качестве одной из наиболее характерных черт бальной культуры ее зрелищность и, опять-таки, наличие в ней игрового начала. Рассматривая бал «...не просто как зрелище, а “зрелище в зрелище”» [203, с. 179], автор акцентирует внимание на его многослойности. Важной является мысль ученого о специфичности бального хронотопа: «... бал входил в обиход через подчеркнутое выделение его из обыденного пространства-времени» [203, с. 179]. Ценными представляются мысли культуролога о коммуникативной ориентированности бальной практики и о ее тесном сплетении с игровым началом, что обусловило вхождение игровой коммуникации «в структуру бальных танцев, подчас порождая интересный синтез» [203, с. 191]. Прослеживая эволюцию бальной практики в России, Е. Дуков определяет ее основной путь как усиление демократических тенденций, вследствие чего «...во второй половине XIX в. бал незаметно смещается на периферию культурной жизни» [203, с. 193]. Результатом этого стало рождение новой танцевальной практики, которая стала носить более массовый характер, что обусловило появление большого количества публичных балов, приобщавших к бальной культуре более низкие общественные страты.

При всестороннем исследовании бального феномена автором монографии также был затронут его социальный аспект, позволивший рассмотреть бал как общественную практику и выявить в его формате взаимосвязь личности и социума. В ряду научных публикаций, акцентирующих внимание на социальном ас-

пекте бальной практики, выделяются работы Е. Дукова «Общественные балы и концертная культура XVIII в.» [205], «Полихрония российских развлечений XIX в.» [206] и «Бал как социальная практика в России XVIII–XIX вв.» [204], рассмотренная выше. В них тесно переплетаются социальный и культурологический ракурсы, однако приоритет отдается именно социальному, сквозь призму которого бал представляется как важная система социальной коммуникации [205]. В ходе анализа социальной природы бальной практики Е. Дуков приходит к важному заключению об уникальности бала как вида социальной практики, «втянувшего в новое жизнеощущение и новую культурную ... технологию самые разнородные массы людей» [204, с. 155–156]. В контексте проблематики настоящего исследования вышеобозначенные теоретические выкладки ученого имеют принципиальное значение, ибо бал есть, прежде всего, практика социальной коммуникации, а ее субъект – Человек танцующий (*Homo saltans*), соответственно, является ключевой фигурой социально-коммуникативной сферы, выстраивающей и направляющей весь ход бального действия.

Работа Е. Дукова «Полихрония российских развлечений XIX в.» позволяет определить генеральные линии в развитии русской бальной культуры XIX в. Первая из них связана с окончательным социальным расслоением бальной практики, проявившимся в появлении на протяжении романтического столетия множества разновидностей балов (императорские, великосветские, частные, общественные, благотворительные, детские). Вторая – прослеживается в расширении бального репертуара за счет национальных танцев, подчеркивающих специфику Российской Империи как многонационального государства. И, наконец, третья линия в развитии русской бальной традиции проступает в широком распространении бальной практики по всей территории российского государства, способствующем образованию полихронии – «сосуществованию отдельных локусов, прежде всего, пространственных, в стадийно различных пластах»

империи [206, с. 497]. Если первая линия дополняет картину классификации бальных мероприятий, то вторая и третья – непосредственно связаны с выявлением одного из специфических качеств бальной культуры в России – ее имперскости, обусловленной огромным территориальным, и, соответственно, этническим охватом государства, и находящей яркое отражение в русской ментальности и культуре.

Осмысливая бал как социальное явление и утверждая, что его субъект – Человек танцующий (*Homo saltans*), автор монографии также апеллирует к труду Г. Арановского «Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов (исследовательские очерки)» [23]. В нем, в рамках классического симфонического жанра, излагается концепция основных онтологических ипостасей Человека – *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий), *Homo communis* (Человек общественный) [23, с. 24].

При исследовании бального феномена в социальном аспекте важными стали труды Н. Элиаса [618], Э. Фукса [569; 570; 571], Т. Веблена [111], М. Вебера [755], Л. Баткина [57], З. Тамбиевой [520], создавшие необходимый базис для осмысления данной проблематики.

В ракурсе темы данной монографии полезными оказались теоретические выкладки Ю. Лотмана, связанные с: а) трактовкой бытового поведения российской аристократии как знаковой системы, своеобразного текста историко-психологического характера, превращающего бытие дворянина в «жизнь-игру» с выбором для себя того или иного амплуа, а в соответствии с выбранным амплуа – определение некоего сюжета, реализуемого аристократом в процессе собственного бытия [351]; б) выявлением семантики и драматургической функции бальных танцев [348]. Уделяя внимание феномену бала как одной из наиболее популярных общественных форм досуга русских дворян,

Ю. Лотман подчеркивает важное значение бальной практики для культурного развития Российской Империи в целом.

Отдельно следует отметить труд Д. Николаева «Фрактальные миры культуры» [405], в котором с проблематикой настоящего исследования коррелирует третья часть – «Философия, метафизика и структура русского бала», подробно освещающая заявленный проблемный ракурс. В этом нетривиальном подходе к изучению бальной темы, репрезентированной с позиции непосредственного взаимодействия сакрально-литургического и мирского (бал рассматривается как «литургия, мистериальное действо», «инструмент практического преобразования души человека через воздействие на его тело» [405, с. 260]), принципиально важными являются: а) основные моменты, на которых автор концентрирует внимание, в том числе «специфическое оформление пространства бала» и «особое торжественно-состязательно-игровое настроение на балу» [405, с. 235]); б) акцентуация синтеза искусств как основы бала – «бал, являясь современной формой древнего синкретического культурного инобытия, как и литургия, выступает синтезирующим, объединяющим началом культурной деятельности, есть синтез искусств...» [405, с. 284], «... в целостности своего действия, он (бал. – *И. Е.*) призван был соединить в мифологической целостности восприятия искусство огня и света, искусство дизайна и зодчества, искусство музыки, искусство пластической хореографии, искусство слова... Причем речь идет именно о предельном, органическом, одухотворенном синтезе конкретных искусств» [405, с. 252–253]; в) выявление отличия бала от современных танцевальных социокультурных форм, заключающееся, по мнению Д. Николаева, в господстве разрушительного начала последних – «если современная дискотека, танц-клуб – оформление революционного, разрушительного прорыва психической, протестной, эмоциональной стихии, стремления разрушить установившийся порядок обыденности до архетипического, прорыв в область бессознательной свободы, коллективи-

зированный разгул этой свободы, выявление и усиление инфернальных, экстатических психических составляющих, то Бал (как и Литургия), напротив, – ритуальное укрощение эмоционально-чувственной стихии, ее окультуривание, ее структурирование, заточение в ритуале. Это выявление и усиление в эмоциональном хаосе определенных (оптимистических, восторженных, радостных) составляющих психического в человеке» [405, с. 255].

Вопрос функционального значения бальных мероприятий не менее значим в рассмотрении теоретического аспекта проблемного поля монографии. В этом плане важным представляется ранее упоминаемый диссертационный труд А. Колесниковой «Бал в истории русской культуры» [302]. Выявлению функций бала посвящена первая из трех глав диссертации – «Бал и его социокультурные функции». В пространстве бала автором выделяется два основных функциональных вектора – архетипический и презентационный, внутри каждого из которых разрабатывается функциональная подсистема. Так, в число архетипических функций входят функции игры, карнавализации, коммуникативная и нормативно-этическая. Презентационный вектор представлен презентационной, дидактической, парадно-церемониальной, социально-консолидирующей, матримониальной и самоидентификационной функциями. При опоре на данную классификацию в настоящем монографическом исследовании будет предложен иной подход в отношении разработки функционального поля бальной культуры.

Значимым аспектом рассмотрения бального феномена является нормативный, связанный с *правилами этикета* в целом и бального этикета в частности, подвергающими строгой регламентации и кодификации поведение и коммуникацию представителей аристократии, а со временем и более низких социальных страт. В границах пространства бала этикетные «знаковые коды» предполагали обязательность «соблюдения принципа социальной иерархии» [580, с. 21] (исключением являлись ба-

лы-маскарады, на которых поведенческо-коммуникативные нормы были гораздо более лояльны). Среди обширного корпуса материалов, посвященных вопросам этикета, следует выделить первоисточники – трактаты Б. Кастильоне «Придворный» [275] и Дж. Делла Каза «Галатео, или Об обычаях» [189], танцевальные руководства Т. Арбо «Орхезография» [24] и Ф. Карозо «Благородство дам» [362; 363], а также сборники правил светской жизни и этикета [457], в которых, в том числе, содержатся советы и наставления, касаемые этикетной репрезентативности. Из гораздо более узкого круга научной литературы, соприкасающейся с данной проблематикой, интерес вызывает статья В. Самохваловой «Категория нормативности и постсовременный культурный контекст» [484]. Рассматривая нормативность в эстетическом аспекте, автор отмечает, что в нынешнем социуме исчезают понятия о норме и приличиях [484, с. 82], а «безобразное часто привлекает именно видимостью ничем не стесняемой свободы от каких-либо установленных стандартов и канонов» [484, с. 84]. В финальной части работы В. Самохваловой делается вывод о необходимости нормативности как скрепы общественного и человеческого организмов [484, с. 99]. Обозначенные положения дают возможность осмыслить бал, а вместе с ним и обязательную для бальных мероприятий нормативность в качестве культурных ценностей, позволяющих противостоять господству безобразного в Новейшее время.

Принципиальным для теоретического освещения темы настоящего исследования является *вопрос классификации балов*. В современном научном знании данная проблема является недостаточно разработанной. При отсутствии четкой типологии бальных мероприятий ее освещение нередко носит бессистемный характер. Например, в статье В. Меринова «Современные балы как историко-культурное явление» при перечислении разновидностей балов автор не придерживается единого критерия, ставя в один ряд придворные, великосветские, общественные, семейные, маскарады, благотворительные и детские бальные

мероприятия [375]. С аналогичной проблемой сталкиваемся в статье А. Коршуновой «Общественный бал-маскарад как культурная практика: опыт социокультурного проектирования в пространстве современного города», где автором смешиваются виды балов, относящиеся к разным дифференциальным позициям (исторические, ролевые, молодежные, инклюзивные для людей с ограниченными возможностями). При этом, как и в предыдущей работе, сами критерии классификации не указываются [312]. Отсутствие определенной системы в подходе к вопросу типологии балльных мероприятий наблюдается и в упоминаемой ранее монографии М. Финк, где в специальной главе «Типы балов» выделяются неупорядоченные по определенным критериям виды балльных мероприятий – придворные, балы-маскарады («изысканные», т. е. аристократические, и публичные), балы танцмейстеров, студенческие, детские, оперные, абонементные, балы по подписке, клубные балы [674, с. 95–212].

Исключением является работа Е. Дукова «Бал как социальная практика в России XVIII–XIX вв.» [204], внимание которой было уделено выше. В ней балы разграничиваются по: а) событийному признаку – «балы по поводу» и «регулярные балы» [204, с. 146]; б) типу устроителя – «придворные» и «частные» [204, с. 147].

Касаясь данной проблемы, нельзя пройти мимо труда российского историка и статиста XIX в. И. Пушкарева «Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии» [463]. Эта работа не носит научного характера, однако вопрос классификации балльных мероприятий в России в ней получил достаточно подробное и, что важно, системное освещение. Бытовавшие на территории Российской Империи (на примере Санкт-Петербурга) в XIX веке балы автором делятся на пять разрядов: 1 – «балы при Высочайшем Дворе»; 2 – «балы знатнейших сановников и членов дипломатического корпуса, посещаемые иногда Высочайшим Двором»; 3 – «балы высших

гражданских, военных и придворных чиновников, и людей знатных фамилий, посещаемые особами, представляемыми ко Двору, членами дипломатического корпуса и лучшим обществом Столицы»; 4 – «балы, или так называемые балльные вечера, у богатых людей, из благородного сословия, и первоклассных негоциантов, куда собираются семейства знакомых потанцевать и поиграть в карты»; 5 – «публичные балы, даваемые в Дворянском Собрании, в Заведении искусственных минеральных вод, в Коммерческом и других клубах, доступные для всякого посетителя из дворян и купечества, кто записан членом, или может вносить назначенную цену за вход» [463, с. 132].

Столь же детально освещен вопрос классификации императорских балов при российском дворе в труде современного историка И. Зимина «Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX века» (глава «Балы в императорских дворцах») [237]. В числе «зимних» указываются: 1 – Большой бал в Николаевском зале Зимнего дворца, на котором «собиралась вся родовая, военная и бюрократическая аристократия Петербурга» (основание для приглашения – «Табель о рангах»); 2 – Средний бал в Концертном зале Зимнего дворца для лиц из числа аристократии, «занимавших в “Табели о ранге” первые три классные должности»; 3 – Малые балы в Эрмитаже для ограниченного количества приглашенных с обязательным присутствием лиц дипломатического корпуса; 4 – Аничковские балы, носившие камерный характер и устраивавшиеся для членов императорской семьи и близкого ей круга лиц [237, с. 264–266]. Среди «летних» называются балы в парадных залах Большого Екатерининского дворца в Царском Селе, куда Императорский двор переезжал с наступлением лета [237, с. 265].

Рассмотрение *проблемы структурных особенностей балного действия* обусловило обращение автора настоящего исследования к: а) художественной литературе, содержащей сцены бала, и ее кинематографическим воплощениям; б) обширному

корпусу источников, на страницах которых получили подробное описание балльные мероприятия, проводимые в Западной Европе, России и на белорусских землях в разное историческое время (о данных источниках речь пойдет ниже).

С целью выявления природы балльного феномена были изучены *исследования по праздничной культуре*, среди которых особое внимание, помимо рассмотренных выше классических работ Е. Дукова [205], [203] и Ю. Лотмана [348], привлекла статья Н. Сиповской «Праздник в русской культуре XVIII века» [499]. В ней автором утверждается мысль о принадлежности балов к праздничной сфере³, проводится 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» [499, с. 33]. Важной представляется апелляция Н. Сиповской к мнению Л. Лепской, акцентирующей внимание на то, сколь важное значение в описаниях торжеств XVIII в. и рекомендациях по их устройству играло получение удовольствия в процессе праздничного действия посредством обязательного удовлетворения каждого из человеческих чувств [499, с. 31]. Дополняют исследование Н. Сиповской работы О. Агеевой [7; 9], Е. Келлер [278; 279] и др.

Исследование природы балльного феномена повлекло за собой изучение вопроса его семантического базиса в виде категориальных дилемм «свобода – несвобода» и «развлечение – обязанность». Это обусловило обращение к научной литературе, посвященной *проблеме развлечения*. Среди широкого корпуса материалов по данной проблематике в центре внимания автора монографии оказались два сборника – «Бремя развлечений» [86] и «Развлечение и искусство» [475]. В первом из них наметен круг проблем и выявлены факты, связанные со спецификой

³ Значительное внимание анализу категориальной триады «бал – событие – праздник» автором монографии уделяется во втором разделе первой главы.

развлечений в Западной Европе и России за период XVIII–XX вв. В фокусе второго оказалась рефлексия гуманитарной проблематики развлечения и художественного творчества, их смысловой нагрузки и роли на различных этапах культуры. Неудивительно, что значительный интерес у автора данной монографии в обозначенном ракурсе вызвала работа Е. В. Дукова, научные интересы которого тесно связаны со сферой повседневности и с развлекательной культурой общества.

Так, в статье «Развлечения и сценические профессии в XVIII–XX веках: Запад и Россия» [207], обращаясь к анализу временной координаты развлечения, Е. Дуков утверждает, что ею является ночь – «типичное время развлечений» [207, с. 6]. Относя танцевальную культуру прошлого к развлекательной сфере, Е. Дуков уделяет ей особое внимание, подчеркивая крайне важное значение танца в комплексном, гармоничном развитии личности в целом и ее художественном воспитании в частности. «Школа освоения танцевальной лексики, – пишет культуролог, – апеллировала к разнообразному художественному опыту человека: для того, чтобы освоить танцевальное искусство, он должен был знакомиться с произведениями знаменитых художников, поскольку на них изображены великие люди в благородных позах; изучать музыку, чтобы верно чувствовать такт; упражняться в фехтовании или гимнастике и т. п. Развлечения в форме танцев как бы стягивали самые разнообразные сегменты художественной деятельности, формируя свой специфический контекст» [207, с. 9]. И если развлечение в XVIII веке является лишь частью его культуры, то XIX век, по мнению ученого, «“презентует” себя как век развлечений, сменяя столетие мудрых энциклопедистов. <...> это романтика развлечений» [207, с. 10]. В заключении статьи Е. Дуков приходит к важному выводу о необходимости развлечения в контексте современных реалий: «Сегодня развлечение более чем когда-либо – необходимость, недаром все искусство постепенно становится развлечением» [207, с. 19].

Ряд ценных мыслей, связанных с сущностью феномена развлечения, содержится в работах А. Захарова «Развлекать – невозвратный глагол» [227] и «От Homo Ludens к Homo Entertaining: социальная антропология развлечений» [226]. В первой из обозначенных статей важными представляются следующие позиции: а) о создаваемом в рамках развлекательного действия «эффекте отвлечения», основанном на связи развлечения с игрой – во время развлечения «происходит переключение сознания в особый “праздничный” режим, самым точным наименованием для которого будет “игра”. Смещаются обычные представления о социальной норме и девиации, серьезном и несерьезном» [227, с. 34]; б) об «эффекте привлечения» (так называемый «принцип аттракциона». – *А. Захаров*), суть которого заключается «в переключении внимания на особые объекты, заставляющие человека острее переживать пульс жизни, делающие его существование ярким и радостным» [227, с. 34]; в) об «эффекте вовлечения», смысл которого «выражается понятием “двумерности” сознания, в котором совмещаются реальный и воображаемый планы деятельности» [227, с. 35].

Кроме того, интересной представляется мысль ученого об обязательности образа Другого, выступающего в контексте развлечения в роли профессионального «развлекателя» [227, с. 35]. На балу в образе Другого выступает целая группа людей-устроителей – специалистов, организующих бальное действо, начиная от инициатора и заканчивая помощниками-статистами. Наиболее значимыми персонами-«развлекателями» были обер-церемониймейстеры и церемониймейстеры (на придворных балах), распорядители и танцмейстеры (на партикулярных и общественных бальных мероприятиях). Информация о роли обозначенных лиц представлена в исследованиях М.-Л. Нгуен [719], М. Ереминой [219], а также в практических руководствах по бальной практике минувших столетий Л. Халифа [575], Л. Стуколкина [513], Л. Шехтмана [597], В. Владимирова (князь В. Н. Долгорукий) [127] и др.

Во второй работе А. Захарова [226], во многом пересекающейся с первой, автором делается важное обобщение, касаемое специфики развлечения, суть которого представляется в «обслуживающей функции некоторого агента культуры (компетентного Другого), удовлетворяющей потребности людей в отдыхе, релаксации, игре, получении удовольствия» [226, с. 33]. Интересной в контексте бала является и мысль ученого о коллективном характере развлечения. Согласно А. Захарову, развлечение становится развлечением лишь тогда, когда среди его участников есть любители – собственно развлекающиеся, а есть профессионалы – развлекающие. Если же подобное деление отсутствует, то развлечение превращается в «работу или же увлечение, то есть страсть, хобби» [226, с. 34].

В аспекте проблематики монографии интерес вызывает статья Л. Когана «Искусство и развлечение: взаимодействие или аннигиляция?» [292], в которой автором высказывается мнение о «вытеснении “искусства” “развлечением”» в формате современной культуры. Развивая данное утверждение, Л. Коган отмечает, что в соответствии с самой логикой обозначенного процесса вытеснение искусства развлечением «... не может закончиться не чем иным, как исчезновением самого “развлечения” как такового, поскольку исчезнут те элементы азбуки и грамоты, пусть и весьма специфические, искусства, которые так или иначе, в том или ином виде, прямо или косвенно, в “развлечении” присутствуют. Ведь так или иначе состояние “развлечения” является отражением состояния “искусства”, сферы сознания культуры общества, так же, впрочем, как и наоборот» [292, с. 19]. Мнение ученого еще раз убедило нас в уникальности бального феномена, основанного на взаимодействии художественного и игрового концептов, искусства и развлечения. Эта неразрывная органическая взаимосвязь во многом обуславливает актуальность бала в различные историко-культурные эпохи.

Положения, изложенные учеными в рассмотренных статьях, стали опорными для размышлений автора монографии в контексте семантики бала. Углубляет понимание обозначенной проблемы обращение к понятию скуки. Анализ вложенных в него смыслов, представленный в философских трудах К. А. Гельвеция «О скуке» [149] и И. Канта «О скуке и развлечении» [270], способствовал созданию более глубокого и объемного понимания автором исследования сущности развлекательного аспекта бального феномена. Стереометричность картины дополнило рассмотрение коннотаций категории интереса (именно интерес является важным исходно-мотивирующим фактором в принятии решения об участии в бальной игре), отличающихся неоднозначностью трактовки в разные эпохи. В этом плане для нас оказались полезными, наряду со справочными изданиями, работы американского психолога XX–XXI вв. К. Изарда [251] и французского философа, моралиста и писателя первой половины XVIII в. Л. де К. Вовенарга [128]. Первый интерпретирует интерес в чувственном ключе (интерес по К. Изарду – позитивная эмоция), второй – в рациональном, превращая обозначенное понятие в синоним выгоды (выгода по Л. де К. Вовенаргу – это нечто важное, полезное и необходимое для жизни конкретного индивида, выраженное в материальном или нематериальном виде; результат выгоды, как правило, просчитывается заранее, а потому вероятность ее получения достаточно велика). Следует отметить, что до XVIII ст. в Западной Европе существовала лишь семантическая трактовка понятия интереса, отождествляющая его с выгодой.

Для осмысления специфики церемониальных балов автор монографии обращался к работам Н. Огарковой [413; 414; 415] и О. Агеевой [5; 6; 8], в которых освещены вопросы зарождения и развития церемониала российского двора в XVIII – начале XIX в., структура церемониальных торжеств, финальной частью которых были балы; к диссертации О. Захаровой [232]; к статье С. Серовой, рассматривающей истоки официального

церемониала, варианты его дефиниции и значение в политической сфере [498]; к трудам И. Зимина [237], [239] и Л. Выскокова [135], содержащим описания придворных Императорских балов в России, а также к специализированной статье о церемониале в энциклопедическом издании П. Ларусса [651].

В исследованиях Н. Огарковой подробно освещаются вопросы музыкального оформления церемониальных мероприятий и празднеств, а также досуга аристократии (звучание на них панегирических кантов, итальянских сценических кантат, ораторий, хоров, опер и балетов, полонезов, песен и романсов). Большую ценность работе придают реконструкции придворной музыкальной жизни, составленные автором на основе изучения многочисленных архивных документов и мемуарных источников. Н. Огарковой сделан важный вывод о непосредственном влиянии монарха на музыкальные пристрастия двора (полное соответствие западноевропейской традиции). Именно император задавал тон и определял специфику музыкальной культуры России XVIII – начала XIX века. 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» [414, с. 367]. Существенно важным представляется освещение автором вопросов структуры и музыкального оформления придворных балов (церемониальных и маскарадных).

Работы О. Агеевой, находясь в одном контекстуальном поле с исследованием Н. Огарковой, охватывают широкий круг вопросов, связанных с важной ролью Двора как социального института в России XVIII в. (в том числе с его церемониальной жизнью и значением деятельности обер-церемониймейстеров,

непосредственно формирующих придворную церемониальную культуру), выявляя его специфику, заключающуюся, по мнению автора, в сохранении национальной идентичности в процессе вестернизации [5, с. 74].

Обозначенные труды, в которых рассматриваются вопросы церемониальной жизни российского двора, дополняются значимыми исследованиями западноевропейского придворного церемониального поля, касаемыми, прежде всего, французского церемониала. В числе наиболее существенных следует назвать работы В. Шишкина [600; 601], М. Шиколо [598], С. Польской [454], Д. Поттера [729], М.-Л. Нгуен [719], Р. Гизи [679], Ф. Козандей [294]. Важную информацию о придворном балном церемониале первой четверти XVIII в., особенностях его проведения, композиции и правилах этикета автор монографии почерпнула из книги французского танцовщика, хореографа и педагога конца XVII – первой половины XVIII века П. Рамо «Учитель танцев» (1725) [731]. Большую ценность для настоящего исследования также представил оцифрованный оригинал подлинного издания, в котором излагается описание Ф. Фассарди Большого бала королевы Маргариты Валуа в честь Чрезвычайного испанского посла герцога де Дюка де Постраны, состоявшегося 26 августа 1612 г. [671; 547]. Не менее значимой оказалась информация о проведении придворного бала в Букингемском дворце 17 мая 1854 г. [691] и придворных балов в Хофбурге в XIX веке [502]. Апелляция к вышеперечисленным работам и анализ некоторых из них представлен в соответствующих главах.

При осмыслении роли придворных церемониальных торжеств полезной стала классическая монография М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» [59], в которой ученый, характеризуя формы официального праздника, выявляет его сущность, заключающуюся, по мнению культуролога, в утверждении «стабильно-

сти, неизменности и вечности всего существующего миропорядка» [59, с. 14].

Отдельного внимания при теоретическом анализе базового феномена заслуживает *категория хронотопа*. Сущностная роль пространства-времени в организации любого явления, в том числе бала, позволяет остановиться на хронотопе более подробно, затронув при этом его исторический аспект. Изучение хронотопа представляется одним из центральных и наиболее интересных для мира науки. Исследованием данного явления занимались и продолжают заниматься ведущие ученые, подчеркивая фундаментальную роль пространственно-временного континуума в философском осмыслении мироздания в целом и человеческого бытия в частности, ибо «каждый факт, историческое событие, художественный памятник, ... любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат» [254, с. 69].

Согласно мнению И. Канта, пространство и время являются изначальными формами познания, тем самым приобретая значение базовых категорий философии [269, с. 130]. Мысль И. Канта нашла подтверждение в науке XX ст. Так, пространственно-временной континуум явился фундаментом теории относительности в физике (А. Эйнштейн, 1905), основой ее интерпретации в геометрии (Г. Минковский, 1908) и философии (С. Александер, 1920), базисом в биологии и физиологии (А. Ухтомский, 1925), смысловым ядром в культуре и искусстве (П. Флоренский, В. Фаворский, А. Лосев, В. Хлебников, А. фон Гильденбранд, 1910–1920-е гг.). С предположением немецкого математика и физика Теодора Калуца о многомерности пространства (теория пятимерного пространства-времени, 1921), квантовой трактовки теории Калуца шведским физиком Оскаром Клейном (1926) и публикацией эссе ирландского авиационного инженера и физика Джона Уильяма Данна «Эксперимент со временем» (1927), в котором выдвигается гипотеза о многомерности хроноса и, тем самым, о возможности одновре-

менного видения человеком своего прошлого, настоящего и будущего, представления о хронотопе значительно расширились [185].

Идеи полипространства и поливремени получили активное развитие в 1970-е гг. в виде теории струн, согласно которой пространство состоит не менее чем из 10-ти измерений (в частности, эти идеи исследуются ведущими американскими физиками-теоретиками Эдвардом Виттенем и Брайаном Рэндольфом Грином). «Теория суперструн забрасывает широкий невод в океан мироздания, – пишет Б. Грин. – Это обширная и глубокая теория, охватывающая многие важнейшие положения, играющие центральную роль в современной физике. Она объединяет законы макромира и микромира, действие которых распространяется в самые дальние дали космического пространства и на мельчайшие частицы материи. <...> Эйнштейн показал миру, что пространство и время могут вести себя совершенно необычным образом. В наши дни исследования, ведущиеся на переднем крае науки, позволили применить открытия Эйнштейна к идее квантовой вселенной, имеющей многочисленные скрытые измерения. Эти измерения свернуты в крохотные петли, спрятанные в ткани мироздания, а их причудливая геометрия может содержать ответ на некоторые из самых глубоких вопросов, когда-либо ставившихся учеными. Хотя некоторые из новых понятий являются трудно уловимыми, мы увидим, что их суть можно понять с помощью вполне осязаемых аналогий. А будучи понятыми, эти идеи дадут совершенно иной, поразительный взгляд на нашу Вселенную» [160, с. 4–5].

Культурный контекст интерпретации пространства-времени, связанный с идеями Павла Флоренского, в аспекте настоящей монографии представляется весьма важным. Так, выдающийся философ-богослов в своих работах выдвигает идею о том, что «вся культура может быть истолкована как деятельность по организации пространства» [557, с. 55]. На основании преобладающего смысла той или иной деятельности священник выявляет

три типа пространственных моделей культуры – технический, интеллектуальный и художественный. По мнению П. Флоренского, первый тип представляет собой «пространство наших жизненных отношений, и тогда соответствующая деятельность называется техникой». Второй – «пространство мыслимое» – является «мысленной моделью действительности, а действительность его организации называется наукою и философией». Третий «лежит между первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства – как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством» [557, с. 55].

Таким образом, уже в первой половине 1920-х гг. (1922–1924 годы написания П. Флоренским теоретического труда «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях») в культурологию и искусствоведение вводится понятие художественного пространства, связанного с топосом искусства. Однако лишь спустя почти пятнадцать лет в данные области научного знания будет внедрен термин «хронотоп», означающий неразрывную закономерную связь пространства и времени. Известно, что впервые этот термин был введен в научный обиход естествознания русским и советским физиологом А. Ухтомским (выступление ученого с докладом «О временно-пространственном комплексе, или хронотопе» осенью 1925 г. в Петергофском естественно-научном институте [543]).

Русский философ и литературовед М. Бахтин, первым осмыслив хронотоп как категорию литературы, использовал пространственно-временной континуум в качестве важного инструмента анализа структурно-смысловой организации жанра романа (М. Бахтин «Формы времени и хронотопа в романе», 1938). Определяя пространство-время романа как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [60, с. 234], ученый, тем самым, наделяет его эстетической семантикой. Это позво-

ляет рассматривать хронотоп в границах художественного творчества в качестве «эстетической категории, отражающей амбивалентную связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих изобразительных средств в литературе и других видах искусства» [409, с. 307]. По мнению философа, «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [60, с. 235]. Идеи М. Бахтина в литературе получили дальнейшее развитие в работах Д. Лихачева, одним из первых заложившего основы теории художественного времени [337; 339], В. Проппа [462], В. Ивашевой [249], Ю. Лотмана [349; 352; 357; 359], Б. Успенского [542], Н. Гей [148] и др. В контексте данной монографии особый интерес представляет работа А. Леонавичус «Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции)», в которой выявлена типология частного хронотопа бала в русской литературе первой половины XIX в. и описаны его основные сюжетные функции [332].

Проблемный ракурс хронотопа как структурного компонента художественного образа рассматривается в статье современного исследователя И. Алимбочки [12]. Вопросам методологии исследования художественного пространства-времени посвящена работа Е. Веденковой [112]. Типология художественного времени по культурным эпохам, жанрам и поджанрам художественного творчества представлена в монографии В. Ярской «Время в эволюции культуры» [633]. Проблеме художественного пространства как основы интерпретации художественного мира в целом и отдельного автора в частности посвящены диссертации Р. Ткачевой [526] и В. Иванцова [247]. Категории пространства и времени в истории и философии культуры рассматривают М. Чернухина [594] и Э. Баркова [49]. Комплексному анализу феномена художественного пространства, основанному на сопоставлении разных философских подходов к его трактовке, посвящена работа И. Никитиной «Пространство мира и про-

странство искусства» [403]. Выявление сущностных характеристик художественного пространства второй половины XX века посредством философско-культурологического анализа данного явления осуществляется в диссертационном исследовании Н. Коптель [310].

Согласно авторитетному мнению А. Гуревича, роль пространственно-временных координат невозможно переоценить в аспекте осознания специфики структурирования художественных произведений, ибо, воплощаясь во всех действующих в обществе семиотических системах, картина мира или ее отдельные элементы просматриваются, в первую очередь, в произведениях литературы и искусства [164, с. 52]. Так, Вячеслав Иванов отмечал, что теория хронотопа всецело может быть применена к драматургии театрального произведения [245]. Это подтверждают исследования, в которых затрагиваются вопросы театрального пространственно-временного континуума. В их числе работы Ю. Лотмана [354], Г. Товстоногова [527], Д. Афанасьева [29], С. Мокульского [386], М. Тимченко [525] и др. В обозначенном ракурсе выделяются труды современного белорусского искусствоведа Т. Котович [314; 315; 316], в которых внимание сосредоточено на всестороннем анализе хронотопа театрального произведения с целью создания теоретической интегративной пространственно-временной модели спектакля как основы формообразования сценической постановки, и монография украинского исследователя В. Панасюка, анализирующего соотношение художественного и нехудожественного пространства в системе театральных коммуникаций [435].

А. Лосев экстраполировал проблему хронотопа на область музыкального искусства, придя к выводу, что музыка есть диалектический феномен, основанный на взаимодействии текучести ее временной природы (процессуальность музыкальной мысли) и стабильности формы, базирующейся на числовой логике метроритмических структур (видение музыкального произведения в целостности и единстве, обуславливающее его вне-

временной характер) [346]. Используя диалектико-феноменологический подход, ученый впервые сделал музыкальное время-пространство объектом научного исследования, определив хронотоп музыки как «...нечто, исключаящее внеположенность. Здесь не исключается качественность и сущность той или иной определенности А, В, С., но исключается ее внеположенность. Будучи даны в слитном и взаимопроникнутом состоянии, эти определенности всегда суть есть нечто нераздельно-единое» [347, с. 237]. Концепция А. Лосева была дополнена и развита в фундаментальных исследованиях Г. Орлова [419; 420], вкладывающего в понятия времени и пространства смысл «универсальных условий материального существования, восприятия и мышления» [420, цитата из Предисловия], работах Н. Васильевой [109], М. Лобановой [343], Г. Панкевич [436] и др. Пространство-время музыкального мышления анализируется в статье М. Старчеус, где автором акцентируется внимание на отличии видов искусств по типу хронотопа – «... в пространственных искусствах (живопись, скульптура, архитектура) временные свойства выражены в пространственных формах; во временных (музыка, поэзия) пространственные отношения выводятся из временных форм, в пространственно-временных искусствах (театр) сочетаются и взаимодействуют разные типы хронотопов» [510, с. 157] М. Старчеус подчеркивает, что для понимания художественного произведения, являющегося суммой «внутренних хронотопов произведения, психологических хронотопов автора, читателя (слушателя, зрителя), вида искусства и коммуникативной ситуации его бытования», необходимо «... входить в хронотопическую структуру его связей и отношений» [510, с. 157]. Причины актуальности топико-темпоральной проблематики в современном музыковедении, осмысляющем пространственно-временную природу музыки в качестве сущностной музыкально-эстетической и музыкально-философской категории, освещаются в статье Н. Васильевой [108].

Под особым углом зрения на музыкальный хронотоп позволяют посмотреть исследования по акустике и психологии музыкального восприятия Е. Назайкинского [396], Г. Иванченко [248], М. Арановского [22], Н. Гарбузова [141], Л. Веккера [113], Ю. Рагса [470] и др. В ряде работ их авторы уделяют большее внимание осмыслению в музыкальном контексте либо категории времени (например, труды С. Лиссы [335] и О. И. При- тыкиной [460]), либо категории пространства (например, работы И. Мациевского [371], М. Арановского [21], М. Старчеус [511], Н. Бергер [63], В. Шуранова [614] и др.). Среди современных исследований выделяются диссертации С. Мозгот [383; 384], Н. Зубаревой [243] и С. Гоменюк [157]. Первая из них посвящена анализу пространства как смыслового феномена в музыке. Вторая – проблеме генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов в аспекте фактуры как формы реализации пространственно-временных представлений. Третья – осмыслению пространственно-временных отношений в музыкальной культуре XX века и рассмотрению типологии форм топико-темпоральной организации авангардной музыки.

Вопросы пространства-времени, как стержневые для изобразительного творчества, были изложены еще в эпоху Ренессанса в трудах Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи, Джотто, А. Дюрера. В XX столетии одним из первых к данной проблематике обратился В. Фаворский (дипломная работа «Джотто и его предшественники», 1913). Теоретические взгляды художника основывались на анализе принципов организации пространства произведений изобразительного искусства в пределах разных историко-культурных эпох [545; 546]. Он утверждал, что контекст тех или иных из них предполагает разные типы визуального построения топоса, а потому искусство какой-либо эпохи «должно от нас требовать полного уважения к себе в целом, как и в частностях» [546, с. 56]. С теорией В. Фаворского коррелируют научные труды П. Флоренского [556; 557; 558; 559] и Н. Тарабукина [523]. Хронотопу живописных произведений

также посвящены работы Л. Жегина [223], Б. Раушенбаха [478], современных исследователей Е. Балкинд [45], А. Мухина [395] и др.

Проблемы пространства и времени в скульптуре были актуализированы в научной мысли конца XIX в. немецким скульптором и теоретиком искусства Адольфом фон Гильдебрандом. В своем труде «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893) он обосновал пространственную теорию формообразования («архитектонической целостности») в данном виде художественного творчества [153]. Временной и пространственный аспекты скульптурного произведения дифференцированно рассматриваются в работах А. Добровольского [196; 197]. Феномен пространства скульптуры анализируется в исследованиях М. Хайдеггера [574], Р. Арнхейма [26], С. Валериус [99], Н. Поляковой [455] и др. Среди современных исследований, посвященных этой теме, выделяются работы Е. Балкинд [44].

Категории пространства и времени применительно к архитектуре изучаются З. Гидионом [152], Ч. Дженксом [193], Б. Бернштейном [65], А. Иконниковым [252; 253], В. Иовлевым [255], а также учеными XXI в.: А. Габричевским [137; 138], В. Федоровым [549; 550], М. Дуцевым [212; 213], А. Ворониной, Е. Ладик, В. Горожанкиным [132] и др. В ряду работ, исследующих пространство и время в архитектуре, необходимо выделить труды белорусского ученого И. Духана, в которых на основе методологии сравнительного анализа времени в искусстве и философии рассматривается генезис сущностных концептов хроноса в визуально-пластических искусствах и проектной культуре (архитектуре и дизайне) XX века [209], анализируется связь художественного времени и философии хроноса, освещается вопрос типологии временных стратегий в архитектуре [210; 208; 211], отмечается «стереометрия и сложное сопряжение концептуальных и творческих поисков образа времени в социальном пространстве, науке, философии, культурных практиках» [208, с. 3]. Нелинейные формы топико-темпораль-

ной организации в изобразительном искусстве, архитектуре и музыке постмодернизма описывает Г. Адамейко-Першенкова [10].

Как категория эстетики, хронотоп получил освещение в работах Л. Бергера [62], Б. Мейлаха [373], М. Кагана [260], М. Сапарова [485], Н. Джохадзе [194], Е. Волковой [129], Э. Володина [131], В. Селиванова [492], Г. Слепухова [503] и др. В числе диссертаций XXI в., раскрывающих обозначенный аспект, обращают на себя внимание исследования С. Рязановой [483] и О. Жуковой [224]. В первом на основе принципов научной рациональности и диалектики, а также общенаучных методов сравнения, анализа и синтеза рассматривается специфика организации структуры эстетической реальности. Во втором анализируются процессы, происходящие в художественном пространстве фестиваля.

Познанию сущностной роли пространства-времени в процессе восприятия реальности в контексте исторической ретроспекции посвящены исследования А. Гуревича [163; 164; 166], М. Ахундова [31; 32], В. Ярской [633], Ф. Федорова [551], Н. Зубаревой [242], Л. Штомпель [609] и др. В их интерпретации топос и хронос выступают главными факторами при воссоздании художественной картины мира. Посредством данных категорий воплощаются тенденции развития социума и этническая специфика культуры в определенный исторический период.

Особенностям индивидуального восприятия пространства и времени уделяет внимание И. Калинаускас, по мнению которого: «индивидуальный хронотоп – это хронотоп конкретного произведения, под которым мы понимаем свою жизнь»; «единицей индивидуального (психологического) времени является событие – факт, который изменяет поведение людей, участвующих в этом событии (т. е. не всякий факт есть событие – внешнее либо внутреннее)»; «единицей субъективного пространства есть ситуация (внешняя или внутренняя)», а «художественное произведение от жизненного отличается только одним – большей концентрацией событий: то, что в художествен-

ном произведении происходит за несколько часов, в жизни длится 40 лет» [264]. «Чем организованнее и стабильнее социум, – подчеркивает И. Калинаускас, – тем меньше событий происходит в индивидуальной жизни. ... Мышление ситуациями есть режиссура жизни» [264]. В контексте настоящего исследования соображения И. Калинаускаса имеют принципиальное значение, ибо в процессе формирования балльной жизни актора субъективное пространство-время выступает равнозначным по отношению к объективному хронотопу бала.

В философском осмыслении хроноса выделяется труд М. Хайдеггера «Бытие и время», в котором немецкий ученый соотносит понятие времени с категориями повседневности, историчности и внутривременности [573].

Принципиальной для настоящей монографии является работа одного из крупнейших мыслителей прошлого столетия М. Фуко «Другие пространства» (1967), в которой излагается концепция гетеротопии – пространства внутри пространства. Среди теоретических постулатов данного труда в контексте проблематики хронотопа бала принципиальным является выделением ученым двух типов пространств – нереальных (утопий – «местоположений без реального места» [568, с. 195], своеобразных виртуальных пространств) и реальных (подлинных – «фактически реализованных утопий» или «гетеротопий» [568, с. 196]), между которыми располагается «своего рода срединный опыт» – зеркало. С одной стороны, «зеркало есть утопия, ибо это место без места». С другой – оно есть «гетеротопия в той мере, в которой зеркало реально существует и где оно производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место» [568, с. 196].

Среди современных исследований следует отметить научные труды, связанные с рассмотрением проблемы виртуального пространственно-временного континуума, так называемой «виртуальной реальности» (В. Емелин [218], Т. Кирик [281], Н. Носов [411] и др.), а также с анализом пространства и времени в эпоху постмодерна (В. Ярская [634]).

Обозначив важность категории хронотопа в системе различных видов художественного творчества, обратимся к словам М. Кагана, подчеркивающего, что «именно в искусстве мышление обретает способность разрывать объективный пространственно-временной континуум и прорываться в духовный: искусство освобождает человека от власти пространства и времени, позволяя ему жить в иллюзорной художественной реальности, в которой он властвует над пространством и временем. Это нужно <...> для того, чтобы обрести дополнительные резервы средств формирования человеческого духа» [260, с. 28].

Учитывая, что пространство-время бала представляет собой, прежде всего, коммуникативную площадку квазитеатрального характера, подчиненную художественно-игровым средствам организации, опорными в рамках данного исследования стали труды, посвященные взаимодействию художественной и нехудожественной сфер в формате театра. При этом важно учитывать, что балльный хронотоп, формируемый комплексом художественных выразительных средств, не трактуется автором монографии как художественный, поскольку сам бал не отождествляется нами с произведением искусства. Однако невозможно не обратить внимание на определенное сходство между балом и театром (прежде всего, в разрезе постановочного контекста и базового качества театральности), что актуализирует значимость научных публикаций, связанных с хронотопом театрального спектакля. В этом ракурсе выделяются работы И. Игнатова [250], К. Бальме [46], Н. Хренова [582; 584], Г. Дадамяна [174], П. Пави [432], В. Панасюка [435], Р. Бузука [91] и др. В вышеперечисленных исследованиях коммуникативный подход обозначен как один из наиболее приоритетных и перспективных в процессе изучения общения актера и зрителя.

Рассматривая *историю балльной практики* в Западной Европе, России и на белорусских землях, автор монографии обращалась к зарубежным и отечественным научным исследованиям. Следует отметить, что количество работ западноевропей-

ских ученых, посвященных истории бала как комплексного явления, незначительно⁴. Среди них выделяются неоднократно упоминавшаяся монография М. Финк [674], книга Р. Семменса, посвященная исследованию публичных бальных мероприятий в Парижской Гранд-опера XVIII в. [742], работа П. Грековски, в которой рассматриваются вопросы, связанные с культурными традициями венских балов [686] и др.

В работе М. Финк внимание сосредоточено на нескольких столетиях бальной биографии (от начала XVIII до конца XIX в.), в центре которой оказываются балы, устраивавшиеся, прежде всего, на немецкоязычной территории (с частичным включением Великобритании, некоторых регионов Франции и Северной Америки). Характеризуя значение своего исследования, автор отмечает, что данный труд «следует рассматривать только как первый вклад в культурную историю бала, в котором предпринята попытка выявить основные факторы, отличающие балы от других танцевальных мероприятий вплоть до конца XIX в., и сделать их более понятными с помощью документов, часть которых еще осталась нераскрытой» [674, с. 12]. По мнению М. Финк, история бальной культуры завершилась в начале XX века с развитием массового индустриального общества и характерными для него «заметными признаками разложения бальной культуры», а также «тенденциями, которые делают невозможным ее повторное развитие» [674, с. 215]. Беря во внимание данный постулат, автор настоящей монографии на ее страницах выскажет свое суждение по этому поводу.

При составлении целостной картины развития бала в Западной Европе была изучена научная литература, в которой исследуются вопросы бальных танцев (К. Сакс [739], И. Брейнард [642; 643], К. Х. Тауберт [748], Д. Хартц [689], М. Дольметш

⁴ Как правило, освещение бального феномена в подавляющем большинстве западноевропейских трудов носит достаточно узкий, локальный характер, весьма ограниченный по своим пространственно-временным координатам, и часто сводится к детальному и углубленному анализу бальных танцев той или иной историко-культурной эпохи.

[663], Б. Спарти [745], Р. Харрис-Уоррик [688], Б. Мазер [710], В. Хилтон [692], К. Пирс [723], Э. Макки [712], Т. Бакленд [647; 646], А. П. Рейнхард [734], С. Говард [693], К. Сим [743], М. Нордера [720], Л. Дради [664], М. Борхеши [640], Р. Браун [644] и др.). В подобного рода материалах встречается описание балльных мероприятий, составляющих контекстное поле рассматриваемых танцевальных композиций.

Расширяют представление по истории бала в Западной Европе культурологические работы, освещающие проблематику состояния культурного развития социума в различные историко-культурные эпохи (А. Гуревич [165], Я. Буркхардт [94], Х. А. Маравал [708], сборник научных статей, посвященных культуре Просвещения [323], О. Комков [304], А. Якимович [629; 630], А. Венкова [115], П. Козловски [297] и др.).

Вопросы рецепции балльной культуры в России рассматриваются в значительном количестве научных исследований российских ученых. Данная тема раскрывается в уже упоминавшихся ранее трудах Е. Дукова, Ю. Лотмана, Н. Огарковой, А. Колесниковой. Кроме того, вопросы исторического развития балльной практики в российском государстве стали предметом научных интересов В. Боковой [77], Н. Энтелис [621], И. Багратион-Мухранели [34], Е. Келлер ([279; 278]), Е. Лаврентьевой [325], О. Дружининской [200], О. Муравьевой [393], Е. Сариевой [487], Н. Шматовой [603], И. Ефремовой [222], И. Несмеяновой [400] и др.

Отдельно следует обозначить труд американского историка, специалиста по истории Российской Империи Р. Уортмана «Сценарии власти», посвященный церемониальной жизни российских монархов от Петра I до Николая II, в котором, среди прочих, затрагиваются вопросы придворных балов [539; 540], а также коллективную монографию профессорско-преподавательского состава Уральского университета «Культура университетского бала», в первой части которой представлена хронологическая ретроспекция балльной онтологии в России [322].

В этом обширном корпусе научной литературы по истории бала в российском государстве выделяются работы О. Захаровой – одного из первых русских ученых, актуализировавших тему бала в российской науке и посвятивших ей множество монографий. В их числе: «Бал эпохи Петра Великого» [228], «Веселье без перерыва. Балы и маскарады Елизаветы Петровны» [230], «История русских балов» [233], «Балы пушкинского времени» [229], «Русские балы и конные карусели» [234], «Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи XVIII – начала XX века: коронации, дипломатические приемы, высочайшие выходы, военные парады, рыцарские карусели, церемониальные застолья, балы» [231], «Светские церемониалы в России XVIII – начала XIX в.» [236]. Особого внимания заслуживает труд О. Захаровой «Русский бал XVIII – начала XIX века. Танцы, костюмы, символика» [235], представляющий собой, наряду с книгами В. Боковой и диссертацией А. Колесниковой, комплексное исследование бальной практики в России.

В отечественном научном знании вопросы, связанные с исследованием онтологии бальной культуры на белорусских землях, пока не получили достаточного освещения. В ряду немногочисленных работ, касающихся данной проблематики, выделяется диссертация И. Бодуновой, рассматривающей европейский бальный танец в контексте белорусской культуры [76; 75]. Собственно шляхетскому балу, его истории, организации и специфике посвящены отдельные статьи Д. Ракова ([477; 476]) и А. Федотова [552]. Бал как части досугового времяпрепровождения местной аристократии уделено внимание в работах С. Шидловского [591; 615] и А. Скепьян [500]. Развитие бальной практики на белорусских землях в XIX – начале XX в. освещается в научных публикациях О. Попко [437; 438; 439]. Вопросы проведения балов в контексте праздничной культуры Гродно второй половины XVIII в. затрагивает А. Павловская [443]. В аспекте кирмашовых празднеств бальным мероприятиям уделяет внимание И. Соркина [509]. В ракурсе театральной

культуры балы находят отражение в работе Г. Барышева [54]. В трудах Ю. Бохана [85] и А. Ходыко [572] подробно раскрыта культура рыцарского сословия – «колыбели бальной практики». С точки зрения общественных традиций белорусской нации вопросы истории бала рассматриваются в одной из глав коллективной монографии «Беларусы» [61]. Проблемное поле паратеатральных действий (в том числе балов), нередко объединенных с драматическими постановками, затрагивается в диссертации О. Клецкиной, посвященной становлению и развитию театра Радзивиллов XVIII – начала XIX века [287], и работе О. Дадимовой [182]. Вопросы бальной культуры в Беларуси входят в круг интересов молодых отечественных ученых [377; 169; 170; 171]). Дополняют картину развития бальной практики на белорусских землях работы искусствоведческого плана. Наиболее полезными среди них оказались исследования О. Дадимовой, содержащие бальную фактографию, почерпнутую из архивных источников [176; 180; 183; 181; 182], и С. Немогай, на страницах монографии которой присутствуют описания бальных мероприятий [399].

Для реконструкции картины бального действия в различных хронологических и географических координатах автор настоящей книги обращалась к разнообразным источникам научно-популярного, исторического (в том числе хроникального), мемуарного и периодического характера. В числе работ первой группы оказались особенно полезны труды Э. Виолле-ле-Дюка «Жизнь и развлечения в средние века» [122], К. Носова «Рыцарские турниры» [410], Д. Шевляковой «Цвет Тосканы: Лоренцо Великолепный и поэтика слова в ренессансной Флоренции» [596], Е. Прокофьевой «Сто великих свадеб» [461], И. Клулы «Екатерина Медичи» [289], Л. Фриды «Екатерина Медичи» [565], Ф. Эрланже «Генрих III» [623], Ж.-П. Баблона «Генрих IV» [33], М. Кармона «Мария Медичи» [273], Э. Маня «Повседневная жизнь в эпоху Людовика XIII» [368], Ф. Боссана «Людовик XIV, король-артист» [83], Ф. Блюша «Людовик XIV»

[71], М. Бриона «Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта» [88], В. Мильчиной «Париж в 1814–1848 годах. Повседневная жизнь» [378], А. Мартен-Фюжье «Элегантная жизнь, или Как возник “весь Париж”» [369], В. Анисимова «Время петровских реформ» [15], К. Писаренко «Повседневная жизнь русского двора в царствование Елизаветы Петровны» [448], О. Елисеевой «Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины» [217], уже упоминавшиеся ранее книги И. Зимина «Взрослый мир императорских резиденций» [238], «Царская работа» [239] и Л. Выскочкова «Будни и праздники императорского двора» [135], В. Шведа и А. Гостева «Горадня. Аповяды з гісторыі горада (сярэдня XVI – канец XVIII ст.)» [595], а также статья современного английского историка танца, писателя и музыканта Эллисон Томпсон «Танцы в Сент-Джеймсе», посвященная придворной бальной культуре Англии сквозь призму «бального мира» произведений Джейн Остин [751] и др. Более глубокому проникновению в специфику обозначенного «бального мира» способствовало обращение автора монографического исследования к художественным сочинениям английской писательницы [425; 426].

Среди источников второй группы необходимо обозначить труды французских историков-медиевистов XX–XXI вв. Ж. ле Гоффа «Цивилизация Средневекового Запада» [327] и Ф. Кардини «Истоки средневекового рыцарства» [271], «Большие французские хроники» (иначе «Хроники Сен-Дени»), охватывающие период с 1328 по 1515 г. [652], хроники французских летописцев Ж. Фруассара (XIV в.) [567] и Ж. Жювеналя де Урсина (XV в.) [697], работы французского журналиста и издателя XIX века В. Розье «Публичные балы в Париже» [735], А. Варнода «Балы в Париже» [753] и англичанина Г. Йейтса «Бал, или Взгляд на Олмак в 1829 году» [757] и др.

При воссоздании целостной панорамы бальной биографии в России автор монографии обращалась к работам историка, писателя и публициста второй половины XIX – первой трети

XX в. К. Валишевского «Петр Великий» [101], «Дочь Петра Великого» [100], «Сын Великой Екатерины: император Павел I, его жизнь, царствование и смерть, 1754–1801» [102], историка и писателя первой трети XIX в. А. Корниловича «О первых балах в России» [311], историка и журналиста второй половины XIX – начала XX в. С. Шубинского «Первые балы в России» [613], советского и российского историка Ю. Беспятых «Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях» [67], драматурга и историка театра XIX в. Ф. Кони «История балов и маскарадов» [306], историка и статиста второй половины XIX в. И. Пушкарёва «Описание Санкт-Петербурга» [463], историка и социолога конца XIX – первой половины XX в. Н. Андреева «Петербургская Россия. Эпоха Александра I» [13], историка XIX в. М. Богословского «Быт и нравы русского дворянства в первой половине XVIII века» [72], российского историка немецкого происхождения XIX в. А. Брикнера «Императрица Екатерина II. Ее жизнь и царствование» [87], российского генерала и писателя последней трети XIX – первой трети XX в. А. Гурко «Царь и царица» (по воспоминаниям Николая II) [167], литературоведа XX–XXI вв. А. Княжицкого «Путешествие в пушкинскую Москву» [291], писателя и журналиста второй половины XIX века В. Михневича «Исторические этюды русской жизни» [381], придворного чиновника и дипломата рубежа XIX–XX вв. А. Мосолова «При дворе последнего императора» [389], писателя и журналиста XIX в. М. Пыляева «Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы» [468], тромбониста, музыкального критика и литератора второй половины XIX – первой половины XX в. И. Липаева «Оркестровые музыканты» [334], выдающегося композитора последней трети XIX – начала XX в. С. Танеева «Публичные концерты и балы в столицах» [521] и др. Отдельный пласт, значительно дополняющий представление о российских балах, составляет художественная литература русских авторов XVIII–XIX вв., в том числе произ-

ведения великих писателей-классиков [464; 465; 529; 530; 531; 532].

Ценный вклад в освещение вопросов развития бала на белорусских землях внесли хроники Я. Длугоша [659; 660; 661; 662] и А. Гваньини⁵ [687], работа польского историка конца XVIII – первой половины XIX века Л. Голембиовского [682], труды белорусского литературоведа А. Мальдиса [365; 366] и др. Среди исторических источников, косвенно соотносящихся с развитием бальной культуры на белорусских землях, выделяются работа польского публициста эпохи сарматизма Станислава Ожеховского [721] и двухтомное издание, освещающее панораму общественной, семейной, политической и военной жизни Польши XVI, XVII и XVIII веков, польского социолога первой половины XX в. Яна Станислава Быстроны [649; 650]. Расширению нашего представления об онтологии бала на белорусских территориях способствовало также обращение к творчеству Генриха Сенкевича, произведения которого, при известной доле вымысла, имеют реальную историческую основу («Потоп» [495], «Пан Володыевский» [494]).

Отдельную группу источников составляют мемуары, дневники и эпистолярий, из которых можно почерпнуть важные сведения, касающиеся фактологии и описания бальных мероприятий. Среди них особый интерес представляют воспоминания Луи де Рувруа, герцога де Сен-Симона – знаменитого мемуариста конца XVII – первой половины XVIII в., описавшего придворную жизнь Версаля времен Людовика XIV и Регентства [496; 497], пажа Людовика XVI Ф. Д’Эзека [168], королевско-консорты Наварры и Франции, дочери Екатерины Медичи и Генриха II Маргариты Валуа [104], дневниковые записи юриста из Феррары Б. Замботти (XV в.), содержащие описания различных церемоний и празднеств при дворах итальянских герцогов

⁵ Существует мнение, что хроника А. Гваньини «Хроника Европейской Сарматии» на самом деле принадлежит перу польского историка, поэта, писателя и дипломата, первого историографа Великого княжества Литовского М. Стрыйковского. Однако этот факт не доказан.

[759], дневник Ф. Берхгольца, находившегося при дворе Петра Великого в свите герцога голштинского Карла Фридриха [66], воспоминания придворного историографа искусства при Анне Иоанновне, Елизавете Алексеевне и Екатерине Великой Я. Штелина [608], записки французского историка и дипломата, служившего на протяжении с 1784 по 1789 г. послом Франции при дворе Екатерины II, графа Луи Филиппа де Сегюра [491], российского генерал-майора белорусского происхождения времен правления Екатерины Великой, Павла I, Александра I и Николая I Л. Энгельгардта [620], французских литераторов XIX в. Т. Готье [159] и Ф. Ансело [17], русского писателя и мемуариста второй половины XVIII – первой трети XIX в. А. Болотова [78; 79], письма сестер-ирландок Марты и Кэтрин Вильмот, живших в России у Е. Дашковой в 1803–1808 гг. [449], воспоминания фрейлин российского императорского двора С. Шуазель-Гуфье [610], А. Толстой [528], Е. Дашковой [187], В. Головиной [155], А. Смирновой-Россет [505; 506], А. Тютчевой [536], русской светской львицы XIX в. А. Керн [280], российского мемуариста XIX в. Ф. Вигеля [118], театрального деятеля, режиссера и критика второй половины XIX – первой трети XX в. С. Волконского [130], воспоминания государственного и военного деятеля ВКЛ К. Завиши [760], мемуары выдающегося композитора-любителя, дипломата, политического деятеля Речи Посполитой и Российской Империи М. К. Огинского [416], дневники жены Лжедмитрия I М. Мнишек [382], новогрудского шляхтича Ф. Евлашевского [215], представителей магнатского рода Радзивиллов [471; 472], мемуары польского дворянина Я. Д. Охотского [429; 430], воспоминания англичанина У. Кокса, посетившего Варшаву в 1779 и 1785 гг. [299], и польского писателя Л. Потоцкого [442], мемуары князя А. Чарторыйского [592; 593] и белорусско-польских аристократок Г. Пузыниной [730], Ц. Тишевской [654], дневник белорусского художника Ф. Рушица [737] и др.

Помимо мемуарных источников, информационной насыщенностью обладают документальные и периодические издания. В частности, историко-документальная хроника Минска «Памяць» [434], газеты «Виленский вестник» [119; 120; 121], «Гродненские губернские ведомости» [161; 162], «Витебские губернские ведомости» [126], «Вестник Минского губернского земства» [117], «Северная пчела» [490], «Камер-фурьерский журнал» [267] и др.

При рассмотрении художественного аспекта балльного феномена доминирующими для автора монографии явились труды, посвященные *проблематике синтеза искусств*. Теоретическое осмысление данного феномена, начавшееся в западноевропейском философском знании в первой половине XIX века с работ Г. Гегеля [145; 146; 147], деятельности йенских романтиков (последние видели в художественном синтезе признак согласованности культуры) и Р. Вагнера (создание концепции «Gesamtkunstwerk» = «Общая художественная работа», в основе которой лежит идея создания синтетической музыкальной драмы, рожденной в результате слияния разных видов художественного творчества), к XXI в. обогатилось многочисленными научными исследованиями. В них синтез искусств освещается с разных сторон, в том числе как одна из форм преодоления антагонизма — явления, возникающего в критические моменты «стыков» историко-культурных эпох, когда ценности уходящего времени перестают отвечать потребностям времени настоящего (В. Михалев [380], А. Я. Зись [240], В. Ванслов [106] и др).

В контексте темы настоящего исследования существенными стали работы философов и деятелей искусства XX–XXI вв. В их числе труды П. Флоренского [560], Д. Лихачева [338], М. Кагана [259], Е. Муриной [394], Л. Мун [391], С. Хохловой [581], А. Смелого [504], А. Плохова [452], В. Прокопцовой [459], Д. Бриткевич [89], У. Пэнфэя [469], А. Веллингтон [114], Л. Калининой [265], Э. Неизвестного [398], Е. Пагоцкой [433] и др.

Наиболее важными для проблематики данной монографии стали теоретические выкладки П. Флоренского, Д. Лихачева, Л. Мун и С. Хохловой. Так, П. Флоренский в работе «Храмовое действо как синтез искусств» [560] утверждал, что «высшим синтезом разнородных художественных деятельностей» является соборное «храмовое действо» [560, с. 379]. В этом постулате нетрудно усмотреть связь с бальным действом, в основе которого, несмотря на мирскую направленность, лежит все тот же принцип соборности, обуславливающий феномен синтеза искусств.

В труде Д. С. Лихачева «Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей: сад как текст» [338] связь между рассматриваемой проблематикой и бальным феноменом прослеживается не менее отчетливо. Уподобляя сад миру, а мир – книге, ученый отчетливо задает текстологический вектор трактовки садово-паркового искусства. Подобный подход к толкованию того или иного вида искусства как текста представляется актуальным по отношению к бальному хронотопу, художественный ансамбль которого предстает в виде синтеза текстов, а следовательно, синтеза смыслов.

В статье Л. Мун «Синтез искусств как постоянно развивающийся процесс порождения нового в искусстве, образовании, науке и его импровизационная природа» [391] вызывает интерес выдвигаемая идея о создании в рамках художественного синтеза единого энергетического поля. Называя семиотические единицы искусства (буквы, знаки, звуки, цвета и т. д.) «орудиями энергетической силы», автор акцентирует внимание на всеохватности их влияния на субъекта, которое выходит «за пределы религии, расы, географии, а иногда и понимания самого языка» [391, с. 3]. В заключении статьи делается вывод о многогранном эстетическом воздействии синтеза искусств на индивида. Данное суждение всецело соотносится с эстетикой бала, согласуясь с одной из ключевых позиций формирования бального пространственно-временного континуума.

В диссертации С. Хохловой «Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля» [581] принципиальным оказалось положение, связанное с сущностной ролью знаково-символической природы искусства, детерминирующей единство всех его видов [581, с. 4] и, тем самым, способствующей их синтезу.

В процессе анализа *исторического аспекта хромотона художественного компонента бала* полезными для нас оказались мысли, изложенные в диссертационном исследовании Е. Потаповой «“Дух времени” как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект: (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX – начала XX в.)» [456]. Введенное автором диссертации определение понятия духа времени как «интегративного показателя созидательной активности людей конкретной исторической эпохи, выраженного в идеалах, запросах, ценностных ориентациях и др., т. е. духовной доминанте своего времени, включающей в сферу своего влияния все процессы, в том числе и порождение мощного синтеза искусств» [456, с. 3] обуславливает представление о синтезе искусств как универсальном и эффективном средстве преобразовании и человека, и его социальных форм бытия. Данное мнение крайне важно при исследовании балльного феномена, в котором «дух времени» имеет предельно четкие воплощения и проявления. Также ценно положение о нелинейности процесса развития искусства («волновой структуры творчески-созидательных процессов» [456, с. 8]), обусловленного «системой взаимосвязанных социокультурных факторов конкретной исторической эпохи» [456, с. 8]. Согласно утверждению Е. Потаповой, активизация интегративных процессов наблюдается в переломные, кризисные исторические периоды (эпоха романтизма в Западной Европе, рубеж XIX–XX веков в России). Относительно устойчивые в социальном плане периоды, напротив, характеризуются усилением процессов дифференциации [456, с. 7]. Последнее замечание, преломленное сквозь призму балльной практики, позволяет осознать причины ослабления либо усиления художественных связей в

формате пространственно-временного континуума бала в разные историко-культурные эпохи. При этом в топико-темпоральных границах бала не может идти речь о полноценной реализации дифференциационных процессов по причине «гибридной» природы доминантного художественного элемента бала – танца, выступающего в качестве синтетической художественной универсалии бального действа.

Весьма значимой в ходе осмысления эволюции художественной составляющей бала стала работа С. Лишаева «Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте» [341], отдельные положения которой напрямую соотносятся с проблематикой исторического ракурса хронотопа художественной составляющей бала. На основе сопоставления выдвигаемых в статье суждений, одни из которых связаны с аналитическим охватом исторического радиуса традиционной эстетики, а другие – с осмыслением временного поля эстетики новой, автором монографии выстраивается ряд противопоставлений, которые позволяют логично обосновать отдельные моменты, связанные с эволюцией бала в целом и его художественного компонента в частности.

Противопоставление первое: *гармоничное восприятие образа мира как прекрасной данности*, «завершенного, законченного целого» [341, с. 54], в соответствии с которым государство представляется иерархически выстроенной органической системой, неизменной и упорядоченной (классическая эстетика) / *разрушение представлений о гармоничности и целостности мироздания*, об иерархической выстроенности государства [341, с. 55–56] (неклассическая эстетика). В обозначенном контексте бал мыслится в первом случае как своеобразная и гармоничная модель мира и государства в миниатюре, что получает выражение, в том числе, на уровне синтеза искусств – основы художественного компонента бальной системы; во втором – как прекрасная традиция минувших веков, не утратившая своей актуальности в Новейшую эпоху, ибо историчность Прошлого и

семантические константы бала в виде искусства и игры используются в ней «как ресурс обновления» [341, с. 61].

Противопоставление второе: *доминирование ориентации на прошлое* (будущее обусловлено прошлым и настоящим), в качестве образца которого рассматривается эпоха Античности (классическая эстетика) / *направленность ориентационного вектора в будущее* (неклассическая эстетика), детерминирующие, с одной стороны, примат старого над новым, традиции над новаторством, данности над возможностью, вечного (в том числе вечных ценностей) над временным, статических искусств над динамическими. С другой – господство нового над старым, новаторства над традицией, возможности над данностью, временного над вечным, динамических искусств над статическими. В заданный аспект вписываются, во-первых, устойчивый интерес историко-культурных эпох (до Новейшего времени) в целом и бала в частности к античной культуре, что реализуется на уровне изобразительных искусств, источником вдохновения для которых выступает, прежде всего, античная мифология. Во-вторых, смена акцентуации соотношения пространственных и временных искусств – в процессе эволюции балльной практики все большую роль в ее художественном компоненте играют вторые. Кроме того, выявляется уникальность балльного феномена, заключающаяся в константной облигатности понятия «возможность» не только в смысле ее открытия и использования в формате бала, но и в плане позволения актору быть Другим – иным, не таким, как в повседневной жизни (это замечание уместно, прежде всего, для балов-маскарадов и публичных балльных мероприятий).

Противопоставление третье: *центральное положение категории мимесиса в западноевропейской культуре (до XX в.)*, детерминированное прикреплением сущего к безусловному (Богу) и составляющее основу жизни и искусства, обуславливает *господство воспроизведения над переживанием* (классическая эстетика) / *утрата мимесисом в Новейшее время качества*

«онтологического фундамента» * [341, с. 60] порождает *доминанту переживания над воспроизведением* (неклассическая эстетика). Представленная семантическая оппозиция делает более наглядным эволюционный путь бальной практики, суть которого заключается в перенесении первостепенной значимости с «эстетических расположений, замкнутых на прекрасное тело» [341, с. 62] и шире – от созерцания *актером* эстетически совершенного пространства бала и иных участников на эмоционально-чувственное переживание *бального действия* как разворачивающегося во времени художественно-игрового процесса. Это детерминирует последовательную смену топико-темпоральных парадигм в исторической динамике художественного компонента бала – от пространственной (в средневековую и ренессансную эпохи) ко временной (в эпохи классицизма, романтизма и Новейшее время) с переходно-связующей ролью пространственно-временной парадигмы барочной эпохи. При этом и в контексте классической, и в контексте неклассической эстетики, во многом благодаря художественному компоненту и его прочной связи с традицией, бал аксиомно попадает в категорию эстетического события – понятия сегодня крайне актуального. Однако если под эстетическим событием в нынешних реалиях подразумевается широкий спектр явлений, связанных с переживанием не столько прекрасного, сколько безобразного, то бал априори остается феноменом, пропагандирующим традиционные эстетические ценности, в которых современное искусство находит один из импульсов своего развития.

В осмыслении эволюционных процессов музыкального элемента художественного концепта бальной практики важную роль сыграла публикация Н. Рыжковой «Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века» [482]. В результате анализа музыкальной составляющей бальных танцев начала романтической эпохи автор приходит к выводу о ее непосредственной связи с популярными оперными произведениями того времени, на темы из которых сочинялись полонезы, вальсы, мазурки,

* Все выделения курсивом в цитатах сделаны автором монографии.

французские кадрили, а позже (с 1840-х гг.) – галопы и польки [482, с. 197–198]. Н. Рыжкова отмечает прямую зависимость моды на ту или иную оперу от частоты использования ее тематического материала в музыке бальных танцев [482, с. 197–198].

Помимо рассмотренных выше работ, значимыми для настоящей монографии стали как классические фундаментальные труды, так и еще не получившие столь высокого статуса, но представляющие интерес в контексте бальной проблематики научные разработки по вопросам искусства и его видов в исторической динамике. В их числе: работы, осмысливающие художественную проблематику в разных контекстах: морфологическом (М. Каган [259]), социологическом (В. Фриче [566], Ю. Давыдов [172]), эстетическом (У. Эко [617], М. Тарасова [524]), эстетико-этическом (Г. Поваляшко [453]), эстетико-психологическом (Р. Арнхейм [26], культурологическом (Т. Колесникова [303]), семиотическом (Ю. Лотман [356], М. Демидова [190], С. Хохлова [580; 581]), философском (Е. Казаков [261], Б. Мейлах [373]).

Наибольшее количество исследований, положения которых легли в основу второго раздела третьей главы, носит искусствоведческий характер. В них рассматриваются вопросы различных видов художественного творчества: а) *музыкального* (Э. Фарал [670], М. Друскин [201; 202], Г. Орлов [420], А. Булычева [92], Ж. Дюрон [668], Ф. Гарлик [677], Э. Макки [712], М. Лобанова [342], Е. Юнеева [626], Л. Пылаева [466; 467], С. Пеков [445], А. Максимова [362], Г. Аберт [2; 3; 4], Л. Новак [408], Е. Назарова [397], Е. Мейлих [374], И. Бэлза [98], О. Дадиева [175; 176; 177; 178; 179; 180; 182; 183], С. Немогай [399], А. Фролов [562; 563], Д. Сосновский [488; 489], Л. Костюковец [313], О. Басалыга [55], Н. Огаркова [413; 414; 415], Д. Эдж [669], А. Лебедева-Емелина [328; 329; 330], Н. Рыжкова [482], Б. Доброхотов [198], Б. Штейнпресс [607]); б) *танцевального* (Ю. Зайцева [225], И. Брейнард [642; 643], В. Красовская [318], О. Зубова [244], Т. Баранова [48], А. Мак-

симова [363], Л. Пылаева [467], К. Сим [743], Р. Харрис-Уоррик [688], Д. Хертц [689], Б. Мазер [710], В. Хилтон [692], М. Борхези [640], А. П. Рейнхард [734], Т. Бакленд [646; 647], Б. Спарти [744; 745; 746], М. Гофф [680; 681], Я. Тазбир [749], Е. Еремина-Соленикова [220], Е. Михайлова-Смольнякова [379], М. Еремина [219], Е. Сариева [486], Е. Юхнева [628], Е. Соленикова [508], Р. Цвенка-Скрыняж [655; 656]); в) *изобразительного* (В. Уваров [537], Ю. Золотов [241], М. Тарасова [524], Н. Щербакова [616]); г) *архитектурного* (Л. Никифорова [404], М. Демидова [191], Р. Байбурова [36; 37; 38; 39; 40; 41], М. Нижник и А. Гарнец [401], А. Шмелев [604], А. Кулагин [320; 321], В. Федоров [548], Ч. Мак-Коркодейл [361], Х. Френч [676], Ч. Дженкс [193], М. Финк [674], В. Татаркевич [747], Е. Медкова [372], А. Иконников [252]); д) *декоративно-прикладного* (И. Блохина [70], Э. Тиль [750], М. Тарасова [524]); е) *театрального* (Г. Барышев [54], О. Клецкина [287], Е. Гашкова [144], О. Дадиева [182], А. Булычева [92], А. Максимова [363]).

Наряду с обширным корпусом научной литературы, автором монографии были использованы многочисленные источники, в которых представлен богатый материал по теме данного раздела. Среди них: труд по всемирной истории архитектуры О. Шуази [611] и многотомное описание дворянских усадеб на территории Речи Посполитой, подготовленное Р. Афтаназы [635], масштабные исследования по истории танца К. Сакса [739], С. Худекова [586; 587; 588; 589], книга по аналогичной проблематике (по изд. Г. Вюилье) [522], танцевальный словарь Ш. Компана [305], танцевальные каталоги Ф. Ланселот [700] и С. Бурхарда [642], работы по роговой музыке Л. Бутира [95] и К. Верткова [116], краткое описание Версальского замка, данное А. Фелибьеном (XVII в.) [673], подробное описание дворцов и парков Версаля и Марли с историческими сведениями о находящихся в них произведениях изобразительного искусства, данное Ж.-Э. Пиганьолем де ла Форсом (конец XVII – первая

половина XVIII в.) [724], трактат Джованни Сабадино дельи Ариенти (XV в.), прославивший итальянского герцога Эрколе д'Эсте и его образцовый двор [738], эстетический труд Ш. Баттё, посвященный изящным искусствам [637], и др.

Среди обширного корпуса научной литературы, освещающей проблемное поле *игрового феномена* от античной мысли (Платон [450], Пифагор, Гераклит, Сократ [326] и др.), его математического осмысления в работах Г. Галилея [140] и философов классического этапа научного знания, в которых данное явление: а) анализируется с точки зрения «математики случая» – первого шага в создании «теории азартных игр» (Х. Гюгенс [694], Б. Паскаль [441] и др.); б) ставится в центр эстетической теории (И. Кант [268], Ф. Шиллер [599]); в) рассматривается в качестве сущностного принципа бытия Универсума (Ф. Шлегель [602]); г) подвергается миметической трактовке в контексте искусства как некое подражание «игре Универсума» (Ф. Ницше [406]) до трудов ученых неклассической и постнеклассической науки, исследующих игру в самых разных аспектах – культурологическом (Й. Хёйзинга [576], М. Бахтин [59], Т. Апинян [20], А. Баканурский [43], К. Баннов [47] и др.), психолого-педагогическом (А. Валлон [103], С. Холл [577], З. Фрейд [564], Д. Эльконин [619], Л. Выготский [134], Л. Козловская [295] и др.), социологическом, социально-психологическом и социокультурном (Э. Берн [64], Ж. Бодрийяр [74], Р. Кайуа [263], Л.-Ж. Кальве [266], Н. Казанова [262], А. Кирюшин [283; 284; 285], Н. Мазрова [360], Л. Козловская [296] и др.), художественно-эстетическом и эстетико-онтологическом (Х.-Г. Гадамер [139], Г. Гессе [151], Х. Ортега-и-Гассет [421], В. Суртаев [515], Л. Стрельникова [512] и др.), феноменологическом (О. Финк [554] и др.), семиотическом (Р. Барт [52], Ж. Деррида [192], Е. Яковлева [631; 632], Ю. Лотман [350; 353] и др.), философско-лингвистическом (Л. Витгенштейн [125], Ж.-Ф. Лиотар [333] и др.), математическом (Э. Мулен [390], Г. Оуэн [428], Ю. Гермейер [150] и др.), тем самым чрезвычайно расширив проблемное поле игры.

При всем обилии материалов, касающихся вопросов игры, наиболее существенными в контексте данного исследования, наряду с классическими трудами Ф. Шиллера, Й. Хёйзинги, М. Бахтина, Р. Кайуа, Ю. Лотмана, Г. Гессе, Х.-Г. Гадамера, положения которых представлены в четвертой главе настоящей монографии, оказались работы современных ученых Т. Апинян [20], К. Баннова [47] и Е. Яковлевой [632], в которых содержатся соответствующие ее положениям теоретические выкладки.

В диссертации Т. Апинян представляют интерес мысли автора в отношении: а) прикладного характера игры, которая, среди прочего, «оформляет зрелищные театрализованные мероприятия и является их составной частью» [20, с. 10]; б) понятий игрового контекста и игровых констант. Под игровым контекстом понимаются пространственно-временные параметры игры, образующие «игровую зону (реальную или психологическую)» и характеризующиеся «чрезвычайной интеллектуальной и эмоциональной наполненностью» [20, с. 15]. Данное утверждение всецело соответствует топики-темпоральной организации бала с характерными для него объективным и субъективным уровнями бального хронотопа, соответствующим чувственно-эмоциональным фоном, а также наличием интеллектуального начала (интеллектуальная составляющая присуща, прежде всего, высокостатусным бальным мероприятиям ренессансной и барочно-рокайльной эпох). В числе игровых констант, характерных для игр всех видов (в том числе бальной), Т. Апинян выявляются: а) синтез нормативности и импровизационности; б) репрезентация и саморепрезентация; в) символичность; г) эвристичность [20, с. 16].

В научном исследовании Е. Яковлевой значимыми стали суждения, связанные, во-первых, с определяющей ролью игры на семантико-художественном уровне того или иного явления (разработка его «событийного ряда, сюжета», что особенно наглядно просматривается в контексте тематических балов-маскарадов). Во-вторых, с проявлением игрового начала на

уровне наличия художественных символов, «обыгрывающих сочетание компонентов действительного мира и художественного вымысла» и требующих активной работы сознания по дешифровке их значения [631, с. 13]. Это служит укреплением выдвигаемой в настоящей монографии гипотезы о значении искусства и игры как семантических констант бального действа. В-третьих, с аксиоматичным утверждением об амбивалентности игры, которая представляет собой антиномичное явление, основанное на борьбе и единстве противоположных начал – глубины и поверхностности, нормативности и свободы и т. п. [631, с. 18]. Данное утверждение также полностью согласуется с бальной постановкой, в рамках которой обозначенный ряд противопоставлений может быть значительно продолжен. В-четвертых, с тезисом о многообразии и многообразности игрового феномена, существующего одновременно и как состояние (в частности, игровое состояние актора бала), и как структура (сам бал как игровое действо), и как механизм (составляющие бальный организм элементы «приводятся в действие» при помощи игрового механизма) [631, с. 18]. В-пятых, с отождествлением игры со спектаклем, а игровой зоны – со сценическим пространством, что обуславливает, с одной стороны, фактор самопрезентации участников игрового процесса, с другой – наличие в последнем собственной формы и смысла [631, с. 29]. В-шестых, с выявлением в рамках игровых практик (начиная с глубокой древности) «людей игрового типа, которые делают из своей жизни произведение искусства, придают своим действиям театральность, создают стилистически завершенную внешность» [631, с. 30]. Так, на бальном игровом пространстве в последней трети XVIII – начале XIX в. появились яркие типажи денди, джентльменов, петиметров, кокеток, светских львов и львиц.

В диссертационной работе К. Баннова созвучным концепции настоящего монографического исследования стало положение об игре как «совокупности полей» – реалогического (вещного, ма-

териального), смыслового, семиотического и коммуникативного [47, с. 22]. При соотнесении данного положения с бальной игрой становится особенно очевидным ее эстетический базис, созданный, прежде всего, художественным инструментарием. Также существенным в данном исследовании является акцентуация К. Банновым положения об обязательности «возвращения человека из игрового мира в реальный» как «главном условии осуществления игрового процесса» [47, с. 25].

Представления об игровом пространстве бального действия расширил труд Ю. Лотмана «Семиосфера» [353]. Уподобление культурологом семиотического топоса «семиосфере», ее структурирование на «ядро» (доминирующий элемент) и «периферию» (дополнительные элементы, составляющие контекстное поле «ядра»), взаимодействующие друг с другом и при этом создающие необходимую динамику в рамках семиосферы, привели нас к мысли о схожести пространства бальной игры (а, как мы выяснили ранее, игровое пространство есть пространство семиотическое) с лотмановской «семиосферой». В контексте бала функцию «ядра семиосферы» выполняет танцевальная программа, все же остальные элементы играют роль «периферии семиосферы». Подобное сравнение представляется весьма важным в осознании логики организации внутренней структуры бальной системы.

Одним из сущностных атрибутивных свойств игры, отражающих ее специфику в виде «двумирности сознания» (реального и имажинативного), является *театральность*, вопросы которой, начиная с прошлого столетия (работа Н. Евреинова «Театр как таковой», 1912 [216]), приобрели особую актуальность в научном познании (Я. Бруксон [90], Н. Хренов [583], Е. Гашкова [144], Ю. Лотман [358], А. Вислов [124], М. Мамардашвили [367], А. Морозов [387], Р. Барт [53], И. Андреева [14], А. Баканурский [42], А. Котте [317], И. Давыдова [173], Р. Тазетдинова [517; 518; 519], Н. Суворов [514], С. Рахимов [479], сборник научных статей, посвященный проблематике антропологии театральности [19] и др.). При всем обилии научных трудов, по-

священных вопросам театральности, в аспекте темы данной монографии наиболее значимыми оказались классическая работа Ю. Лотмана [358] и современное диссертационное исследование Р. Тазетдиновой [518].

В статье Ю. Лотмана «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» [358] важным представляется выдвигаемый тезис о бессобытийности повседневной жизни русского аристократа XVIII – начала XIX в., в отличие от насыщенной событийным рядом «театральной жизни» (Ю. Лотман) литературных героев. В рамках подобного сопоставления становится особенно очевидным активно проявляемый интерес дворянским социумом и, шире, социумом в целом к тем явлениям, которые выступали альтернативой бытовой рутинности, предоставляя возможность индивиду на время сыграть иную повседневности роль и пережить яркие эмоции. К числу таковых принадлежал бал, позволяющий посмотреть «на реальную жизнь как на спектакль», в котором человек самостоятельно выбирал для себя «амплуа индивидуального поведения» и «наполнял его ожиданием событий», в результате чего «сюжетность, то есть возможность неожиданных происшествий, неожиданных переворотов, становилась нормой», а сам актер получал ценный чувственно-эстетический опыт [358, с. 636].

Исследование Р. Тазетдиновой «Театральность как феномен в бытии культуры» [517; 518] вызывает интерес по нескольким позициям. Первая связана с осмыслением театральности в ракурсе ее репрезентативного потенциала как «языка представления на сцене и в жизни», связанного с созданием особого впечатления [517, с. 28]. Она обуславливает важность театральности в контексте бального феномена. Вторая позиция определяется введением понятия детерминант театральности, в качестве которых, согласно мнению Р. Тазетдиновой, выступают игра и артистизм. На взаимодействии обозначенных детерминант конструируется модель театральности, подразумевающая, наряду с обозначенными выше детерминантами, дополнительный элемент – деятельность, рассматривающийся как необходимый

этап на пути от артистизма к игре. В схеме театральности под объектом имеется в виду «пространственный континуум, заполненный действием и тем, что вокруг него (действия)»; под субъектом – «многосоставная категория, состоящая из сопряженных смыслов: личность, источник, основание, потенциал, возможность действия»; под деятельностью – «временной континуум, заполненный действием в определенных условиях с целевым вектором»; под артистизмом – «выразительное качество действия..., эмоционально-чувственное (эстетическое) в искусстве»; под игрой – «активные действия субъекта по правилам, реализуемые через игровое сознание (интеллектуально-волевые и эмоционально-чувственные рефлексии) в субъект-субъектных отношениях» [517, с. 17]. В контексте проблематики настоящей монографии данная схема послужила импульсом к трактовке театральности как «связующего звена» между художественной и нехудожественной сферами бального действа.

Дополнительным штрихом в осмыслении театральности с точки зрения бального феномена является мнение Т. Юрченко, изложенное в диссертации «Мифологема бала в русской литературе 20–40-х годов XIX века» [627]. Оно связано с определением театральности в качестве основы философии бала, а сам бал, по мнению Т. Юрченко, «представляется моделью игры с несколькими модификациями: это ритуал, продуманный и организованный (“сценическая игра”), а также пространство, где происходит стихийное разрушение ритуализированности бала, допускающее игру случая» [627, с. 11]. Данное мнение способствовало осмыслению игровых моделей бала, детально описанных в первом разделе четвертой главы.

При рассмотрении *преломления игрового элемента на уровне танцевальной составляющей бального действа* автор монографии обращалась к материалам, положения из которых легли в основу второго раздела четвертой главы. В их числе: а) классические труды Платона «Законы» [450], И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» [711], Й. Хёйзинги «Человек играю-

щий» [576], Ф. Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека» [599], К. Юнга «Идеи Шиллера о проблеме типов» [624], Э. Фукса «Иллюстрированная история нравов» [570]; б) многочисленные научные исследования по вопросам танцевального искусства, в том числе работы А. Максимовой [363], Л. Пылаевой [467], И. Брейнард [642; 643], М. Инглхерн [695], К. Сим [743], Р. Цвенки-Скрыняж [655; 656], Е. Ереминой-Солениковой [220], Л. Стрельниковой [512], Н. Осинцевой [422] и др.; в) разнообразные источники в виде книг по истории танца К. Блазиса [69], С. Худекова [585], К. Сакса [740], по изд. Г. Вюилье [522], а также старинных и современных руководств по обучению бальным танцам и этикету⁶ (Д. да Пьяченцо [722], Г. Эмбрео [690], Т. Арбо [24], Ф. Карозо [363; 362], Ш. Компан [305], Г. Целлариус [590], А. Максин [364], Н. Ивановский [246], Л. Шехтман [597], Л. Халиф [575], Б. Кастильоне [275], Дж. Делла Каза [189], М. Дорофеева [199], М. Козьякова [298; 457] и др.).

Рассматривая проблематику, связанную с *проекциями основных моделей хронотопа бала на современные виды художественно-игровых практик*, автор исследования обращалась к научной литературе Новейшего времени, в том числе к трудам эстетической и художественно-эстетической (С. Лишаев [340], Э. Фишер-Лихте [555] и др.), философской (Ж. Бодрийяр [73], О. Шпендлер [605], Ф. Ницше [407], Д. Булычева [93], А. Быкадоров [97], Ю. Кириленко [282] и др.), культурологической (А. Кармин [272], У. Рао и К.-П. Кёппинг [732], А. Байбурин [35], М. Антонян [18] и др.), психологической (К. Юнг [625], Дж. Мюррей [715] и др.), социологической и социокультурологической (Е. Фомченко [561], С. Рыжакова [481] и др.) и искусствоведческой (Т. Котович [314; 315; 316], Ю. Гниренко [154], М. Каткова [276], Р. Осминкин [423; 424], В. Турчин [535], В. Петров [447], Ю. Кривцова [319], И. Афанасьева

⁶ Вопросы этикета часто включались в содержание пособий по овладению искусством благородного танца, ибо были от него неотделимы.

[30], Дж. Уоррен [754], Р. Биггин [639], М. Вендшофф [756], К. Бишоп [68], Н. Динеш [658] и др.) направленности. Изложенные в перечисленных работах положения составили теоретический фундамент пятой главы настоящей монографии.

При всем обилии материалов, касающихся проблематики современных художественно-игровых практик, наиболее существенными в контексте выявления их связи с топики-темпоральной организацией бала явились: диссертация и монографии Т. Котович «Художественные средства организации хронотопа театрального произведения» [314; 315; 316], исследование И. Афанасьевой «Партиципаторные и иммерсивные практики в театре начала XXI века» [30], а также уже ставший классическим труд Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» [555].

В диссертационном труде Т. Котович [316] важным представляется сравнение хронотопов театра и ритуала, которые объединяет «наличие игровой ситуации и перерыв в обыденном течении времени» [316, с. 52]. Последнее обуславливает инобытийный контекст, противопоставляемый повседневности, в котором актору «реально можно осуществить то, что невозможно в обыденном хронологическом потоке» [316, с. 52]. Данное мнение вполне согласуется как с современными художественно-игровыми практиками, так и с балными мероприятиями.

При этом Т. Котович выявляет сущностное различие между хронотопом игры ритуала и игровым пространством-временем театра, которое заключается в отсутствии дифференциации их участников на «актеров» и «зрителей» (в контексте ритуала, где все – «актеры») либо, напротив, в обязательности подобного разделения (в контексте театра). «Из ритуала, где сообщество играющих было “спрятано”, – отмечает Т. Котович, – теперь выделился актер. А значит, выделился и зритель. Актер был таким же, как и зритель, но в нем уже появилось нечто иное, то, что сделало его на зрителя непохожим. В ритуале существовали

мы, в театре появляется *я*» [316, с. 54]. При трансплантации данного утверждения на почву хронотопа бала наблюдается определенное противоречие. Так, количественно большая часть балльных мероприятий, носившая, прежде всего, увеселительно-развлекательный (а не строгий церемониальный) характер и не предполагавшая деления участников на «актеров» и «зрителей», попадает в разряд ритуальных. И, напротив, церемониальные балы, по своей сути являвшиеся ритуалами власти и базировавшиеся на подобной дифференциации, оказываются вне ритуального контекста. С другой стороны, в ракурсе обозначенного утверждения наглядно проявляется близость церемониальных балов к театральному спектаклю.

В работе И. Афанасьевой «Партиципаторные и иммерсивные практики в театре начала XXI века» [30] содержатся существенные положения, позволившие на основе четкой дифференциации понятий партиципаторности и иммерсивности рассмотреть как современные художественно-игровые практики, так и балльное действо, выявив в них черты сходства и различия. Акцентуация доминирующей роли зрителя в современных постановках (превращение зрителя в актера), непосредственной коммуникации между актером и зрителем, вовлечение последних в предлагаемое действие⁷ – все это самым тесным образом связывает перформанс, хеппенинг и иммерсивные спектакли с балом.

На страницах книги Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» [555] излагаются принципиальные положения, связанные с современным театральным творчеством и дающие возможность выстраивать логические параллели между хронотопом современных художественно-игровых практик и балльного действия. В их числе: событийность как «центральный элемент эстетики спектакля» [555, с. 296]; объединение актеров и

⁷ При этом обязательным является воздействие на различные органы чувств зрителя, обуславливающее переживание им настоящих, ярких эмоций и получение нового чувственного опыта [30, с. 83].

зрителей на уровне пространственно-временной организации спектакля; тесное взаимодействие в рамках действия художественного и нехудожественного, детерминирующее стирание границ между эстетической и внеэстетической сферами; создание посредством светового, звукового и предметного оформления постановки особой атмосферы, связанной с инобытийной, альтернативной, реальностью; понятие лиминальности как своеобразной промежуточной зоны между реальностью жизни и инореальностью спектакля, благодаря которой у зрителя возникает ощущение волшебства и обычное воспринимается им как необыкновенное; выявление сходства между театром и ритуалом на уровне понятия транса (Э. Фишер-Лихте апеллирует к мнению А. Арто, утверждающего, что и театр, и ритуал должны повергнуть зрителя в пограничное состояние транса); особое взаимодействие актеров и зрителей, когда «любое действие актеров воздействует на зрителей, и любое действие отдельных зрителей воздействует как на актеров, так и на остальную часть публики», детерминируя появление «петли ответной реакции», которая «постоянно пребывает в развитии» [555, с. 68].

Несмотря на то, что по проблемам, освещенным в монографии, существует обширнейший корпус научной литературы, следует отметить, что вопросы, связанные с изучением бальной пространственно-временного континуума, основанного на синтезе его семантических констант в виде искусства и игры, недостаточно исследованы современным научным знанием. То же относится и к проблеме генезиса, исторической эволюции бальной культуры как западноевропейского явления, разработки ее дефиниционного поля и типологии балов. В монографии впервые в искусствознании на основе корпуса материалов, почерпнутых из эпистолярных, мемуарных, периодических, документальных, художественных источников и научной литературы, разработана принципиально новая концепция пространственно-временного континуума бала, представляющая бальный феномен в единстве его художественно-игровых концептов.

1.2. Вопросы терминологии, видовой дифференциации, функциональной специфики

Приступая к освещению основных подходов к изучению бала как культурно-художественного феномена, следует уточнить моменты, связанные с его дефиницией. В свою очередь, дефиниция предполагает понимание этимологии и семантики лексемы, выступающей в качестве названия рассматриваемого явления.

Слово «бал» имеет иностранные корни. В переводе с итальянского («ballo») и французского («bal») оно означает «танец»; в переводе с латинского, английского и немецкого («ball») – «мяч» или «шар», что в определенном контексте непосредственно относится к трапезе с танцами⁸.

В Древней Греции понятие «бал» выступало синонимом стихотворного ритма «хорей», лежащего в основе текстов танцевальных (часто хороводного плана) песен. Именно в этом смысле лексема «бал» заимствуется французами и итальянцами, а также англичанами. «Афиней замечает, – пишет французский исследователь Ц. Е. Рюэль, – что баллисмос всегда является синонимом хорей у поэтов Эпихарма, Софрона и Алексия. Отсюда итальянское “ballo” и слово “bal” на французском языке» [736]. Таким образом, смысловое значение рассматриваемого слова во всех языках прямо или косвенно связано с танцем.

Уточнив этимологию и семантику лексемы «бал», перейдем к рассмотрению различных вариантов ее определения.

Согласно справочным изданиям XIX–XX вв., бал представляет собой танцевальное мероприятие, в котором принимают участие мужчины и женщины:

⁸ На первый взгляд, эти два значения одного слова абсолютно разные. Однако родство между ними есть, причем весьма непосредственное. Известно, что в средневековой Германии, согласно обычаю, в день Пасхи незамужние деревенские девушки приходили в гости к своим замужним подругам, которые с момента прошлогодних пасхальных праздников вышли замуж. Каждой из этих замужних молодых женщин в качестве подарка дарили небольшой мягкий мячик, а в знак благодарности получали приглашение на трапезу с танцами.

1. «Бал – съезд, вечернее собрание обоего пола для пляски» [184, с. 44].

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» [622, с. 835].

3. «Бал – собрание общества обоего пола для танцев. Балы принадлежат к числу общественных развлечений новейшего времени... как удовольствия для молодежи» [80, с. 500].

4. «Бал – большой танцевальный вечер» [417, с. 40].

5. «Бал – сбор, встреча для танцев под звуки одного или нескольких инструментов» [701, с. 77].

6. «Бал (от глагола “baller”) – собрание людей, на котором танцуют под музыку; место проведения: бальный зал» [684, с. 847].

7. «Бал (с разг. лат. “ballare”, танцевать) – собрания людей, где танцуют. Место, где танцуют» [702, с. 189].

8. «Бал (от лат. “ballare” ... в смысле “танцы”) – танец, исполняемый с большим искусством; небольшое мимическое действие с музыкой» [636, с. 989].

В конце прошлого века, благодаря научной деятельности Ю. М. Лотмана и Е. В. Дукова, бальная категория получила качественно новое осмысление. Так, Ю. М. Лотман, исследуя быт и традиции русского дворянства XVIII – начала XIX века, определяет бал как «общественно-эстетическое праздничное действо», «приличное и вполне светское времяпрепровождение», предполагающее стройную композицию и четкую внутреннюю организацию, подчиненную «движению от строгой формы торжественного балета к вариативным формам хореографической игры» и осознаваемое, по мнению Ю. М. Лотмана, «в противопоставлении двум крайним полюсам: параду и маскараду» [348]. В работах Е. В. Дукова: а) концентрируется внимание на феномене общественных балов, которые автор характеризует как «массовую *внепраздничную*, то есть обиходную

форму художественной жизни», которая трактуется «согласно теории XVIII века как разновидность театра или его своеобразный аналог с точки зрения внутренней драматургии» [205, с. 173, 181]; б) затрагивается проблематика придворного бала как «элемента “государевой” *праздничной* церемониальной культуры», который «входил в обиход через подчеркнутое выделение его из обыденного пространства-времени» [203, с. 179]. Согласно этим дефиниционным интерпретациям, аристократический бал (в том числе придворный) маркируется как праздник, а общественный характеризуется как внепраздничное мероприятие. Кроме того, оба исследователя указывают на связь бала с театром, подчеркивая обусловленность развития бального действия драматургической логикой.

Представление о бале значительно расширяется с появлением специальных научных исследований (монографий и диссертаций) в области культурологии и искусствоведения. Это получило наглядное отражение и на уровне определений данного феномена:

1. «Бал образует институциональный комплекс, цель которого, как правило, состояла в том, чтобы приспособить танец как элементарное мероприятие с помощью различных правил к тем социальным структурам, которые развивались в XVII и XVIII веках, к тем, которые были созданы для них в процессе последующего развития цивилизации. <...> Бал есть неотъемлемая часть праздничной культуры» [674, с. 11].

2. «Бал – карнавализированное инобытие данной социальной структуры и связей; социально-организованная, регулярная, полифункциональная акция, локализованная по времени, пространству и количеству участников, атрибутом которой является танец» [301, с. 10].

3. «Балом может считаться социокультурное событие праздничного характера, заранее запланированное и тщательно продуманное до деталей, способное произвести особый эффект» [222, с. 87].

В приведенных дефинициях бал, как правило, отождествляется с танцами, которые трактуются в качестве инварианта, незыблемой семантико-композиционной основы данных мероприятий. Все остальные параметры рассматриваемого феномена являются дополнительными (время проведения, продолжительность, блеск и роскошь обстановки, строгий этикет, празднично-торжественный характер с оттенком развлекательности, доставляющий удовольствие участникам, инобытийная сфера) и не влияют на его структуру. Исключение составляет наличие бального сценария и бального этикета – заранее определенного регламента бального действия в целом и танцевальной программы в частности. Однако на основе существующих определений, так или иначе сводящих бал к исполнению танцевальной программы, довольно сложно уловить характерную суть данного явления, отличающую его от иных танцевальных мероприятий в контексте XX–XXI вв. (вечеров, конкурсов, дискотек). Сосредоточимся на решении обозначенной проблемы, прибегнув к терминологии, используемой в точных науках (в частности, в логике и математике). Речь идет о необходимых и достаточных условиях, наличие которых позволит говорить о танцевальном действе как о бале.

Исходной точкой аналитических рассуждений станет принципиальный момент, связанный с выдвигаемой автором данного исследования позицией, четко разделяющей три направления в развитии бальной культуры, детерминированные ее содержательно-смысловым контекстом, – церемониальное, церемониально-развлекательное (контаминированное) и развлекательное.

Зародившись в недрах придворной культуры и существуя параллельно, каждое из обозначенных направлений эволюционировало по-своему. Так, первое претерпело минимальные изменения (что обусловлено незыблемостью придворного церемониала); второе – более существенные, связанные с вариативностью развлекательной части; третье подверглось значительным модификациям, связанным с тенденцией демократизации

рассматриваемого явления. Проникая в более низкие социальные слои, бал увеселительно-развлекательной направленности постепенно утрачивал свои важнейшие качественные характеристики, претерпевая определенную трансформацию, превращаясь в результате в незамысловатые, упрощенные танцевальные вечера.

Выявив основные направления в развитии бальной культуры, вернемся к вопросу о необходимых и достаточных условиях, при которых танцевальное мероприятие может быть названо балом. Необходимым условием церемониального бала является важный официальный повод, связанный с событием государственного уровня, а достаточные условия сводятся к:

- а) наличию королевского указа по проведению торжественного бала по случаю празднования конкретного события;

- б) обязательному участию (или присутствию) в бальной церемонии монарших особ, принцев и принцесс крови.

Необходимыми условиями развлекательного и контаминированного бала являются:

- а) наличие повода (официального или неофициального);

- б) желание праздничного времяпрепровождения без конкретного повода, сводящее цель бального мероприятия к развлечению.

В качестве достаточного условия могут выступать:

- а) выход королевского указа по проведению бала (в случае придворных / государственных балов);

- б) проявление инициативы частного лица (представителя аристократии или буржуазии), а также клубов, сообществ, городских властей (в случае партикулярных аристократических и буржуазных, а также публичных балов).

Помимо обозначенных условий все направления бальной культуры имеют ряд общих существенных признаков, в числе которых:

- масштабность — константа церемониальных балов и переменная величина балов развлекательных и контаминированных;

– театральность и зрелищность, тесно связанные с игровым началом и превращающие данное явление в квазитеатральное действо;

– регламентированность – перманентное свойство церемониальных балов и переменная величина балов развлекательных и контаминированных;

– этикет – качество социального престижа и статуса, пронизывающее поведение, танцевальную и коммуникативную культуру участников бала.

Общим знаменателем, подводящим черту под выделенными существенными признаками бальных мероприятий, являются особые пространственно-временные параметры бала, о которых речь пойдет ниже.

В ходе эволюции западноевропейской бальной культуры сформировались ее основные содержательно-смысловые, структурные и функциональные модели (парадигмальные инварианты), в рамках которых происходило бальное действо. Первая – *церемониальная* – была основой официальных мероприятий государственного масштаба, проводимых по поводу наиболее значимых политических и исторических событий. Она предполагала строгую и детально прописанную регламентацию бального торжества на основе записей в церемониальных журналах уже проведенных ранее аналогичных мероприятий. В целом церемониальный контекст превращал бал в своеобразный театральный спектакль «для публики», который разыгрывался по единому сценарию, не допускающему импровизационных моментов и требующему от акторов неукоснительного соблюдения этикетных норм.

Вторая – *развлекательная* – трактовала бал как увеселение и существовала в рамках официальных и неофициальных мероприятий, устраиваемых как по событийному поводу, так и без такового. Данная модель отличалась значительно меньшей степенью регламентации, предоставляя участникам большую свободу действий (а следовательно, предполагала момент некото-

рой импровизационности в выстраивании каждым актором своей бальной «биографии»), и в определенной мере была более лояльна к гостям в плане соблюдения этикета (это касалось, прежде всего, публичных балльных мероприятий, а также партикулярных балов, проводимых представителями средних социальных слоев).

Специфику третьей, *контаминированной* (церемониально-развлекательной) модели составляла его гибридная природа, объединяющая в пределах одного пространства и времени черты церемониальных и развлекательных балов. Амплитуда событийности такого рода мероприятий колебалась от поводов государственного уровня до событий, происходивших в границах отдельного города или частной жизни важного и влиятельного лица. Подобные балы предполагали обязательность присутствия на них официальной статусной персоны в лице монарха (или иного представителя власти), выступавшей в качестве устроителя либо гостя балного действия.

В процессе развития балльной практики сложились и основные форматы ее проведения – традиционный и маскарадный, соотносимые с тем или иным содержательно-смысловым контекстом. Так, церемониальные и церемониально-развлекательные балы предполагали исключительно традиционный формат, а развлекательные допускали, помимо традиционного, и маскарадный.

В вариативных рамках каждого из парадигмальных инвариантов балльных мероприятий решались конкретные задачи разного уровня, как государственного, так и частного. При этом многочисленные функции балов (игровая, эстетическая, нормативно-этическая, коммуникативная, катартическая, парадно-церемониальная, дидактическая, социально-консолидирующая, самоидентификационная, матримониальная и др.) в целом можно свести к двум *функциональным векторам* – *репрезентативному и прикладному*. Существовая в формате балльной традиции одновременно, обозначенные векторы не были равно-

правными. Акцентуация внутри них напрямую зависела от социального статуса бала: чем выше он, тем более маркировалась сфера репрезентативная, отодвигая на второй план прикладную, и наоборот. Так, наиболее ярко репрезентативный вектор проявлялся на уровне церемониально-торжественных балов, а прикладной – балов публичных. Тесно взаимодействуя друг с другом в рамках бального хронотопа, оба вектора наделяли бал качеством полифункциональности.

Фактором, регламентирующим бальный сценарий и поведение в его рамках участников бала, являлся церемониальный и бальный этикет – свод строгих правил, объективно существовавших и действовавших на бальном пространстве. Их соблюдение акторами являлось обязательным и требовало специальных, приобретенных заранее, практических навыков. Теоретические знания этикетных норм, действующих в рамках бального хронотопа, для приглашенных на балы придворных обеспечивали:

- обер-церемониймейстер (только на церемониальных балах с личным присутствием монарха);

- церемониймейстер (на церемониальных балах без присутствия короля, но с участием принцев и принцесс крови, а также на увеселительных придворных балах).

Следует отметить, что в обязанности обер-церемониймейстера и церемониймейстера входило обучение придворных вопросам церемоний и этикета, ибо не все знатные персоны Двора обладали детальными знаниями в этой области. За необходимыми советами и наставлениями к устроителям публичных церемоний приходили абсолютно все их участники, включая короля и королеву, принцев и принцесс крови [719, с. 130].

На партикулярных балах аналогичную функцию выполняли танцмейстер и распорядитель бала (как правило, танцмейстер выступал в роли распорядителя). Наряду с Хозяином (или Хозяйкой) бального мероприятия распорядитель считался его главным действующим лицом, задающим настроение и эмоци-

ональный тонус собравшемуся обществу, «душой, которая всех оживляет и увлекает»; «отличное умение танцевать дает ему право на звание дирижера (танцевального. – И. Е.) и первого кавалера, как его вообще величают на вечерах» [575, с. 7]. Кроме того, распространению знаний бального этикета способствовали многочисленные руководства и сборники по танцевальному и поведенческому искусству, появившиеся еще в эпоху Ренессанса и пользующиеся перманентной популярностью на протяжении всей последующей истории развития бальной практики.

Важным аспектом теории бальной культуры является проблема *классификации балов*, разработка которой представляется достаточно сложной задачей, поскольку может быть осуществлена на основании множественных признаков бального феномена (сословного, возрастного, событийного, степени официальности, формы финансирования, формата проведения, цели проведения, места проведения и др.). Временной масштаб проблемного поля настоящей монографии предполагает создание *типологии бальных мероприятий*. Основанная на доминировании содержательных параметров, предлагаемая типология может претендовать на универсальный характер. В качестве содержательных показателей бала в ней выступают формы его проведения и сословно-социальные характеристики. Первый показатель обуславливает тип бала (церемониальный, контаминированный, развлекательный). Второй – определяет вид бального мероприятия (моносословный, полисословный). Помимо выделенных параметров, необходимым является введение дополнительного показателя, обозначающего формат проведения бала (традиционный или маскарадный).

Поскольку типы балов в качестве парадигмальных инвариантов были рассмотрены выше, обратимся к характеристике форматов и видов бальных действ.

Бальные мероприятия традиционного формата предполагали строгое соблюдение участниками необходимых этикетных

норм, касаемых внешнего вида (дресс-код и прическа в соответствии с последними тенденциями моды), поведения и общения, владения танцевальными навыками и застольными манерами.

Балы-маскарады не были столь сильно скованы подобной системой формальностей (при этом на таких балах также действовал определенный дресс-код), ибо само прилагательное «маскарадный» предусматривало более свободный стиль поведения и коммуникации, возможность скрыть свое истинное лицо за маской и в полной мере войти в роль играемого персонажа (особенно на костюмированных тематических балах). При этом маскированный бал – это, прежде всего, бал, в формате которого понятие свободы так или иначе ограничено определенным регламентом, не допускающим хаоса и беспорядка («организованная дезорганизация» по Ю. М. Лотману).

Виды балов формировались под воздействием тенденции к демократизации бальной культуры, активизировавшейся в XVIII–XIX вв., когда изначально высокородная бальная традиция широко проникала в неаристократические общественные слои и охватила практически все социально разношерстное население европейских городов (как столичных, так и провинциальных), став частью массовой культуры. Обозначенная тенденция была связана, прежде всего, с балами увеселительно-развлекательного направления, субъект которых с каждой более низкой общественной ступенью был не только более ограниченным в своих финансовых возможностях, но и менее эстетически и духовно развитым. Это не могло не отразиться на качестве бальных мероприятий, которые постепенно утрачивали связь с высокостатусным прообразом (аристократическим балом). Такие существенно важные признаки бала, как масштабность, театральность, зрелищность, регламентированность, этикетность и особый хронотоп, создаваемый художественно-игровым инструментарием, в среде средней и мелкой буржуазии уже не имели определяющего значения. Торжественно зву-

чащий бальный оркестр нередко заменялся сопровождением всего лишь нескольких инструментов (духовых и струнных) или одного фортепиано; вместо просторных, великолепно оформленных многокомнатных помещений со специально предусмотренным бальным залом использовалось маленькое и душное пространство, часто с убогим или безвкусным интерьером; этикет в исполнении эстетически неразвитых и малообразованных участников подобных балов приобретал карикатурные черты; исполнение танцевальной программы лишалось изысканности и изящества; легкий флирт становился вульгарным, трансформируясь в неприкрытую похоть. Трудно не согласиться с мнением Н. Элиаса о том, что «... наследство придворного общества претерпело при буржуазном строе своеобразную таинственную трансформацию», связанную с «огрублением и очищением от его первоначального смысла» [618, с. 142]. Главным для представителей средне- и мелкобуржуазной среды становился сам факт организации бальных мероприятий (участия в них), приобретающий особую ценность в аспекте социального «возвышения» буржуа посредством их общения к аристократической бальной традиции.

Так, в «Историческом ежегоднике» Шарля-Луи Лезюра за 1821 г. пишется следующее: «В частных домах (Парижа. – *И. Е.*) повсюду устраиваются балы; в нынешнем году балы эти проходят не так, как раньше: в прежние времена хозяин дома приглашал к себе столько друзей и знакомых, сколько могут вместить его парадные залы, и мог при необходимости назвать каждого приглашенного по имени. Теперь не то: в залу, рассчитанную на сотню человек, приглашают две сотни, причем добрая половина из них хозяину дома неизвестна. В частный дом теперь входят так же непринужденно, как в кафе; гость предпринимает попытку добраться до хозяйки дома и засвидетельствовать ей свое почтение – попытку, которая, впрочем, зачастую оказывается тщетной, – а затем, исполнив эту докучную обязанность, принимается искать себе собеседников, с которы-

ми он по крайней мере знаком; гости проталкиваются сквозь толпу, пихают друг друга локтями, наступают друг другу на ноги...» [цит. по: 378, с. 235].

Еще один показательный пример, также относящийся к первой половине XIX в., связан с описанием бала в доме одного парижского лавочника: «Из-за тесноты здесь было очень неудобно кружиться в вальсе или танцевать кадрили; на фортепиано играли хозяйские дочери, а не профессиональные музыканты; грог, который подавали гостям, больше напоминал подслащенную воду. Тем не менее в небольшую гостиную, в другое время служившую столовой, набилось тридцать пять человек. По местным понятиям это был настоящий бал. Гостям здесь даже предоставляли такой же выбор, как на балу аристократическом: те, кто не хотел танцевать, играли в карты» [цит. по: 378, с. 236].

С начала XVIII в. стали набирать популярность загородные кабачки-генгетты для простолюдинов, именовавшиеся сельскими балами. В генгеттах танцевальное сопровождение обеспечивал небольшой ансамбль из нескольких инструментов: струнного (скрипка), духового (кларнет или фляжолет) и ударных (малый и большой барабаны). Столы для трапезы для непритязательной публики накрывались во дворе, а для более прихотливых клиентов – на втором этаже дома [378, с. 631–632].

Для теоретического осмысления феномена бала существенно важным представляется *анализ структурных особенностей бальных мероприятий*. Понимание и осознание логики построения того или иного из них во многом облегчает работу по воссозданию целостной картины бального мира и его эволюции. Поэтому целесообразно классифицировать балы в соответствии со структурным принципом.

Исходя из приведенных в начале главы различных трактовок бала, вырисовывается единственная его модель как исключительно танцевального действия. Однако, опираясь на описания бальных мероприятий, почерпнутые из разнообразных источ-

ников (в том числе архивного, исторического, мемуарного и научного характера), становится очевидным, что далеко не всегда содержание бального вечера ограничивалось только танцевальной программой. В композицию балов, помимо танцев – основного структурного элемента, могли входить разнообразные дополнительные элементы в виде концертных (в том числе концертно-театральных), игровых (художественного и нехудожественного плана), трапезных (буфет, парадное застолье) и зрелищно-световых (иллюминация, фейерверк) форм.

Так, в ряду концертных форм, выполняющих, наряду с эстетической, просветительскую и репрезентативную функции, следует назвать исполнение в рамках бальной программы фрагмента (а иногда и полной версии) какого-либо популярного музыкально-сценического (оперы, балета, интермедии и др.) или чисто музыкального (инструментального или вокального; сольного, ансамблевого или оркестрового) произведения. Для этого приглашались модные исполнители-виртуозы (вокалисты и инструменталисты), способные удивить публику своим мастерством, привести ее в восторг и восхищение.

Среди игровых форм на балах в разное время практиковались шашки, шахматы, бильярд, карты, лото, фанты, живые картины, шарады, загадки, головоломки и др. Бальная трапеза могла ограничиться скромным буфетом с закусками, десертом и напитками, или же являла собой парадный ужин – удивительное зрелище из многочисленных блюд (закусок, горячего, десерта и т. д.), каждое из которых представляло собой произведение кулинарного искусства, либо совмещала и буфет, и парадный ужин. Наконец, зрелищно-световые формы были представлены замечательным искусственным освещением бальных помещений, разнообразной иллюминацией и великолепными фейерверками.

Как правило, структура того или иного бала зависела, прежде всего, от конкретного контекста его проведения. В одних случаях бал представлял собой *часть* (как правило, финаль-

ную) какого-либо *целостного празднично-торжественного действия* официального или неофициального характера (например, рыцарского турнира, коронации, тезоименитства или бракосочетания монарха, встречи иностранных послов, именин вельможи). В других – являлся *самостоятельным торжественно-репрезентативным или увеселительным мероприятием*.

Показательным примером бала как части крупного торжества является бал, проводимый в 1783 году в Несвиже Каролем II Станиславом Радзивиллом (Пане Коханку) в рамках празднования именин одного из его родственников: «Торжества начались залпами сотен пушек. Затем эскорт направился в фарный костел. Впереди ехал отряд кавалерии. За ним вели двенадцать коней в сбруе, которая сияла жемчугом, рубинами, изумрудами. Далее в двенадцати парадных каретах, запряженных шестерками, ехали члены семьи. Следующие пятьдесят карет были предназначены для гостей. За обеденными столами в тот день сидело сто шестьдесят человек! А после обеда показали оперу. Торжества завершились ужином, фейерверками и балом» [366, с. 168–169].

Примером структуры бала как самостоятельного праздничного мероприятия может служить роскошный бал, организованный тем же Пане Коханку в 1789 г. в Радзивилловском дворце в Варшаве в день св. Екатерины в честь годовщины коронации короля Станислава Августа Понятовского и годовщины соединения Литвы с Польшей. Описание этого бала приводит в своих воспоминаниях Я. Д. Охотский⁹: «На этот двойной праздник ... гостей было приглашено свыше четырех тысяч; <...> Дворец Радзивиллов был одним из самых больших и великолепных зданий Варшавы. <...> В этом дворце прежде помещались залы для дворянских публичных балов и театр. <...>

⁹ Ян Дуклан Охотский (1766–1848) – польский дворянин из Волыни, камергер короля Станислава Августа Понятовского, мемуарист. Автор воспоминаний, содержащих описание жизни и обычаев польской шляхты преимущественно Правобережной Украины и Западной Беларуси конца XVIII – начала XIX в. [431].

Три огромные бальные залы соединили в одну, и в ней поставили обеденный стол, такой длинный, что с одного конца до другого нельзя было узнать гостей в лицо. Четыре боковые залы заставлены были тоже столами, а в пятой зале, возле громадного круглого стола в сорок локтей в окружности сидел король и княжна курляндская (Бирон), а с ними двадцать две дамы из первых фамилий королевства. <...> Танцевали в театральной зале, и король с княжной курляндской открыли бал. В десяти смежных с танцевальной залой комнатах любители карт играли в разные игры. Когда подали ужин, вся масса народа двинулась из танцевальной и других залов в столовую... Кто вошел прежде и успел занять кресло, ужинали сидя. Но около трети гостей ели, стоя у боковых столиков. <...> Ужин продолжался около трех часов...» [429, с. 124–127]¹⁰.

Очевидно, что в первом случае в структура бала тяготела к моноэлементности в виде тотального господства танцевального элемента¹¹. Однако при обозначенной доминантной роли танцевальной программы композиция подобных балов также могла быть и полиэлементной, базируясь на одновременной реализации различных структурных элементов (например, во время танцев группа нетанцующих гостей могла играть в азартные или неазартные игры, посещать буфет и т. п.).

Во втором случае структура бала была составной, основанной на последовательной смене танцевального и трапезного элементов. Вариантов схем чередования основного и дополнительных элементов в балах составной структуры могло быть несколько¹². Основным показателем составной структуры бала являлось выстраивание его композиции в виде чередующихся

¹⁰ Более развернуто приведенное описание дано в разделе «Приложения» (см. Приложение А, 9).

¹¹ При этом следует помнить о некоторой условности обозначенной тотальности, связанной с тем, что танцевальная программа всегда дополнялась коммуникацией между нетанцующими гостями.

¹² При этом реализация всех перечисленных выше составляющих в рамках того или иного бального мероприятия не была обязательной.

элементов. Комбинации чередования могли быть самыми разнообразными, рождая соответствующие композиционные модели бала (например, танцы + концертное представление + ужин + танцы; танцы + живые картины + танцы + ужин + фейерверк; танцы + ужин + танцы + фейерверк и т. д.). При этом танцевальная программа часто выступала в роли своеобразного рефрена бального действия, цементируя его композицию. Наиболее простой структурой для бальных мероприятий составного типа была двухэлементная (например, танцы + трапеза; танцы + трапеза + танцы; танцы + фейерверк; танцы + фейерверк + танцы).

Таким образом, можно утверждать, что при едином системообразующем элементе в виде танцевальной программы по своей структуре бальные мероприятия в целом делятся на два вида:

1 – *простые*, всецело основанные на танцевальном элементе (при возможности одновременного вовлечения в бальное действие дополнительных элементов) и нередко входящие в композицию более крупного целостного мероприятия;

2 – *составные*, включающие в себя от двух и более последовательно сменяющих друг друга структурных элементов и чаще всего выступающие в качестве самостоятельных мероприятий торжественно-репрезентативного или увеселительного характера.

В контексте разработки бальной дефиниции представляется необходимым анализ соотношения категорий «бал», «событие», «праздник». В аспекте освещения этой триады понятийных соотнесений имеет смысл повторно обратиться к определениям бала, принадлежащим выдающимся ученым Ю. М. Лотману и Е. В. Дукову (см.: с. 73–74). Предлагаемые ими дефиниции относятся, прежде всего, к балам XVIII – начала XIX в. При этом Ю. М. Лотман исследует дворянский бал, акцентируя внимание на его праздничной природе (бал есть «общественно-эстетическое праздничное действие») [348]. В исследованиях Е. В. Дукова, посвященных бальной культуре, общественные балы рассматриваются как образцы «массовой внепраздничной,

то есть обиходной формы художественной жизни» [205, с. 173, 181], а придворные – как праздничные мероприятия [203, с. 179].

Анализ этих определений рождает вопрос: что дает основание исследователям, с одной стороны, маркировать бал как праздник, с другой – трактовать его как внепраздничное мероприятие? Социальный контекст, на который опираются Ю. М. Лотман и Е. В. Дуков, не представляется убедительным. Для нахождения аргументированного ответа следует обратиться к существующим дефинициям понятий «событие» и «праздник» и на этой основе выработать системное определение бала в свете предмета исследования (искусство и игра как смысловые константы хронотопа бала).

Из множественных интерпретаций категории «событие» наиболее универсальным в контексте бальной культуры представляется широкое значение этого термина, данное в «Толковом словаре» С. И. Ожегова: «Событие – это то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной или личной жизни» [417, с. 739]. В ряду существующих трактовок понятия «праздник» остановимся на двух определениях, предлагаемых среди прочих в «Толковом словаре» Д. Н. Ушакова: 1) «Праздник – это день или дни торжества, установленные в честь или в память какого-либо события (исторического, гражданского или религиозного)» [544, с. 513]; 2) «Праздник – это веселье, *бал*, устраиваемый кем-нибудь» [544, с. 513]. Первое значение маркирует непосредственную связь праздника с категорией события. Второе вызывает интерес в связи с отождествлением праздника и бала, и, тем самым, позволяет любое бальное мероприятие рассматривать как праздник.

На основании приведенных выше дефиниций события и праздника наглядно прослеживается логическая связь между этими понятиями. В качестве события выступает важный факт общественной или личной жизни, а под праздником понимается сам день (или дни) торжества в честь конкретного события. В этом контексте становится очевидным, что не все балы (ис-

ходя из разработанной нами типологии) можно назвать событиями и, следовательно, отнести к сфере праздника. К праздничным мероприятиям относятся лишь те из них (традиционные и маскарадные, моно- и полисловные), необходимым условием организации которых выступает значимый повод (официальный, связанный с событием государственного масштаба, либо неофициальный, относящийся к сфере личной жизни человека).

В данном ракурсе: а) можно говорить о церемониальных балах как аксиоматично праздничных действиях; б) следует рассматривать в качестве праздничных мероприятий группу увеселительно-развлекательных балов, обусловленных определенным поводом. Соответственно балы, устройство которых не имело конкретного повода, не являются событиями, а потому формально не могут быть отнесены к праздничной сфере. К таковым относится иная группа увеселительных балльных мероприятий, инициированных желанием создания иллюзии праздника при отсутствии конкретного повода и сводящих свою цель исключительно к развлечению. При этом и балы, рожденные праздничной культурой, и балльные мероприятия внепраздничного характера объединяются общим состоянием душевного подъема.

Таким образом, анализ категориальной триады «бал – событие – праздник» выявил историческое существование двух типов бала – *празднично-событийного и непразднично-внесобытийного*. Первый может интерпретироваться как праздничное мероприятие по случаю какого-либо торжественного или радостного события государственного или личного уровня. Второй – как внепраздничное мероприятие увеселительно-развлекательного плана, характеризующееся приподнятым эмоциональным состоянием и выступающее как одна из досуговых форм повседневности. В отличие от балов первого типа, мотивом для устройства которых является событие, поводом к организации балльных мероприятий второго типа служит стремление

искусственно преодолеть однообразие повседневности посредством создания иллюзии праздничного времяпрепровождения.

Диалектическая природа как событийного, так и внесобытийного бала базируется на категориальных дилеммах «свобода – несвобода» и «развлечение – обязанность», связанных между собой самым непосредственным образом: свобода является обязательным условием развлечения, а несвобода порождает обязанность как некую вынужденность. Постараемся разобратся как работают обозначенные дилеммы в контексте парадигмальных инвариантов бала.

Начнем с церемониальных балльных мероприятий, вписанных в сферу государственного управления и представлявших собой одну из форм официального праздника. Емкую характеристику подобным праздникам дал М. М. Бахтин, по мнению которого, они утверждали «стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов», имели исключительно «монолитно-серьезный тон» и «изменяли подлинной природе человеческой праздничности, искажали ее» [59, с. 14–15]. «На официальных праздниках, – утверждает М. Бахтин, – иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство» [59, с. 1].

Авторитетное мнение М. М. Бахтина помогает верно расставить акценты в концептуальном поле придворных официальных балов, формализованный характер которых искажал сущность праздника как развлечения, выступающего в качестве источника удовольствия. А потому в данном контексте в обозначенной оппозиции «развлечение – обязанность», на первый взгляд, перестает быть актуальным понятие развлечения, которое, нивелируясь, приводит к исчезновению самого противоречия. Реально действующей и важной в континууме церемони-

альных балов остается лишь категория обязанности. И действительно, для придворных, приглашенных на подобное мероприятие, участие в нем было именно обязанностью. Как правило, они (придворные) были в роли пассивной массы статистов, все действия которых сводились к наблюдению за происходящим на «авансцене» со стороны, в качестве зрителей. Таким образом, церемониальный бал для придворных – это, прежде всего, зрелище, своеобразное развлечение, избавлявшее от скуки, которое доставляло массу новых впечатлений и тем для обсуждения. В подобном контексте категориальная дилемма «развлечение – обязанность» не утрачивает актуальности.

Второе противоречие, связанное с противопоставлением свободы и несвободы, в формате церемониальных балов, казалось бы, снималось благодаря невозможности осуществления придворным свободного выбора, касающегося его участия либо неучастия в бальном мероприятии. Приглашение на бал придворного – привилегия монарха. Отказаться от подобного приглашения, исходящего лично от первого лица государства, было невозможно. Возникает закономерный вопрос о возможности появления у придворного желания посетить бальное мероприятие в подобной ситуации. На первый взгляд, очевиден отрицательный ответ, поскольку то, к чему нас обязывают и принуждают, вызывает естественную реакцию отторжения. Однако это только на первый взгляд, ибо участие в событиях и празднествах, устраиваемых при дворе, входило в круг профессиональных обязанностей придворного. Более того, каждый из входящих в придворное общество, мечтал удостоиться такой высокой чести. Поэтому «добровольно-принудительные» придворные церемониальные мероприятия расценивались его участниками как исключительно «добровольные», а приглашение на них считалось проявлением особой благосклонности монарха.

Обратившись к контаминированным и развлекательным балам, мы видим несколько иную картину. Из пассивных зрите-

лей, создающих «живую декорацию» бального действия на придворных церемониальных балах, приглашенные гости превращались в его непосредственных активных участников, у которых в рамках самого бала появлялась определенная, хоть и ограниченная многочисленными правилами бального этикета, свобода действий. Сама атмосфера, царившая на этих мероприятиях, при всей своей регламентированности, была более непринужденной и менее формализованной, чем на балах церемониальных. Большую роль в ее создании играл развлекательный элемент. Степень развлекательности зависела от разных моментов (например, от того, были ли запланированы какие-либо развлечения в сценарии конкретного бала; предполагалось ли присутствие монарха на мероприятии¹³ и т. п.).

Актуальность сказанного многократно усиливалась в контексте маскированных балов разных видов (моно- и полисловных) в силу их специфики. Обозначенные оппозиции в континууме развлекательных балов и контаминированных балов, равно как и в аспекте балов церемониальных, не утрачивали своей значимости. Однако акценты в противопоставляемых лексемах в формате балов развлекательного типа расставляются иначе – с точностью до наоборот. Теперь в оппозиции «развлечение – обязанность» роль доминанты играет категория развлечения, а в оппозиции «свобода – несвобода» главенствует понятие свободы. В контексте контаминированных балов наблюдается семантическое равновесие между обозначенными дихотомиями.

Таким образом, бал любого типа и вида – явление амбивалентное, основанное на смысловом противоречии оппозиций «развлечение – обязанность» и «свобода – несвобода». Именно в выявленной семантической двойственности заключается природа данного феномена. Из этого следует важный вывод: как только бал утрачивает обозначенный смысловой фундамент, он

¹³ Как правило, участники бала в полной мере начинали развлекаться только после того, как король покидал празднество.

перестает быть балом, трансформируясь в иные формы, ядром которых также служит танцевальная программа. Это утверждение относится, в первую очередь, к балам увеселительно-развлекательного направления, подвергшимся в ходе эволюции, как отмечалось выше, значительной демократизации.

В рамках данного процесса, со временем затрагивающего более низкие социальные слои, категории обязанности и несвободы постепенно утрачивали свою значимость, в то время как категории развлечения и свободы исключительно актуализировались, нивелируя саму суть бальной культуры, заключавшуюся в регламентации всех уровней бального действия – от структурно-хронотопного до этикетного. И если при изменении пространственно-временных и структурно-семантических координат бал оставался балом, то несоблюдение правил бального этикета – ограничительного культурного императива – привело к окончательной утрате балом своей сущности и статуса.

Фундирующую позицию в теории бала занимает категория *бального хронотопа*. Специфика пространственно-временного континуума бальных мероприятий заключается, во-первых, во взаимодействии художественной (искусство) и нехудожественной (игра) сфер; во-вторых, в многоуровневости, обусловленной, с одной стороны, возможностью создания в формате объективной реальности некой параллельно существующей квази-реальности, выступающей в роли своеобразной «машины времени» и формирующей иное по отношению к Настоящему семантико-хронотопное поле. С другой стороны, непосредственной связью с человеком, выступающим в качестве носителя бальной традиции.

Человек танцующий (Homo saltans) был на балу главной фигурой, являясь субъектом бальной практики, формирующим в рамках объективного хронотопа субъективные пространственно-временные координаты, индивидуальный и неповторимый

внутренний духовный универсум. В процессе бальной жизни Homo saltans воплощались основные семантические модели человеческого поведения – деятельная (Человек действенный – Homo agens), мыслительная (Человек мыслящий – Homo sapiens), игровая (Человек играющий – Homo ludens), творческая (Человек творящий – Homo creans) и коммуникативно-общественная (Человек общественный – Homo communis).

С точки зрения пространственно-временной организации бал – структура, в которой выделяются *объективный* и *субъективный уровни*. Первый из них представлен двумя топико-темпоральными планами – *объективно-бытийным*, обусловленным синтезом реального пространства и реального (конвенционального) времени, и *объективно-метабытийным*, формирующимся в границах объективно-бытийного и объединяющим в себе квазиреальное, локализованное внутри бытийного (реального), пространство и квазиреальное, отличное от конвенционального, время. Объективно-бытийный план разворачивался в формате Настоящего – здесь и сейчас. Объективно-метабытийный актуализировал Прошлое, рождая дополнительные смыслы и образные ассоциации (например, плафонная и настенная живопись, связанная с воплощением античных богов и христианских святых, мифологических сюжетов, аллегорий, героических деяний великих людей древности, реальных исторических событий дней минувших, родовых портретов предков; скульптуры античных героев и божеств, скульптурный декор, предметы мебелировки, бальные костюмы для маскарадных балов, танцы и музыка ушедших эпох и т. п.). Благодаря этому участник бального действия отчасти погружался в другой, параллельный бытийному, мир, находящийся в иных пространственно-временных координатах, но при этом имеющий свое вполне конкретное опредмеченное материальное воплощение в реальном топосе. Показательным в данном аспекте является нередкое использование в бальной зале зеркал, стирающих пространственно-временные границы. Кроме того, объективно-метабытийный план способствовал усилению особого эффекта праздничности

и репрезентативности бала, скрашивающего однообразие повседневности, и нередко «окутывал» бальное действо флером мистики и загадочности. Различное соотношение объективно-бытийного и объективно-метабытийного планов бального хронотопа, возникающее вследствие их взаимодействия, во многом было обусловлено основными принципами той или иной культурно-исторической эпохи. Каждая эпоха создавала свою, достаточно условную, модель бального хронотопа, в которой, с одной стороны, по-разному маркировались сферы Настоящего и Прошлого, с другой – выявлялся приоритет одного из двух измерений хронотопа – пространственного или временного.

Помимо рассмотренного выше объективного уровня, не менее важной составной частью пространственно-временной организации бала является уровень субъективный (или индивидуальный), представленный линией бальной жизни *Homo saltans*. Основанный на взаимодействии субъективного пространства и субъективного (аконвенционального) времени, он формирует бальную биографию каждого участника, а потому характеризуется чертами неповторимости и уникальности. Кроме того, преломляя объективную реальность сквозь призму индивидуальных особенностей мировосприятия и психической организации отдельно взятого индивида, субъективный уровень хронотопа бала наделяется качеством многовариантности.

Субъективное пространство человеческого сознания воссоздает реальную действительность бала в двух вариантах: 1 – в виде объективно существующей материальной среды; 2 – в виде мысленного (воображаемого, имажинативного) представления объективной реальности, создаваемого при помощи фантазии индивида. Единицей измерения субъективного пространства является та или иная ситуация, в которой человек оказывается на балу. Эти ситуации могут быть внешними, связанными с объективными обстоятельствами бального мероприятия, и внутренними, обусловленными душевными переживаниями актора.

Субъективное время человеческого сознания психологизировано и детерминировано многими факторами (интенсивностью внутренних ощущений индивида, его темпераментом, воображением, душевной жизнью и т. п.). В отличие от объективного времени, субъективное, с одной стороны, наделяется свойством информационно-виртуальной инверсии, позволяющей в формате Настоящего обращаться к Прошлому, многократно воссоздавая только что произошедшее. С другой – моделировать будущее, используя богатый потенциал воображения.

Субъективное время неравномерно. Единицей его измерения является событие (внутреннее или внешнее) – особо значимая ситуация, которая обязательно предполагает изменение поведения человека [264]. Для всех без исключения *актеров бала* конечными точками отсчета субъективных временных границ бальной жизни выступают два события, которые метафорически можно обозначить как «рождение» (приезд на бал) и «смерть» (отъезд с бала) индивида в качестве участника бального мероприятия. Между обозначенными событиями в процессе бала у каждого *актера* формируется собственная линия бальной жизни, представляющая собой цепь ситуаций, отдельные из которых могут стать событиями.

Таким образом, *хронотоп бала* представляет собой особую структурно-смысловую организацию бального действия, заключающуюся в одновременном, полифоническом, сосуществовании и тесном взаимодействии нескольких пространственно-временных планов (объективно-бытийного, объективно-метабытийного и субъективного), создающих в рамках бала особую атмосферу игры разных реальностей – бытийной, метабытийной и перцептуальной.

Наряду с вышеуказанными характеристиками, смысловая организация бального действия также предполагает и другие особенности:

1. Отсутствие четкого разделения его участников на «актеров», посылающих закодированную посредством невербальных

танцевальных символов информацию, и считывающих ее «зрителей», а точнее, совмещение ими (участниками) этих двух ролей. К обозначенным ролевым ипостасям добавляется третья – роль «режиссера», связанная с созданием и реализацией каждым гостем в недрах общего частного, личного, бального сценария (заранее продуманного или спонтанно-импровизированного), позволяющего проживание *Homo saltans* собственной бальной жизни в формате целостной драматургии мероприятия.

2. В подавляющем большинстве случаев весьма условное разграничение между сценическим и зрительским пространством, предполагающее отсутствие сцены как таковой¹⁴.

3. Зонирование хронотопа бала на отдельные локусы, соответствующие месту реализации того или иного смыслового вектора бальной игры – танцевального (исполнение танцевальных композиций), коммуникативного (вербально-невербальное общение), игрового (азартные и неазартные игры), концертного (аудильно-визуальное восприятие предложенного фрагментарно или в полном виде произведения искусства), застольного (парадная или буфетная трапеза).

Опираясь на концепцию М. Фуко, утверждающего, что человечество существует в гетерогенном пространстве [568], автор монографии выдвигает предположение, что бальный топос также является гетеротопией, обусловленной суммой различных смыслов составляющих ее пространственных локусов. Бальная гетеротопия основана на совмещении реального и виртуального топосов. Последний представлен настенными и плафонными «декорациями» (живописными росписями, текстильным декором на темы античных мифов или библейских легенд), создающими иллюзию «путешествия в пространстве». Это «путешествие в пространстве» одновременно подразумевает и «путешествие во времени», что соотносится с еще одним принци-

¹⁴ Исключение составляли церемониальные балы, топико-темпоральная организация которых подразумевала четкую дифференциацию на сценическую площадку и ряды для зрителей [Иллюстрация 1].

пом – принципом связи гетеротопии с «раскрытием времени» – «гетерохронией» [568, с. 200]. Созерцая росписи на стенах и потолках балльных зал, актер словно попадал не только в иное пространство, но и в иное время – Прошлое. Представление о балльном топосе как гетеротопии вполне согласуется с мнением философа о гетерогенном пространстве как некоей системе открытости и замкнутости одновременно [568, с. 202]. В целом, сквозь призму теории М. Фуко балльный хронотоп может рассматриваться как гетеротопная и гетерохронная система, суть которой состоит в создании иного, противостоящего обыденному, пространства-времени.

Базовыми концептами в процессе формирования и организации пространственно-временного континуума бала являются искусство и игра, объединенные свойством театральности.

Синтез искусств выступает основным инструментом создания балльной игровой реальности, специфика которой состоит в ее эстетическом характере. Виды искусства – это декоративно-смысловой инструментальный построения иноповседневной действительности. Произведения различных видов художественного творчества, являясь предметами объективной реальности и имея знаково-символическую природу, в рамках хронотопа бала рассматриваются в качестве средств формирования особой атмосферы. Ее своеобразие заключается в воссоздании духа определенного исторического времени. При этом пластические искусства чаще всего изображают Прошлое, а искусства временные – Настоящее. Это логично вписывается в выдвинутое автором положение об особенностях топико-темпоральной организации бала, в рамках объективного уровня которого одновременно существуют два плана: первый (бытийный) связан с настоящим временем, второй (метабытийный) – с минувшими эпохами.

Обозначенная выше знаково-символическая природа искусства обуславливает непосредственную взаимосвязь всех его видов в границах балльного хронотопа, во многом детерминируя

их синтез. Исходя из теоретического посыла С. Хохловой о делении художественно-знаковой системы пространства-времени Версаля времен Людовика XIV на «дискретную», представленную преимущественно знаками изобразительных искусств, которые «несут не только совокупное значение, но и по отдельности что-то значат», и «континуальную», образованную «всей целостной структурой знаков» архитектурного и садово-паркового творчества [581, с. 13], представляется уместным применение подобной дифференциации в отношении бального хронотопа. В целом, аналогично топико-темпоральной организации версальского комплекса, пространственно-временной континуум бала предстает «не только как физическое пространство, заполненное предметами искусства, придающими ему смысл, но и как само пространство смысла, задающее отношение между отдельными его элементами и, таким образом, наделяющее их дополнительным значением» [581, с. 14].

Выделенные С. Хохловой типы семантики, соответствующие обозначенным выше типам пространства, также могут быть применимы к области хронотопа бала: 1 тип, коррелирующий с дискретным топосом, «представлен отдельно взятыми аллегориями, символами понятий, событий, людей, выраженными как средствами пластических искусств, а также в подписях»; 2 тип, соотносящийся с континуальным пространством, «выражен в принадлежности ансамбля как целого к определенному стилистическому строю, в его формально-художественных и образных особенностях»; 3 тип, «синтезирующий, связанный с моментами взаимоперехода и слияния двух, указанных выше, типов пространства». Обозначенное слияние рождало «качественно новое целое», объединяющее в себе топос повседневности с репрезентативным, театральным пространством [581, с. 14–15]. В контексте бала смысловой синтез дискретного и континуального топосов детерминировал семантическую целостность бального пространства, в пределах которого грань между реальным и художественным, жизнью и искусством становилась весьма условной.

До середины XIX в. основным источником создания инореальности, выступающей альтернативой реальности повседневной, в рамках пространственно-временного континуума бала являлась Античность (в барочную эпоху, наряду с античными, большое распространение получают библейские сюжеты). Начиная с середины обозначенного столетия, античные (а также библейские) образы утрачивают свое господство. В период эклектики, с развитием направления историзма, иную реальность создает взаимодействие произведений искусства разных стилей – в рамках единого балного пространства объединяются неоклассицизм, необарокко, неорококо, неоготика, неоампир. Приобретая стилевую гибридность, инореальность, как и ранее, остается направленной, прежде всего, на создание максимально эстетичного пространства, позволяющего актору получать удовольствие, пребывая в нем и временно обособляясь от внебалльной действительности. Во времена модерна эстетическая составляющая бала вновь обретает единую стилистику, утрачивая художественную мозаичность и пестроту эклектики. В XX веке, с низвержением традиционных ценностей и созданием новой эстетики, бал не утрачивает востребованности в социуме, выступая, с одной стороны, эстетической альтернативой, своеобразным противопоставлением антиэстетичности повседневной реальности; с другой – предоставляя участникам неограниченные возможности переживания нового чувственного опыта, связанного с миром прекрасного, с погружением в особую атмосферу, создаваемую художественным инструментарием. В целом эволюция хронотопа художественного концепта бала была связана с движением «от мифа к истории» (М. Свидерская), от эры величия богов и героев ко времени торжества человека.

Игра – еще один важный инструмент бала, с помощью которого реализовывался важный смысловой вектор данного мероприятия, состоящий в демонстративном проявлении участниками своих творческих возможностей. Данное обстоятельство

позволяло участнику бала (актору) выйти за пределы обыденного существования, в котором зачастую его творческий потенциал не был востребован. Выступая в роли своеобразного катализатора, активизирующего проявление творческих возможностей личности, игра в формате бала предполагала наличие системы четких правил и обязательное их соблюдение участниками, которые таким образом ставились в довольно строгие регламентирующие рамки бального этикета.

В бальной игре возможно выявить два уровня:

1) *внешний*, презентующий бал как целостное процессуальное действие, некую квазитеатральную постановку, разыгрывающуюся по законам драматургии в четком соответствии с этикетными нормами;

2) *внутренний*, представленный:

а) разноплановыми играми в виде структурных элементов общего игрового сценария, существующих в формате бала как во временной параллельности, без общих точек пересечения (например, азартные или неазартные игры в отдельно выделенных для них закрытых помещениях и танцевальная игра в бальной зале), так и во взаимодействии на уровне «исполнитель – зритель» (например, танцевальная игра / демонстрация живых картин, выступление приглашенной звезды, постановка фрагментов из популярных опер, оперетт, водевилей, балетов и т. п. / + коммуникативная «игра» зрителей, наблюдающих и оценивающих танцующих /исполнителей/);

б) игровым потенциалом отдельно взятого структурного элемента бальной композиции (танцевального, коммуникативно-вербального, концертного, трапезного и т. д.). Каждая из подобных игр разворачивалась в определенном, специально созданном локальном хронотопе, формирующем своего рода «предлагаемые обстоятельства» – на танцполе, в зрительском пространстве, игровых комнатах или открытых игровых зонах, столовой или буфете, концертном зале;

в) наличием игрового лейтмотива, представленного танцевальной программой, регулярно повторяющейся на протяжении

всего бала в виде отдельных композиций и придающей бальному действию структурно-смысловое единство.

Кроме того, в бальной игре наблюдается одновременное существование двух планов, выявляющих разные ипостаси в ней субъекта – Homo saltans: *реальную* (Я) и *имагинативную* (Другой, воображаемый и изображаемый Я). Реальный план маркировался, прежде всего, на традиционных балах. Имагинативный – на балах-маскарадах (особенно тематических), предполагающих обязательную демонстрацию Другого посредством внешних атрибутов (маски, костюма, поведенческих манер). В формате обоих планов реализовывалась модель «Я играю с публикой». При этом в рамках плана имагинативного, связанного с инобытием и тайной, формировалась дополнительная умозрительная схема, представленная формулой «Я играю сам с собой», основным инструментом которой была все та же фантазия актора бала. Данная схема актуализировалась, прежде всего, на традиционных балах. Созданный с ее помощью образ Другого оставался воображаемым, умозрительным. На маскарадных балах реальная ипостась субъекта (его истинное Я) перемещалась в план воображаемый, а имагинативная становилась реальной. В целом оба плана участвовали в смысловой организации бального хронотопа путем формирования двух линий поведения Homo saltans – реальной и воображаемой. Свобода творческого самовыражения в рамках первой была в значительной степени ограничена бальным этикетом; в формате второй – не имела столь строгой регламентации поведения и зависела, в первую очередь, от широты фантазии актора бала.

Игра, будучи самым тесным образом связанной с художественным творчеством нитями непосредственного взаимодействия¹⁵, насыщает структурно-семантическую систему бала

¹⁵ Во-первых, бальная игра изначально погружена в эстетический контекст, создаваемый искусством и представляющий собой объемное и многомерное семиотическое пространство; во-вторых, определенные виды художественного творчества, прежде всего, танцевальное и декоративно-прикладное, выступали в качестве слагаемых и одновременно инструментов формирования игрового действия.

энергией и предполагает расшифровку художественной символики на уровне содержания и композиции в формате бальной практики. Как отмечает Е. Л. Яковлева, «... термин “игра” функционирует среди таких терминов, как “символ”, “знак”, “метафора”, “метаморфоза”, где определенная детерминированность соединяется при реконструкции с творческим вдохновением» [631, с. 13], а трактовка символов представляет собой «сложный игровой процесс, включающий в себя взаимодействие множества компонентов, способствующих пониманию смысла» [631, с. 20]. Данная характеристика в полной мере может быть спроецирована и на понимание концепции игры, согласно предлагаемой теории бала.

В свою очередь, полисемантическая природа символа обуславливает множественность его интерпретаций и, соответственно, предполагает создание многочисленных индивидуальных «сценариев» бальной игры ее *актерами* на имажинативном уровне. Согласно утверждению Ю. М. Лотмана, символ выполняет роль посредника между рациональным и мистическим мирами [355, с. 191]. При этом Человек творящий создает художественные символы, а Человек танцующий их интерпретирует.

Отношение к игре как инструменту формирования бального хронотопа в разных социально-экономических и общественно-политических системах было различным. В феодальном обществе бальная игра, как и искусство, служила, в первую очередь, репрезентативным целям и, соответственно, рассматривалась как некое эстетическое действо, уподобляясь интеллектуальному процессу, требующему от *актера* художественной подготовленности и широкого кругозора для понимания и расшифровки смыслов бального хронотопа. В буржуазном социуме с характерной для него маркировкой прикладной функции бала и упрощением его эстетической составляющей бальная игра трактовалась в чисто развлекательном аспекте – как возможность отвлечения от обыденности и средство получения удовольствия. Из возвышенной она превратилась в более земную.

Отныне художественный хронотоп бала уже не нес в себе обилия скрытых смыслов, зашифрованных в тайных знаках (в архитектуре господствуют простые, четкие геометрические формы; в живописи утрачивают актуальность настенные и плафонные росписи на античные и библейские сюжеты, наполненные аллегориями; в скульптуре использование декора сводится к минимуму; из танцевальной лексики уходят сложные и замысловатые па чопорно-изысканных аристократических композиций и т. п.). Упрощение семиотического языка искусства обусловило упрощение бальной игры, ибо «символ ... связан с игрой и воплощает собой игру» [631, с. 20]. Исключение составляли придворные балы. Их танцевальная лексика, следовавшая модным тенденциям, действительно стала проще. Однако в целом художественный хронотоп придворных бальных мероприятий оставался высокоэстетичным и семантически насыщенным, а процесс бальной игры был ориентирован, прежде всего, на подготовленного и эстетически развитого реципиента.

На основе вышеизложенного обобщим понятийное поле, сопряженное с феноменом бала. Согласно определению автора исследования, *бал* представляет собой синтетическое квазитеатральное действо, функционирующее на границе бытовой реальности и творческой деятельности, подчиненное специфическому этикету, разыгрываемое в особом хронотопе, с композиционно-семантической детерминантой в виде искусства и игры, моделирующей поведение Homo saltans – Человека танцующего.

Автором также предлагаются следующие определения, формирующие понятийно-терминологический аппарат работы:

Бальная практика – это реализация основных функций бальной культуры посредством художественно-игрового инструментария.

Homo saltans – Человек танцующий – субъект бальной практики, воплощающий в процессе бальной жизни сквозь призму

доминантного, танцевального, компонента разнообразные модели человеческого поведения – от активно-деятельной (непосредственное участие в танцевальной программе в качестве актора-исполнителя) до пассивно-созерцательной (наблюдение за исполнением танцевальных композиций со стороны в качестве актора-зрителя).

Бальный этикет – это свод правил поведения и коммуникации, действующих в рамках бальной культуры и являющихся одним из ее важнейших инструментов.

Тип бала – это его содержательно-смысловой, структурный и функциональный парадигмальный инвариант, в рамках которого происходит бальное действо.

Вид бала – это вариант того или иного типа бала, определяемый сословным признаком.

Бал-церемония (церемониальный бал, бальная церемония) – наиболее формализованный тип бала, представляющий собой своеобразный театральный спектакль «для публики», разыгрываемый по конкретному сценарию, который предполагал жесткую регламентацию действий акторов, не допускающую импровизационных моментов и требующую неукоснительного соблюдения этикетных норм.

Бал-развлечение (развлекательный или увеселительный бал) – наименее формализованный тип бала, существующий в рамках официальных и неофициальных мероприятий, с отсутствием жесткой регламентации действий акторов и их деления на «актеров» и «зрителей».

Контаминированный (церемониально-развлекательный) бал – гибридный тип бала, объединяющий в пределах одного пространства и времени черты церемониальных и развлекательных балов.

Бальный церемониал – это детальный регламент проведения бальной церемонии, основанный на последовательной смене традиционно обязательных действий символического ха-

рактера, выраженных посредством строго нормативного поведения всех участников бала, не допускающего вариативности.

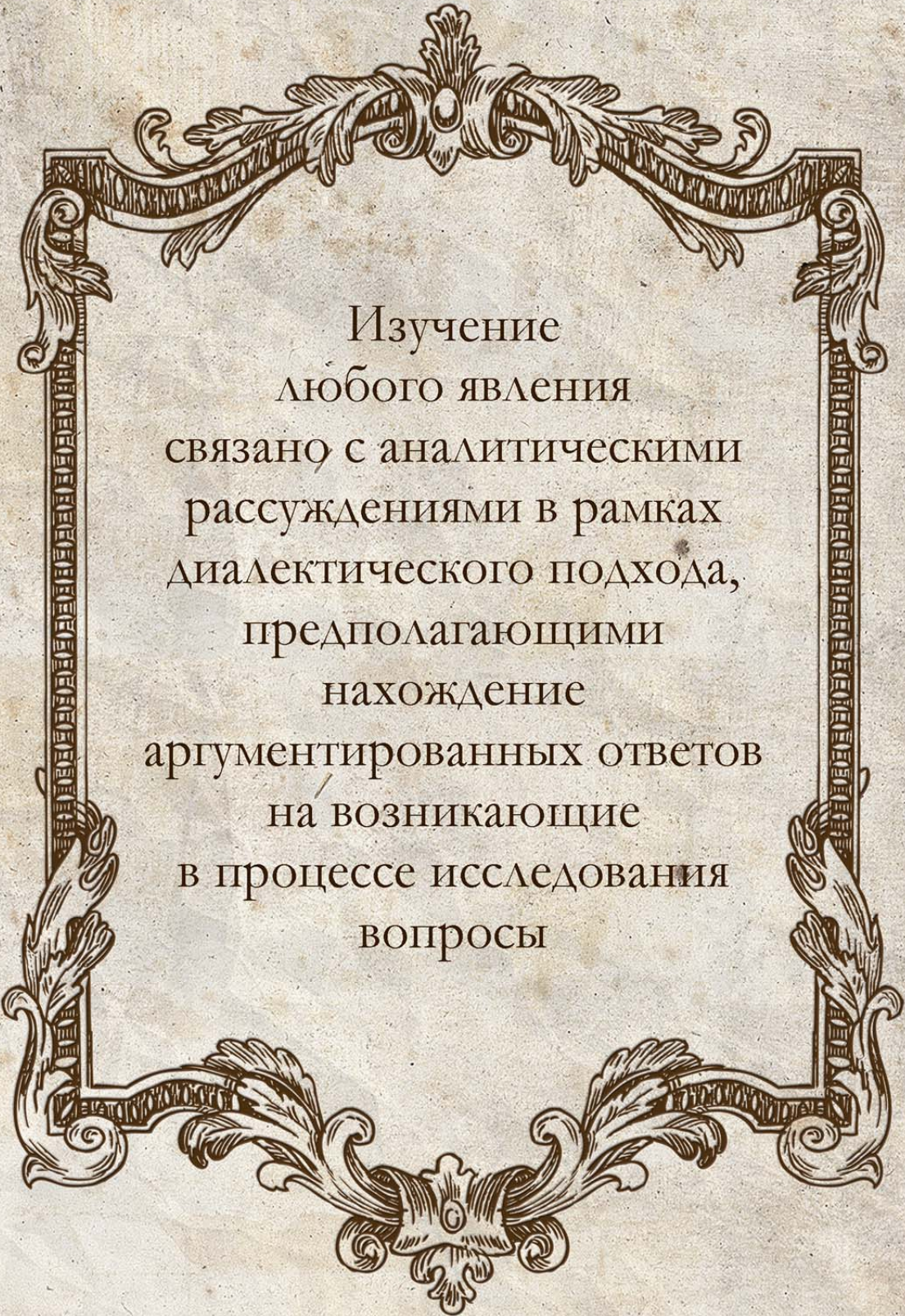
Бальная игра – это совокупность различных действий участников бала в формате бальной практики, направленная на их репрезентацию и демонстративную реализацию творческих возможностей, согласуемых с бальным этикетом и объединяемых качеством театральности.

Бальный хронотоп – это пространственно-временные координаты бала, создающие особую художественную условность (предлагаемые обстоятельства) и организующие композицию бальной игры посредством различных видов искусства.

Бальная традиция – это передача последующим поколениям исторически сложившейся системы константных представлений о бальной культуре.

Семантические константы бала – это устойчиво-значимые смыслы, закреплённые за парадигмальными инвариантами бала, предполагающие вариативную реализацию в рамках конкретных исторических эпох и не утрачивающие актуальности на протяжении своей эволюции. Понятие семантической константы трактуется в работе как предельно широкая категория, охватывающая все богатство и разнообразие смыслов, художественных стилей и игровых воплощений от архаики до наших дней.

Изложенные выше положения дают возможность репрезентовать бал как целостную систему, структурно-смысловым фундаментом которой являются искусство и игра. Использование теоретического инструментария для исследования бального пространственно-временного континуума позволяет не только сосредоточиться на анализе взаимодействия обозначенных концептов в системе бального действия, но и определить в качестве приоритетного проблемного ракурса искусствоведческий.



Изучение
любого явления
связано с аналитическими
рассуждениями в рамках
диалектического подхода,
предполагающими
нахождение
аргументированных ответов
на возникающие
в процессе исследования
вопросы

ГЛАВА 2

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА БАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Исследуя проблемное поле генезиса бальной практики, необходимо отметить, что рассматриваемое явление было рождено европейской культурой, а средой, его породившей, стало высшее, привилегированное, сословие европейского общества. Это факт известный и аксиомный. Однако на вопрос, связанный со временем и местом «рождения» бала, в научной литературе не дается однозначного ответа. В отдельных справочных источниках приводятся вполне определенные «метрические» данные этого явления. В других конкретика отсутствует. Как быть с подобной неоднозначностью? Постараемся ответить на этот вопрос.

2.1. Бал и Античность: размышления на тему

Изучение любого явления связано с аналитическими рассуждениями в рамках диалектического подхода, предполагающего нахождение аргументированных ответов на возникающие в процессе исследования вопросы. Как правило, все, кому доводилось заниматься научными изысканиями, ощутили на практике всю правоту крылатого высказывания Сократа «Я знаю, что ничего не знаю», ибо ответ на один вопрос всегда влечет за собой постановку ряда последующих. Начальный этап бытия бальной культуры ставит перед автором исследования множество вопросительных знаков. Одной из наиболее важных нам представляется проблема генезиса бала.

Следует подчеркнуть, что данный вопрос является недостаточно разработанным в области научного знания, как отечественного, так и зарубежного. Помимо нескольких изданий энциклопедического плана (в том числе [622, с. 835–836], [636], [684, с. 847], [701, с. 77–80], [702, с. 189], танцевальных трактатов (Ш. Компан [305], издание Г. Вюилье [522], Ц. Рюэль [736], С. Худеков [585], М. Васильева-Рождественская [110], К. Блазис [69], К. Сакс [739] и др.), а также научных работ российских авторов, в которых о зарождении и развитии феномена бала говорится вскользь, ибо их содержание связано, прежде всего, с рецепцией данного явления на российской почве (А. В. Колесникова [302; 300], О. Ю. Захарова [235], Е. Дуков [203], Ю. М. Лотман [348], Н. А. Огаркова [415; 414] и др.), изучаемая проблема не получила должного освещения в трудах ученых.

Итак, как было отмечено выше, когда и где проводились первые балы – вопрос, на который до сих пор нет однозначного ответа. Так, в двухтомном издании нового французского универсального энциклопедического словаря П. Ларусса указано, что «во Франции возникновение балов прослеживается в последних годах XIV века. В частности, бал, который дал Карл V в 1378 г.; бал 1398 г., на котором Карл VI чуть не сгорел заживо (бал объятых пламенем)» [702, с. 189].

В другом французском энциклопедическом издании П. Ларусса выявляются средневековые корни балов: «Слово “бал” применялось в XII–XIII вв. к провансальской лирической форме танца под инструментальную музыку. <...> В конце XIV в. этот термин стал относиться к сценическим действиям, в которых танцевали несколько персонажей (бал объятых пламенем); позже стал означать танцевальные собрания молодых людей, место, где встречаются, чтобы потанцевать» [684, с. 847].

В Большом французском универсальном словаре П. Ларусса мы находим интересную информацию, согласно которой возникновение балов связывается со временами Античности: «Первыми балами стали те, которые древние называли танцами

пиршеств. Они проводились после еды и с удовольствием исполнялись посетителями, которых вдохновляло это своеобразное развлечение. Филострат приписывает изобретение этих танцев Комусу. Балом также могут называться полевые танцы, созданные богом Паном, которые с удовольствием исполнялись молодыми девушками и молодыми юношами ... в солнечные дни» [701, с. 77]. Далее в этом же источнике о балах говорится как о развлечении, которое «появляется во Франции к концу XIV в. Еще недостаточно доказано, что бал, состоявшийся в городе Амьене в честь Карла VI, был не чем иным, как балетом, исполненным танцорами, специально выбранными по этому случаю; но что заставляет нас верить в то, что это развлечение уже существовало, так это бал, проходивший на улице Фобур-Сен-Марсо в отеле Рэйн-Бланш зимой 1397 и 1398 гг.» [701, с. 77]. В результате сопоставления приведенных сведений, представленных в указанном словаре, наступает момент некоторой неясности и неоднозначности.

Версия, изложенная в итальянской энциклопедии наук, литературы и искусств, немного проясняет ситуацию, поскольку под балами античной эпохи в данном издании подразумеваются не масштабные торжественные мероприятия, а просто танцы, в которых «поэзия определяет выразительные жесты, а музыка – ритмические движения тела» [636, с. 989].

В материале о балах из упомянутого в начале главы энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона читаем: «Начало их (балов. – *И. Е.*) восходит к празднествам при французском и бургундском дворах. Первый бал, о котором имеются сведения в истории, был дан в 1385 г. в Амьене, по случаю бракосочетания Карла VI с Изабеллой Баварской» [622, с. 835]. При анализе этой информации возникает вопрос, связанный с тем, что столь важное событие государственного уровня одной из наиболее влиятельных держав Европы того времени почему-то сопровождалось «новорожденным» явлением. Очевидно, что такого быть не могло. Безусловно, прежде чем заявить о себе в контексте мероприятия монаршего статуса, явление должно

было быть «апробированным», пройти «испытание временем», иметь определенную «жизненную историю», сложившись в своих основных композиционных и смысловых формах. В таком случае как следует понимать приведенные выше сведения, как их правильно прочесть? Возможно, в 1385 году в Амьене рассматриваемое нами явление впервые обрело свое имя, став с момента бракосочетания упомянутых монарших особ называться балом, а до этого существовало под какой-либо иной лексемой? Данную версию подтверждает профессор Инсбрукского университета Моника Финк, которая в своем научном исследовании подчеркивает, что во Франции до XVI в. бал отождествлялся с танцем [674, с. 13] и, соответственно, был неотъемлемой частью празднично-торжественных мероприятий (например, рыцарского турнира, коронации монарха, свадебной церемонии и т. п.). В процессе развития бал постепенно превратится из структурного элемента некой целостной композиции в самостоятельное и самодостаточное явление. При этом он продолжит существование и в своем первичном качестве – как часть более крупного действия.

Следует констатировать, что обращение к рассмотренным выше источникам не разрешило поставленной проблемы, связанной с определением конкретной точки отсчета начала биографии бала в виде времени и места его рождения, оставляя открытым вопрос о возможности существования бального феномена в эпоху Античности. Постараемся ответить на него в процессе логических рассуждений. Свою аналитику автор монографии будет вести с оговоркой «предположительно», сознательно избегая высказывания субъективного мнения в абсолютно утвердительной и безапелляционной форме. Итак, начнем.

1. Бал – явление чисто европейское. Поэтому его истоки, как и истоки всей европейской культуры, восходят ко временам Античности. Именно тогда в рамках древнегреческих симпосий (от лат. «symposium» и от др.-греч. «συμπόσιον» – «пиршество»)

и древнеримских пиров, являвшихся чисто мужским досугом и устраиваемых для общения и отдыха по различным поводам, организовывалась увеселительная «культурная программа», состоявшая из прекрасных танцев гетер (они же прислуживали на пиру и могли поддерживать мужское общение, вступая в беседу), а также приглашенных танцоров; артистических представлений; исполнения инструментальной и вокальной музыки кифаристами и авлетками; различных игр и конкурсов. При этом устроители таковых пиршеств выступали в качестве зрителей, не покидая своих мест за обеденными ложами – апоклинтрами. За ходом пиршества следил симпосиарх – его главный распорядитель. Действительно, сопоставляя данные античные празднества с балами, нетрудно заметить в них много общего – праздничный характер, наличие художественного и игрового компонентов, собственно трапезы и, в итоге, получение удовольствия от пребывания на данных увеселениях.

Однако, как было указано выше, в подобных мероприятиях не принимали участия благочестивые жены пирующих (гетеры, как женщины особого поведения, в расчет не берутся), образ жизни которых в античную эпоху был достаточно замкнутым, ограничивающимся исключительно продолжением рода и сферой быта. А ведь присутствие на балах добропорядочных представительниц прекрасного пола было одним из обязательных условий его организации. Следовательно в античную эпоху утрачивал смысл базовый принцип бальной культуры, связанный с почитанием женщины (об этом принципе речь пойдет позже), а также вытекающий из него императив парности бальных танцев: «танец вдвоем казался ... бессмыслицей древним грекам, так как он лишает самостоятельности жестов и движений, вся верхняя часть туловища и руки остаются почти неподвижными, даже движение ног ограничено и сводится к однообразному повторению одних и тех же па» [522, с. 13].

Кроме того, бал предполагал активное участие собравшихся в танцевальной программе. Это правило в формате античных

пиров также не соблюдалось. «Римляне редко принимали участие в танцах, – отмечается в книге под изданием Г. Вюилье, – но они страстно любили смотреть пляски» [522, с. 16].

2. Французский танцмейстер XVIII ст. Шарль Компан в своем труде «Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» (1790) единичными фразами указывает на факт бытования балов в эпоху Античности в значении неких торжественных мероприятий, в которых танцевальные композиции являлись элементом целостного действия: «Сократ похвален был от Философов, после него живших, на то единственно, что он танцевал на балах с Афинскою церемониею. Божественный Платон заслужил их хулу, что отказался танцевать на бале, которой давал Сиракузский Король; и строгий Катон, пренебрегший в первые годы жизни своей упражнением в сем художестве, почел за долг на 59 году, <...>. Вкус балов был соблюдаем во всей древности, да и по разрушении Римской империи, государства, составившийся из развалин оной, удержали все сие древнее установление» [305, с. 24–25].

Что имел в виду автор «Танцевального словаря» под «Афинскою церемониею»? Скорее всего, так называемые «Панафинеи» – главный государственный праздник Афин, посвященный богине мудрости и войны, в котором принимали участие все жители города. Панафинеи проводились летом. Они открывались ночным торжественным церемониальным факельным шествием с пением, танцами и игрой музыкантов на арфах и флейтах¹⁶, а завершались жертвоприношением (гекатомбой) в честь Афины и большим застольем, также сопровождаемым музыкой, пением и танцами. Под «балами с Афинскою церемониею», видимо, подразумеваются эти обрамляющие празднество торжественные части, включающие в себя танцевальный

¹⁶ Интересно, что на средневековых балах также исполнялись танцы с зажженными факелами.

элемент. Однако в целом Панафинеи имели мало общего с бальными церемониями.

3. Известно, что и в Древней Греции, и в Древнем Риме высоко ценилось искусство в целом и искусство танца в частности, поскольку именно оно (искусство), по убеждению античных философов, развивает душу и тело. Вот как пишет об этом Платон: «Обучение надо давать, так сказать, двоякое: тело следует обучать гимнастическому искусству, а душу – для развития ее добродетели – мусическому. То, что относится к гимнастическому искусству, в свою очередь подразделяется на два вида: во-первых, это пляска, во-вторых – борьба. Один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство; другой вид служит для придания здоровья, ловкости и красоты членам и частям самого тела с помощью подобающих каждому из них сгибаний и разгибаний, причем из ритмических движений состоит вся пляска, которая непрерывно с ними связана» [450, с. 294].

Поэтому учебные программы античных образовательных заведений обязательно включали в себя занятия танцами, которое осуществлялось профессиональным учителем – танцмейстером. Согласно Ш. Компану, «... добрый Г. Журден был предан достойным посмеяния наставлениям Римского танцмейстера» [305, с. 25]. Однако на античных пирах танцмейстеры выступали исключительно в качестве участников, с удовольствием проводивших время в философских беседах, наслаждении трапезой и предлагаемыми развлечениями. В рамках же бальных мероприятий, напротив, роль танцмейстера станет одной из самых значимых в качестве ответственного лица, руководящего танцевальной программой.

Подводя итоги аналитическим рассуждениям на тему о возможности существования феномена бала в эпоху Античности, автор монографии пришла к следующим умозаключениям:

– бытие бала в Древней Греции и Древнем Риме представляется маловероятным, ибо в силу обозначенных выше объектив-

ных причин в античных государствах не мог быть полноценно реализован сущностно важный для бальной культуры принцип, основанный на почитании женщины. Кроме того, в Античности не получил воплощение один из главных нормативов бала – исполнение танцевальных композиций в парах (кавалер – дама);

– игнорировать значение античного мира для бальной культуры было бы крайне невежественно, поскольку именно в данную эпоху появляются важные семантические знаки, под которыми спустя много столетий родится бал. В числе этих знаков разрабатываемые древнегреческой интеллектуальной элитой в лице Сократа, Платона, Аристотеля, Гераклита, Пифагора, Эпикура, Демокрита важнейшие эстетические категории прекрасного, красоты, гармонии, меры, катарсиса, калокагатии, гедонизма и др. Кроме того, для Древней Греции и Древнего Рима характерно особое отношение к художественному творчеству в целом и танцевальному искусству в частности, которым придавалось важное воспитательное значение.

Итак, Античность в контексте онтологии бала можно рассматривать как период, в определенной мере подготовивший эстетически благодатную почву для генезиса бальной культуры, который, наряду с последующим этапом ее становления, будет связан уже со средневековой эпохой.

2.2. Эволюция бала в Европе

2.2.1. Предпосылки формирования бального действия

Постараемся выявить специфику историко-культурной эпохи, породившей феномен бала и составившей его семантическое контекстное поле. Итак, «век» Средневековья. Тысячелетняя эпоха¹⁷, начинающая свое летоисчисление с момента падения Римской империи, возникшая на руинах Античного мира и,

¹⁷ Условные временные границы медиальной эпохи: с середины V (476 г.) по конец XV (1492 г.) века.

по мнению доктора исторических наук, профессора, специалиста по истории Средних веков Западной Европы Н. И. Басовской, образовавшаяся с момента слияния германских племен, покоривших Рим, с античной цивилизацией: «Это была картина соединения миров, картина какого-то колоссального цивилизационного сдвига... В сущности – это слияние двух миров» [56].

К началу Средневековья были уничтожены все государственные институты, за исключением одного – христианской церкви, вышедшей из катакомбного подполья и официально провозглашенной только в IV веке. Этой молодой религиозной организации удалось уцелеть во время Великого переселения народов, продолжавшегося с IV по XIII в. Совсем скоро именно церкви суждено будет превратиться в самый могущественный социальный институт, ставший символом средневекового мира. С конца VIII в. начинается процесс союзничества между государственной властью (в лице монарха) и церковью (в лице Папы Римского). Королевский замок, как резиденция монарха, должен был выступать в качестве мирской альтернативы христианского храма. А это означало, что именно обитель монарха выполняла те же репрезентативные и комплексные культурно-просветительские функции (концертной залы, театра, музея, особого способа коммуникации и поведения), что и церковь, но только в светском формате и исключительно для ограниченного круга избранных людей, приближенных к королю.

Очевидно, это осознавали сами средневековые правители, среди которых выделяется фигура франкского короля Карла I Великого (768–814 годы правления). Его роль в истории западноевропейских стран трудно переоценить. Благодаря этому монарху, вся жизнь которого была соткана из череды непрерывных войн, в среде невежественных франков начинает активно развиваться просвещение. По указу Карла I Великого строится большое количество христианских церквей и монастырей, при которых обязательно открываются образовательные школы. Ими управляли, а также частично и преподавали привезенные

Карлом I Великим из Италии талантливые деятели образования (в том числе Павел Диакон, Теодульф, Лейдард и др.). Учениками этих школ могли стать все платежеспособные граждане (богатые крестьяне, феодалы, горожане), кто хотел быть грамотным, уметь читать и писать. При монастырях непременно существовали скриптории – мастерские для переписывания книг.

Изучение латыни – языка Библии – делало необходимым знакомство стремящихся к просвещению граждан с античной литературой, что способствовало росту их интереса к великому культурному наследию древних греков и римлян. В ракурсе настоящего исследования особо важным представляется факт создания Карлом I Великим при королевском дворе в Ахене так называемой «Дворцовой Академии», работу которой возглавил английский монах Алкуин. В ее состав вошли лучшие умы того времени, которых король специально привез из различных мест Европы с целью дать хорошее образование собственным сыновьям, своим придворным и их детям, а также представителям среднего сословия. Среди этих просвещенных людей были ученые, поэты, представители артистических профессий. Так, еще во времена раннего Средневековья начался процесс окультуривания наиболее состоятельной части мирян – феодальной знати, а вместе с ним и формирование разнообразных форм придворной культуры. Войдя в историю под названием «каролингского Возрождения», обозначенный процесс станет одной из важных предпосылок зарождения и становления бала в средневековую эпоху.

Впоследствии стремление правящей элиты к культуре и искусству наглядно проявится в сознательном отборе для собственной жизни и жизни своего ближайшего окружения того лучшего, что могли предоставить им эти сферы – манеры поведения и коммуникации, стиля одежды, экстерьера и интерьера замковых и дворцовых помещений, музыкального оформления трапез и иных мероприятий – всего, что составляло внешнюю

оболочку их земного существования и являлось наглядным свидетельством их исключительности и элитарности. Здесь уместно напомнить, что изначально бальная культура – это культура избранных, культура того немногочисленного аристократического сообщества, которое в связи с прекрасным воспитанием и образованием стремилось к искусству, восхищалось художественными произведениями, преклонялось перед их создателями, финансировало творчество талантливых мастеров, приглашая их на работу при дворе. Так, например, на службе французских королей Карла IV (1322–1328) и Филиппа VI (1328–1350) находился Филипп де Витри – прославленный поэт и композитор, автор теоретического труда «Ars nova» (около 1320 г.), а при дворе у Иоанна II Доброго (1350–1364) и Карла V Мудрого (в 1364–1380 годах работал Гийом де Машо – не менее знаменитый поэт и композитор своего времени, воплотивший в утонченно-изысканных и интеллектуальных произведениях музыкальный облик эпохи позднего Средневековья во Франции.

Обозначив в качестве одной из сущностных предпосылок зарождения бала *формирование придворной элитарной культуры во времена раннего Средневековья*, обратимся к особенностям гендерной организации бальных мероприятий. Именно гендерный принцип определил специфику танцевальной программы балов, обусловленную репрезентацией парных танцев. Во время их исполнения кавалер выказывал особое уважение даме посредством крайне галантного поведения. В этом месте мы подошли к важному моменту, затрагивающему саму суть бальной культуры, основанную на поклонении Даме (данный вопрос затрагивался вскользь в предыдущем разделе).

Обозначенное почитание женщины в рамках сугубо мирских, бальных, мероприятий было закономерным следствием ее почитания в облике Девы Марии в христианском культе (особенно его католической ветви). Известно, что первыми носителями подобного пиететного отношения к женскому полу в За-

падной Европе стали рыцари – представители привилегированного общественного сословия эпохи зрелого Средневековья. «В 971 г. появился титул рыцаря... В 1032 г. исчезло понятие *nobilis* (знатный), чтобы уступить место понятию *miles* (рыцарь)... К 1075 г. рыцарство, поначалу группа, отличавшаяся богатством и образом жизни, стало наследственной кастой, истинной знатью» [327, с. 92]. Социальные функции в государстве были распределены согласно известной формуле: «Народ должен работать, рыцари – воевать, духовенство – молиться». При этом рыцарство было самым тесным образом связано с церковью, ибо императивом для рыцаря выступали не только верность Богу, служение и поклонение Ему, но и вместе с тем – служение и поклонение Матери Божьей. Обозначенные христианские представления о Богородице обусловили особое, пие-тетное, отношение рыцарства к женщине в мирской жизни: «... Прекрасная Дама, которой служил рыцарь, становилась образом его духовной любви. <...> позиция трубадура по отношению к его даме до мельчайших деталей копирует позицию верующего католика по отношению к Деве Марии и другим святым. Подобно верующему, влюбленный переживает в созерцании своей дамы все стадии мистического лицезрения божества» [58, с. 17].

Нельзя не согласиться с французским историком-медиевистом XX в. Жоржем Дюби, который акцентирует внимание на том, что благодаря утверждению этой новой модели отношений («Рыцарь – Прекрасная Дама») сформировался характерный для западного общества тип взаимодействия между полами. Исследователь отмечает, что рыцарская куртуазная культура, со временем выйдя за пределы двора монарха, распространилась на более широкие круги общества – так всегда бывает с культурными моделями, которые складываются в аристократических кругах, а затем постепенно проникают до самых нижних слоев социальной структуры [214]. По мнению архитектора и искусствоведа XIX ст. Эжена Эмманюэля Виолле-ле-Дюка,

«к началу XIII в. нравов дворянства уже коснулась романтическая и деланная галантность, что будет особенно почитаться в XIV в. От почтительности и уважения к женщине переходили к проявлению слепой преданности; это подлинный культ, о размахе и чрезмерности которого дают представление романы той эпохи» [122]. Так начался *процесс зарождения и постепенного развития рыцарской этикетной культуры*, который следует рассматривать в качестве еще одной важной предпосылки генезиса бала.

К XIII в. в рыцарской среде сформировался «Кодекс рыцарской чести» – свод правил поведения и особых манер рыцарей, базирующийся на императивных понятиях чести, благородства, доблести и верности. Данный кодекс, выступивший одним из фундаментальных принципов бальной культуры – ее нормативности, станет прообразом будущих трактатов, книг и пособий по этикету, а правила поведения рыцарей, узаконенные в нем, надолго определяют специфику манер и коммуникации социальной элиты, формируя особый тип рыцарско-придворной культуры и способствуя повышению престижа крупнейших средневековых европейских дворов¹⁸.

В ряду предпосылок генезиса бальной культуры следует назвать и *постепенный выход на «авансцену» светского искусства* (литературы и поэзии, музыки, театра, архитектуры, живописи). Данный процесс начинается с рубежа XII–XIII вв. В этой связи необходимо выделить искусство жонглеров – бро-

¹⁸ Появлению «Кодекса рыцарской чести» в определенной степени способствовало участие рыцарей в крестовых походах, первый из которых состоялся в 1096 г. В результате последних средневековое рыцарство открыло для себя мир Востока, столь отличный от европейской цивилизации, его богатую культуру и изысканно-утонченный быт, изобиловавший роскошными произведениями искусства (в частности, по давней восточной традиции оружие искусно инкрустировалось драгоценными камнями и выступало, в том числе, и предметом художественного творчества, способного доставить эстетическое удовольствие). В результате крестовых походов представления о быте в кругу военного сословия медиальной эпохи сильно изменились. По возвращении в Европу рыцари стали стремиться подражать тому, что так поразило их на Востоке, а именно изысканному быту и утонченным формам поведения и общения. В грубых воинствующих людях появилось желание овладеть различными изящными искусствами (танцем, музыкой, поэтикой) и, более того, возникла потребность в публичной демонстрации этих умений.

дядчих народных средневековых актеров, музыкантов, танцоров и акробатов в одном лице, – которые, начиная с конца XII ст. (время, когда латынь трансформировалась в местные национальные языки), активно выступали на придворных праздниках и даже, в отдельных случаях, зачислялись на придворную службу в качестве организаторов зрелищ и праздничных мероприятий (в частности, при французском, английском, сицилийском и арагонском дворах). Средневековых жонглеров возможно рассматривать в качестве предшественников церемониймейстеров – будущих распорядителей придворных балов. Помимо деятельности жонглеров, следует сказать об искусстве трубадуров (зародилось на юге Франции в конце XI в.), а позже миннезингеров (в Германии второй половины XII ст.) и труверов (наследовало традиции трубадуров, развивалось на севере Франции со второй половины XII в.), связанном в большой степени с рыцарской культурой и весьма интенсивно развивавшемся в XIII ст. Именно в их творчестве появляются первые образцы светской вокальной лирики, в том числе жанр «танцевальной песни». Известно, что к концу XIII в. музыкальное искусство Франции являлось своеобразным камертоном, задающим определенный уровень иным европейским государствам. Во многом благодаря деятельности трубадуров и труверов произведения французских композиторов, в том числе танцевального характера, получали распространение далеко за пределами Франции. Немаловажным фактом является и развитие музыкального инструментария в эпоху зрелого Средневековья. Согласно многочисленным сведениям, к XIV в. он был представлен более чем тридцатью различными инструментами, в числе которых духовые (труба, рог, свирель, флейта Пана, волынка), струнные (арфа, крота, ребаб, виела, фидель). Это обусловило появление первых чисто инструментальных танцевальных композиций.

XIII в. был также ознаменован и *значительными переменами в сфере придворного танцевального искусства, связанными,*

прежде всего, с развитием парных танцевальных композиций, появившихся еще в конце XII столетия, о чем указывалось ранее. Специфические черты парных танцев сформируются уже к концу XIII в. (чопорность, галантность, отсутствие прыжков и подскоков, спокойный темп и т. п.) и окончательно разорвут связи со своими народными прообразами¹⁹.

Кроме того, именно в это время в Западной Европе происходят важные изменения в строительстве жилища феодала-аристократа. *На смену аскетичным замкам приходят великолепные дворцовые сооружения*, в которых защитно-оборонительная функция вытесняется парадно-презентационной. Дворцы превращаются в увеселительные резиденции монархов и высшей знати, которые в своей повседневной жизни стремились к «... непомерной роскоши одежд, украшений, оружия и мебели; в расходах на все это сеньоры старались превзойти друг друга, особенно демонстрируя свою состоятельность на турнирах, на праздниках, пирах и в жилище» [122]. Постепенно дворы средневековых правителей крупных государств преобразовывались в «грандиозные и ослепительные театры королевской власти, в которых разыгрывались спектакли ее репрезентации» [158, с. 283].

¹⁹ По словам С. Н. Худекова, «в то время в дворцовых залах введены были небольшие оркестры, ограниченные, впрочем, известным числом музыкантов, и под звуки этой скромной музыки вошли в моду разные танцы с медленными темпами. <...> Танцы того времени ограничивались тем, что кавалеры вели дам за руку, ...позволяя себе некоторые, незаметные для глаз, вольности. Пожимали руку, как бы нечаянно наступали на шлейф и пр. <...> ...длинной цепью танцевавших пар всегда руководила шедшая впереди пара, составлявшая разнообразные сплетения. Такие танцы почти без изменений исполнялись в период рыцарских турниров» [585, с. 310]. Пары могли стоять в ряд (линию) или образовывать круг, танцуя под звуки оркестра (труба, барабан, тарелки), под рожок или под пение самих танцующих. К числу наиболее популярных танцев позднего Средневековья были бранль (в том числе бранль с факелами и бранль с подсвечниками), часто открывающий и завершающий танцевальную программу, кароль и бассданс.

На основании вышеизложенного можно констатировать, что уже к концу XIII ст. была подготовлена благоприятная почва для генезиса бала, составляющими которой выступили вышеуказанные предпосылки.

Рассмотрев в общих чертах исторический контекст, сопровождавший зарождение бальной культуры, перейдем к ее аналитическому обзору. Взгляд на данную проблему с высоты птичьего полета позволит охватить продолжительный исторический период с целью выявления динамики развития бала.

Процесс, связанный с генезисом и эволюцией бальной культуры в Западной Европе, будет рассмотрен автором монографии, прежде всего, на примере Италии и Франции, которые на протяжении столетий являлись одними из наиболее развитых и мощных государств. Этот факт обусловил особое, даже в некотором роде исключительное, положение итальянской и французской культур на европейской арене, позволяющее во многом диктовать свои вкусы соседним странам, выступая для них в роли объекта поклонения и подражания. Уже к XIII веку крупные итальянские города, а также столица Франции получили статус важных торговых и интеллектуальных центров Средневековья, а Болонский (1088), Падуанский (1222), Неапольский (1224), Римский (1303) и Парижский (1150), Монпельеский (1220), Тулузский (1229), Авиньонский (1303), Орлеанский (1306) университеты, открытые в эпоху зрелого Средневековья, заняли одно из ведущих мест в научной жизни Европы, выступая духовной детерминантой средневекового социума, концентрируя его сущностные достижения и способствуя общественному развитию.

Из обозначенных выше двух ведущих европейских стран, заложивших основы бальной биографии, средневековая Франция представляется ее «младенческой колыбелью» и последующими периодами становления – «детством» и «отрочеством», непосредственно связанными с истоками рассматриваемого явления. В ренессансной Италии бал переживает стадию активно-

го развития «взросления» – пору своей «юности» и «молодости», превращаясь в одно из знаковых явлений того времени, которое приобретало все большую популярность во всех европейских странах.

Основанием для выбора в качестве «бальной колыбели» Франции явились, во-первых, этнические корни наиболее раннего западноевропейского придворного бального танца, уходящего своими истоками в глубь средневековой народной танцевальной культуры, – бранля. Зародившись в среде французских крестьян, именно бранль, начиная с XII в., на протяжении нескольких сотен лет до наступления эпохи Ренессанса исполнялся при дворах европейских монархов на различных торжествах, в том числе и на празднествах, связанных с окончанием рыцарских турниров²⁰. Выдвинутая нами гипотеза о французских истоках бала подтверждается в исследовании С. Н. Худекова, где подчеркивается, что «... уже с XII в. при всех европейских дворах сказалось влияние Италии и Франции. <...> потому при всех европейских дворах танцы были почти сколком с французских» [585, с. 319]. Во-вторых – статус французского государства как Родины рыцарства, обусловивший формирование рыцарской культуры.

Одной из знаковых форм последней были турнирные состязания. Возникнув на французской почве на рубеже в X–XI веках как подражание древнеримским конным военным соревнованиям, рыцарские турниры быстро завоевали популярность в средневековом обществе. Уже в XII столетии французские турнирные традиции под названием французских боев проникают в Англию и другие страны Западной Европы (в том числе и в Италию), а с XIII в. начинают проводиться на территории центрально-восточных европейских государств (Венгрии, Чехии, Польши и др.).

²⁰ Процесс превращения танца из народного в придворно-аристократический достаточно хорошо освещен в различных источниках по истории танца и хореографическому искусству. Поэтому на данном вопросе мы останавливаться не будем.

В качестве характерной черты рыцарских турниров следует отметить их ярко выраженный куртуазный характер. Начиная с XIII в., с окончательным формированием уже упоминаемого нами выше «Кодекса рыцарской чести», дамы стали рассматриваться в качестве покровительниц рыцарских состязаний; а с конца столетия вошли в моду соревнования рыцарей в честь конкретной дамы, которая удостоивалась титула «королевы турнира» и нередко получала право выбора победителя²¹. Поскольку зарождение бальной практики происходило в недрах турнирной традиции²², в основных своих принципах сформировавшейся в XII–XIII вв., последняя (традиция проведения рыцарских турниров) требует некоторого освещения как со стороны поводов к устройению подобных состязаний, так и со стороны их структурных особенностей.

Рыцарские турниры как знаковые явления жизни европейского социума средневековой и ренессансной эпох были неотъемлемым атрибутом празднования важнейших событий, которые происходили в государственной жизни – коронаций и бракосочетаний монархов, дней рождения и крещения их детей, приемов иностранных послов и иных титулованных гостей²³.

²¹ Со временем, когда рыцарские турниры прекратят свое существование как самостоятельное явление и войдут в качестве элементов театрализации в балльные мероприятия, титул «королевы турнира» трансформируется в статус «королевы (царицы) бала».

²² Более конкретно – в формате придворных танцев, которые устраивались в замках феодалов по случаю завершения рыцарских турниров в честь победителя и были одним из способов демонстрации рыцарской куртуазности. Именно парные танцы рыцарей и придворных дам XI–XII вв., со временем дополняющиеся иными художественно-игровыми компонентами и постепенно превращающиеся в масштабные многосоставные зрелища, спустя некоторое время станут называться балами.

²³ Рыцарские турниры также получили распространение и за пределами монарших резиденций, при дворах крупнейших европейских аристократов. Во многом отождествляя себя с известными героями античной эпохи, рыцари в обыденной жизни представляли актерами, демонстративно разыгрывающими свою роль перед зрителями. Именно демонстративность, жизнь напоказ обусловила огромное значение в рыцарской культуре внешних моментов, связанных с этикетом, атрибутикой, символикой и ритуалом [158, с. 285].

И если официальные части перечисленных мероприятий в своем большинстве представляли собой религиозные церемонии внутри католического храма, то следующие за ними неофициальные части проводились вне костела и по своей сути являлись постцеремониальными мирскими увеселениями с обязательным «набором» аристократических забав, вписанных в структурный контекст главного развлечения – рыцарского турнира.

В константном сценарном плане, по которому проходили данные мероприятия, танцам (с XIV столетия в качестве синонима этого слова в дворянской среде все чаще употребляется лексема «бал») отводилась важная роль финальной точки – не менее зрелищной, чем иные структурные элементы празднества (в их числе: 1 – собственно состязание рыцарей на ристалище, часто театрализованное; 2 – первый этап процедуры награждения победителя, происходившего на ристалище сразу после турнира с вручением малого приза – «danka»; 3 – праздничная трапеза; 4 – второй этап процедуры награждения победителя, происходивший сразу после торжественного пира и связанный с вручением главной награды).

На протяжении всей истории своего существования (условно с XI по начало XVII в.) рыцарские турниры претерпели существенное развитие. Из тренировочных состязаний практической направленности, максимально приближенных к военным битвам, через усиление зрелищных черт посредством использования элементов театрализации (появление рыцарей в костюмах представителей определенных социальных групп – монахов, Папы Римского, кардиналов и др., а также в одеждах героев рыцарских романов, надетых поверх железных доспехов) к практически настоящим театральнo-сценическим постановкам (возникновение в XV ст. костюмированных турниров «па д'арм», имеющих сюжетную основу в виде конкретной исто-

рии²⁴ и достигающих небывалого великолепия, грандиозности и масштабов в XVI ст.²⁵). К концу зрелого Средневековья рыцарские турниры окончательно трансформируются из военных репетиций в яркие развлекательные театрализованные зрелища (с определенными правилами проведения), устраивавшиеся знатными феодалами по особым поводам государственного и частного характера (в том числе состязания в честь Прекрасной Дамы).

При этом необходимо отметить, что проведение рыцарского турнира было сопряжено с предшествовавшей ему подготовительной частью, которая также была строго регламентирована. Она длилась на протяжении трех дней после: а) вызова сеньором-организатором турнира достойного соперника посредством гербового короля; б) выбора судей и участников состязания (с обеих сторон). В первый день происходили въезд торжественной процессии в город или замок, обустройство участников соревнования, вечером – праздничная трапеза и танцы. Второй был связан с подготовкой и проведением церемонии обхода рыцарских шлемов судьями (в монастыре или на внутреннем дворе замка), вечером – танцы. Третий – с избранием судьями двух наиболее красивых дам турнира, которые, в свою очередь, выбирали почетного рыцаря, вечером – танцы. Четвертый день – день проведения турнира, после которого организовывались праздничный ужин, церемония награждения победителя и танцы [410, с. 55–56].

²⁴ Например, имитация штурма укрепленного замка («Штурм замка Любви»), охраняемого прекрасными дамами, которые, обороняясь, бросают в рыцарей цветы [410, с. 19].

²⁵ Так, К. С. Носов отмечает, что во время рыцарских турниров-спектаклей могли возводиться целые деревянные города, обнесенные рвами. По правилам «потешной игры» эти города «штурмовали и защищали две партии рыцарей» [410, с. 19]. Нередко такие забавы устраивались на пирах в виде интермедий – «между столов передвигали на катках деревянный замок, полный воинов, который атаковала группа рыцарей, в то время как другие читали моралите и стихи в честь дам» [410, с. 19–20].

Таким образом, каждый из вышеперечисленных четырех дней завершался танцевальной программой, которая с XIV в. начинает подчиняться особым правилам. Как отмечает в своем исследовании С. Н. Худеков, «для балов существовал особый кодекс, который постоянно совершенствовался, развивался и представлял собой регламент благопристойности и благородных манер», согласно которому, в частности, кавалеры и дамы были обязаны придерживаться особого дресс-кода, предписывающего обязательность плаща и шпаг у мужчин и очень длинных шлейфов на платьях женщин, которые нельзя было «ни придерживать, ни поднимать» [585, с. 325].

Следствием возникновения бального дресс-кода стало усложнение технической стороны танцевальных композиций, что привело к необходимости представителей знати в специальном обучении. Данный факт обусловил появление профессиональных учителей – танцмейстеров (ит. «maestro di ballo», фр. «maître à danser», «maître de danse»). Институт танцмейстеров начинает формироваться в Италии в XV ст. – при дворах итальянской знати учреждается должность придворного танцмейстера²⁶. В связи с приглашением итальянских мастеров танца для работы при французском дворе аналогичная должность в XVI веке появляется во Франции. Благодаря итальянским и французским танцмейстерам на протяжении последующих столетий профессиональное танцевальное искусство из Италии и Франции распространилось по всей Европе. Это, безусловно, привело к качественно новому, значительно более высокому уровню как исполнения танцевальных композиций на

²⁶ Одним из первых танцмейстеров, о котором нам достоверно известно из исторических источников, считается итальянец Доменико из Пьяченцы, служивший при дворе князей Эсте в Ферраре в середине XV века (он начал преподавать танцевальное искусство примерно в 1440 году). Доменико составлял танцы для празднеств, свадеб и помолвок, на которых собиралась итальянская аристократия. Известно, что он подготовил танцы для празднования свадеб Тристано Сфорца и Беатриче д'Эсте (весна 1455 г.) и обручения Ипполиты Сфорца и Альфонсо Арагонского (осень 1455 г.). Среди учеников Доменико были, в том числе, будущие мастера танцев Антонио Корнаццано и Гульельмо Эбрео да Пезаро.

балах, так и самих балов, на которых учителя танцев нередко выполняли функции распорядителей.

Возвращаясь к танцам, исполнявшимся в рамках подготовки и проведения рыцарских турниров, следует отметить, что при всей церемониальности, обусловленной следованием участниками этикетным нормам кодекса чести и бального этикета, танцевальная программа в целом носила развлекательный характер. В последний день – день самого турнира – она отличалась особой торжественностью, связанной с обязательной формализацией исполнения открывавшего ее парного бранля. Он исполнялся в колонне, первую пару которой составляли рыцарь-победитель турнира и его дама. Именно им предоставлялась честь возглавлять танец-шествие, диктуя его фигуры и создавая линии танцевального движения.

Этот факт позволяет говорить о том, что в недрах танцевального развлечения начинает складываться определенный церемониал, связанный с предоставлением права открытия бала наиболее почетному из ее участников. Тем самым формируется определенная иерархичность между гостями праздника, значимость наиболее авторитетного из которых подчеркивается его символически премьерным, центральным, месторасположением. Так *в недрах развлекательного контекста зарождается церемониально-развлекательный. Со временем именно внутри него сформируется церемониальное направление бальной культуры* как важная содержательно-смысловая часть официального придворного церемониала, связанного с важными событиями государственной жизни, в которой главная роль отводилась монарху.

Под сильным влиянием норм рыцарского этикета уже к XIV в., как было указано выше, в основных чертах откristаллизовались особенности придворной танцевальной культуры. Танцы знати окончательно избавились от специфических народных приемов исполнения (прыжков, подскоков, высоких замахов ног и т. п.), но при этом еще не выработали собственных устой-

чивых и определенных танцевальных форм. Придворный танец – это танец неторопливый, променадного типа, состоящий из сдержанных и плавных движений, мелких шагов, но пока еще без регламентированного рисунка движений рук. В основу его композиции входили многочисленные поклоны, а также приближения и удаления танцующих друг от друга²⁷.

Таким образом, период с XII до начала XIV века, связанный со средневековой эпохой, предлагается именовать *Прологом бальной культуры*. Этот подготовительный этап, продолжавшийся в течение нескольких столетий, сыграл важную роль в формировании бала. Именно в это время в Европе сложились и, что не менее важно, в определенный момент совпали ключевые предпосылки, в результате которых произошло рождение данного явления, первые образцы которого представляли собой танцевальные увеселения в рамках постцеремониальных рыцарских пиров.

2.2.2. Становление бальной практики в конце XIV–XV веке

Начиная с XIV ст., в процессе эволюции придворной культуры на авансцену выдвигаются бургундский двор и Италия, сместившие с этой позиции Францию²⁸. На протяжении XIV–XV вв.

²⁷ Показательной в этом плане является картина фламандского художника Мартена Пепейна (1575–1643) «Бал при дворе» (1604). На холсте изображен фрагмент придворного бала в Антверпене начала XVII в. – времени, когда страны Северной Европы переживали пору Ренессанса, но при этом в аристократической придворной среде элементы средневековой рыцарской культуры продолжали оставаться актуальными. Потому в данном контексте, несмотря на временной «разрыв» в 300 лет (начало XIV века в подразделе и начало XVII века – время создания картины), обращение к полотну М. Пепейна представляется автору весьма оправданным, поскольку в рамках воссозданного на нем сюжета наглядно демонстрируются перечисленные выше атрибуты придворного танца [Иллюстрация 2].

²⁸ Самым непосредственным образом связанная с эпохой Античности, Италия была колыбелью многих культурных традиций Европы, которые, попадая во Францию, приобретали совершенные формы, после чего «транспортировались» на территории иных европейских государств.

бургундские и итальянские празднества (в том числе рыцарские турниры), театрализованные в соответствии с эстетикой Возрождения (за основу, как правило, брались сюжеты из античной мифологии), отличались синтезом пышности и утонченности. Предположительно с этого времени входит в обиход и лексема «бал»²⁹.

Италия, ранее других стран вступившая в ренессансную пору, на протяжении нескольких столетий являлась культурным камертоном Западной Европы. Именно в итальянских городах в XIV–XV вв. при дворах могущественных княжеских родов происходило активное развитие бальной практики, переживавшей пору своей юности. Именно Италия на протяжении обозначенных столетий являлась импортером новых культурных форм европейской придворной жизни. Однако уже в конце XV ст. страна стала объектом притязаний Франции, Испании, Священной Римской империи и других государств, развязавших серию так называемых итальянских войн, длившихся 65 лет (1494–1559). Для Италии эти военные конфликты оказались фатальными, сместив некогда одну из наиболее передовых стран Европы на политическую периферию. Для Франции же, напротив, они явились началом новой историко-культурной эпохи, связанной с установлением гуманистических идеалов Ренессанса.

Данный период положил начало иному вектору существования бала. Отныне, наряду с бытием в качестве исключительно увеселительного мероприятия, бал выходит на новый, более статусный уровень в рамках государственного придворного церемониала. В данном аспекте первоначально приоритет принадлежал французскому королевскому двору, при котором еще в середине XIII в. появились первые государственные акты (ордонансы). Благодаря им регулировалась организация повседневной жизни двора и всех его служб [601, с. 43]. Начиная с

²⁹ Напомним, то в эпоху Средневековья под балами понимались танцевальные заключительные части постцеремониальных рыцарских пиров, устраиваемых при дворах монархов и влиятельных феодалов в рамках праздничных мероприятий по определенным поводам.

середины XIV и по вторую половину XV в. (время Столетней войны 1337–1453 гг.), в плане церемониальной политики постепенно на авансцену выходит Бургундское герцогство, находящееся в непосредственном родстве с королевским двором Франции и выступающее по отношению к нему своеобразной генеалогической ветвью.

Именно при дворе герцогов Бургундских во времена правления Карла Смелого (1467–1477; иллюстрация 3) ранее других европейских дворов был разработан достаточно сложный придворный церемониал и создана специальная должность церемониймейстера³⁰, на которую был назначен Оливье де ла Марш (1425–1502 годы жизни) – придворный историограф, поэт и хронист, участник военных походов и официальных мероприятий [418; иллюстрация 4]. Во многом благодаря его стараниям церемониал бургундского двора был столь зрелищным и пышным, что производил огромное впечатление на иностранных гостей (например, французского короля Людовика XI Валуа и английского короля Эдуарда IV Йорка). Известно, что по просьбе Эдуарда IV в качестве образца церемониала и придворного этикета О. де ла Марш написал трактат «Об устройстве двора герцогов Бургундских» (фр. «Estat de la maison du duc Charles de Bourgogne», 1474). Так придворный бургундский церемониал был трансплантирован в английский, французский и иные королевские дворы Европы.

Другим путем его распространения в европейских государствах были династические браки. Так, появление бургундского церемониала и этикета в Испании было обусловлено заключением брачного союза между Марией I Бургундской (дочерью Карла Смелого) и Максимилианом Габсбургом (королем Германии, будущим императором Священной Римской империи), а спустя годы между их сыном Филиппом IV Бургундским (бу-

³⁰ При испанском дворе должность церемониймейстера появилась спустя 100 лет, во второй половине XVI в., во времена царствования Филиппа II; при французском – в 1585 г., в период пребывания у власти Генриха III; при английском – в 1603, когда трон занимал Яков I.

дущим королем Кастилии Филиппом I Красивым, воспитанником Оливье де ла Марша) и Хуаной Безумной (королевой Кастилии). В свою очередь от Карла V Габсбурга – сына Филиппа I Красивого и Хуаны Безумной, короля Испании и Германии, получившего также титул императора Священной Римской империи, престол унаследовал Филипп II, которого принято считать основоположником церемониала при испанском дворе. «С исчезновением бургундского двора церемониальным законодателем стала Испания, и в целом, Габсбурги, наследники Бургундской династии, – отмечает В. В. Шишкин. – Именно испанское культурно-политическое влияние, включая придворные церемониальные нормы, оказало кардинальное воздействие на повседневный церемониал французского двора» [601, с. 43–44].

В целом *бургундский церемониал явился тем образцом, ориентируясь на который создавались церемониалы при всех европейских дворах*. Представляя собой установленный торжественный ритуал, продуманный в деталях этикетный спектакль с Правителем в главной роли, королевский церемониал выполнял важную репрезентативную функцию, подчеркивающую исключительность статуса монаршей персоны и священность ее власти.

Сама же лексема «церемониал» во Франции позднего Средневековья и Ренессанса (XV–XVI вв.) использовалась исключительно в контексте больших мероприятий государственного уровня – помазаний на царство, коронаций, въездов королевских особ в города, присутствий государя на заседаниях Парижского парламента и похорон правителей [679, с. 49]. Список этих репрезентативных официальных церемоний дополнялся публичными торжествами с участием Их Величеств – королевскими тезоименитствами, бракосочетаниями, крестинами, приемами иностранных послов и др. Согласно исследованиям американского историка XX – начала XXI века Ральфа Гизи, *кроме обозначенного государственного церемониала, при дворах монархов существовал отдельный церемониал, связанный с проведением различных увеселений и спектаклей, а также повсе-*

дневный церемониал, представленный обязательными ежедневными ритуалами большого двора государя и малых королевских дворов его супруги и прямых (кровных) родственников [679, с. 68–72]. Все виды церемониала были тесно связаны между собой, подвергая жесткой регламентации жизнь монарха и его придворных и со временем составив, по выражению В. В. Шишкина, «единое церемониальное поле» [601, с. 45].

Характерной особенностью больших придворных церемоний был их финал в виде пира – торжественной праздничной трапезы, нередко сопряженной с иными развлечениями, в том числе танцами (балами). Об этом свидетельствует достоверный источник – «Хроники Сен-Дени» конца XIV – начала XV века. Так, один из ее фрагментов описывает пир, устроенный 11 ноября 1380 г. по случаю торжественного въезда в Париж Карла VI: «... на протяжении трех дней он (Карл VI. – *И. Е.*) руководил роскошными пирами. Рыцари и сеньоры состязались все это время в турнирах и военных упражнениях; были приглашены высокородные дамы, которые ради этого случая съехались в Париж и выставили напоказ все свои наряды, чтобы придать этому пиру наибольший блеск» [652, с. 57].

Балы, организованные в рамках торжеств по случаю парадного въезда в Париж 20 августа 1389 г. Изабеллы Французской (супруги Карла VI) с целью коронации, упоминаются в четвертой книге «Хроник Ж. Фруассара». К сожалению, Ж. Фруассар не дает описания танцевальных увеселений, ограничиваясь лишь указаниями на сам факт их проведения в королевской резиденции Сен-Поль. Так, 21 августа 1389 г. «король Франции сел в лодку и распорядился сопровождать себя по реке до Сен-Поля, – пишет Ж. Фруассар, – так как этот отель был достаточно большим и более удобным для проживания. Он распорядился сделать двор, который предусматривал бы большую площадь, ... и крепко сложенный очень высокий зал, который был весь покрыт неокрашенным (необработанным) нормандским сукном, привезенным из многих мест; и стены вокруг были украшены гобеленами с различными историями, на которые

весьма охотно смотрели. В этом зале король дал ужин дамам, но королева оставалась в своих покоях и там ужинала, и не показывалась этой ночью. А другие дамы, король и сеньоры *танцевали* и веселились всю ночь до рассвета, и тогда праздник прекратился. И возвратились все по своим местам, чтобы спать и отдыхать, так как для этого было самое время» [567]. Балы продолжились в Сен-Поле 22 августа, в рамках «ужина с дамами, торжественного и насыщенного разными вещами... И продолжалось празднество и *танцы* до восхода солнца. И награждались лучшие рыцари, участвовавшие в поединках и продержавшиеся дольше всех, с согласия и по приговору герольдов и дам» [567]. Празднества длились еще три дня – 23, 24 и 25 августа и включали в себя рыцарские турниры и пиры. О балах в эти дни Ж. Фруассар не упоминает.

В истории сохранилось описание *бала-маскарада*, который был дан также во *французском дворце Сен-Поль в Париже 28 января 1393 года* Изабеллой Баварской по случаю свадьбы одной из ее придворных фрейлин Екатерины де Фатоврен – вдовы, которая повторно выходила замуж. Этот маскарад известен под названием «Бал объятых пламенем» (фр. «Bal des ardents»), поскольку в результате трагической случайности на нем заживо сгорели четверо приближенных Карла VI, а у самого короля случился очередной приступ душевного расстройства [Иллюстрация 5].

Балы, вписанные в общую структуру целостного праздничного действия (как правило, театрализованного), разворачивавшегося в Больших залах палаццо, были распространены в ренессансной Италии. Интересные подробности находим у феррарского хрониста Бернардино Дзамботти, описывающего *многодневный праздник, происходивший в замке Феррары в феврале 1502 г. по случаю бракосочетания Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджиа*³¹. «В пятнадцатый день праздника, – пишет

³¹ Сама свадьба состоялась в Риме в декабре 1501 года. На торжественной церемонии отсутствующего жениха замещал его брат Ферранте.

Б. Дзамботти, – была разыграна в названной зале (Большой зале феррарского замка. – *И. Е.*) комедия Теренция с появлением нимф и лесных людей и продолжалось все это до пяти часов ночи... Сегодня все *танцевали* с большим триумфом в зале, в присутствии множества синьоров и посланников, а вокруг залы были сделаны помосты в виде театра. В двадцать третьем часу наш светлейший герцог повелел внести под звуки труб прекрасную трапезу на больших серебряных блюдах, всего более ста подносов, и обойти один раз вокруг всей Залы для лучшего обозрения. Там были разные звери из сладостей и замки, и большое количество других яств... Во время перемены была представлена комедия Плавта об Амфитрионе и Алкмене с небесным сводом, в котором посередине открывался круг, где были планеты, и перезвон, и ангельские песни. Другие прекраснейшие представления были в перерывах между действиями» [759, с. 221]. Таким образом, в композиции описанного праздничного дня (1 – комедия Теренция; 2 – *танцы (бал)*; 3 – парадная трапеза; 4 – комедия Плавта; 5 – продолжение трапезы) бал являлся лишь одним из ее элементов.

Аналогичным примером бала как части целостного действия является все то же событие – празднование свадьбы Альфонсо I д'Эсте и Лукреции Борджиа, но в иных «декорациях». Ими стали интерьеры дворца в Пьянченце, где по пути в Феррару остановился кортеж молодоженов, которым «... был показан дворец, украшенный всевозможными вещами и принесена изобильнейшая трапеза <...> После ужина *танцевали* с большой скромностью и изяществом шесть церемониальных танцев, и в этом участвовали многие в маскарадных костюмах» [759, с. 221]. Как видно из описания, композиция празднества состояла из: 1) репрезентативного осмотра дворца; 2) парадной трапезы; 3) *танцев (бала)*. Очевидно, что в данном случае бал выполнял функцию финального увеселения. В приведенном описании обращает на себя внимание элемент театрализации танцевальной программы, связанный с маскарадными нарядами гостей.

Бургундские и французские празднества XV в., аналогично итальянским, постепенно трансформировались в сложные квазитеатральные представления, главная цель которых заключалась в подчеркивании величия и могущества власти монарха. Для подобных торжеств было характерно усложнение танцевально-театрализованных междуяствий (костюмированных *apetre*), которые имели определенное содержание. Однако, в отличие от придворных празднеств ренессансной Италии, в центре которых находились античные сюжеты и герои, для Франции XV в., наряду с последними, также были характерны постановки рыцарских турниров, к тому времени утратившие актуальность в качестве военных тренировок и превратившиеся в пышные театрализованные зрелища³².

Показательным в этом плане является так называемый «*Пир фазана*» (1454) – эффектное зрелище, в котором тесно переплетались политика и театральность. «Пир фазана» – это театрализованное действо, ставшее кульминацией грандиозного религиозно-светского праздника, организованного в г. Лилле Великим герцогом Бургундии Филиппом III Добрым (1419–1467 годы правления) и собравшего в качестве гостей многочисленных представителей аристократической знати³³. Это действо, собственно, как и сам праздник, получило описание на страницах

³² Начиная с XVI в., во Франции, вступившей в пору Возрождения, но проходившей его по отличному от итальянского «сценарию» – «сценарию» стран Северного Возрождения, в соответствии с которым в празднично-рыцарские действия нередко «вплеталась» столь характерная для ренессансной эпохи античная тематика.

³³ В их числе: Изабелла де Бурбон; герцог Жан Клевский; Беатрише де Коимбре, дамуазель де Равенштейн; Изабелла Португальская, герцогиня Бургундская; Мария Бургундская, дама де Шарни, Изабелла Бургундская, мадмуазель д'Этамп; Людовик де Люксембург, граф де Сен-Поль; Жанна де Ла Вьевилль, дама де Бовр, жена бастарда Антуана; Жак, сеньор де Пон; Гигон де Сален, супруга канцлера Николя Ролена; Карл, граф де Шароле, граф д'Этамп, Адольф Клевский, Жуан де Коимбре, Жак де Фьенн, Антуан Бургундский и «прочие рыцари и благородные люди, сопровождаемые многочисленными дамами и дамуазелями», а также «оруженосцы и незамужние девицы» [324].

многочисленных хроник того времени³⁴, на основании которых современным историком-медиевистом и реконструктором средневековых исторических событий Андреем Владимировичем Куркиным была написана подробная статья, в деталях воссоздающая структуру этого торжественного мероприятия [324; Приложение А, 1].

Данное празднество, организованное 17 февраля 1454 г., состояло из турнира-падарма «Рыцарь Лебедя», проведенного в первой половине дня, роскошного пира, устроенного после поединка во дворце Де-Ла-Халл (Залле) и представлявшего собой основное действо мероприятия, а также танцев – его финальной части. В огромном просторном пиршественном зале были накрыты три стола, в центре которых находился необыкновенной красоты буфет, «заставленный золотой, серебряной и хрустальной посудой, инкрустированной драгоценными камнями и жемчугом», а на втором столе внутри гигантского паштета были спрятаны 28 музыкантов. Изысканные яства подавались к столам на бесконечном количестве позолоченных колесниц. «Под восторженные возгласы гостей, – пишет А. Куркин, – с потолка спустились три большие открытые кареты, до краев наполненные мясом и прочими закусками. Пир сопровождался игрой музыкантов, размещенных в гигантском паштете, “сладкозвучными песнями” и звоном колоколов игрушечного собора» [324]. В перерывах между сменой блюд демонстрировались интермедии (*entremets*). По окончании церемонии из зала были вынесены столы и началась танцевальная программа, т. е. собственно бал, на котором «...Карл де Шароле танцевал со своей будущей невестой Изабеллой де Бурбон, Великий бастард Бургундский ангажировал мадам де Клеве, а сам Филипп Добрый выступал в паре с герцогиней Бургундской. Танцы продолжались до глубокой ночи, завершая великолепный праздник, вле-

³⁴ Наиболее детальные описания праздника принадлежат перу Оливье де ла Марша, который лично участвовал в подготовке и проведении банкета, и Матье д'Эскуши [324].

тевший бургундской казне в звонкий денье и вошедший в историю под именем “банкет Фазана”» [324; иллюстрация 6].

Композиция «Пира фазана» базировалась на следующих структурных элементах:

1 часть – театрализованный рыцарский турнир, проводимый в первой половине дня³⁵;

2 часть – собственно само торжество – «банкет Фазана» («banquet du Faisan»), состоящее из:

– застольного пира в несколько заходов под звуки инструментального музыкального сопровождения;

– демонстрации интермедий (entremets) в перерывах между сменами блюд;

– театрализованного действия в виде появления «Святой Церкви» и 12-ти добродетелей, подводящего к смысловой кульминации пира – клятве мужской части гостей (Филиппа Доброго, прочих рыцарей и благородных оруженосцев) об участии в крестовом походе против сарацин;

– танцев дам-«добродетелей» со своими кавалерами;

– подведения результатов рыцарского турнира с награждением победителя;

– заключительной части в виде парных танцев с факелами, продолжавшихся до глубокой ночи.

Как видим, рассмотренное празднество представляло собой составное действо, в структуру которого входили, помимо пиршественной трапезы, концертных номеров (исполнение инструментальной музыки во время трапезы) и театральных постановок, *танцы*, завершающие мероприятие. Таким образом, бал, естественно вписанный в целостную композицию мероприятия в качестве финального развлечения, был одним из составляющих ее элементов.

³⁵ В основу сюжетной линии турнира легла древняя легенда рода де Клевес: единственная наследница герцога Клевского вышла замуж за рыцаря, который пересек Рейн в маленькой лодке, влекомой прекрасным лебедем [324].

Необыкновенно впечатляет и поражает воображение художественно-эстетическое и техническое совершенство «Пира фазана», подготовка которого велась на протяжении нескольких месяцев с привлечением большого количества специалистов в самых различных областях. А. Куркин отмечает, что «над украшением пиршественного зала, а также над изготовлением костюмов участников интермедий, механических игрушек и макетов трудились известные бургундские художники, механики, столяры и портные, среди них скульпторы Жан Даре, Жак Карпантье и Жан Ветрем, живописцы и иллюминаторы Симон Мармион, Жак Даре, Жан де Булонь и многие другие. Знаменитый бургундский композитор Гийом Дюфе специально для намеченного торжественного события написал одно из главных своих произведений – “Плач по Святой Матери Константинопольской Церкви”» [324].

Традиция устройства подобных торжеств при бургундском дворе, отличавшихся невероятной пышностью и роскошью, была продолжена сыном Филиппа Доброго Карлом Смелым, к персоне которого мы обращались выше. Благодаря ярким описаниям Оливье де ла Марша в историю вошли *празднества, устроенные по случаю бракосочетания Карла Смелого с его третьей женой – Маргаритой Йоркской*. Оно состоялось в городе Дамме 3 июля 1468 г. Сами же свадебные мероприятия, начавшиеся после венчания, проходили в Брюгге на протяжении 10 дней – с 3 по 13 июля. Приготовления к ним шли в течение двух месяцев и стоили герцогу больших финансовых затрат. Карлом Смелым были наняты лучшие фламандские мастера для изготовления нарядов и всевозможного свадебного декора – шелков, парчи, гобеленов, мебели, различных украшений для улиц, а также огромного деревянного павильона для свадебного пира площадью 903 квадратных метра, высотой около 20 метров и бассейном в виде озера в центре и т. п. *Финальным структурным элементом дня бракосочетания являлись танцы (бал)*, которым предшествовали: а) официальная

часть в виде церемонии венчания в церкви и б) постцеремониальный пир, изобилующий невероятными изысками как в области гастрономии, так и в сфере сервировки столов и подачи блюд [461, с. 52–56; Приложение А, 2]. Подобная функция танцевальной программы как яркой завершающей точки первого дня свадебных празднеств была традиционной и прекрасно вписывалась в контекст увеселительных мероприятий неофициальной части торжества.

Опираясь на сведения, почерпнутые автором монографии из различных источников, можно сделать вывод, что балы на ранних этапах своего существования (с XIII по XV в.) представляли собой исключительно танцевальную программу, как правило, сопряженную с торжественной трапезой и входившую в качестве структурного элемента в целостную композицию средневековых и ренессансных празднеств [Иллюстрация 7].

2.2.3. Развитие бала в конце XV – первой половине XVII века

С конца XV века задавать тон в бальной культуре Европы вновь начинает Франция, где во второй половине XVII ст. при правлении Людовика XIV балы достигнут апогея своего развития. По этому поводу Ш. Компан пишет: «Известно, что после Греков и Римлян Французы более других упражнялись в танцевании, и более оное любили, нежели другой какой народ. Можно также сказать в похвалу их, что они имеют хороший вкус в танцевании. Иностранцы не только о сем не спорят, но нарочно посещают их спектакли, удивляются их балетам и выписывают к себе славных Французских танцовщиков с обещанием великого награждения, или платежа. Есть ли какой-нибудь двор в Европе, которой бы не имел танцмейстеров из Французской нации?» [305, с. 9].

Во многом возвышение французского государства было обусловлено упоминаемыми нами ранее итальянскими войнами,

которые, по мнению французского историка и архивиста XX – начала XXI века И. Клулы, можно рассматривать как «художественное и литературное вторжение» Италии в культуру Франции. Это «вторжение» началось во времена правления Людовика XII (1498–1515) и Франциска I (1515–1547), а продолжилось при дворе Генриха II (1547–1559), династический брак которого с флорентийкой Екатериной Медичи, преследовавший, прежде всего, политические цели, одновременно решал и другие вопросы, в том числе культурные. Благодаря этой женитьбе при французском королевском дворе активизировался процесс ассимиляции культурных ценностей итальянской знати. Так, к середине XVI в. во Франции «... во многих дворянских семьях, – пишет И. Клула, – итальянцы занимали посты наставников. У Генриха II, очень хорошо говорившего по-итальянски, был учитель – гуманист Бенедетто Тальякарне. ... Из 74-х иностранцев, которым при его (Генриха II. – *И. Е.*) дворе выплачивалось содержание, 73 были итальянцами. Королева Екатерина (Медичи. – *И. Е.*) без труда окружила себя большим количеством итальянских слуг, которые всю ее жизнь оставались при ней» [289, с. 73].

Один из сыновей монаршей четы Карл IX, будучи страстным меломаном, лично разработал устав созданной им академии поэзии и музыки, а в аристократических салонах устраивались концерты, на которых под аккомпанемент лютни исполнялись любовные песни Клемана Жанекена. Празднества, включавшие в себя балеты и балы, были лейтмотивом придворной жизни эпохи Екатерины Медичи, своеобразной эмблемой ее царствования³⁶. Для последующих французских правителей, в частности, для Генриха IV, двор времен «самой могущественной женщины Европы XVI века» (Марк Стрейдж) «станет образцом для подражания» [289, с. 148]. Таким образом, к середине XVI ст. между Францией и Италией устанавливается паритет в разви-

³⁶ Страсть к развлечениям, в том числе балам, питал и Генрих III, сын Екатерины Медичи [Иллюстрация 8].

тии придворных балов. Наряду с обозначенными странами, значительную роль в развитии танцевального искусства Европы в это время играла Испания, выдвинувшаяся на историческую авансцену в результате победы в итальянских войнах. «Эволюция танцев и новые темпы, – утверждает С. Н. Худеков, – шли сначала из Испании в Италию, затем, перейдя во Францию, они в виде готовых уже образцов распространялись по всему миру» [585, с. 319].

Однако вернемся на полвека назад, ко временам правления французского короля *Людовика XII Валуа* (1498–1515 годы правления), известного войнами, которые он вел на территории Италии. Упоминание об одном из балов, организованных в начале царствования этого монарха, находим в «Танцевальном словаре» Ш. Компана: «Когда Людовику XII вздумалось показать все достоинство своего звания в городе Милане, то он учредил *торжественный бал*, на который приглашены были все дворяне. Сам Король открыл оный. Кардиналы Сент-Северин и де Нарбон тут танцевали; наилюбезнейшие дамы придавали блистательность их вкусу, богатству и приятностям» [305, с. 25]. Это весьма краткое, без подробностей, описание является, с одной стороны, ценным доказательством того, что *уже в XVI веке бал существовал в том числе как автономное явление, представляя собой самостоятельное увеселительное действо*; с другой – наглядным подтверждением того, что в балльных мероприятиях Ренессанса принимали участие высшие представители духовенства.

Дополнительным указанием на существование бала как самостоятельного развлекательного мероприятия в конце XV – XVI веке является авторитетное мнение современного итальянского ученого, специалиста по истории танца Марины Нордери. В своем исследовании «Женщина в танце» («*La donna in ballo*», 2001) она выявляет тенденцию увеличения организации «независимых» балов различного масштаба, проводимых как князьями во дворцах, так и их придворными в частных апартаментах. При этом подчеркивается *многосоставная композиция*

балльных мероприятий подобного рода, согласно которой танцы чередовались с музыкой, беседами и играми. По мнению М. Нордеры, «этот обычай становился все более популярным в шестнадцатом веке, в том числе в связи с архитектурной эволюцией придворного дворца, которая расширила личные пространства княжеской семьи» [720, с. 83].

Балы процветали и при дворе *Франциска I Валуа* (1515–1547 годы правления), взошедшего на французский престол после смерти Людовика XII и покровительствовавшего различным искусствам. Побывав на войне в Италии, на тот момент переживавшей пору расцвета Ренессанса, Франциск I познакомился с выдающейся культурой соседнего государства, в котором процветало художественное творчество³⁷.

Впечатлившись итальянской эстетикой, король Франции позаимствовал многие ее черты, став основоположником Возрождения в своей стране. В годы его правления, благодаря работе приглашенных итальянских архитекторов, средневековые замки французских королей и придворной знати стали превращаться в презентабельные дворцы, экстерьеры и интерьеры которых отличались роскошью (в частности, Лувр, Фонтенбло). В это время королевский двор во главе с монархом становится центром культурной жизни Франции, сам король – основным меценатом художественного творчества в своей стране, а служители монаршего двора, стараясь соответствовать требованиям просвещенного государя, являлись ценителями и знатоками прекрасного, живущими по куртуазным законам этикета³⁸. В развитии французской придворной культуры этого времени

³⁷ Так, в 1515 г. Франциск I привез в замок Амбуаз Леонардо да Винчи – одного из величайших гениев итальянского Возрождения. Король назначил художнику годовое жалованье и поселил его в Кло-Люсе рядом с замком Амбуаз. В этой связи уместно вспомнить и имя Бенвенуто Челлини – выдающегося итальянского скульптора, ювелира, живописца и музыканта, также работавшего при дворе Франциска I.

³⁸ Куртуазность заключалась в системе правил поведения при дворе, а также в наборе определенных качеств, обязательных для придворного, таких как вежливость, учтивость, галантность, изысканность.

знаковую роль сыграл трактат «Придворный», созданный итальянским писателем, графом Бальдассаре Кастильоне в 1516 г. и опубликованный в 1528 г.

Особого расцвета придворная жизнь, которую невозможно было представить вне ослепительной рамы в виде праздников и балов, достигла во Франции в период правления последних королей из династии Валуа (Генриха II – сына Франциска I и супруга Екатерины Медичи; Франциска II, Карла IX и Генриха III – сыновей Генриха II и Екатерины Медичи), завершившегося в 1589 г. со смертью Генриха III. В монографии Жаклин Буше, посвященной личности и двору Генриха III, акцентируется внимание на том, что своеобразие придворной культуры последних Валуа составляла практика частого проведения совместных трапез наиболее знатных придворных и специально приглашенных лиц в присутствии короля или кого-нибудь из членов королевской семьи (*la famille royale*) [641]. Пышные придворные развлечения трактовались французскими монархами как действенное средство влияния на подданных и управления ими, а потому являлись важной частью политической программы (например, Екатерина Медичи полагала, что многочисленные придворные празднества способны отвлечь знатных аристократов от заговоров против нее и ее сыновей).

Государи Франции считали недопустимым экономию в деле их репрезентации (в том числе и на всевозможного рода церемониях), поэтому на организацию торжественно-праздничных мероприятий тратились огромные суммы из государственной казны³⁹. Именно при дворе последних Валуа, согласно мнению

³⁹ Следует отметить, что кроме светских правителей балы также могли организовывать представители власти духовной. Вот что по этому поводу пишет Ш. Компан: «В 1562 г. во время Тридентинского Собора Кардинал Геркулий Мантуанский, начальствовавший в сем городе, собрал отцов и советовался с ними, каким образом надлежало принять сына императора Карла IV. Бал церемонии был решен по большинству голосов, и день для него был назначен. Отличнейшие дамы были к тому приглашены, и по великому пиршеству Кардинал Мантуанский открыл бал, на котором Король Филипп и все отцы Собора танцевали с великою скромностью и достоинством» [305, с. 26].

Мари-Лан Нгуен, «королевский двор приобрел политическую ценность и стал средством управления» [719, с. 3]. Церемониал был призван «играть монарха», выделив его персону и сделав ее объектом всеобщего внимания и поклонения. Поэтому, по словам Фанни Козандей, доцента Центра исторических исследований в Высшей школе социальных наук в Париже, «все церемонии концентрировались вокруг короля», который теперь был физически «уже не так доступен, как раньше»; *«присутствие короля где бы то ни было требовало соблюдения церемониала <...> Установление абсолютизма проходило через увеличение публичности монарха, выражавшееся как через внешние проявления придворного ритуала, так и через выведение церемониала, скрытого прежде от посторонних глаз на широкую публику»* [294, с. 244–245].

Известно, что Генрих II и Екатерина Медичи придавали придворному церемониалу и этикету большое значение. Ежедневный церемониальный регламент и строгие этикетные нормы ими соблюдались неукоснительно. В одном из писем к своему любимому сыну Генриху III, датированном 1576 годом, Е. Медичи уделяет внимание вопросу искусного владения королем аристократическими манерами, особо подчеркивая важность этого умения в деле государственного правления. В конце послания Екатерина обращается к сфере придворных увеселений (в том числе балов), отмечая их сущностное значение в проводимой монархом политике: *«Государь не изолирован в своем дворце, где он живет: между ним и народом должны установиться и поддерживаться разнообразные связи. Дворянства недостаточно, чтобы информировать государя о том, что делается в его королевстве. Король должен поощрять и даже развивать свои прямые отношения со своими подданными. Поводом для этого могут быть придворные праздники и балы»* [289, с. 260].

К придворным празднествам и балам Екатерина Медичи, покровительствовавшая искусствам и познакомившая францу-

зов с модной итальянской новинкой – балетом⁴⁰, питала особую страсть. Официальное получение ею статуса невесты, а затем жены Генриха II было закреплено рядом обязательных церемоний, финальной частью которых стали балы. Так, первый из них был устроен в Марселе 27 октября 1533 г. в честь подписания брачного контракта молодыми (Генрихом II и Екатериной Медичи). Сигналом к его началу послужили объятия и поцелуй жениха и невесты – символический момент, завершавший вступительную часть брачного празднества (письменное закрепление договора и благословение брачующихся кардиналом де Бурбоном).

Второй состоялся на следующий день после свадебного пира, организованного его святейшеством папой Климентом VII по случаю религиозной церемонии бракосочетания новобрачных. Участники этого ночного бала-маскарада находились в тонких матерчатых масках и не отличались строгостью поведения. Оно стало особенно фривольным после того, как Екатерина и Генрих покинули бал: «примерно в полночь ... маскарад превратился в разнузданную оргию. Сюда была доставлена марсельская куртизанка, и чем дальше заходило веселье, тем меньше одежды на ней оставалось. Наконец она окунула свои груди в кубки с вином, стоявшие на длинных столах, и предложила самым пылким господам насладиться ими. Некоторые придворные дамы, не желая дать себя превзойти, последовали

⁴⁰ Екатерина Медичи происходила из знаменитого рода флорентийских банкиров (за что во Франции ее не уважали и презрительно называли купчихой), любила великолепие и роскошь, хорошо разбиралась в искусстве (в ее художественной коллекции насчитывалось 476 картин, прежде всего, портретного жанра). Именно она ввела в моду каблуки (из-за своего невысокого роста) и корсеты со шнуровками из китовых усов или металла, позволявших утянуть женскую талию до 33 см (в 1550 г. запретила использование толстых корсажей); первой поменяла траурный цвет с белого на черный (стала носить черные одежды после смерти супруга Генриха II и не меняла цветовую гамму до конца жизни), вследствие чего была названа «черной королевой»; была дружна с Нострадамусом. Екатерина Медичи привезла из Италии во Францию моду не только на обычный балет, но и на балет конный (конные балеты-кадрилы), который был популярен среди итальянцев еще с XV ст.

ее примеру» [565, с. 80]. Как видим, балы-маскарады, в отличие от немаскированных балов, были благодатной формой увеселения, допускающей в поведении знатной придворной публики демонстративную распушенность.

В годы пребывания у власти Екатерины (период регентства: 1560–1563) и ее сыновей – Франциска II (1559–1560), Карла IX (1560–1574) и Генриха III (1574–1589) при французском дворе устраивалось великое множество балов. Согласно свидетельству Ш. Компана, «королева Катерина де Медичи умножала веселие таковых пиршеств и сама снабжала оные выдумками, которые причинили более удовольствия» [305, с. 26]. Одним из ярких примеров затейливой творческой фантазии Екатерины стал праздник в честь пышной свадебной церемонии 24 апреля 1558 г., соединившей узами брака ее старшего сына, дофина Франциска, и племянницу Франсуа де Гиза Марию, королеву Шотландскую. Оригинальность постановочной идеи заключалась в стирании грани между праздничным театрализованным представлением, сопровождавшим свадебный банкет, и началом собственно танцевального действия. Во время пира «принесли двенадцать игрушечных лошадок, позолоченных и посеребренных..., тянувших повозки, в которых сидели певцы в одеждах, украшенных драгоценностями, и услаждали слух гостей дивной музыкой. Следом появились шесть кораблей с серебряными парусами и заскользили по полу бальной залы. Кавалеры вступали на борт, причем им разрешалось приглашать даму по своему выбору. Франциск пригласил свою мать, а Генрих выбрал новую невестку» [565, с. 168].

Как отмечалось выше, бальные мероприятия времен Екатерины Медичи часто преследовали чисто политические цели. Так, в танцевальном трактате по изданию Г. Вюилье указано, что благодаря приобщению своих сыновей к разнообразным придворным увеселениям и зрелищам, королева «старалась ... удалить их от управления государством. Таким образом среди праздников прошли незаметно приготовления к Варфоломеевской ночи...» [522, с. 28]. Показательными в этом плане стали

балы в Фонтенбло, проводимые в рамках проекта Екатерины Медичи, связанного с длительным турне королевского двора по всей Франции в 1563 г. с целью представления народу его короля – юного Карла IX, который в том году достиг своего совершеннолетия. Эти балы по приказу королевы-матери организовывались самыми влиятельными дворянами. В то же время и сама Екатерина устроила празднество (по поводу Масленичного воскресенья), в структуру которого входили: а) театрализованная пасторальная трапеза на зимнем пленэре, проходившая недалеко от дворца (на месте сыроварни Фонтенбло), участники которой – придворные дамы и кавалеры – были одеты в одежды пастухов и пастушек; б) постановка комедии в большой бальной зале; в) «специально подготовленное танцевальное действо» в исполнении «трехсот красавиц, одетых в золото и серебро», состоявшееся в большой бальной зале Фонтенбло сразу по окончании комедийного спектакля и явившееся заключительной частью этого увеселительного мероприятия [565, с. 263].

Очевидно, что в данном случае под «танцевальным действом» подразумевается скорее сценическая танцевальная постановка, приближенная к балету и рассчитанная, прежде всего, на созерцание придворными, а не на их непосредственное участие в исполнении танцев. Об этом свидетельствует также отсутствие в танцевальной программе парных танцев, составляющих особенность бальных мероприятий (указание на исполнение танцевальных композиций исключительно лицами женского пола). Однако ценность данного празднества в ракурсе настоящего исследования заключается в том, что его пленэрно-пасторальный контекст станет прообразом театрализованных идиллических деревенских развлечений аристократии XVIII века (в частности, знаменитых забав Марии-Антуанетты в Малом Трианоне и Франтишки Уршулы Радзивилл в несвижской Альбе).

Грандиозный бал был организован Екатериной Медичи по случаю бракосочетания ее дочери Маргариты Валуа с Генри-

хом де Бурбоном Наваррским 18 августа 1572 г. Бальное действо было вписано в качестве обязательного структурного компонента в список свадебных мероприятий первой, официальной, части торжества, состоявшей из: а) церемонии религиозного скрепления брака на специально сооруженном помосте перед собором Нотр-Дам (жених был протестантом, а потому войти в храм не мог); б) слушания праздничной церковной мессы внутри собора (на данной церемонии Генриха Наваррского замещал герцог Анжуйский); в) свадебного пира в епископском дворце возле собора Нотр-Дам; г) бала в Купольном зале Лувра; д) еще одного банкета в епископском дворце. Описывая свадебный бал, Фрида Леони отмечает: «В зале установили огромные искусственные горы, выкрашенные серебряной краской, на них были устроены сиденья для короля и старших принцев» [565, с. 365]. На протяжении нескольких дней неофициальной праздничной части, которые следовали за официальными торжествами, балы в Лувре устраивались регулярно (19, 20 и 21 августа). Они представляли собой пышные театрализованные зрелища, наиболее показательным из которых был бал-маскарад 20 августа, реализующий в рамках аллегорического действия об аде и рае столь популярную в эпоху Возрождения философскую тему добра и зла.

Один из самых помпезных балов был дан Екатериной Медичи во дворце Тюильри по случаю официального въезда в Париж 14 сентября 1573 года ее сына Генриха III, короля Польши. Бал являлся самостоятельным многосоставным действием, композиция которого состояла из следующих структурных элементов: а) торжественного банкета; б) балетного представления в исполнении фавориток королевы (ее «летучего эскадрона»), одетых нимфами (оно происходило в том же пиршественном зале, из которого специально для танцевальной постановки были убраны столы); в) собственно танцевальной программы (бальных танцев), явившейся естественным продолжением балета; г) концерта кастратов, которых королева-мать привезла из Ита-

лии. Фрагмент описания этого мероприятия, данного придворным хронистом Екатерины Пьером де Бурдейлем Брантомом (1540–1614), приводит Л. Фрида: «Появилась высокая, медленно вращавшаяся скала. На вершине ее сидели шестнадцать прекрасных нимф, представлявших шестнадцать провинций Франции. Нимфы читали мелодичные стихи, сочиненные Ронсаром, во славу короля Польши и деяний Франции. Затем нимфы спустились со скалы и вручили дары вышеупомянутому королю. Потом они танцевали все вместе. Прелестная соразмерность их движений, жестов, необычайная красота лиц и фигур вызвали восхищение зрителей» [565, с. 412]. Обращает на себя внимание наличие в композиции этого комплексного балльного действия, помимо танцевальной программы и торжественного банкета, зрелищного балетного представления в античном духе, а также музыкального концерта в виде выступления кастратов, которые в XVI веке были в большой моде. Поляки, присутствовавшие на данном мероприятии, восхищались организацией праздника и поражались его роскоши. Несомненно, их яркие впечатления выступили важным фактором в процессе культурной диффузии, способствуя использованию многих элементов подобных празднеств при польском дворе.

Не менее пышными были балы, данные *Екатериной Медичи и Генрихом III в Лувре по случаю свадьбы герцога де Жуайеза*, любимого и самого титулованного фаворита Генриха III, и Маргариты де Водемон, сестры Луизы Лотарингской-Водемон – французской королевы, супруги Генриха III. Церемония бракосочетания состоялась 24 сентября 1581 г. в церкви Сен-Жермен д’Озерау: «Король вел новобрачного, за ними шла королева, принцессы и придворные дамы в таких роскошных туалетах, каких не помнит история Франции. Одежды короля Франции и новобрачного были сильно похожи, затканые жемчугами и драгоценными камнями до такой степени, что материи не было

видно» [623, с. 291]. После официальной церемонии в церкви в тот же день состоялся первый из серии свадебных балов⁴¹.

На следующий день свадебные празднества продолжились, для чего «всем придворным были сшиты новые туалеты из затканной золотом или серебром парчи; некоторые туалеты были расшиты драгоценностями. В общей сложности на свадьбу этого фаворита короля ушло сто тысяч экю!» [623, с. 291]. В целом все балы, проводившиеся в рамках свадебных торжеств, имели общий регламент, сводящийся к следующим моментам:

- открытие бала новобрачными (в соответствии со строгими нормами церемониала);
- оказание почестей королем и королевой гостям (беседы с гостями и участие в церемониальных танцах);
- уход монарших особ с балного мероприятия;
- продолжение танцевальной программы в «свободном формате» (при отсутствии «Их Величеств»), в исполнении которой принимали участие все желающие.

Очевидно, что, несмотря на принадлежность подобных балных церемоний общему государственному церемониалу, по сути, они были достаточно автономны, представляя собой самостоятельное празднество по поводу свадебных торжеств, вписанное в их регламент как составная часть.

Как пишет И. Клула, *«придворный праздник был организован таким образом, чтобы быть чудом во всех отношениях. Мужчины и женщины соперничали в изяществе, демонстрируя султаны, украшавшие их головы, в тонкости брыжей, драгоценностей, ожерелий и жемчугов. Королева-мать резко выделялась своим платьем и черным покрывалом на фоне этих блестящих туалетов: только белый воротничок подчеркивал ее лицо. Все было одновременно торжественно и по-семейному. Разворачи-*

⁴¹ Его открыли новобрачные. На самом почетном месте на кресле под королевским балдахином восседал Генрих III, слева от которого находилась Екатерина Медичи. Согласно регламенту, за королевской семьей стояли Гизы. Другие придворные расположились по периметру зала и за оркестром музыкантов, представленным лютнистами [289, с. 260–261; иллюстрация 9].

вались самые дорогие гобелены. Собачки и борзые тьякали среди танцующих. Пол был усыпан цветами. Понятно, почему П. Брантом назвал двор “Раем учтивости”. У современников было ощущение, что они участвуют в спектакле о высшей жизни, несущем на себе отпечаток самой совершенной из цивилизаций. Именно такой образ жизни Екатерина навязывала своим детям. Она считала, что его великолепие было одним из способов, с помощью которого Корона выражала и доказывала свое неоспоримое превосходство» [289, с. 261], а также, что благодаря красоте и богатству церемоний королевская власть кажется более великолепной и величественной и тем самым способна поразить иностранцев и подданных.

Во многом по причине представлений Е. Медичи о важной роли придворного церемониала в деле государственного управления во времена царствования Генриха III (1574–1589) с помощью изданных им регламентов 1570–1580-х гг. (всего три – 1578, 1582 и 1585 гг.) при французском дворе было окончательно сформировано церемониальное поле, закрепленное на законодательном уровне в 1585 г. и сделавшее церемониал основным инструментом власти⁴². Именно этикет и церемониал двора Генриха III (в своей основе базировавшиеся, с одной стороны, на Византийском церемониальном регламенте – трактате Константина VII Багрянородного «О церемониях» / по лат. «*De Ceremoniis*» (или «О церемониях византийского двора» / «*De Ceremoniis Aulæ Byzantinæ*»), с другой – на церемониале испан-

⁴² Опираясь на «Регламент дома короля и его главных служб», В. В. Шишкин отмечает, что королевские регламенты о дворе «можно разделить на две составляющие: первая их часть касалась общих правил поведения при дворе и нового порядка королевских церемоний утреннего одевания монарха, перемещения по резиденции, мессы, обеда, работы в советах, аудиенций, праздников, ужина, вечера, отхода ко сну. <...> Эти правила были специально напечатаны в типографии Лувра и распространены среди придворных. Вторая составляющая регламентов, оставшаяся в виде рукописных сборников, подробным образом расписала обязанности и права конкретным должностным лицам, в виде отдельных приказов-предписаний (порядков) (*Ordres*)» [601, с. 45].

ского двора Карла V Габсбурга⁴³), а также введенная при нем 1 января 1585 г. должность обер-церемониймейстера или по-французски *grand Maître des Cérémonies* (до этого церемониальные функции были частью должностных обязанностей Великого Магистра Франции) подготовили расцвет придворных церемоний, их «золотой век» во времена правления Людовика XIV. Как пишет в своем исследовании Мари-Лан Нгуен, роль обер-церемониймейстера заключалась в объединении династического и законодательного права, распространении монархического культа Бурбонов, а также в придании равного политического статуса организуемым ими светским и религиозным церемониям [719, с. 3].

Известно, что должность обер-церемониймейстера не была изобретением Генриха III. Она существовала еще в Византийской Империи при императоре Константине I Великом (306–337 годы правления) и тогда называлась «*Magister officiorum*» (в буквальном переводе с латинского означает «Магистр должностей»). Эта должность была создана для обеспечения безупречного проведения важных государственных церемоний и для их учетной записи в реестрах. В труде «О церемониях византийского двора» Константина VII (945–959 годы правления) тщательно расписана организация торжественных приемов (в том числе иностранных послов), в соответствии с рангом приезжающих, а также приведен исторический материал приемов, устраиваемых при дворах императоров прошлого – Льва I, Анастасия I, Юстина I, Льва II и Юстиниана I [308]. Фигура обер-церемониймейстера была одной из самых важных в придворном аппарате. Помимо приема послов и регулирования от-

⁴³ Тракта́т «О церемониях» был составлен в X веке для византийского императора Константина VII Багрянородного (913–959 годы правления). Его содержание было основано на весьма подробном, поминутном описании придворных ритуалов и тем самым представляло собой теоретическое руководство к профессиональной деятельности для императорских придворных. Огромное внимание этикету и церемониалу уделял и испанский король Карл V Габсбург (1516–1556 годы правления). При его дворе в 1526 г. был составлен этикетный кодекс.

ношений с иностранными державами, организаций государственных церемоний и руководства их процессом (начиная от согласования проведения той или иной церемонии с монаршими особами и тщательного ее планирования до технического обеспечения, консультирования придворных по поводу их роли в мероприятии и контроля за его правильным ходом), в функциональные обязанности главного распорядителя церемоний также входило ведение церемониальных журналов, в которых записывалось все, что происходило на церемониях (письменная форма отчетности) [719, с. 121], а также разрешение споров, нередко возникающих в ходе проведения церемониальных мероприятий [719, с. 132].

Первым обер-церемониймейстером двора Генриха III стал Гийом Пот де Родс (1585–1603). Эта должность, как и многие при дворе, была семейной и носила наследственный характер⁴⁴. Особо важный статус обер-церемониймейстера на руководимых им мероприятиях подчеркивался наличием особого атрибута – посоха, обтянутого черным бархатом, с шарообразным наконечником из слоновой кости. В подчинении обер-цере-

⁴⁴ Так, после Гийома Пота де Родса должность придворного церемониймейстера унаследовали Вильгельм Пот де Родс (1603–1615), Франсуа Пот де Родс (1616–1619), Клод Пот де Родс (1622–1642), Генрих Пот де Родс (1642–1666), Шарль Пот де Родс (1666–1684). При Людовике XIV на эту должность был назначен министр финансов его двора Жюль-Арман Кольбер, маркиз де Блейнвиль (1684–1701), после которого во времена правления Людовика XV и Людовика XVI должность церемониймейстера перешла к представителям старинного французского дворянского рода Дрё-Брезе: Томасу де Дрё-Брезе (1701–1749), Мишелю Дрё-Брезе (1749–1754), Иоахиму Дрё-Брезе (1755–1781), Анри-Эврару Дрё-Брезе (1781–1792). Во время падения монархии в 1792 году должность церемониймейстера была упразднена, а затем восстановлена во время Первой Империи при Наполеоне I Бонапарте (1804–1814 и 1815, Сто дней: церемониймейстер – граф Луи-Филипп де Сегур), Реставрации (1814–1830: с 1814 по 1829 – церемониймейстер Анри-Эврар Дрё-Брезе; с 1829 по 1830 – церемониймейстер Сципий Дрё-Брезе) и Второй Империи Луи Наполеона III (1852–1870: должность церемониймейстера занимали сначала барон Мари Жан Пьер Юбер де Камбасерес, затем герцог де Камбасерес). В 1870 г. должность церемониймейстера была окончательно упразднена, перейдя в штат протокольной службы при Министерстве иностранных дел Франции [685].

мониймейстера находились церемониймейстер и его помощники (ими могли быть члены семьи церемониймейстера). Необходимо отметить, что обер-церемониймейстер руководил организацией лишь крупных публичных церемоний, связанных с общественной жизнью государя (так, обычная трапеза монарха, равно как и процедуры церемонии его пробуждения и отхода ко сну, не входили в их состав, ибо принадлежали сфере частной жизни короля). Церемониал, маркирующий частную жизнь государя, был распределен между несколькими придворными королевского дома [719, с. 12].

Все приказы по организации церемоний исходили непосредственно от самого короля, который отдавал их ежедневно по утрам. Только король решал, какими они будут, определяя степень их торжественности и официальности⁴⁵. Именно король, опираясь на свои знания в области церемониала (в этом плане все монархи были хорошо образованы), оговаривал его детали. При этом государь, с одной стороны, прислушивался к советам окружающих его придворных (например, при Людовике XIII таким человеком был кардинал Ришелье – прекрасный церемониалист, фактически регулировавший проведение всех церемоний при дворе короля); с другой – полагался на неоспоримый источник в виде церемониальных журналов, в которых содержались записи различных церемоний (как правило, эта задача возлагалась на церемониймейстеров, докладывающих результаты своей работы монарху). Кроме того, подготовка придворных церемоний предполагала обязательное взаимодействие церемониальной службы с другими службами Королевского Дома, а

⁴⁵ В целом придворные церемонии делились на: 1 – церемонии с личным присутствием короля (самые торжественные и формальные); 2 – церемонии без личного присутствия короля (менее официальные); 3 – прочие церемонии, без присутствия на них короля, а также принцев и принцесс крови (неофициальные). В обязанности обер-церемониймейстера входила организация только официальных церемоний с участием короля и королевы. Иные, менее формальные мероприятия находились в разработке церемониймейстера [719, с. 89–90].

именно с аппаратом, обеспечивающим материально-техническую часть церемоний (в том числе с генеральным комиссаром по хранению королевской мебели, генеральным контролером столового серебра и т. п.), со службами, участвующими в проведении церемоний (в том числе службой послов, службой охраны, конюшенной службой, в которую входили, наряду с герольдами, оруженосцами и меченосцами также и музыканты).

Алгоритм организации придворной церемонии заключался в последовательном решении обер-церемониймейстером (или церемониймейстером) конкретных задач, поставленных перед ним королем:

1. Поиск и изучение записей предыдущих церемоний аналогичного типа.
2. Составление плана проведения конкретной церемонии.
3. Составление списка всех приглашенных на церемонию гостей и т. д.

Таким образом, обер-церемониймейстер (либо же церемониймейстер) являлся главным режиссером продуманного в деталях постановочного церемониального действия, в связи с чем нес огромную ответственность за качество его реализации. В течение всей церемонии он должен был держать все под своим контролем, выступая «орудием королевской власти, которому было поручено возвеличивать монарха в его необыкновенном измерении» [719, с. 108]. Кроме того, как указывалось ранее, в обязанности обер-церемониймейстера и церемониймейстера также входило просвещение придворных по вопросам проводимых церемоний, а также обучение их этикету, связанному с поведенческой культурой в рамках обозначенных мероприятий. Созданное государями, их обер-церемониймейстерами и церемониймейстерами на протяжении многих столетий церемониальное поле с входящими в него более или менее идентичными церемониями было актуально вплоть до времен Реставрации при Людовике XVIII и Карле X (1814–1830), когда должность Мастера церемоний занимал последний из обер-церемо-

ниймейстеров Франции Старого Режима Анри-Эврар, маркиз де Дрё-Брезе (с 1781 по 1792 и с 1814 по 1829 г.).

Возвращаясь к церемониалу двора, разработанному Генрихом III, следует отметить, что в регламентах 1582 и 1585 гг. оговаривались условия проведения большого придворного бала с участием членов королевской семьи. Так, в исследовании В. Шишкина, опирающегося на обширный корпус первоисточников и европейских научных материалов, указывается, что большой бал проводился в бальной зале Лувра площадью около 600 квадратных метров по четвергам и воскресеньям и длился до четырех часов утра. Причинами, по которым бал не мог состояться, были большие церковные праздники или посты [601, с. 49–50]. Для монарших особ перед проведением бала в зале ставились кресла, а для представителей их свиты – двадцать табуретов [601, с. 49–50]. Помимо короля, в центре внимания на балу были его супруга и мать. Последняя имела право первого танца с государем. Царствующая королева могла принять приглашение на танец от другого кавалера лишь с позволения короля [729, с. 329].

Традиция проведения балов была продолжена при дворе Генриха IV, обе супруги которого (Маргарита Валуа и Мария Медичи) являлись страстными любительницами подобных развлечений. Сам же король прекрасно танцевал (в его репертуаре были все известные придворные танцы того времени) и любил демонстрировать данное умение в присутствии представительниц прекрасного пола. Подобную возможность ему предоставляли многочисленные придворные балы. Так, в рамках свадебных торжеств, организованных по случаю бракосочетания Генриха IV и Маргариты Валуа, были даны сразу два бала. Первый – в день обручения молодых, 17 августа 1572 г., в парадной зале Лувра. Второй – в день венчания, 18 августа 1572 г., в епископском дворце в Сите. Первый завершился праздничным ужином. Второй, наоборот, проводился после парадной трапезы и венчался дивертисментом [33, с. 123–124].

Великолепные балы и маскарады были даны в 1594 г. в Лувре в честь двух крупных официальных церемоний – вступления Генриха IV в Париж (15 сентября 1594 г.) и въезда в столицу Франции венецианских послов (3 февраля 1595 г.). По замечанию Ж. П. Баблона, на этих мероприятиях «дамы были так сильно отягощены драгоценностями, что не могли пошевелиться» [33, с. 424]. Череду повседневных бальных мероприятий сопровождала жизнь монаршей четы в период с 1579 по 1582 г. в Нераке, где находилась семейная резиденция Жанны д'Альбре – покойной матери Генриха IV. Согласно придворному распорядку, эти балы, на которых присутствовали самые образованные представители французской аристократии (в том числе гуманист, писатель и философ, автор книги «Опыты» Мишель де Монтень), проходили во второй половине дня ближе к вечеру (после утреннего посещения церковной службы и дневного гуляния в парке) и состояли, как правило, исключительно из танцевальной программы.

По свидетельствам Маргариты Валуа, изложенным в собственных мемуарах, во время ее поездки во Фландрию в 1577 г. во многих фламандских городах (Камбре, Монсе, Намюре, Льеже), где королева останавливалась вместе со своей свитой, наиболее статусные и состоятельные аристократы давали в ее честь балы, на которые приглашались все знатные горожане. Так, в Камбре это мероприятие, состоящее из парадного обеда и танцевальной программы, организовал епископ господина д'Энши (губернатора городской крепости) – большой знаток испанского церемониала. В Монсе устроителем серии ежедневных балов по той же схеме «пир – танцы» (на протяжении недельного пребывания королевы в этом городе) в просторной и красивой бальной зале своего дома стал граф де Лален. В Намюре – дон Хуан Австрийский, который в своей резиденции специально подготовил для этого большую залу. Интересно, что данный бал состоялся днем, сразу после слушания мессы в церкви и праздничного завтрака, накрытого в той же большой

зале. После трапезы «столы убрали и начался бал, который продолжался целый день» [104].

На следующий день доном Хуаном Австрийским было организовано еще одно бальное торжество на острове близ Намюра, куда хозяин и его гости прибыли после завтрака на корабле. Структура данного бала состояла из парадного обеда и танцев. Праздничная трапеза проходила в специально сооруженных для этой цели помещениях: большой беседке (месте проведения самого обеда) и нескольких павильонах, в которых располагались музыканты (гобоисты, кларнетисты, скрипачи и др.), сопровождавшие празднество своей игрой. Танцевальная программа началась сразу по окончании парадного обеда и длилась несколько часов, после чего все участники бального празднества отбыли на судне обратно в Намюр. В городе Льеже на протяжении шести недель Маргариту приглашали на послеобеденные балы в свои дома епископ и его каноники. По прибытии в Париж в честь Маргариты Валуа также был дан бал, которому предшествовал торжественный ужин [104].

*Большой бал в честь чрезвычайного испанского посла герцога Пастраны был дан королевой Маргаритой (несмотря на развод с Генрихом IV, она сохранила королевский титул) 26 августа 1612 года*⁴⁶ [Иллюстрация 10]. Традиционно он представлял собой поставленное действо, разыгрываемое согласно соответствующему церемониалу, в котором акторы четко разграничивались на непосредственных участников-«артистов», исполняющих этот «спектакль», и на созерцающих его зрителей. К первым принадлежали монаршие лица государства и их ближайшие родственники, а также иностранные послы. Ко вторым – статусные придворные. Структура бала состояла из двух частей: 1 – танцев (бранля, открывавшего и завершавшего танцевальную программу, куранты, канарио и гальярды), в кото-

⁴⁶ Герцог Пастрана прибыл в Париж для подписания союзного договора между Францией и Испанией. С аналогичной миссией в Мадрид был отправлен посол от Франции – герцог Майен. Договор был подписан 22 августа в Мадриде и 25 августа в Париже.

рых принимали участие только находившиеся на сцене высоко-статусные «артисты»; 2 – парадного ужина [547; 671]. Таким образом, данное торжество презентовало бал как автономное и самодостаточное событие, обусловленное важным государственным поводом, композиция которого (бала) строилась по схеме «танцевальная программа – праздничная трапеза» [Приложение А, 3].

Второй брак Генриха IV с Марией Медичи, состоявшийся 20 сентября 1600 г. сначала во Флоренции (по доверенности, без присутствия новобрачного), а затем 17 декабря 1600 г. в Лионе (с присутствием на церемонии жениха), также включал в себя обязательные балльные торжества. Так, во Флоренции после официальной церемонии в соборе, во дворце Питти был дан чрезвычайно изысканный ужин. Во время парадной трапезы подавали «мясо, выложенное в форме редких животных: слонов, жирафов, крокодилов; с оливковых деревьев свисали яблоки, сливы и самые редкие фрукты; когда настало время подавать десерт, стол для почетных гостей разделился на две части и между ними как из-под земли появился еще один стол с фруктами и сладостями; затем исчез и этот стол, и на его месте появился другой, сверкающий драгоценными камнями, за ним третий – с фруктами и фонтанчиками по краям, а в это время в зал было выпущено около тысячи птичек; хор славил добродетели Генриха IV и новой королевы Франции» [273]. Структура неофициальной части повторного бракосочетания в Лионе была выстроена по схеме «парадный обед – танцы». По свидетельству Винта, на которого ссылается в своей монографии М. Кармона, «обед затянулся до самого ужина, а потом во дворце начались танцы» [273].

Придворные балы проводились Марией Медичи и Генрихом IV в Лувре или в Фонтенбло, согласно распорядку дня монаршей четы. Они традиционно давались по четвергам и воскресеньям, как правило вечером, после ужина. В своем большинстве их танцевальная программа состояла из модных тогда танцев – бранля, куранты и гальярды. «Королева много танцует, но ее

кавалер никогда не подает ей руки – это значило бы проявить неуважение: он поддерживает ее за край свисающего рукава, – пишет М. Кармона. – Правда, ни Генрих IV, ни Мария Медичи не в восторге от балов – они устраивают их, скорее, по привычке» [273].

Как и Маргарита Валуа, Мария Медичи совершала путешествия в другие регионы Франции (в частности, во Фландрию) и иные государства, где по этому случаю в ее честь устраивались бальные торжества (например, роскошные балы были организованы в городах Монсе, Брюсселе, Антверпене, которые королева посетила летом 1621 г.). Они давались после торжественного въезда Марии Медичи в тот или иной город и, по сути, представляли собой постцеремониальные трапезы с танцами.

Важную роль постцеремониальных пиров в регламенте церемоний французского королевского двора в конце XVI – первой половины XVII в. закрепляли положения «Французского церемониала», созданного в первой половине XVII ст. Теодором Годфруа – одним из придворных юристов Людовика XIII. Данный трактат содержал список и описание основных публичных церемоний французского двора, используемых в придворной практике на протяжении XIV–XVI вв. При всем разнообразии этих церемоний⁴⁷ единой для всех была финальная часть в виде традиционного пира, наделяемого важной смысловой нагрузкой. Она заключалась в «стремлении продемонстрировать величие королевской династии и суверенитета Франции в глазах гостей-иностранцев», а также придворных [454, с. 242]. Неотъемлемой частью постцеремониальных пиров, являвшихся составным компонентом повседневной жизни королевского двора, как и ранее, были танцы (бал), пышность и размах которых зависели, прежде всего, от статуса церемонии. Они симво-

⁴⁷ Напомним, что в число придворных церемоний входили коронации монархов, торжественные въезды королей и членов их семейств в города, королевские свадьбы и свадьбы членов королевских семей, торжественные приемы в честь прибытия иностранных послов, рождения королевских детей, торжественные процессии и др.

лизировали собой «мир, согласие, куртуазность, любовь и праздник, – все то, что было необходимо для придворной гармонии в духе неоплатонических идей того времени» [601, с. 50].

Однако годы правления Людовика XIII Справедливого де Бурбона (1610–1643) не отличались большим количеством празднеств, ибо, как отмечает Эмиль Мань, будучи всегда мрачным и молчаливым, презиравшим роскошь, король не любил массовых мероприятий, ограничиваясь лишь семейными торжествами. При этом, бесспорно, при дворе Людовика XIII, насчитывавшем 1300 персон, празднества устраивались (в том числе балы в бальной зале Лувра), ибо монарх обязан поддерживать с помощью репрезентативных мероприятий свой статус, но их число было крайне невелико⁴⁸. На придворных балах в Лувре «...можно было познакомиться со всеми известными тогда разновидностями медленных и быстрых танцев: курантой, сарабандой, бранлем, провансальской либо бретонской вольтой, старинной каролью, паспье ..., бельвилем или бельвилью..., и другими – совсем уж шутовскими...» [368, с. 88; иллюстрация 11]. Балы времен Людовика XIII еще не достигли того великолепия и блеска, которые станут их неотъемлемой чертой во второй половине XVII столетия, при власти Короля-Солнца.

Таким образом, начиная с правления Генриха III, разработавшего придворное церемониальное поле, все виды церемониала были тесно связаны между собой, подвергая жесткой регламентации жизнь короля и его подданных. В рамках этого церемониального поля традиционно существовали: а) регулярно проводимые церемониально-развлекательные балы, открываемые Его Величеством (в случае церемониала Большого Двора) или Ее Величеством (в случае церемониала Малого Двора) и в своем большинстве включавшие в себя, помимо танцевальной программы, иные развлечения (например, игры в карты,

⁴⁸ Для изгнания скуки придворные развлекались в других местах – в особняках мадам де Рамбуйе, принцессы де Конде и графини де Суассон [368, с. 99].

бильярд, живые картины, концертные номера и т. п.); б) церемониальные балы, вписанные в официальный государственный церемониал. Напомним, что регулярные балы при дворе Генриха III проводились по четвергам и воскресеньям и длились до четырех часов утра, о чем уже упоминалось выше [703, с. 488–489]. При дворе Генриха IV и Марии Медичи они организовывались в те же дни – по четвергам и воскресеньям, как правило вечером, после ужина [273, с. 19–20].

Присутствие (даже кратковременное) на регулярных балах короля обязывало участников к особому, предельно этикетному поведению. Именно по этой причине они (регулярные балы) не могут быть отнесены к разряду чисто развлекательных, представляя собой образцы балов контаминированного типа.

Необходимо отметить, что придворная бальная культура явилась тем образцом, на который равнялись представители высокой аристократии и крупной буржуазии, устраивавшие балы в своих частных владениях. В большинстве партикулярные бальные мероприятия носили чисто развлекательный характер и могли устраиваться как по определенному поводу, так и без такового. В отдельных случаях, связанных с присутствием на балу монарха или иного значимого представителя власти, их увеселительный контекст дополнялся церемониальным, превращая развлекательные мероприятия в церемониально-развлекательные.

2.2.4. Расцвет бальной культуры во второй половине XVII века

Балы эпохи правления Людовика XIV Великого де Бурбона (1643–1715 годы правления), большого любителя подобных увеселений, отличались особой роскошью. Во многом это было обусловлено барочной эстетикой, предполагавшей обязательную шлифовку природной естественности искусственными средствами. «В обществе XVII века, где человек непрерывно

участвовал в спектакле, – пишет Ф. Боссан, – “долг представительства” предписывает.., что чем более высокое положение занимает человек по рождению или по должности, на которую он поднялся, тем более Природа должна быть в нем отшлифована Искусством. Если крестьяне мадам де Севинье хорошо танцуют, при дворе должны танцевать еще лучше. “Благородство” измеряется совершенством, которое посредством *искусства* придается тому, что предоставлено природой. Говорят все – но благороднее быть красноречивым. Хорошо быть красивым – еще лучше быть украшенным. Все ходят, двигаются, жестикулируют – но танец совершеннее ходьбы, движений и поз. В идеальном обществе король должен лучше всех танцевать, и именно таков был Людовик XIV <...> Цивилизация тех времен сделала бал своего рода *церемониалом*: на этом *спектакле* (как в искусном парадоксе, который есть преобразование обычной речи, так же как плащ, украшенный лентами и кружевами, есть преобразование тела, а парик – преобразование волос) общество *искусства казаться* в совершенстве обнаруживает свою сущность» [83, с. 28]. «Во Франции в XVII веке танец был всем сразу: развлечением, искусством, ритуалом» [83, с. 27]. В данном высказывании французского музыковеда и историка Ф. Боссана особо важным представляется отождествление бала с церемониальным спектаклем, преобразующим повседневную жизнь, основные грани которой (развлекательная, художественная и ритуалистическая) заключены в танце, представляющем и как развлечение, и как искусство, и как ритуал.

Опираясь на достижения Генриха III в области тщательной разработки придворного церемониала, Людовик XIV с большой щепетильностью относился к организации придворной жизни и неразрывно связанных с ней празднеств и увеселений [Иллюстрация 12]. В работе Мишеля де Дрё-Брезе⁴⁹ приводится важное высказывание Короля-Солнца о значении придворного це-

⁴⁹ Мишель, маркиз де Дрё-Брезе (1700–1754) – обер-церемониймейстер французского двора при Людовике XV (с 1749 по 1754 г.).

ремониала: «Те, кто считают церемонии всего лишь церемониями, сильно обманывают себя. Народ, которым мы правим, неспособен проникнуть в суть вещей. Обычно он составляет свои суждения по тому, что видит снаружи, и чаще всего оценивает свое поведение и послушание в соответствии со старшинством и рангом. Поскольку для народа важно, чтобы им руководил только один человек, не менее важно, чтобы тот, кто выполняет эту функцию, был воспитан таким образом, чтобы его не могли ни с кем сравнивать и ни с кем спутать, а также никто не может выказать ему малейших признаков превосходства, которое отличает его от других членов [665, с. 211–212]. Таким образом, доведенный до идеального состояния церемониал, подвергнутый системе строгого регламента и этикета, возвышал монарха в глазах его подданных. Этикетные правила стали «кодифицированной формой выражения базовых принципов абсолютизма: король более не представлял обычным человеком, став свидетельством того, что всякий, кто приближается к монарху, делает это лишь для того, чтобы ему служить» [294, с. 248].

Поэтому на церемониальные представления из государственной казны тратится огромное количество денег – монарх не жалеет средств в деле прославления своей персоны, а в своем лице – всей Франции. Известно, что по пышности и великолепию версальские балы Людовика XIV затмевали собой аналогичные мероприятия в иных европейских странах. Описание одного из таких балов, *организованного 7 декабря 1697 года в рамках празднеств по случаю бракосочетания Людовика де Бурбона Французского, Герцога Бургундского (старшего внука Короля-Солнце) и Марии Аделаиды Савойской*, приводится в «Танцевальном словаре» Ш. Компана [Приложение А, 4]. Отдельные детали этого мероприятия прописаны в «Мемуарах» Луи де Рувруа Сен-Симона [496, с. 243–244].

На основании свидетельств Ш. Компана и Л. Сен-Симона можно сделать вывод о том, что данный придворный бал представлял собой поражающее своим великолепием официальное зрелище, на которое были приглашены, наряду с иностранными

гостями (английским королем и его супругой), знатнейшие придворные и горожане. Общее количество участников бального торжества составило около 700–800 персон [Иллюстрация 13]. Композиция бального мероприятия состояла из двух основных структурных элементов:

1 – танцевальной части, на которой принцы и принцессы крови во главе с графом Тулузским (а также большое количество придворных дам и кавалеров) исполняли наиболее важные и степенные танцы – бранль (открывал бал), куранту, менуэт и сарабанду, отличающиеся особой церемонностью движений и в полной мере отражающие «... приятность и благородство танцевального искусства ... во всем его блеске» [305, с. 32];

2 – праздничной трапезы, устраиваемой: во время перерывов между танцами в: а) самой бальной зале, куда выносились шесть столов, «на коих поставлены были превосходно изготовленные кушанья и закуски», а также буфетов, стоящих «посреди бала» и «наполненных разнообразными закусками», где «всякому позволено было есть и пить в продолжении получаса»; б) двух соседних с бальной залой отдельных комнатах, одна из которых «наполнена была великолепными десертными столиками удивительной чистоты», на которых лежали «гранатовые яблоки, цитроны, померанцы и несколько сухих конфектов», а во второй «сделаны были два великих буфета, из коих в одном находились разные вины, а в другом закуски и напитки всякого рода» [305, с. 30–31]. Кроме этого, начиная около девяти часов, «стали разносить на больших подносах обильные угощения, сначала королеве английской, королям, а затем кругом всем собравшимся; около половины одиннадцатого пошли к ужину», на который были приглашены только королевская семья и принцессы крови [496, с. 244]. Как пишет Ш. Компан, «бал продолжался всю ночь» [305, с. 32].

14 декабря в рамках все тех же свадебных торжеств в Версале был устроен второй бал, описание которого оставил в своих записках Л. Сен-Симон [Приложение А, 5]. Согласно его воспоминаниям, бал был «прекраснейший» и прошел «в образ-

цовом порядке». Он имел структуру, аналогичную первому балу 7 декабря (танцы перемежывались с праздничными буфетами, а в конце для монарших персон была накрыта «полуночица» – парадный ночной ужин с мясными блюдами), с той лишь разницей, что на втором балу «все были одеты в платья, в которых еще не появлялись в обществе» [496, с. 244].

Не менее показательным примером официального придворного бального действия, устроенного Людовиком XIV по значимому государственному поводу (заключение мира в Ахене 2 мая 1668 г. и аннексия Фландрии), явился бал, проведенный на плэнэре в рамках версальского празднества «Большого королевского дивертисмента» 18 июля 1668 г. Описание данного бала Андре Фелибьеном⁵⁰ приводит в своей монографии «Людовик XIV» Ф. Блюш [Приложение А, 6]. На основании этого весьма лапидарного описания все же возможно составить представление о структуре бального торжества. Она представляла собой господство единственного композиционного элемента – танцевальной программы с чертами театрализации в виде присутствия на балу Орфея и Ариона, персонажей древнегреческой мифологии, олицетворявших собой дух античной эпохи⁵¹.

В феврале 1692 г. на масленичной неделе в преддверии Великого поста состоялись придворные торжества по случаю бракосочетания Филиппа II Орлеанского, герцога Шартрского, племянника Людовика XIV и Франсуазы-Марии де Бурбон, внебрачной узаконенной дочери «короля-солнца» и его официальной фаворитки маркизы де Монтеспан. Согласно воспоминаниям Л. Сен-Симона, балы, входившие в список праздничных мероприятий этой свадьбы, устраивались в Версале на протяжении нескольких дней. Их открыл большой бал, данный в воскресенье 17 февраля до начала церемоний обручения и подписа-

⁵⁰ Андре Фелибьен (1619–1695) – французский писатель, первый во Франции историк пластических искусств, официальный придворный историк Людовика XIV.

⁵¹ Драматургия данного празднества получит освещение на страницах первого раздела четвертой главы настоящей монографии [см. с. 378–380].

ния брачного контракта. На этом балу, по словам мемуариста, все гости были «великолепно одеты». В понедельник, 18 февраля, состоялись официальная церемония бракосочетания в церкви, торжественная трапеза и развлечения в виде «большого концерта и большой игры» (о бале в этот день Л. Сен-Симон не упоминает). Во вторник, 19 февраля, бал завершал череду важных брачных церемоний (большого одевания герцогини Шартрской в присутствии короля и всего двора; слушания королевской мессы и праздничного обеда). На нем «каждый был одет в ту же одежду и танцевал с той же дамой, как накануне» [496, с. 86–87]. На основании вышеприведенных описаний придворных балов, «вписанных» в программу официальных событийных торжеств Франции (свадебного – в первом случае и военной победы – во втором), можно сделать вывод, что структура подобных мероприятий могла быть как простой (только танцы), так и составной, включающей в себя, помимо танцев, также парадную трапезу.

Повседневные балы при версальском дворе «короля-солнца», согласно Ф. Блюшу, устраивались три раза в неделю – по вторникам, четвергам и субботам. После игры в бильярд с семи до десяти вечера, Людовик XIV общался с маркизой де Ментенон. Затем следовал ужин, после которого начинался бал [71, с. 442–443]. При этом король, как правило, лично открывал бал, а далее удалялся, «чтобы принять нужного человека, поработать с министром, перечитать депешу, обдумать какой-нибудь план» [71, с. 446]. Не меньшей популярностью во времена Людовика XIV у придворных пользовались часто устраиваемые (наряду с традиционными балами) балы-маскарады.

Во время правления Короля-Солнца постепенно происходят важные социальные процессы, которые окажут самое непосредственное влияние на эволюцию бальной практики, предопределив ее вступление в полосу кризиса уже в начале нового, XVIII ст. Обозначенный кризис, обусловленный объективными факторами, станет переломным моментом в биографии бала. Речь идет о поощрении монархом не только представителей

знатного дворянства, но и выходцев из буржуазной среды, обладающих несомненными достоинствами и талантами (в частности, представителями третьего сословия были находившиеся на придворной службе короля проповедник и писатель Эспри Флешье, министр финансов и фактический глава правительства Жан-Батист Кольбер, драматург и историограф Жан Расин, поэт и историограф Николя Буало и др.). Для Людовика XIV древнее аристократическое происхождение придворных начинает утрачивать определяющее значение. На протяжении своего долгого правления король «внушает и Франции, и Европе мысль о том, что отныне можно быть “достойным человеком” благодаря своему таланту и приносимой пользе, не будучи обязательно “человеком знатного происхождения”. Подобное нововведение устраняет последние помехи для продвижения благовоспитанного человека как при дворе, так и в парижском светском обществе» [71, с. 216–217].

В этом месте позволим себе сделать небольшое отступление, вновь обратившись к работе Н. Элиаса «Придворное общество». Рассуждая об изменениях, происходящих в высших кругах французского социума на рубеже XVII–XVIII вв., автор указывает на разницу мировоззрения ее главных представителей – старого феодального дворянства и молодой буржуазии. По мнению Н. Элиаса, первые (представители старорежимного порядка. – *И. Е.*) видели главной целью жизни умение красиво проводить праздное время, а вторые (буржуа. – *И. Е.*), напротив, основным смыслом своего земного существования считали профессиональную деятельность и связанный с ней упорядоченный труд [618, с. 143]. Разница в соотношении между праздностью и трудовой деятельностью в этих установках более чем наглядна. Очевидно, что в создавшейся ситуации придворная бальная культура неизбежно должна была вступить в полосу кризиса, ибо феодальные аристократы, в силу ведения праздного образа жизни, зачастую не могли поддерживать на должном уровне свои финансы (их расходы намного превышали доходы), а бал – удовольствие дорогое. Представители бур-

жуазии, активно занимающиеся профессиональной деятельностью, для регулярного устройства балов, с одной стороны, не имели необходимого количества свободного времени, с другой – весьма рачительно подходили к материальным тратам.

Выходом из сложившегося положения явился королевский указ от 31 декабря 1715 г., согласно которому в здании Гранд-опера в Париже три раза в неделю (по четвергам, субботам и воскресеньям) стали устраивать *платные общественные балы*. Этот указ был издан Филиппом Орлеанским, младшим братом Людовика XIV, регентом Людовика XV Возлюбленного (1715–1774 годы правления), став отправной точкой для нового этапа развития бальной культуры, связанного с ее демократизацией. Публичные балы в Гранд-опера, будучи доступными для представителей неблагородных сословий, выступили в качестве своеобразной альтернативы аристократическим бальным мероприятиям.

Таким образом, бальная культура во времена правления Людовика XIV переживает пору своего расцвета. Именно в этот период бал и со стороны формы, и со стороны содержания предстает окончательно сформировавшимся явлением со структурно-смысловым фундаментом в виде искусства и игры.

2.2.5. *Время активной демократизации бальной практики (1715 г. – первые десятилетия XX века)*

С организацией в парижской Гранд-опера публичных бальных мероприятий начинается новый виток развития бальной практики⁵². Первый подобный бал состоялся 2 января 1716 г. – в период рождественских праздников. Е. В. Дуков отмечает,

⁵² Традиция проведения публичных балов восходит к XVII в., когда в помещениях открывшихся публичных коммерческих оперных театров Италии (первым из которых был театр Сан-Кассиано, функционировавший в Венеции с 1637 г.) наряду с оперными постановками организовывались и бальные мероприятия. Однако, по мнению Е. Дукова, не Италия, а Франция является «пионером» внедрения общественных балов в массовую городскую практику [205, с. 172].

что общественные балы в парижской опере организовывались по причине «нехватки средств на ее содержание» как «коммерческие публичные внепраздничные мероприятия» [205, с. 172–173]. «Вне зависимости от конкретных причин, – пишет ученый, – последствия этого шага оказались чрезвычайно значительными. Открывшиеся двери святая святых высших слоев аристократии вызвали жгучий интерес населения не только Парижа, но и его пригородов и даже других городов. Быть в Париже и не быть на балу в Опере считалось неприличным. Даже монахи стремились вырваться из монастырей, чтобы иметь возможность, пусть тайно, присутствовать на них» [205, с. 173].

Помимо общественных балов в Гранд-опера в сферу публичных балльных мероприятий также входили и те, которые проводились в Париже «с согласия всех жителей» по различным поводам «для изъявления своего усердия и любви к своим Королям, или для празднования знаменитых происшествий отечества» [305, с. 34].

Как указывалось выше, с организацией общественных балов в Гранд-опера начался активный процесс демократизации балльной культуры, обусловивший коренную переоценку данного явления, в результате которой:

- из предприятия некоммерческого, не требующего финансовых вложений со стороны гостей (расходы, связанные с подготовкой приглашенных гостей к балу, нами не учитываются, ибо относятся к другой категории) и не предполагающего извлечения материальной прибыли, бал переходит в разряд предприятия коммерческого, приносящего доход в государственную казну;

- из мероприятия элитарного, социально замкнутого, являющегося достоянием исключительно высших кругов аристократической знати и способствующего ее социальной консолидации, бал становится мероприятием, доступным всем общественным группам, на которое собирается «...огромное количе-

ство самого разношерстного народа – от герцогинь и крупных финансистов до мещанок и уличных проституток» [205, с. 173].

Для устройства общественных балов не требовался событийный повод (хотя, безусловно, подобного балные мероприятия также могли приурочиваться к какому-то событию). В своем большинстве они относились к сфере повседневности, пополнив собой область массового досуга горожан.

Так, в 1715 г. в истории балльной культуры произошло эпохальное событие – своеобразная «революция», разделившая ее онтологию на «до» и «после» – публичные балы, существовавшие и ранее, получили законный статус в одном из крупных культурных центров Европы. То, что в течение нескольких сотен лет было доступно лишь избранным, в одночасье превратилось в дозволенное властью мероприятие для любых общественных сословий (несомненно, в этом есть доля условности, ибо плата за билет была весьма внушительной, что делало общественные балы, в частности, в Гранд-опера, недоступными для большинства представителей третьего сословия). Однако не будем забывать, что придворные балы, утратив свою исключительность, все же продолжали существовать, представляя собой эстетическую антитезу массовой балльной практике⁵³ [Иллюстрация 14].

Уже в первой половине следующего, XIX столетия ярко проявилась тенденция, наметившаяся еще в предыдущую эпоху. Она была связана, с одной стороны, с количественным сокращением балльных мероприятий при королевском дворе, с другой – с повсеместным распространением моды на балы среди представителей средней и мелкой буржуазии, небогатого дво-

⁵³ Так, при дворе Людовика XV, страстно любившего всевозможные развлечения, балы устраивались в большом количестве. В отличие от своего деда, Людовик XVI терпеть не мог придворные увеселения, однако страсть к балам питала его супруга Мария Антуанетта. Она в совершенстве владела танцевальным искусством благодаря педагогическому таланту своего учителя танцев – известного хореографа Жана-Жоржа Новерра.

рянства и творческой элиты, выраженной как в большой популярности публичных балов, так и в увеличении числа частных бальных мероприятий. Это обусловило «острую нехватку оркестрантов для музыкального сопровождения танцев ... в некоторых домах танцуют под одно лишь пианино» [цит. по: 378, с. 235].

С аристократических балов «снимали кальку» финансово состоятельные представители средней и мелкой буржуазии, стремившиеся приобщиться к светскому образу жизни (например, ремесленники, лавочники и др.), ибо для них это было крайне важным. На подобных балах «гостям предоставлялся такой же выбор, как на балу аристократическом»: в «бальной» зале под фортепиано исполняли модные танцы – вальс и кадрили; те, кто не хотел танцевать, играли в карты; гостям подавали грог [378, с. 236]. В. А. Мильчина пишет, что «круг людей, устраивающих балы и приемы, постоянно расширялся; представителям мелкой буржуазии хотелось вести себя так, как принято в светском обществе. <...> Аристократы, конечно, относились к таким вечерам с презрением и видели в них карикатурное и вульгарное подражание великосветским приемам. <...> Светское общение становилось достоянием самого широкого круга лиц – но зато утрачивало ту изысканность и то очарование, какими обладало общение “избранных”. Этот процесс “демократизации”, начавшийся уже в эпоху Реставрации, продолжался и даже ускорился при Луи-Филиппе» [378, с. 235–237].

В высшем обществе XIX века была в моде благотворительность, считалось хорошим тоном организовывать *филантропические балы*, средства от которых шли на благие дела. Устройением подобных публичных мероприятий занимался специально сформированный оргкомитет, членами которого, как правило, были представители старой аристократической элиты. Иногда к работе в этом органе привлекалась и элита новая, буржуазная, что вносило в общение значительный элемент соперничества и накаляло без того напряженную обстановку («фешенебельная»

родовая элита не хотела мириться со стремлением нуворишей занять место рядом с ней в социальной иерархии). Один из таких балов в пользу неимущих состоялся 15 февраля 1830 года в здании Гранд-опера в Париже. Председателем комитета по его организации был назначен старший сын герцога Орлеанского. Расходы по устройению бального мероприятия составили 18000 франков (и это при том, что многие услуги были предоставлены бесплатно⁵⁴). Подготовка к балу отличалась серьезностью и тщательностью, мероприятие было грамотно проанонсировано в прессе. Взамен потраченных средств, связанных с покупкой билета на бал (20 франков для дам и 25 – для кавалеров), участникам обещалось не только прекрасное времяпрепровождение, но и «момент славы» в виде публичного оглашения его имени прямо во время мероприятия. В. А. Мильчина отмечает: «Празднество продолжалось с восьми вечера до шести утра. Публика была самая разнообразная: пэры Франции и депутаты, офицеры и буржуа, а также иностранные гости – англичане, немцы, русские. Королевское семейство не прибыло на бал, зато его почтил своим присутствием герцог Орлеанский с семейством. Орлеаны разместились в ложе, а затем герцог и его старший сын спустились в бальный зал; двадцатилетний принц, оказавшийся настоящим королем бала, танцевал галопы и кадрили с дамами-патронессами» [378, с. 544].

Публичные балы в XIX веке в Париже устраивались регулярно. Самыми популярными из них оставались балы в Гранд-опера. Они проходили с конца декабря по субботам. В последнюю неделю карнавала организовывались три дополнительных бала и последний давался «после трехнедельного перерыва на время поста» [378, с. 627]. Не менее востребованными были и балы, проводимые в период карнавала в здании Комической оперы (Opéra-Comique). Вход на эти мероприятия осуществлял-

⁵⁴ В числе этих услуг В. А. Мильчина называет помощь жандармов и пожарных, использование персонала придворной церемониальной службы и Оперы, а также духового оркестра [378, с. 545].

ся по билетам, цена на которые была доступна далеко не всем, а лишь людям относительно состоятельным, что, по верному замечанию В. А. Мильчиной, «способствовало определенному отбору публики, вследствие чего эти балы охотно посещали те, кто не имел средств или желания устраивать вечера с танцами у себя дома, но не имел и охоты столкнуться в бальной зале с простонародьем» [378, с. 628].

Финансово несостоятельная публика посещала доступные их карману городские танцевальные залы на Елисейских Полях и в развлекательных садах, а также балы, которые устраивали известные в то время в Париже танцмейстеры (например, Целлариус, Лаборд, Марковский). Для произведения большего эффекта на участников бальных мероприятий на Елисейских Полях и в развлекательных садах их окончание представляло собой великолепное зрелище в виде фейерверка [133].

Со второй половины XVIII в. по степени популярности в разных слоях общества с парижскими балами начинают конкурировать лондонские и венские⁵⁵. Благодаря австрийской императрице Марии Терезии (1740–1780 гг. правления) в танцевальной программе бальных мероприятий появляется вальс. Лондонские балы ввели в бальную практику: а) моду на контрданс; б) традицию проведения «балов дебютанток» (первым из таких балов являлся «Бал королевы Шарлотты», организованный в 1780 году королем Георгом III в честь дня рождения супруги); в) увлечение исторической тематикой (тематические балы-маскарады по мотивам биографий английских королевских династий, проводившиеся в Тронном зале Букингемского дворца, были любимым развлечением королевы Виктории, например, «Бал Плантагенетов» 12 мая 1842 г., «Бал Стюартов» 13 июня 1851 г. [Иллюстрация 15] и др.). В историю вошли придворные императорские балы во дворце Хофбург в Вене, устраиваемые во времена правления Франца-Иосифа (1848–1916 гг. правле-

⁵⁵ Известно, что в первой половине XIX века в период карнавала ежедневно в Вене проходило до 250 бальных мероприятий разного уровня.

ния) до 1899 г. (год смерти его супруги, императрицы Элизабет); балы в Венской опере (с 1877 г.), проводимые ежегодно по настоящее время (с перерывом в 18 лет: с 1938 по 1956 г.), а также балы в многочисленных частных коммерческих танцевальных залах австрийской столицы с привлекательными названиями «Лунный свет», «Тиволи», «Аполлон», «Одеон», «Колизей», «Казино» и др.

Наиболее академическими в структурно-смысловом аспекте продолжали оставаться придворные балы с участием монарших персон. Как правило, их композиция состояла из танцевальной программы и парадной трапезы в виде буфета или праздничного ужина. В частности, по такому принципу («танцы – буфет – танцы» или «танцы – праздничный ужин – танцы») были организованы венские императорские балы в Хофбурге, проводившиеся два раза в год и собиравшие исключительно высшую придворную аристократию [Иллюстрация 16].

Представители знати, организовывавшие балы, стремились поразить и удивить приглашенных гостей, особенно если балльное торжество устраивалось в честь какой-либо выдающейся персоны. Так, 1 сентября 1773 г. австрийским князем Эстергази был дан бал-маскарад по поводу посещения его имения императрицей Марией Терезией. Во время этого бала состоялся концерт княжеской капеллы, исполнившей одну из симфоний Й. Гайдна, впоследствии названную «Мария Терезия» [408, с. 214–215].

Самыми изобретательными в развлекательном плане были публичные балы в коммерческих танцевальных залах, где за доступную плату можно было и потанцевать, и вкусно поесть (к каждому из таких залов пристраивали ресторан), и поиграть в бильярд, и восхититься роскошными природными «декорациями». В книге «Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта» Марсель Брион приводит интересную цитату из одной анонимной брошюры с описанием открытия коммерсантом Зигмундом Вольфсоном танцевального зала Аполлона:

«“Вообразите, дорогая Клио, круглый зал с гармоничными пропорциями, со стенами пастельной голубизны, разделенными ионическими пилястрами, по обе стороны которых сверкают два зеркала. Под карнизом по всей длине проходят две выемки, перекрытые подсвеченными изнутри разноцветными стеклами. Потолок расписан мифологическими сценами. В ресторане на каждом из сотни столов либо сверкает подсвечник, либо возлежит вырезанный из мрамора дельфин, либо высится фигура какой-нибудь богини, либо мерцает сосуд в виде раковины, из которой бьет струя воды”. Оркестра в танцевальном зале не видно, здесь, словно с неба, льется музыка, и яростные звуки скрипок придают ей совершенно дьявольскую окраску. В распоряжении уставших от головокружительного вращения танцоров бильярдные залы. В саду искусственные гроты, киоски со сладостями, которые расписаны горными пейзажами, создающими полную иллюзию живой природы; между купами деревьев виднеются беседки. На втором этаже здания к услугам посетителей укромные зальчики, где можно поужинать, укрывшись от тысячи глаз. Здесь предусмотрено все и учтены все вкусы» [88, с. 256–257].

В целом XIX век для Европы – время бальной феерии, «эпоха, отмеченная стремлением к развлечению» (М. Брион), выполнявшими роль ширмы, за которой таилось неосознанное чувство тревоги и беспокойства. В XX столетии эта неосознанность обретет реальную почву, став более чем осознанностью по отношению к тем глобальным потрясениям, которые повлияют на все мировое сообщество.

2.2.6. Бальное действо в контексте реалий XX века

Кризис капиталистической системы в первой половине XX в. обусловил: а) мировые катаклизмы (войны и экономический коллапс 1930-х гг., повергший США и ведущие европейские государства в Великую депрессию); б) появление теории соци-

альной стратификации, обосновавшей новую трехуровневую социальную модель (1 – высший слой – малочисленная элита, владеющая большим материальным состоянием; 2 – средний слой, представители которого обеспечивали себе достойный уровень жизни; 3 – низший слой – люмпены, составлявшие социальное дно); в) зарождение тенденции демократизации общественно-политической формы правления в Европе от монархической к республиканской; г) значительное расширение досуговой сферы в виде появления и активного внедрения в жизнь социума ее новых конкурентоспособных, альтернативных бальной практике форм – кинематографа, цирка, театра, спорта, коллекционирования и др. Обозначенные следствия капиталистического кризиса, обусловившие переосмысление эстетических ценностей (рождение Новой эстетики) и дегуманизацию искусства, внесли определенные коррективы в онтологию бала, связанные:

1. С прекращением функционирования балов церемониального направления, изъятых из протокольной сферы дипломатии.

2. С утратой бальной культурой развлекательного и церемониально-развлекательного направления лидирующих позиций в досуговой сфере, но при этом не снизившей интереса социума к подобного рода мероприятиям. На протяжении всего XX в. по настоящее время такие балы проводятся постоянно. Одни из них являются эксклюзивными событиями грандиозного масштаба и продолжают служить репрезентативным целям социальной элиты Европы – аристократической, политической, творческой и деловой (церемониально-развлекательные и частично развлекательные балы). Другие – целям прикладным, позволяя обычному человеку, представителю среднего слоя, временно отгородиться от повседневной реальности (подавляющее большинство развлекательных бальных мероприятий).

Балы церемониально-развлекательного направления в Новейшее время представлены:

1. Благотворительными балами дебютанток, продолжающими британскую традицию конца XVIII в. (например, балы де-

бютанток в Лондоне, проводившиеся с 1780 по 1958 г. [Иллюстрация 17]; в Париже, с 1957 г. по настоящее время; в Вене – бал в Венской опере [Иллюстрация 18] и офицерский бал; в Нью-Йорке – с 1954 по 2014 г. и других городах Америки; в разных городах Австралии и др.).

2. Иными высокостатусными балами (например, Венский бал в Хофбурге [Иллюстрация 19], Дрезденский оперный бал; «Бал роз» в Монако; ежегодные балы моды в Варшаве, устраиваемые с 1929 по 1939 г. и собирающие представителей творческой элиты – артисток, танцовщиц, моделей и т. п., и др.).

3. Отдельными балами профессиональных сообществ, имеющими церемониальные черты (в частности, содержащими торжественную церемонию открытия с присутствием почетных гостей).

Данные балльные мероприятия проводятся в традиционном, классическом, формате с обязательной церемонией открытия и дресс-кодом White Tie (реже – Black Tie).

Развлекательные балы XX – первых десятилетий XXI века репрезентованы:

1. Публичными балами:

а) повседневными, функционировавшими в досуговом пространстве на протяжении всей первой половины прошлого столетия и фактически «сливающимися» с иными формами досуговых мероприятий, доступными широким массам социума;

б) эксклюзивными балльными мероприятиями нынешнего века, представленными:

– крупными историческими реконструкциями балов минувших эпох (например, Большой бал-маскарад в Версале в духе времен Марии-Антуанетты и Людовика XVI; Исторический костюмированный бал в Париже, тематика которого меняется ежегодно и др.);

– тематическими постановками (например, маскарадный бал «Лабиринт Джарета» в Лос-Анджелесе; Волшебный бал-маскарад в Рио-де-Жанейро во дворце Капакабана и др.);

– нетематическими балами (например, бал-маскарад «Рудольфина-Редут» в зимней дворцовой резиденции Хофбург и др.).

2. Партикулярными бальными мероприятиями:

а) камерными (домашние балы среднего сословия), востребованными в первой половине XX в. (до начала Второй мировой войны);

б) грандиозными – эксклюзивными балами, организованными представителями финансового олигархата, в том числе, творческого (получившими распространение во второй половине прошлого столетия). В их числе:

– бал-маскарад испано-мексиканского мультимиллионера французского происхождения Дона Карлоса де Бейстеги – известного декоратора интерьеров и коллекционера (Венеция, 5 сентября 1951 г.);

– «Черно-белый бал» Трумена Капоте – американского писателя, драматурга и актера (Нью-Йорк, 28 ноября 1966 г.) [Иллюстрация 20];

– «Восточный бал» барона Оскара Дитера Алекса фон Розенберг-Реде – выдающегося французского банкира, аристократа, эстета и коллекционера (Париж, 5 декабря 1969 г.);

– «Бал Пруста» в честь 100-летия со дня рождения французского писателя Марселя Пруста, организованный Мари-Элен Ротшильд – французской светской львицей, принадлежащей к известному банковскому роду (загородный замок Ферьер близ Парижа, 10 июля 1971 г.);

– «Бал сюрреалистов» Мари-Элен Ротшильд, посвященный художникам-сюрреалистам Сальвадору Дали и Рене Магритту (загородный замок Ферьер близ Парижа, 12 декабря 1972 г.) [Иллюстрация 21].

3. Частью балов профессиональных сообществ, не содержащих в своем содержательно-смысловом контексте церемониальных черт (балы прачек, кондитеров, ювелиров, трубочистов, цветочников, охотников, фармацевтов, журналистов, архитекторов, студентов, художников, врачей и др.). Перечисленные бальные мероприятия в подавляющем большинстве являются маскарадными (в том числе тематическими).

2.3. Рецепция бальной культуры в России

Проблема становления феномена бала в России как онтологического и рецептивного явления получила достаточно полное и многообразное освещение в трудах российских ученых (работы Е. Дукова, Ю. Лотмана, А. Колесниковой, О. Захаровой, В. Боковой, Н. Огарковой, Н. Рыжковой, А. Лебедевой-Емилиной, Е. Левашева, А. Леоновичус и др.). Однако поставленная автором монографии задача в данном разделе связана с рассмотрением исторического аспекта бальной практики на российской территории в сравнении с европейским оригиналом.

2.3.1. Петровские ассамблеи как Пролог бальной культуры в российском государстве (1718–1725)

Известно, что первая попытка привития русской знати бальной культуры во времена Смуты (начало XVII в.) при недолгом правлении Лжедмитрия I (с 1 июня 1605 г. по 17 мая 1606 г.) потерпела полное фиаско. С момента нигилистических настроений российского боярства в отношении этого чрезвычайно модного в Западной Европе и на белорусских землях явления и до момента его полного и безусловного принятия русским обществом прошло более ста лет. «Открытие» бала как новой, вестернизированной, формы социально-культурной коммуникации, связано с реформаторской деятельностью Петра Великого. Балы петровского времени, именуемые ассамблеями, ставили целью интеграцию различных социальных страт путем внедрения новых, принятых в Европе, форм общения и характеризовались достаточной демократичностью поведенческих норм и отсутствием всякой церемониальности. Как отмечал В. О. Ключевский, «ассамблея — и биржа, и клуб, и приятельский журфикс, и танцевальный вечер. Здесь толковали о делах, о новостях, играли, пили, плясали. Никаких церемоний: ни встреч, ни проводов, ни потчеваний; всякий приходил, пил, ел, что по-

ставил на стол хозяин, и уходил по усмотрению. За нарушение правил штраф – осушить орла, большой кубок крепкого вина с изображением государственного герба, чтобы стать предметом общего веселого смеха» [290].

Важными информативными источниками, освещающими петровские ассамблеи, являются дневниковые записи Фридриха Вильгельма Берхгольца⁵⁶ [66] и работа А. О. Корниловича «О первых балах в России» (1823)⁵⁷ [311]. Небольшие масштабы последней, содержащей много любопытных сведений, позволяют фрагментарно ее процитировать: «... Ассамблеи устроены были следующим образом: в одной комнате танцевали, в другой находились шахматы и шашки, в третьей – трубки с деревянными спичками для закуривания, табак, рассыпанный на столах, и бутылки с винами. <...> в первых ассамблеях господствовала смесь французского, голландского и английского вкусов, что уважение к вашему полу не было доведено еще до той степени утонченности, которая теперь столь обыкновенна всем мужчинам.

Обер-полицмейстер по списку извещал особ, у коих надлежало собираться, о наступавшей очереди. Впоследствии, когда любезность утвердила в наших обществах законы приличия, вошел в употребление следующий обычай: хозяин подносил букет цветов даме, которую хотел отличить; дама сия становилась царицею бала, распоряжалась танцами, и тот же букет торжественно отдавала другому кавалеру, назначая притом день, в который желала танцевать в его доме. Получивший цветы обязан был слепо повиноваться воле красавицы. Обыкновение сие, напоминающее времена рыцарские, в которые красота была

⁵⁶ Фридрих Вильгельм Берхголец (1699–1765) – камер-юнкер, представитель свиты гольштейнского герцога Карла-Фридриха (жениха и будущего супруга дочери Петра I Анны Петровны), прибывшей в Россию 16 июня 1721 года. На протяжении 4-х лет (с 1721 по 1725 г. – период нахождения свиты в России) Ф. В. Берхголец вел подробные дневниковые записи.

⁵⁷ Александр Осипович Корнилович (1800–1834) – русский писатель, историк, декабрист.

душою всего великого, продолжалось до царствования императрицы Екатерины II.

Русская пляска, вместе с длинными кафтанами и сарафанами, осталась только у нижнего класса народа: заменили оную степенный польский, тихий менуэт и резвый английский контрданс. <...> кроме сказанных танцев, был церемониальный, которым всегда начинались свадебные и вообще все торжественные праздники: становились, как в экосезе; при степенной музыке мужчина кланялся своей даме и потом ближайшему кавалеру; дама его следовала тому же примеру, и, сделав круг, оба возвращались на свое место. Сии поклоны, повторенные всеми, заключались польским. Тогда заведывавший праздником громко объявлял, что церемониальные танцы кончились. Наставала шумная веселость: всякий из посетителей мог участвовать в танцах. В менуэтах дамам предоставлен был выбор кавалеров; кавалер, кончивший танец с выбравшею его дамою, обязан был в свою очередь выбрать даму и, протанцевав с нею, перестать. Дама же продолжала танцевать с другим кавалером. Таким образом менуэт продолжался, пока музыка не возвещала о перемене. Польские и контрдансы похожи были на нынешние, с тою только разницею, что первые были весьма продолжительны, а в последних каждая пара делала свои фигуры, повторяемые прочими. <...>

Музыка на ассамблеях была большею частию духовая: трубы, фаготы, гобой и литавры. Многие вельможи имели, однако ж, свои капелли: лучшая принадлежала княгине Черкасской. <...> Охота к танцам час от часу более распространялась. При императрице Екатерине I незнание танцев считалось уже в девице недостатком воспитания. Двору не было надобности приказывать ассамблеи: они вскоре и совсем уничтожились, зато частные балы не уставали. Замечательно, что около сего времени введена была в обществах карточная игра. Петр Первый не терпел карт и предпочитал им шашки и шахматы. <...>» [311].

Очевидно, что балы при Петре I были далеки от европейского оригинала, переживавшего на рубеже XVII–XVIII вв. кульминационную стадию развития (балы при дворе Людовика XIV, бальные мероприятия эпохи регентства Шарля Орлеанского, открытие публичных балов в Гранд-опера), и представляли собой лишь первый шаг в освоении этого сложного, подчиняемого системе строгих этикетных правил, явления. Петровские ассамблеи-балы всецело принадлежали досуговой сфере. Как придворные церемонии в первой четверти XVIII в. они еще не функционировали, поскольку во время правления Петра Великого придворный российский церемониал только начинал формироваться и включал в себя далеко не все церемонии, входившие в церемониальное поле западноевропейских дворов [415, с. 5].

2.3.2. Правление императриц и начало истории бала на территории Российской империи (1725 – конец XVIII века)

Онтология собственно бальной культуры в России начинается после смерти великого государственного реформатора. На протяжении XVIII века, в эпоху правления женщин-императриц, бал превращается из полисословного в моносословное мероприятие, строго разделявшее российское общество по различным социальным стратам. Первоначальное отторжение и неприятие данного феномена в петровскую эпоху сменилось лояльным отношением к нему в годы правления Екатерины I и Анны Иоанновны⁵⁸, а затем осознанием необходимости существования бала в культурном ареале Российской Империи как прогрессивной и чрезвычайно востребованной репрезентатив-

⁵⁸ А. О. Корнилович писал: «Императрица Анна, придавшая много великолепия двору, любила веселость. В ее царствование праздники сделались пышнее и получили более европейский вид. Табачный дым и стук шашек не беспокоил уже танцующих, и наконец совершенно уничтожилось наказание осушать кубок большого орла. В торжественные дни и при всяком необыкновенном случае были при дворе балы» [311].

но-культурной практики⁵⁹. Путь, который к середине XVIII в. прошел в своем развитии европейский бал, насчитывал более пяти столетий. Адаптация бальной культуры к российской почве имела всего около 30 лет (указ Петра I о проведении ассамблей вышел в 1718 г.). Временной разрыв в 470 лет был преодолен Россией крайне стремительно в формате «спрессованного» хроноса. При этом начальный этап рецепции бала в российском государстве (петровские ассамблеи), связанный с активным сопротивлением общества насаждаемой вестернизации жизни, сыграл отчасти и положительную роль. В результате творческого усвоения российским двором инородной традиции, последняя наделялась самобытными национальными чертами русской культуры.

Начавшаяся с правления императриц трансформация ассамблей в роскошные, строго регламентированные балы позволила последним в скором времени стать неотъемлемой частью придворной культуры Российской Империи в целом и ее государственного церемониала в частности и со временем экстраполироваться за пределы императорского двора. В отличие от петровской эпохи, когда придворные церемониальные формы, творимые лично Государем, только начинали складываться, а незнание либо «небрежность их исполнения встречались довольно часто» [415, с. 6], в послепетровское время среди российских императриц утверждается практика буквального заимствования

⁵⁹ «Во время Елисаветы Петровны балы российского двора славились во всей Европе. Известный балетмейстер Ланде говаривал, что нигде не танцевали менуэта с большею выразительностью и приличием, как в России. Это тем вероятнее, что сама государыня танцевала превосходно и особенно отличалась в менуэте и русской пляске. При ней же завелись и маскарадные балы вместо масленичных маскарадов, при Петре I бывших, которые ограничивались одним катаньем в санях. Катанья вошли в придворный церемониал, но без масок, а вместо того имевшие въезд ко двору приезжали маскированные в определенные дни танцевать во дворец. В Новый год все мужчины являлись в женском, а дамы – в мужском платьях без масок. Мужской наряд весьма шел к лицу императрицы Елисаветы Петровны» [311].

европейского церемониально-этикетного поля⁶⁰. На этой основе при Елизавете Петровне в 1748 г. был издан «Экстракт из церемониалов при иностранных дворах», в котором были расписаны существовавшие в то время церемонии при дворах европейских монархов Франции, Австрии, Пруссии и Дании. С приходом к власти каждой новой монаршей особы российский придворный церемониал все более усложнялся и уже во времена правления Екатерины Великой и Павла I достиг своей кульминационной стадии. Как указывает Н. Огаркова, к концу XVIII века в России «структура церемониалов и система управления церемониями были окончательно освоены не только на бумаге, но и на практике» [415, с. 8].

Аналогично ведущим государствам Европы (прежде всего, французскому двору) придворные балы в Российской Империи существовали в трех смысловых контекстах – развлекательном, церемониальном и церемониально-развлекательном (контаминированном). И если для организации балов увеселительного плана (проводимых в подавляющем большинстве в маскарадном формате) не требовалось значимого повода, то устройство балов-церемоний и отчасти контаминированных балных мероприятий делало таковой (повод) обязательным, превращая бал в событие. В связи с этим еще с последних лет царствования Петра Великого при дворе начинает складываться традиция проведения церемониальных и контаминированных балов в

⁶⁰ Еще при Петре I в «Табели о рангах» (1722) Государем на законодательном уровне были утверждены должности обер-церемониймейстера и церемониймейстера, а в том же документе редакции 1726 г. вводился чин обер-гофмаршала, в обязанности которого также входило руководство всеми придворными торжествами. В 1744 г. при Коллегии иностранных дел была образована особая, церемониальная, часть для заведования церемониальными делами. При разработке того или иного церемониала его создатели (сановники, занимавшие обозначенные должности, во главе с монаршей особой) обязательно обращались к опыту европейских государств, прибегая к «сравнению обычаев ведущих стран Европы, заказывая их описания за границей» [8, с. 149]. Сложившись в своих основных церемониальных формах уже в годы правления Анны Иоанновны, церемониальное поле российского двора впоследствии оставалось практически неизменным.

рамках праздников государственного масштаба (т. н. табельных дней)⁶¹. Обозначенной традиции, окончательно сформировавшейся в 1730-е гг., придерживались все последующие правители Российской Империи.

В целом праздничный государственный церемониал, опираясь на западноевропейский шаблон, состоял из официальной и неофициальной частей. Первая утверждала незыблемость и величие монаршей власти путем строжайшего соблюдения церемониального регламента и неукоснительного следования этикетным нормам⁶². Вторая была представлена досуговыми развлекательно-увеселительными формами (в том числе развлекательными и контаминированными балами), проводимыми как в императорском дворце, так и в домах крупных аристократов, и создающими атмосферу всеобщей радости и удовольствия⁶³.

⁶¹ К таковым относились: а) династические «великаторжественные дни» (коронации на царство, восшествия на престол, дни рождения и тезоименитства монарших особ и членов императорской семьи); б) викториальные праздники, устраиваемые по поводу военных побед российского государства; в) кавалерские или орденские праздники, организуемые в честь кавалеров орденов Белого Орла, Александра Невского, Андрея Первозванного; г) полковые праздники императорской гвардии (Преображенского, Измайловского, Семеновского, лейб-гвардии конного полка); д) церковные (двунадесятые православные) праздники. К числу государственных праздников также относился Новый год, отмечаемый 1 января [15, с. 338].

⁶² Программа официальной части церемониала состояла из обязательного набора следующих действий: 1 – шествия в кафедральный собор; 2 – церковного обряда; 3 – военного парада; 4 – парадной трапезы во дворце; 5 – приношения поздравлений монарху подданными; 6 – церемониального бала; 7 – иллюминации и фейерверка [415, с. 8].

⁶³ Ко второй половине романтического столетия при Российском Императорском дворе, как отмечает И. Зимин, устоялся график проведения балльных мероприятий, по крайней мере “больших”, традиционно проходивших в Зимнем дворце. Ученый сообщает, что «традиционные балы проходили в зимний сезон, начинаясь с Рождества и продолжаясь до начала Великого поста. Существовали устоявшиеся “форматы” зимних императорских балов. Во-первых, это Большой бал в Николаевском зале Зимнего дворца, или, как его называли, “Большой бал Николаевской залы”. На этом балу собиралась вся родовая, военная и бюрократическая аристократия Петербурга. То был официальный бал, для приглашения на него главным основанием служила “Табель о рангах”. Во-вторых, Средний бал в Концертном зале Зимнего дворца. На этот бал отбор публики происходил

В качестве предфинальной составляющей официальной части выступал *церемониальный бал* (как правило, местом его проведения была Грановитая палата Кремля), структура которого включала в себя: 1 – церемониальное шествие во дворец; 2 – встречу монаршей персоны возле дворца; 3 – собственно церемониальные танцы, премьером среди которых был полонез; 4 – парадную трапезу [415, с. 28]. Диада «церемониальные танцы – парадная трапеза» в рамках того или иного торжества могла принимать и иные композиционные варианты (например, «парадная трапеза – церемониальные танцы» или «церемониальные танцы – парадная трапеза – церемониальные танцы») ⁶⁴.

Если структурно-композиционные особенности церемониальных балов были жестко регламентированы и ограничены исключительно танцевально-трапезными формами, то увеселительные и контаминированные содержали также различные

более жестко и, как правило, то была так называемая “трехклассная аристократия”, то есть лица, занимавшие в “Табели о рангах” первые три классные должности. Однако на этот бал могли приглашаться и лица, не входившие в должностную иерархию, но лично близкие, по тем или иным причинам, к членам императорской фамилии. В-третьих, Малые балы в Эрмитаже. Традиция балов этого “формата” сложилась в первой половине 1860-х гг., когда старший сын Александра II, цесаревич Николай Александрович, начал выходить в свет. Собственно, и зала, где проходили Малые балы, располагалась на половине наследника, в так называемом Шепелевском дворце. ... В целом “схема” Малого бала оставалась традиционной. Главное занятие и событие для приглашенных, конечно, танцы. Для тех, кто не танцевал, в Эрмитажной галерее размещали целую вереницу зеленых карточных столов. Танцы прерывались обязательным ужином <...> Наряду с “зимними” балами проводились и “летние”. После того как в мае Императорский двор переезжал в Царское Село, там в парадных залах Большого Екатерининского дворца организовывалось несколько балов. <...> Перечисленные “форматы” балов носили обязательно-ритуальный характер. Периодичность их проведения не зависела от желания или нежелания государя. Это была традиция, важность и значение которой признавалось всеми» [237, с. 264–266]. Наряду с большими, официальными балами существовали камерные, домашние – Аничковские, традиция проведения которых связана с именем Екатерины Великой. Эти балы были любимы Николаем I и Александром III [237, с. 266].

⁶⁴ Более подробно об этом можно почитать в монографии Н. А. Огарковой «Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII – начала XIX века» [415, с. 27–35].

развлекательные элементы (в том числе постановки музыкально-сценических произведений, живые картины, концертные номера, азартные игры и т. п.), превращаясь, тем самым, в многосоставное действо, «прослаиваемое» танцами. При этом сама музыкально-танцевальная составляющая балльных мероприятий отличалась национальным своеобразием, выступающим ярким маркером российской ментальности. Основу последней составляло, с одной стороны, особое, имперское, мышление, обусловившее расширение географического охвата балльных танцев, в числе которых, помимо традиционных европейских образцов, нередко присутствовали национальные танцевальные композиции, представлявшие различные этнические регионы Российской Империи. С другой – глубокие связи с византийской культурой, проявившиеся, прежде всего, в господстве православной ветви христианства и связанной с этим традиции использования в рамках церемониальных и, частично, контаминированных балльных мероприятий, наряду с инструментальной, вокальной музыки.

Так, еще на петровских ассамблеях Государя приветствовали исполнением панегирических кантов либо партесных концертов, восхвалявших монарха, победы русских войск и мощь Российской Империи. Звучание в самом начале мероприятия вокально-хоровых произведений придавало ему особый, торжественно-славильный тон, а в самой музыке маркировался ее новый, имперский, государственный статус в качестве неременного атрибута утверждения монаршей власти и величия России. Обозначенные славильные композиции были написаны «крупными мазками», «плакатным языком», не предполагавшим тщательной «прописки» отдельных деталей (ритмическая четкость, мажорный лад, аккордовая фактура, фанфарность). Всё было направлено на усиление панегиричности звучания [222, с. 37–40].

Традиция, заложенная Петром Великим, активно развивалась в годы правления последующих правителей российского

государства. Так, канты-панегирики и панегирические кантаты звучали на анненских балах. Нововведением елизаветинского времени стала опора ритмического языка кантов в честь Императрицы на ритмоформулы бальных церемониальных европейских танцев – полонеза и менуэта, придававших славильному звучанию ритуальный характер. В правление Екатерины II, искренне стремящейся стать полноценной русской, помимо панегирических кантов-полонезов и кантов-менуэтов, появляется жанр оркестрово-хорового полонеза, основоположником которого стал придворный композитор О. Козловский, белорус по происхождению. Звучание его польских (как оркестрово-хоровых, так и чисто оркестровых) сопровождало исполнение самого популярного танца на балах. Хоровые полонезы-панегирики О. Козловского (в частности, «Гром победы, раздавайся!» на сл. Г. Державина – неофициальный гимн Российской Империи в конце XVIII – первой трети XIX в.) не только открывали церемониальные балы, но и «прослаивали» его структуру, выполняя, наряду с чисто оркестровыми польскими, функцию танцевально-музыкального рефрена. В качестве официально-парадного начала бала оркестрово-хоровые полонезы О. Козловского использовались вплоть до эпохи правления Николая I [175]. С середины 1830-х гг. их сменил гимн «Боже, Царя храни!», сочиненным А. Львовым по личной просьбе Государя. Именно этим панегириком отныне и до XX века стали открываться церемониальные балы, тем самым сохраняя петровскую традицию⁶⁵.

Помимо хорового полонеза, О. Козловский внедрил в практику церемониального бала еще один панегирический оркестрово-хоровой жанр – жанр коронационной бальной сюиты, основу которой составляли церемониальные полонез (под гимничное звучание первого, оркестрово-хорового, полонеза, в бальную залу входил Император) и менуэт, а также популяр-

⁶⁵ Более подробное освещение полонезы О. Козловского получают во втором разделе третьей главы настоящей монографии (см. с. 341–343).

ный контрданс (композитором написаны две бальные сюиты на коронацию Павла Первого, 1797 г. и Александра Первого, 1801 г.). Представляя собой «яркие картинки придворной церемониальной жизни» (Н. Огаркова), коронационные сюиты строились по законам драматургического развития – от торжественного славения монарха в парадном оркестрово-хоровом полонезе через ряд чисто оркестровых церемониальных танцев (полонезов и менуэтов) к менее чопорному и церемонному контрдансу⁶⁶.

Особую торжественность балам церемониального плана придавало также активное использование О. Козловским возможностей рогового оркестра – чисто русского феномена. До этого обозначенный уникальный коллектив, находящийся в придворном штате со времен Елизаветы Петровны, к звуковому оформлению подобных мероприятий не привлекался. Звучание роговой музыки в замкнутых рамках бального хронотопа создавало объемный стереофонический эффект раздвижения границ звукового пространства и подчеркивало грандиозность и триумфальность момента. Введение рогового оркестра в формат балов-церемоний придавало этим придворным торжествам черты национального своеобразия, что делало их отличными от западноевропейских прообразов. Роговая музыка, активно функционировавшая в рамках российского бального церемониала на протяжении нескольких десятилетий, в конце 1830-х гг. была предана забвению, возродившись лишь в 1880-х гг., во времена царствования Александра III.

Если в формате балов-церемоний находила широкое применение специфика звучания рогового оркестра, то в пространственно-временном континууме развлекательных и части контаминированных балов нередким было обращение к не менее оригинальному звучанию бандуры – инструмента, рожденного региональной малороссийской народной культурой. Так, еще в

⁶⁶ Позже церемониальные балы в рамках коронационных торжеств могли ограничиваться исключительно исполнением репрезентативного по своей сути польского (например, бал-церемония по поводу коронации императора Николая I и императрицы Александры Федоровны 3 сентября 1826 г.).

петровское время во время свадебной трапезы в домах вельмож «могли наслаждаться игрой слепого казака на бандуре» [415, с. 72]. Бандурист имелся в придворном реестре Анны Иоанновны. Начиная с правления Елизаветы Петровны, при дворе, согласно распоряжению Государыни, был организован штат бандуристов⁶⁷, выступления которых могли включаться в балльную программу.

Еще одна отличительная черта балов, проводимых при российском дворе, обусловленная имперским мышлением представителей русской нации, была связана с введением в танцевальную программу развлекательных балов (особенно балов-маскарадов) региональных танцев Российской Империи. Так, еще на маскарадах петровского времени исполнялись народные танцевальные композиции. По свидетельству Я. Штелина, «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 также танцевали украинские и русские деревенские танцы» [608, с. 151]. А. О. Корнилович отмечал, что народную пляску любила императрица Анна Иоанновна: «Ежегодно в масленицу приглашали ко двору унтер-офицеров гвардии с их женами, которые плясали по-русски. Придворные и даже члены императорской фамилии принимали участие в этом народном увеселении» [311]. В елизаветинскую эпоху на придворных маскированных балах «...“казачок” и “русская” оформляются танцмейстерами как новые салонные балльные танцы, которые не имеют западных аналогов» [301, с. 24].

Начиная с екатерининского времени, национально-характерные танцы входят в программу не только придворных балов-маскарадов, но и развлекательных балов традиционного типа, а

⁶⁷ Штат бандуристов был создан в угоду елизаветинскому фавориту графу К. Разумовскому, родившемуся в Малороссии, прекрасно владевшему игрой на бандуре и обладавшему великолепным басом.

также контаминированных бальных мероприятий. Показательным в этом отношении является бал в Таврическом дворце, организованный 28 апреля 1791 г. князем Г. Потемкиным в честь Екатерины Великой по поводу взятия Измаила и заключения мира с Турцией. В его программе, наряду с модными европейскими танцевальными композициями (полонезом и аллемандой), значились и народные танцы – малороссийский и молдавский. При этом малороссийская пляска была репрезентована в оркестрово-хоровом варианте на тему песни «На бережку у ставка» [328, с. 60]. Появление в программе балов екатерининской эпохи народных плясок выступает знаковым моментом. С этого времени включение в танцевальную программу балов различных национально-характерных танцев станет неуклонно растущей тенденцией и составит одну из наиболее существенных отличительных особенностей бальных мероприятий на территории Российской Империи.

Национальная самобытность бальной культуры российского двора весьма ярко проявилась в формате проведения придворных балов-маскарадов на темы из истории государства. Подобная традиция была широко распространена в Европе. Творчески переосмысленная при трансплантации на российскую почву, она приобрела свою специфику, связанную с демонстрацией русской идеи. В рамках подобных тематических балов-маскарадов (т. н. исторических) воссоздавались конкретная эпоха российской истории и ее наиболее знаковые личности. Впервые историческая русская тема зазвучала на маскированных балах екатерининской эпохи, а позже – на аналогичных мероприятиях времен правления Александра III и Николая II – получила свое развитие. Подготовка к такого рода балам предполагала тщательное изучение архивных документов для максимально достоверного воссоздания определенной исторической эпохи Российской Империи на различных уровнях (от декораций и костюмов до танцевально-песенных свидетельств отображаемого времени), что еще более подчеркивало сугубо национальный характер этих мероприятий.

Самым грандиозным воплощением русской идеи стал бал-маскарад в честь 290-летия дома Романовых, состоявшийся в Зимнем дворце на протяжении 11, 13 и 14 февраля 1903 г. и своим великолепием вошедший в память многочисленных присутствующих. Участники этого бала были одеты в роскошные костюмы эпохи правления Алексея Михайловича Романова (вторая половина XVII в.), а в танцевальную программу праздника, наряду с западноевропейскими композициями, входили национально-характерные танцы – русская, хоровод и плясовая [237, с. 293–295; иллюстрация 22].

2.3.3. Демократические процессы в недрах бальной практики как закономерный этап ее эволюции (XIX – начало XX века)

Аналогично западноевропейской, бальная культура России, освоенная при дворе и в среде высшей аристократии, на определенном этапе своего развития начала претерпевать демократизационные процессы. Так, еще со времен Елизаветы Петровны на Новый год либо на Масленицу при императорском дворе в помещении Зимнего дворца каждый год устраивались т. н. «балы с мужиками». Эта европейская традиция на российской почве приобрела собственный национальный оттенок, заключающийся в укреплении русской идеи, связанной с единением русского народа и власти в лице Государыни (Государя) и членов его семьи, на имперском уровне. Просуществовав до 1848 г., «балы с мужиками» прекратили свое существование.

В годы правления Екатерины Великой, наряду с придворными и партикулярными аристократическими балами (столичными и провинциальными), бальные мероприятия начинают организовываться в рамках открытых Дворянского (Петербург, 1766 г.; Москва, 1783 г.) и Купеческого (Москва, 1796 г.)⁶⁸ собраний, Коммерческого общества (Петербург, 1784 г.), а также

⁶⁸ Купеческое собрание в Санкт-Петербурге будет открыто гораздо позже – в 1861 г.

Малого бюргер-клуба (Петербург, 1790 г.) и Офицерского клуба (Тихвин, 1779 г.; Петербург, 1782 г.). Балы, проводимые в подобном сословно-замкнутом формате, объединяли представителей определенных страт российского общества и, как правило, служили целям благотворительности. Такие бальные мероприятия в XIX – начале XX века стали весьма востребованными [Иллюстрация 23].

С 1830 г., благодаря инициативе крупного помещика Василия Энгельгардта (1785–1837), начавшего организовывать в своем петербургском доме на Невском проспекте платные публичные балы-маскарады, бальная культура стала проникать в самые различные слои российского социума. Традиция устроения общественных балов была подхвачена дирекцией воксала Искусственных Минеральных Вод в Петербурге. В программу увеселительных мероприятий данного заведения входили, среди прочих, балы (пору расцвета они переживают с приходом в 1847 г. нового распорядителя Ивана Излера).

Однако по-настоящему популярными публичные балы в Российской Империи станут только во второй половине XIX в., когда они превратятся в одну из излюбленных форм досугового времяпрепровождения и филантропической деятельности представителей различных профессиональных корпораций, в том числе творческой интеллигенции (художников, артистов, музыкантов, литераторов и др.). Активный интерес к бальной культуре со стороны деятелей искусства, обусловленный, прежде всего, заложенным в данном феномене богатым потенциалом театральности, проявлялся в предпочтении ими организации тематических балов-маскарадов. Во второй половине XIX ст. и в эпоху Серебряного века, когда интерес к прошлому был характерной приметой времени, данный формат бальных мероприятий, предполагающий возможность максимально творческого подхода в рамках их структурно-содержательного аспекта, стал наиболее востребованным, вытеснив на периферию культурной жизни традиционные балы. Последние продолжали

устраиваться в провинциальных городах, а также в деревенских помещичьих усадьбах, при этом их количество постепенно сокращалось, равно как и число придворных бальных мероприятий (это во многом было связано с обострением внешней и внутренней общественно-политической ситуации в стране) [Иллюстрация 24]. Однако отдельные придворные балы организовывались в России вплоть до 1916 г.⁶⁹, когда состоялся последний из них – 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 [237, с. 296].

2.3.4. Балы в формате Новейшего времени

После свержения царской монархии и создания СССР балы как неотъемлемая часть враждебной новой власти аристократической культуры были сознательно вытеснены с культурного пространства советского государства. Бальная семантика отчасти сохранилась лишь за школьными выпускными вечерами и новогодними мероприятиями, которые иногда именовались балами. В постсоветский период наблюдается тенденция возрождения бальной практики, проявляющаяся, с одной стороны, в активной реконструкции балов конкретных историко-культурных эпох соответствующими клубами и танцевальными студиями. С другой – в организации внеисторических, а также тематических бальных мероприятий празднично-развлекательного плана (в том числе маскарадных). Оба направления существуют в широком поле доступности – от статусных балов для элиты российского общества до весьма демократичных публичных бальных постановок.

⁶⁹ Среди них: бал в 1911 г. в Ливадии в честь 16-летия великой княжны Ольги Николаевны, Большой бал зимой 1914 г. (накануне Первой мировой войны) в Аничковом дворце в честь великих княжон Ольги и Татьяны, традиционные зимние балы в Зимнем дворце в начале 1914 г.

К числу наиболее масштабных российских бальных проектов конца XX–XXI в. относятся:

- ежегодный благотворительный Венский бал в Москве (организуется с 2002 г. в Гостином дворе и является российским аналогом одноименного бала в Вене);

- ежегодные благотворительные Русские балы в Лондоне (летние, проводимые с 1996 г., и осенние балы дебютанток, существующие с 2013 г. и выступающие альтернативой традиционному британскому Балу королевы Шарлотты);

- ежегодный Большой Русский бал в Риме (устраивается с 2012 г. в новогодний период);

- Бал дебютанток в Колонном зале Дома Союзов в Москве (организуется с 2016 г. под патронажем журнала «Tatler»);

- ежегодный благотворительный Большой Севастопольский Офицерский бал (проводится с 2013 г. в летний сезон на площади Михайловской береговой батареи);

- Международный Кремлевский кадетский бал (существует с 2016 г., устраивается в Гостином дворе в зимний период и ставит целью патриотическое воспитание российской молодежи).

2.4. Особенности бальной культуры на белорусских землях

Процесс рецепции и эволюции бала на территории белорусских земель тесно связан со спецификой его исторического контекста. Как известно, самостоятельного государства белорусов не существовало вплоть до 1918 г. В различные периоды белорусские земли входили в состав разных государств: Древней Руси, Великого Княжества Литовского (далее – ВКЛ), Речи Посполитой (далее – РП) и Российской империи (далее – РИ). Начало рецепции бальной культуры на белорусских землях связано с ВКЛ, образовавшимся в XIII веке и к началу XIV ст. превратившимся в очень мощное государство, территория которого простиралась от Балтийского моря до Черного. В течение

XIV–XV вв. Великое Княжество Литовское стремительно выдвигается на мировую историческую арену, начиная играть на ней весьма важную, практически равноправную с иными европейскими странами (Францией, Италией, Германией, Англией, Испанией) роль.

2.4.1. Начало формирования бальной практики в конце XIV–XV века

К моменту возникновения ВКЛ бальная практика в Западной Европе развивалась в контексте рыцарской культуры. Как верно отмечает И. И. Бодунова, в это время в среде местных магнатов наметился «достаточно активный и стабильный процесс аккультурации европейского культурного пространства. В частности, происходило приобщение к европейской рыцарской культуре, ... принятие рыцарского этического кодекса» [76, с. 82]. Очевидно, что данный процесс подразумевал заимствование тех явлений, которые функционировали в рыцарской среде, в том числе практики устройства рыцарских турниров с характерной для них празднично-репрезентативной пиршественно-танцевальной заключительной частью.

Опираясь на авторитетное мнение отечественных ученых Ю. Н. Бохана и А. Ю. Ходыко, выдвигающих обоснованное предположение о довольно позднем приобщении ВКЛ к турнирным традициям Европы в рамках общеевропейского историко-культурного процесса – «не ранее конца XIV в.» (что было связано с «крещением Литвы по католическому обряду», обусловившим «вестернизацию самых разных сторон жизни тогдашнего общества» [85, с. 35, 38])⁷⁰, можно утверждать, что

⁷⁰ Так, Ю. Н. Бохан апеллирует к конкретной дате – 1385 г., когда была подписана Кревская уния, обусловившая начало процесса влияния рыцарской культуры Польши на культуру знати ВКЛ [85, с. 38]. А. Ю. Ходыко констатирует, что начало активизации рыцарской культуры в Беларуси «формально можно отсчитывать с 20 февраля 1387 г., дня подписания Ягайло грамоты, где впервые говорится про “рыцарей и бояр”» [572, с. 58].

именно с этого времени начинается рецепция бала (в то время одного из важных и обязательных структурных элементов рыцарских состязаний) на белорусских землях.

При этом необходимо подчеркнуть, что, аналогично передовым странам Западной Европы, рыцарские турниры на территории ВКЛ получили распространение в резиденциях монархов (великих князей и королей), а с конца XV в. – при дворах крупнейших магнатов (со временем великокняжеские и магнатские дворы станут очагами развития бальной культуры)⁷¹. Так, в одной из хроник знаменитый историк 1-й половины XV в. Ян Длугош пишет, что в 1386 г. по случаю бракосочетания великого князя литовского Ягайло⁷² с польской королевой Ядвигой (его первой супругой) и коронации в статусе короля Польши, он (Ягайло), «вернувшись в замок Краковский, на третий день устроил торжественные свадебные празднества, продолжавшиеся несколько дней, на протяжении которых под аплодисменты происходили турниры копьистов и фехтовальщиков, а также танцы» [659, с. 205].

Весьма быстро завоевав популярность среди аристократии ВКЛ, на протяжении XV в. рыцарские состязания в этом государстве переживают пору своего расцвета, приходящуюся на правление династии Ягеллонов. Из хроник Яна Длугоша также известно, что великолепные празднества с балами проходили на протяжении двух месяцев (март, апрель) 1422 г. в Лидском замке в честь бракосочетания польского короля Владислава II Ягайло с его последней, четвертой, супругой Софьей Гольшанской; не менее роскошные балы были устроены Владиславом II Ягайло по случаю коронации Софьи Гольшанской 5 марта 1424 г. в Кракове; по поводу рождения в 1426 г. Казимира IV

⁷¹ Двор монарха являлся образцом подражания для верхушки магнатерии, которая стремилась ни в чем ему не уступать и даже во многом превзойти.

⁷² Ягайло – великий князь литовский (1377–1392), король польский с 1386 г. (крещен по католическому обряду в 1386 году под именем Владислава II Ягелло) – основоположник династии польских королей Ягеллонов (1386–1434), князь витебский, внук Гедимины, сын великого князя литовского Ольгерда.

Ягеллона (сына Владислава II Ягайло и Софьи Гольшанской) [660], а также коронации последнего в 1447 г. [661]; в честь рождения внучки Ягайло Софии в 1464 г. [662] и др.

Танцы проходили под аккомпанемент придворной капеллы монарха, которая в то время (XIV–XV вв.) состояла из: а) инструментальной группы – флейт, труб, тромбонов (пузонов), корнетов (цинков), крумгорнов, шалмеев (шаламаек), помартов, рогов, барабанов, бубнов, литавр, лютней, арф, виол, регала⁷³, к которым с начала XV в. (1408) добавились одни из первых в Европе клавикорды, подаренные великим магистром Конрадом фон Юнгингеном жене великого князя литовского Витовта Анне; б) вокального ансамбля⁷⁴. О самих же танцевальных композициях конкретных сведений нет. Согласно мнению исследователей, «музыкальные формы произведений, которые исполнялись при дворе Ягайло, целиком соответствуют формам итальянской музыки того времени» [563, с. 340–341]. Это позволяет предположить, что исполняемые на придворных балах танцы также соотносились с европейскими образцами, а значит они могли быть представлены популярными средневековыми композициями – каролем, бранлем, мореской, эстампидой и др.

Большую роль в развитии балльной культуры сыграл великий князь литовский и король польский Казимир IV Ягеллон, сын Ягайло, который на законодательном уровне в дарственной грамоте 1457 года («земский привилей Казимира») дальновидно предоставил литовской шляхте большие права, связанные с ее свободным перемещением по территории Европы в целях знакомства с европейской культурой. Безусловно, данный акт выступил в качестве катализатора, ускорившего процесс культурной диффузии между Европой и ВКЛ. Отныне отдельные представители аристократического сословия литовского княжества, служившие при европейских дворах, благодаря знаком-

⁷³ Регал – небольшой переносной орган, снабженный бьющими тростниками и имеющий два меха.

⁷⁴ Подробные сведения о придворных капеллах Альдона, Витовта, Ольгерда и Ягайло приводятся в статье А. Фролова [562].

ству с придворным церемониалом, этикетными правилами и участием в том числе в бальных мероприятиях приобретали светский лоск, изысканные манеры и известность⁷⁵.

Таким образом, *период с конца XIV до конца XV в., связанный с активным развитием рыцарской культуры, а в ее лоне формированием придворного танца, знаменует собой начало онтологии бала на белорусских землях.*

2.4.2. Становление бала в XVI веке

XVI в. ознаменовал наступление нового этапа в развитии ВКЛ в целом и становлении бала в частности – вступлением старобелорусского государства в пору Ренессанса⁷⁶. Эта эпоха по праву считается «золотым веком» в истории культуры Беларуси. Высокими достижениями отмечены самые разные сферы общественной и художественной жизни – от экономики и права до различных видов литературы и искусства. XVI век украшен именами Ф. Скорины, Н. Гусовского, С. Будного, В. Тяпинского-Омельяновича, Л. Зизания, Л. Гурницкого и др.⁷⁷ Продлив-

⁷⁵ Среди представителей местной магнатории в историю вошло имя государственного деятеля и дипломата ВКЛ Александра Солтана, в 1460–1470-х гг. работавшего при различных европейских дворах – австрийском (у императора Фридриха III), итальянском (у короля Сицилии и Неаполя Фердинанда Арагонского; у князя Милана Марии Сфорца Галеаццо), португальском (у короля Альфонса V Африканского), бургундском (у герцога Карла Смелого), английском (у короля Эдуарда IV Плантагенета). Особо ценной в контексте настоящего исследования для А. Солтана представляется служба при бургундском дворе, где на тот момент происходила разработка сложного придворного церемониала, благодаря чему дворянин ВКЛ имел возможность детально познакомиться с проведением различных церемоний и этикетными нормами.

⁷⁶ Данный период связан с правлением: Сигизмунда I Старого (1506–1548 годы правления), его сына Сигизмунда II Августа (1529–1572 годы правления), Стефана Батория (1576–1586 годы правления) и Сигизмунда III Вазы (1587–1632 годы правления). Следует отметить, что в это время Франция переживала аналогичный, ренессансный, период, ознаменованный правлением Франциска I (1515–1547 годы правления).

⁷⁷ Вопросы художественно-эстетической мысли Беларуси эпохи Возрождения более детально освещаются в работах В. Конона [307], О. Дадимовой [176; 177; 179] и О. Басалыги [55].

шись на белорусско-литовских землях около столетия (до начала XVII в.), Возрождение предопределило расцвет светской культурной жизни в ВКЛ. Одним из характерных явлений той эпохи стало укрепление связей с западноевропейским миром, наиболее прочные из которых установились с Италией, чему способствовала женитьба Сигизмунда I Старого на Боне Сфорца. Благодаря этой королеве, имевшей итальянское происхождение, происходило форматирование придворной жизни ВКЛ в соответствии с итальянской традицией, предполагавшей стремление к гуманизму, а также к роскоши и эстетике во всем⁷⁸ [Иллюстрация 25].

В многочисленной свите Боны Сфорца, которую она привезла с собой из Милана в ВКЛ, были ее талантливые соотечественники – специалисты в разных областях – музыканты, повара, портные, художники, танцовщики и др. (с аналогичной свитой спустя 30 лет во Францию приедет флорентийка Екатерина Медичи). Будучи страстной любительницей музыки, королева выписывала из Италии новых музыкантов (например, Барниани и А. Пезенци из Вероны), что продолжил делать и ее сын Сигизмунд II Август (в частности, привез к литовскому двору венецианского композитора и лютниста Диомеда Катона, капельмейстера Аскриля Потеле, скрипача Якуба Нидерландского, лютниста Галёта и др.). При дворе Стефана Батория будут работать выдающиеся итальянские архитекторы Антоний де Кгрып и Джованни Мария Бернардони, участник Флорентийской камераты композитор Лука Маренцио и др.

От монаршего двора моду на все итальянское перенимали крупные магнаты (например, князь Юрий Слуцкий, князь Николай Радзивилл Черный, граф Николай Сапега, гетман Ян-Кароль Ходкевич и др.). Так, при дворе канцлера ВКЛ Льва Сапеги (1589–1633 годы службы) работали итальянский композитор Джованни Батиста Качелла и органист Антоний (Франтишек) Мафон; при дворах Радзивиллов, Тышкевичей и Пацев –

⁷⁸ Более подробно проблемы белорусско-итальянских связей рассматриваются в специальной работе О. Басалыги [55].

композиторы и лютнисты Винченцо и Микеланджело Галилей – отец и брат великого ученого астронома Галилео Галилея. Магнаты увлекались итальянским искусством, превращая свои резиденции в своеобразные культурно-художественные очаги ВКЛ. При магнатских дворах устраиваются концерты камерной музыки, на которых, в том числе, исполняются модные в то время танцевальные сюиты⁷⁹, а также множество иных светских мероприятий – куртуазных вечеринок (нередко с танцами), традиционных и маскарадных балов, фейерверков, рыцарских турниров (предполагающих танцевальный финал) и др.⁸⁰ Следует подчеркнуть, что их «ассортимент» в среде местной знати в XVI веке ничем не отличался от аналогичных мероприятий высшего дворянства стран Западной Европы.

В связи с необходимостью обязательного владения нормами придворного этикета аристократия ВКЛ знакомится с печатными изданиями соответствующих руководств итальянца Бальдассаре Кастильоне («Придворный» / «Il Cortegiano», 1528) и поляка Лукаша Гурницкого⁸¹ («Польский придворный» или иначе «Дворянин польский» / «Dworzanin polski», 1566). Труд польского писателя представлял собой адаптированный перевод трактата Б. Кастильоне⁸². Благодаря освоению литовской зна-

⁷⁹ При дворах появляются новые, современные для того времени, инструменты – клавесин, скрипка, виола д’амур и др.

⁸⁰ Непременным атрибутом этих мероприятий выступало музыкальное сопровождение, организуемое магнатами по образцу великокняжеских вокально-инструментальных капелл. Последние, в свою очередь, были небольшими по количеству (в среднем около 15-ти человек) и состояли, в своем большинстве, из итальянцев. Так, в капеллу Сигизмунда I Старого 1547 г. входили 5 лютнистов, 5 трубачей, 1 барабанщик, 1 арфист и несколько вокалистов [85, с. 51].

⁸¹ Лукаш Гурницкий (1527–1603) занимал должность придворного секретаря и библиотекаря польского короля Сигизмунда II Августа.

⁸² Над этим переводом Л. Гурницкий работал с 1559 по середину 1565 года. Его труд, посвященный королю Сигизмунду II Августу (придворным канцлером которого он являлся), был опубликован под названием «Dworzanin polski» в Кракове в 1566 году. «Л. Гурницкий следовал модели Кастильоне, но изменил ее, чтобы соответствовать польской ситуации. Он перенес дискуссию, лежащую в основе текста итальянского автора, из двора Гвидобальдо да Монтефельтро в Урбино в 1507 году в резиденцию епископа Самуила Мацеевского в Прандник

тью основ куртуазного поведения, при дворе Сигизмунда I Старого, а позже Сигизмунда II Августа создавалась характерная для ренессансной эпохи куртуазно-эротическая атмосфера, пронизывающая все стороны жизни тогдашнего высшего общества и особо ярко проявляющаяся в рамках всевозможных увеселений, в том числе балов.

Поскольку традиционные придворные балльные торжества предполагали большую формальность и буквальное следование этикетным нормам, выступающим сдерживающими факторами для проявления любовно-эротических чувств, они (балы) организовывались, прежде всего, в рамках крупных официальных церемоний. Нередко празднование помолвки и бракосочетания при монарших и магнатских дворах сопровождалось балами-маскарадами – мероприятиями менее формальными и более свободными в плане поведенческой культуры, всецело соответствующими духу Возрождения и трансплантированными на культурную почву Европы из Италии (население ВКЛ познакомилось с маскарадными балами благодаря опять же Боне Сфорца⁸³). Обычно они проводились на второй день свадебных торжеств после праздничных трапез (обеда и ужина) [687, с. 222].

К сожалению, подробных описаний как традиционных, так и маскированных балов, проводимых в ВКЛ в эту эпоху, не сохранилось. Однако упоминания о подобных мероприятиях со-

Бялый близ Кракова в 1549 году. В этом разговоре участники обсуждают идеального придворного, беспечного человека из хорошей семьи, который объединяет хорошие манеры и воспитание с честью и образованием» [704]. Таким образом, позаимствовав основную идею и форму у Б. Кастильоне, Л. Гурницкий создал вполне оригинальный по содержанию труд, в котором правдоподобно изобразил жизнь польской шляхты эпохи Ренессанса.

⁸³ Первоначально балы-маскарады устраивались исключительно при монаршем дворе в рамках свадебных празднеств в Вильно, Кракове и Варшаве. Несколько позже традиция их проведения была перенята сначала крупными магнатами, а затем и представителями менее знатной и богатой шляхты. Многие из представителей белорусско-литовской магнатории специально приезжали в Италию зимой, чтобы побывать на карнавальных празднествах, в рамках которых устраивались маскарады.

держатся в косвенных источниках, на сведения из которых опираются в своих исследованиях отечественные ученые. Так, о двух балах-маскарадах, организованных литовскими магнатами в 1546 г. в Новогрудке и Вильно, говорится в исследовании Ю. Бохана: «В феврале 1546 г. на свадьбе у новогрудского воеводы Кежгайло был устроен маскарад, на котором был сам великий князь и восемь его дворян в масках. Еще один подобный маскарад был организован в июле того же года виленским воеводой Глебовичем» [85, с. 51]. Упоминание о маскарадном бале Глебовича не содержит свадебного контекста, что свидетельствует о том, что уже к середине XVI в. маскированные балы при монаршем и магнатских дворах ВКЛ могли организовываться и по иным, не связанным с бракосочетанием, поводам. Несколько позже, в последней трети XVI века, монаршие и магнатские придворные балы-маскарады уже будут устраиваться и без конкретного повода⁸⁴.

Излюбленными маскарадными образами, в костюмы которых облачались гости на такого рода балах, были экзотические персонажи – мавр, «дикий человек», турок, а также возрожденные эпохой Ренессанса античные боги и герои⁸⁵. Среди развлечений на подобных балах – игры в карты и кости, катание на

⁸⁴ В Великом Княжестве Литовском организацией разнообразных придворных торжеств, празднеств и увеселений руководил великий литовский маршалок. Эта должность, во многом аналогичная должности обер-церемониймейстера во Франции, существовала в этом государстве с 1398 г. по 1795 г. и являлась высшей должностью ВКЛ. В обязанности великого литовского маршалка входили руководство двором великого князя литовского, организация различных церемоний и празднеств, а также наблюдение за выполнением придворными порядка и этикетных норм. В разные годы должность великого литовского маршалка занимали, в том числе, представители рода Радзивиллов (Радзивилл Остикович – основатель рода Радзивиллов – 1433–1434, 1463–1475; Николай Радзивилл – 1505–1510; Николай Радзивилл Черный – 1544–1565; Николай Криштоф Радзивилл Сиротка – 1579–1586; Альбрехт Радзивилл – 1586–1592; Станислав Радзивилл – 1592–1595; Александр Людвик Радзивилл – 1637–1654; Станислав Казимир Радзивилл – 1679–1690).

⁸⁵ В частности, маскированный бал на античный сюжет был организован Николаем Криштофом Радзивиллом Сироткой 16 февраля 1572 г. в Варшаве в арендованном помещении [500, с. 30].

саниях (в зимний период). Маски заказывались заранее у мастеров из крупных городов – Вильно, Кракова, Варшавы, где их производство было очень распространено. Главным развлечением служила танцевальная программа, в которую, наряду с модными европейскими образцами (гальярдой и вольтой), входили этнические композиции народностей, населявших ВКЛ. В числе таких танцев – фаворит, скочный, танец хайдуков⁸⁶, «мыши», «гуси», поморский, хлопский, горотинский, некоторые из которых (в частности, «мыши», «гуси», скочный, поморский и хлопский) упоминаются польским композитором, поэтом и писателем XVI в. Киприаном Базиликом в книге, изданной в Бресте в 1570 г. [488, с. 198].

Танцы, исполнявшиеся в рамках традиционных балов, проводимых при монаршем и магнатских дворах, вероятно, мало чем отличались от композиций балов маскарадных. Предположительно, разница заключалась в том, что основу танцевальной программы традиционных придворных королевских бальных мероприятий составляли исключительно западные танцы, которые «полностью были переняты из европейских стран и классифицировались обычно по основным элементам – прыжковые (скачковые) или круговые» [84, с. 244], а танцевальные композиции на традиционных магнатских балах, вероятно, могли дополняться танцами этносов ВКЛ (они упоминались выше). Образцы популярных танцевальных композиций ренессансной эпохи, распространенных на территории ВКЛ, содержатся в нотных сборниках середины – второй половины XVI в.: Лионской и Краковской табулатурах (1553 и 1565 гг.) Валентина Бакфарка⁸⁷, а также в польских органных табулатурах (в част-

⁸⁶ Один из образцов танца хайдуков был создан польским композитором и органистом Николаем из Кракова и содержится в органной табулатуре «Яна из Люблина».

⁸⁷ В. Бакфарк (1507–1576) – венгерский музыкант, виртуоз-лютнист и композитор эпохи Ренессанса, пьесы которого были примером утонченной танцевальной музыки XVI века. В 1549–1566 гг. служил лютнистом при дворе польского короля и великого князя литовского Сигизмунда II Августа в Вильно.

ности, в табулатуре польского композитора и органиста первой половины XVI века Яна Люблинского или иначе Яна из Люблина).

2.4.3. Развитие бальной культуры в последней трети XVI – конце XVII века

Период образования Речи Посполитой (подписание Люблинской унии 1569 г.) ознаменован появлением первых *редутов* – публичных маскарадных балов, участие в которых предполагало обязательную плату за праздничную трапезу (музыка и освещение предоставлялись бесплатно). Вслед за итальянцем по имени Сальватор, который, как отмечает А. Скепьян, был «первым организатором публичных редутов в Речи Посполитой, происходивших в Варшаве»⁸⁸, аналогичные мероприятия стали устраивать «хозяева зажиточных варшавских домов и дворцов» [500, с. 28]. Эти маскированные балы с их разнообразной программой в виде танцев, о которых мы имеем весьма скудное представление⁸⁹, игр в карты и импровизированных забав стали настолько востребованы среди представителей разных слоев общества, что на некоторых из них присутствовало до тысячи особ [500, с. 28]. Весьма вероятно, что в танцевальную программу редутов, кроме модных итальянских композиций, входили не менее популярные еще со времен ВКЛ местные танцы.

Помимо чисто увеселительной цели, редуты преследовали еще один важный момент. Формат подобных мероприятий позволял богатым представителям магнатории и крупного шляхетства репрезентовать себя как передовых людей своего времени, ориентированных на гуманистические идеалы (демонстрация близости к мелкой шляхте посредством участия в общем ре-

⁸⁸ На эти редуты за определенную плату могли попасть представители любого сословия.

⁸⁹ Источники документируют в лучшем случае лишь названия танцевальных композиций, в худшем – только упоминают об их наличии.

дуге, проявление т. н. шляхетского демократизма). Большой популярностью пользовались редуты, организуемые в рамках кирмашей – праздничных ярмарок, проводимых в осенне-весенний период во всех белорусских городах и являвших собой место коммуникации людей разных сословий.

В то же время при монаршем и магнатских дворах продолжали устраиваться традиционные и маскарадные балы, сведения о которых остаются крайне малочисленными и весьма лаконичными. Так, в дневниковых записях белорусского шляхтича второй половины XVI в. Федора Евлашевского сообщается об организации статусного бала Варшаве в 1578 г. в период работы сейма «князем Ерыем Фридериком из Аншпаху». Это мероприятие, именуемое мемуаристом «большим банкетом на два дня и две ночи с танцами», удостоил своим присутствием сам король Речи Посполитой Стефан Баторий с супругой [215, с. 18]. В работе польского историка конца XVIII – первой половины XIX века Лукаша Голембиовского в контексте роли шутов при королевском дворе мимоходом упоминается о проведении маскарадных балов на свадьбе крупного магната и польского государственного деятеля второй половины XVI в. Яна Замойского (без указания конкретной даты и имени невесты) [682, с. 240].

На рубеже XVI–XVII веков в Речи Посполитой на смену идеям Ренессанса приходит барочное мировоззрение. При этом в первой половине XVII столетия, несмотря на утверждение Франции в качестве культурного центра Европы, влияние итальянской традиции на культуру белорусской шляхты оставалось еще довольно значительным. Так, при дворе Сигизмунда III Вазы (а затем и его сына Владислава IV Вазы) на протяжении почти полувека работу музыкальной капеллы возглавляли итальянские композиторы и капельмейстеры Асприлио Пачелли (с 1602 по 1623 г.), Феличе Анерио (с 1623 по 1628 г.), Марко Скакки (с 1628 по 1648 г.), а также на службе у монарха находились известные итальянские композиторы Дж. Ц. Габус-

си и Диамед Като. Однако уже во второй половине XVII в. при дворах Яна II Казимира (1648–1668 годы правления), Михаила Вишневецкого (1669–1673 годы правления) и Яна III Собеского (1674–1696 годы правления) заметно возрастает роль польских музыкантов⁹⁰.

Кроме того, в данный период наблюдается процесс активизации сарматской идеологии (ее формирование в среде польской шляхты началось еще в последней трети XVI в.), постепенно проникавшей в среду белорусской шляхты. Обозначенный факт оказал значительное влияние на специфику бальной культуры Речи Посполитой, проявившуюся на разных уровнях – визуальном, связанном со своеобразием шляхетских нарядов; этикетном, обусловленном особенностями поведения белорусско-польской знати; танцевально-этническом, подразумевающим наличие в танцевальной программе, наряду с модными западноевропейскими композициями, их белорусско-польских аналогов⁹¹.

Эпоха барокко, с характерными для нее амбивалентностью и доминантой игрового начала, которое, по выражению И. Г. Углика, стало «органически входить в культурную ткань общества» [538, с. 41], способствовала активному развитию бальной культуры, ее популяризации, и, как следствие, количественному увеличению мероприятий данного типа. В отличие от стран Западной Европы в Речи Посполитой обозначенный процесс распространения бальной культуры происходил более медленными темпами, о чем свидетельствует анализ документов того времени (хроник, мемуаров), в которых сведения о балах встре-

⁹⁰ Среди дошедших до нас имен польских музыкантов, в разные годы XVII в. работавших при королевском дворе Речи Посполитой, имена композитора и органиста Бартоломео Пенкеля, композитора Яцека Ружицкого, лирика и бандуриста С. Стародавницкого, бандуристов и певцов Веселовского, Нечая, Волоши и др.

⁹¹ Как указывает Д. Сосновский, «часто танцы иностранного происхождения в Речи Посполитой исполнялись с переработкой и подобием к местным танцам, и наоборот – исполняли свои танцы под иностранные ритмы и музыку» [489, с. 107].

чаются достаточно редко⁹². Как правило, информация о данных мероприятиях, аналогично предыдущим столетиям, ограничивается исключительно констатацией факта их проведения. Причины этого могли быть обусловлены: а) сложной политической ситуацией, в которой оказалась Речь Посполитая в конце XVI – XVII веке⁹³; б) особым мировоззрением и кодексом сармата, согласно которому каждый шляхтич, прежде всего, – воин, обязанность которого – уметь защищать свое Отечество (все прочие обязанности, в том числе умение танцевать, в условиях непрерывных войн, в которые была вовлечена Речь Посполитая, становились менее актуальными)⁹⁴.

Также можно предположить, что процесс развития бальной практики в Речи Посполитой в XVII ст. не был повсеместным. Он продолжал носить локальный характер с очагами распространения балов при дворах короля и магнатов (изредка богатой шляхты)⁹⁵. Как пишет В. Н. Белявина, в польско-литвинском государстве балы, аналогично европейским странам, «давал король по поводу разных торжеств, а также магнаты и бога-

⁹² Как правило, внимание авторов документальных источников сосредоточено на иных сферах – военной, политической, административной, хозяйственной и даже на описании характерных черт польской нации и ее обычаев. Однако отдельной ниши в этом списке балы пока не занимают.

⁹³ В этот период Речь Посполитая находилась в состоянии непрерывных войн: Ливонская война (1558–1583), Польско-шведская война (1600–1629), Русско-польская война (1609–1618), Смоленская война (1632–1634), восстание казаков под руководством Богдана Хмельницкого (1648–1654), Польско-турецкая война (1672–1676), Великая турецкая война (1683–1699). Результатом долгих и многочисленных войн стал политический и экономический кризис в стране. В XVIII веке некогда обширное и сильное государство было сильно ослаблено и превратилось в легкую и лакомую добычу для соседних стран, что, в конечном итоге, привело к прекращению существования Речи Посполитой в результате раздела ее территории между Россией, Австрией и Пруссией.

⁹⁴ В условиях бесконечных войн, на которые тратились огромные суммы как из государственной казны, так и из средств магнатов и богатой шляхты, устраивать многочисленные балы было, с одной стороны, весьма затратно, с другой – не ко времени.

⁹⁵ Также с последней трети XVI в. (с 1570 г.) и до конца XVIII в. (1793 г.) балы организовывались в рамках проведения сеймов Речи Посполитой в Варшаве, Кракове, Гродно.

тая шляхта. Для их проведения требовались большие залы для танцев, ужина и десерта и, кроме того, череда покоев для дамской уборной, буфета с посудой, игры в карты и т. д. Танцевали на балах обязательно под оркестр. Начинались они не раньше девяти часов вечера и продолжались до трех часов ночи. Приглашения на бал рассылались за две недели, получившим необходимо было ответить письменной благодарностью» [61, с. 243].

В мемуарах государственного и военного деятеля ВКЛ, минского воеводы и писателя-мемуариста Кшиштофа Завиши (1660–1721 годы жизни) содержится информация о танцах, исполняемых в рамках увеселительных (в том числе бальных) мероприятий. В частности, К. Завиша сообщает, что в репертуаре находившейся в его распоряжении музыкальной капеллы («хорошая минская музыка с цимбалами»), помимо популярных западноевропейских, были белорусские «старосветские» танцы: «Альбо мене баршчу дайце» («Или мне борща дайте»), «Чэрнец чэрніцу завев у півніцу» («Чернец черницу завел в курятник»), «Анусю, сэрдэнько, паліш мою душу» («Аннуся, сердечко, разжигашь мою душу») и др. [760, с. 152].

Бальная практика Речи Посполитой, продолжая развиваться в контекстном поле западноевропейской бальной культуры в формате сформировавшихся в ее недрах структурно-смысловых парадигмальных инвариантов (церемониального, контаминированного и развлекательного), отличалась ярким своеобразием. Оно (своеобразие) обуславливалось включением в танцевальную программу балов оригинальных народных образцов, которые, судя по названиям, были заимствованы шляхтой в их аутентичном виде и, видимо, либо вовсе не претерпели придворной трансформации, либо испытали ее в незначительной степени. Их исполнение придавало бальным мероприятиям белорусской знати черты яркой национальной самобытности. Исключение составляли балы при королевском дворе, полностью соответствовавшие европейским аналогам. Оставаясь неотъемлемой частью жизни монарха, магнатории и богатой шляхты, балы служили ее украшением и необходимой составляющей, с

одной стороны, внося разнообразие в однообразную повседневность, с другой – помогая решать многие вопросы государственного и частного уровня.

В XVII веке ставшие традиционными со времен Ренессанса концерты камерной музыки в исполнении придворных капелл начинают нередко устраиваться при королевском и магнатском дворах также и во время балов, сопровождая предшествующую им парадную трапезу, тем самым естественно вписываясь в структурную ткань бального мероприятия. Подобное включение в композицию бала камерных концертов придавало ему большую изысканность. Согласно свидетельству Огера (1635), после торжественного пира звучание капелл меняло свой функциональный вектор, становясь музыкальным сопровождением танцевальной программы: «... когда зазвучит музыка, мы идем в танце торжественном и важном, который потом изменяется совсем и превращается в веселые танцы» [758, с. 199].

В рассматриваемом столетии на бальную культуру Речи Посполитой (равно как и иных европейских государств) начинает оказывать значительное влияние французский двор, где еще в конце XVI в. Генрихом III Валуа уже были проведены реформы в области придворного церемониала⁹⁶. Преемником этих реформ, как указывалось ранее, стал Людовик XIV Бурбон, который довел церемониальное поле французского двора до совершенства, явив тем самым образец для всех стран Европы. В данном аспекте все большее значение приобретает следование представителями магнатории и крупного шляхетства этикетным правилам. В результате постоянного контроля своего поведения, подчиненного строгим нормам этикета, искусствен-

⁹⁶ Французско-польские связи приобрели более тесный характер, начиная с момента избрания Генриха III Валуа в 1573 г. королем Речи Посполитой, а впоследствии продолжились, укрепляясь династическими браками: в XVII в. Владислава IV Вазы и Яна II Казимира с французской принцессой Людовикой Марией Гонзагой; Яна III Собеского с французской принцессой Мари Казимир Луизе де ла Гранж д'Аркьен; в XVIII в. – союзом дочери Станислава I Лещинского Марии Лещинской с королем Франции Людовиком XV.

ность последнего (этикета) должна была трансформироваться в естественные и непринужденные манеры.

Однако, в силу специфики государственного устройства Речи Посполитой, где, в отличие от Франции, во-первых, монарх не обладал абсолютной властью, во-вторых, процент аристократии был одним из самых крупных в Европе (10–12%), а также вследствие расцвета в XVII веке сарматской идеологии, европейские этикетные императивы приобретали у представителей шляхты специфические черты. Это нашло отражение как в крайне высокомерной, заносчиво-надменной и своевольной манере их поведения (даже с монархом⁹⁷), подчеркивавшей исключительность польского дворянства среди прочих наций, так и во внешнем облике шляхтича Речи Посполитой конца XVI – XVII века, более связанного с восточной (прежде всего, турецкой) традицией (жупан, кунтуш, делия, пояс, шапка-«рогатывка» с меховым отворотом, разрезанным надо лбом, и украшенная султаном из перьев и драгоценными пряжками, сабля-карабела; нередко бритая голова с «оселедцем», роскошные усы) и сильно отличавшегося от вида западноевропейского аристократа⁹⁸ [Иллюстрация 26]. «Одежды носит Поляк вели-

⁹⁷ В шляхетской среде существовало понятие рокоша – права непослушания королю. Рокош в значительной степени обесценивал статус правителя, ставя монарха в один ряд с его подданными шляхетского сословия. Если в смысле богатства шляхта XV–XVI веков не была однородной, то в поведении стремилась к единству.

⁹⁸ При этом следует заметить, что шляхтич также мог носить и европейский костюм, в соответствии с модой своего времени (однако предпочтение отдавал сарматской одежде). Наряды во французском стиле стали набирать популярность в Речи Посполитой достаточно поздно, во времена правления Яна Собеского (последняя четверть XVII в.). Женский наряд шляхтянки в гораздо меньшей степени был подвержен ориентальному влиянию. Он представлял собой синтез западноевропейских элементов (корсет), древнеславянской традиции (белый рантух – специфическое головное покрытие, надеваемое на голову и драпирующееся вокруг лица, шеи, плеч, а иногда и стана; головной убор в виде бархатной шапочки с меховыми отворотами из куницы, бобра, соболя или целиком сделанный из меха и надеваемый поверх рантуха) и национальной самобытности (особенности кроя, отдельные детали в виде фартука, а также богато декорированный кружевом и жемчугом чепчик, надеваемый, как и меховая шапка, поверх рантуха).

колепные – это равная королю свобода, еще носит поляк золотой перстень – это шляхетство, в котором высший низшему в Польше равен, имеет общего с королем вола – право посполитое, которое как ему, так и королю его в Польше вол одинаково служит. Таковым будучи, Поляк в своем королевстве всегда весел, поет, танцует свободно, не имея ... никаких обременяющих его обязательств, не будучи ничего своему королю должен...», – писал польский публицист эпохи сарматизма Станислав Ожеховский [721, с. 231].

В сохранившихся описаниях торжеств по поводу бракосочетания Лжедмитрия I и Марины Мнишек (а также коронации последней) 18 мая (по старому стилю) 1606 г. в Москве указывается, что на церемонии коронации царицы царь был «в короне и богатой одежде», а царица шла возле царя, «одетая по-московски, в богатую одежду, украшенную жемчугами и драгоценными камнями по вишневному бархату» [382, с. 53]. Через день, 20 мая, на праздничном обеде царица была в польской одежде, а царь – в московской; 21 мая «царь и царица в польских одеждах были» [382, с. 54]. Очевидно, что демонстративное позиционирование своей национальной принадлежности посредством наряда было важной составляющей политической игры между Речью Посполитой и Российским царством.

22 и 23 мая в рамках праздничных мероприятий состоялись два бала. О первом (22 мая) даны весьма скудные сведения: «В палате обедали, там же веселились. Поляки у стола служили – дворяне царицы и чашничие, есть готовили также польские кухмистры. Потом *танцевали до утра*» [382, с. 54]. Информация о втором бале (23 мая) более развернута: «Также поляки служили у стола. Был и пан посол, но за другим столом сидел. После обеда паны приближенные *танцевали*. Царь переоделся в гусарские одежды и танцевал один раз с царицей, другой раз – с паном воеводой. Церемонии такие в танце были: все паны, желавшие служить в танцах при царице, сначала целовали руку царю, потом шли своим порядком, сняв шапки, пан воевода с

паном послом располагались в самом конце, тут же перед царем. Когда танцевали одни паны приближенные, они все снимали шапки, кроме посла, который снимал ее, только проходя мимо царя. Когда пан воевода танцевал с дочерью, он вел ее слева. Танцевал царь с паном воеводой, а служили им царица и с княжной Коширской. Наливали множество всякого питья. “Москвы” в тот день не было, кроме Афанасия и Мосальского. Разошлись с заходом солнца» [382, с. 54–55]. Как видно из приведенного описания, данный бал представлял собой официальное мероприятие с определенным церемониалом, которого придерживались присутствующие на нем гости.

Большую ценность представляет описание бала, проводившегося в день венчания «по доверенности» Лжедмитрия I с Мариной Мнишек 29 ноября 1605 г. в Кракове в доме ксендза Фирлея [Приложение А, 7], ибо оно является показательным с точки зрения определенных отличий от западноевропейского аналога (в частности, от бальной церемонии французского двора). Среди общих черт – «вписанность» бала в заключительную часть свадебного торжества, проводимого по традиционной схеме: «официальная часть (сам обряд венчания, совершенный по церковным правилам) – парадная трапеза (торжественный обед) – бал», а также строгое соблюдение иерархии во время самой танцевальной программы. При этом разницу составляли некоторые детали, не характерные для Западной Европы, в том числе: а) прислуживание высших придворных чинов (кастелянов, воевод, канцлера ВКЛ и великого маршалка Литовского) монаршим особам при исполнении ими танцев; б) включение в бальную церемонию (сразу после танцевальной программы) поздравительно-напутственных слов короля и королевны, произнесенных для Марины Мнишек в ее новом статусе замужней дамы и выполняющих функцию своеобразного монаршего благословения. Все это свидетельствует о своеобразии официальной бальной церемонии в Речи Посполитой.

К сожалению, о самих танцах, исполняемых на вышеперечисленных балах, в рассмотренных описаниях информации не

содержится. Однако можно предположить, что среди них могли быть как западноевропейские, так и польско-белорусские композиции, распространенные в то время (их популярность в Речи Посполитой не уступала итальянским и французским образцам). Выдвинутое предположение находит подтверждение на страницах отечественных нотных сборников того времени – «Виленской тетради» или «Виленской табулатуры» («Віленскі сшытак»), а также «Полоцкой тетради» или «Остромечевской рукописи» («Полацкі сшытак»). Оба сборника являются анонимными и содержат примеры светской бытовой песенно-танцевальной музыки западно- и восточноевропейского происхождения эпохи Ренессанса («Виленская тетрадь», 1600 г.⁹⁹), а также ренессанса и барокко («Полоцкая тетрадь», 1640–1670-е гг., при этом некоторые композиции датируются 1591 г.¹⁰⁰). Помимо обозначенных сборников танцевальный репертуар продолжали создавать придворные композиторы, среди которых выделяются фигуры Войцеха Длугорая, Яна Полака и Диамеда Като, сочинивших множество танцевальных пьес для лютни.

Если в эпоху Ренессанса одним из самых популярных танцев при дворе была гальярда, то во времена барокко премьером на балах (в том числе и в Речи Посполитой) стала куранта. Мода на куранту была обусловлена, с одной стороны, тем, что имен-

⁹⁹ Ученые выдвигают предположение, что составителем и автором обработок лютневой табулатуры «Виленской тетради» был Диомед Като – композитор и лютнист итальянского происхождения, который почти всю жизнь работал в Речи Посполитой, в том числе при дворе короля Шведского и Польского Сигизмунда III Вазы в должности лютниста (с 1588 по 1593). В числе его произведений выделяются многочисленные танцевальные пьесы для лютни, как западноевропейские (в том числе куранты и гальярды), так и польские (т. н. польский танец, под которым обозначается полонез или мазурка), в которых стремился к объединению итальянской традиции с польским фольклором.

¹⁰⁰ В число разножанровых композиций «Полоцкой тетради» входят танцевальные образцы западноевропейского (например, куранта, бергамаска, балетто, а также танцы без конкретного названия, близкие по ритмическому рисунку и характеру сарабанде, гальярде и паване) и славянского (в том числе белорусские и польские – «Тарапата», «Цюпа», «Тритон», «Немец», «Выходной (парадный)» «Приветственный» и др.) происхождения.

но она была любимым танцем Людовика XIV, на которого равнялись все европейские монархи второй половины XVII – начала XVIII в.; с другой – активной пропагандой французской культуры (в том числе танцевальной) при дворе короля польского и великого князя литовского Яна Собеского его женой Мари Казимирой Луизой де ла Гранж д'Аркьен, француженкой по происхождению. Поэтому вполне оправданным становится и преимущественно церемониальное предназначение куранты среди прочих придворных танцев, и ее количественное преимущество перед иными танцевальными композициями в нотных сборниках того времени¹⁰¹. Мода на куранту продержалась в Речи Посполитой достаточно долго, свидетельством чему является название рукописного нотного сборника светской вокальной кантовой лирики первой трети XVIII в. «Куранты» (1733), многие образцы которой имеют танцевальную основу.

В связи с крайне скудными сведениями о балах в Речи Посполитой эпохи барокко, лишь изредка проскальзывающими на страницах архивных документов¹⁰², исторических хроник, мемуаров, дневников и воспоминаний отдельных представителей того времени, которые, как отмечалось выше, более сосредотачивали свое внимание на описании военных событий, сложно давать оценку данному явлению и делать конкретные выводы. Одно из найденных свидетельств, касаемых проведения балльных мероприятий в то время, содержится в дневниковых записях государственного и военного деятеля Речи Посполитой первой половины XVII в. магната Альбрехта Станислава Радзивилла. В одной из них буквально в нескольких словах говорится о бале, устроенном в честь заключения Полянского мира между Московским царством и Речью Посполитой 27 мая

¹⁰¹ Так, куранты составляют подавляющее большинство пьес в лютневой рукописной табулатуре Войцеха Длугорая – польского композитора и лютниста-виртуоза, в 1583-1585 гг. лютниста короля Стефана Батория. Табулатура В. Длугорая (1603 г.) содержит 38 курант.

¹⁰² В основном, в виде упоминания о тех или иных расходах для проведения балльных торжеств, представленных в финансовых документах.

1634 г. и состоявшемся после окончания официальной церемонии подписания мирного договора. По словам А. С. Радзивилла, «бал был с подарками, как обычно, богатейшими с нашей стороны (со стороны поляков. – И. Е.)» [471, с. 251]. Данный договор, завершивший русско-польскую войну 1632–1634 гг., был подписан в селе Семлево на реке Поляновке и, соответственно, там же был организован бал. Проведение бального торжества в условиях, весьма далеких от придворных реалий, с одной стороны, вызывает удивление, с другой – подтверждает тот факт, что балы в Речи Посполитой были неотъемлемой частью всех крупных государственных событий.

2.4.4. Бал в XVIII столетии

Развитие бальной культуры на белорусских землях продолжилось в следующем, XVIII веке с характерными для него актуальностью барочной традиции, переходящей в утонченно-изысканные пасторально-рокайльные мотивы, с одной стороны, набирающими силу просветительскими идеями классицистической эпохи, с другой, и постепенным упадком сарматской идеологии, с третьей. Все более крепнущие связи между Речью Посполитой и Францией на протяжении предыдущего столетия в XVIII веке обусловили господство в РП французской культуры. Данный факт повлиял на процесс постепенного вытеснения из мировоззрения шляхты сарматской идеологии и способствовал негативному восприятию характерных черт последней (в том числе ксенофобии, крайнего консерватизма и традиционализма, проявляющихся в фанатической приверженности сарматской идее представителями нового поколения дворянства Речи Посполитой¹⁰³. Последний факт во многом способствовал

¹⁰³ Во второй половине XVIII в. понятие сарматизма в шляхетской среде стало ассоциироваться с грубыми и высокомерными манерами сарматов и их нетипичным (в сравнении с западноевропейской аристократией) внешним видом. В контексте новой эпохи Просвещения сарматизм отражал негативные черты, противоположные идеалу просвещенного либерального гражданина. Грубоватость,

смещению акцентов в системе ценностей белорусско-польской аристократии. Начиная со второй половины XVIII в., интересы представителей новой прогрессивной шляхты постепенно смещались с театра военных действий, в котором по воле своих монархов продолжала участвовать изможденная и обессиленная бесконечными войнами XVII в. Речь Посполитая¹⁰⁴, в мирную сферу (реализация функции помещиков-землевладельцев, расширение образовательных горизонтов и проявление большого интереса к миру). Безусловно, перечисленные объективные факторы не могли не повлиять на онтологию бала в Речи Посполитой, что отразилось, во-первых, на уровне количественного увеличения балльных мероприятий во второй половине XVIII в. (игровая природа бала, столь характерная для барочной эпохи, реализующая концепт мира как театра, созданного Демиургом, а людей как актеров, играющих в этой «театральной постановке», продолжала оставаться актуальной в век

высокомерие и простота старой, сарматской, шляхты противопоставлялись изысканной утонченности западноевропейских (прежде всего, французских) салонов. Многие крупные магнаты Речи Посполитой прекрасно знали французский язык и литературу, их жены и дочери одевались в соответствии с последними тенденциями парижской моды. Однако уже в конце XVIII в., во многом под влиянием идей Великой французской буржуазной революции, а также разделов Речи Посполитой, негативная семантика сарматизма начинает утрачивать актуальность, трансформируясь в национально-патриотическую идею и выдвигая на историческую авансцену, по словам С. Н. Бухарина и Н. М. Ракитянского, образ «просвещенного сармата» – пламенного патриота, образованного и воспитанного человека, возвращенного на философско-просветительских идеях, но при этом уважающего старинные национальные обычаи: «В среде польской знати мода на французское платье и ношение шпаги сменилась актуальностью шляхетского кунтуша и польской сабли» [96, с. 119]. Показательным в этом плане является внешний вид князя Кароля Радзивилла (Пане Коханку), который, согласно воспоминаниям Я. Д. Охотского, «одевался всегда по старо-польскому, ... гранатового цвета кунтуш, жупан и отвороты малиновые, и золотые пуговицы. Сабля, осыпанная крупными бриллиантами в золотых ножнах, лосиные перчатки за поясом, а на голове малиновая конфедератка. Носил он длинные усы и подбривал лоб» [429, с. 127].

¹⁰⁴ Северная война (1700–1721), война за польское наследство (1733–1735), война за австрийское наследство (1740–1748) и Семилетняя война (1756–1762) окончательно подорвали даже видимость единства страны.

Просвещения¹⁰⁵), во-вторых, в усилении тенденции все большей демократизации бальной практики (жизнь вовлекает в свой театр развлечений людей разного происхождения и сословной принадлежности, что прекрасно соотносится с идеями Просвещения) и, в-третьих, в нивелировке своеобразных, сарматских, черт белорусско-польских балов, способствующей их (балов) максимальной схожести со своими западно-европейскими (прежде всего, французскими) аналогами.

При этом на протяжении XVIII в. нравы шляхты в своем большинстве еще оставались весьма грубыми. Как пишет А. Мальдис, набожность представителей дворянства Речи Посполитой «сосуществовала в XVIII столетии с аморальностью и развязанностью. <...> “Поклонение Вакху” ... приобрело ... невероятные размеры. Шляхта (и крупная, и средняя, и мелкая) проводила время на балах. Пили огромными “куляўкамі” – бокалами без ножки, которые нельзя было поставить, венгерское, бургундское и испанское вино, немного меньшей посудой – “гданьскую водку”, домашние ликеры, настойки, стаканами – пиво и брагу. Находились умельцы (аматары), которые за час в шутку проглатывали целый “кош шампанского вина. ... особенно славился пьяными оргиями Несвиж» [366, с. 93]. В записках польского дворянина и историка Яна Дуклана Охотского (1766–1848 годы жизни) подчеркивается, что пьянство было обязательной составляющей популярности шляхтича, которая «была необходима» и «получалась только с полной чашей в руках» [429, с. 25]. «При попойках заключалась дружба, утверждались союзы, оканчивались распри, улаживались проекты на сейме, инструкции послам... Наконец при попойках улаживались супружества», – подчеркивает Я. Д. Охотский [429, с. 25].

¹⁰⁵ Понятия театра, игры, театральности тесно соотносятся с, одной стороны, с категорией публичности, с другой – с тягой к приключениям, путешествиям и авантюрам, столь характерным для эпохи Просвещения в целом и для бальных мероприятий в частности. Последние во многом способствовали реализации стремления эпохи «проникнуть в иное “культурное” пространство» (выражение А. А. Радугина).

Вероятно, парадные трапезы, проводимые в рамках балов, вряд ли были исключением из вышеобозначенной традиции, складывавшейся в шляхетской среде на протяжении веков. Наиболее распространенным форматом балльных мероприятий в Речи Посполитой была схема, согласно которой торжественный ужин, как правило, являлся их заключительной частью (т. е. устраивался после танцевальной программы). Однако у того же Я. Д. Охотского встречается упоминание о бале, построенном по принципу «парадный обед – танцы»¹⁰⁶ [Приложение А, 8].

В отличие от предыдущих столетий, XVIII в. (прежде всего, его вторая половина) предоставляет значительно больше информации о проводимых на территории РП балльных мероприятиях. Во множестве источников, наряду с краткими упоминаниями, присутствуют и более содержательные описания балов, а также моменты, связанные с их подготовкой (среди подобного рода документов большой информативностью выделяются записки Я. Д. Охотского, воспоминания Л. Потоцкого и мемуары Л. Сапеги)¹⁰⁷. Данный факт позволяет создать определенное представление о состоянии балльной культуры в конфедеративном государстве, которым в обозначенный временной отрезок правили Август II Сильный (1697–1706 и 1709–1733 годы правления), Станислав Лещинский (1706–1709 и 1733–1735 годы правления), Август III Саксонец (1736–1763 годы правления) и последний король польский и великий князь литовский Станислав Август Понятовский (1764–1795 годы правления). Наибольшее количество источников, в разной степени затрагивающих вопросы балльной практики, относится ко времени

¹⁰⁶ Речь идет о бале во дворце отца люблинского помещика Антония Скорупко в Кракове по случаю именин хозяина – «старика более чем восьмидесяти лет», «ловчего времен короля Августа III Саксонского». На этом балу «присутствовало до трехсот человек гостей» (в числе которых около тридцати лиц духовного звания из знатных фамилий) [429, с. 111–112].

¹⁰⁷ Многочисленные упоминания о балах содержатся в дневниках Михаила Казимира Радзивилла (Рыбоньки) [472].

правления фаворита Екатерины II Станислава Августа Понятовского [Иллюстрация 27].

Так, англичанин Уильям Кокс во время своего двукратного пребывания в Варшаве в 1779 и 1785 гг. оставил интересные замечания по поводу исключительности белорусско-польской магнатории, которая, по его мнению, не только с изяществом и роскошью обставляла свои резиденции, затмевая в этом англичан и французов, но и была «очень изобретательна по части удовольствий», поскольку умела с большим вкусом «устраивать очаровательные празднества», не жалея на это денег [299, с. 296–297]. Показательным в данном аспекте является ранее упоминаемый автором монографии (см. второй раздел первой главы) *бал, устроенный князем Каролом Радзивиллом (Пане Коханку) в его дворце в Варшаве в 1789 г. в день святой великомученицы Екатерины и стоивший магнату более двух миллионов золотых*, описанный на страницах воспоминаний Я. Д. Охотского [429, с. 124–125; Приложение А, 9]. К сожалению, при достаточно подробном описании внешних моментов, мемуарист не оставил информации о танцах, исполнявшихся на данном балу.

Упоминание названий танцевальных композиций, входивших в репертуар бальных вечеров этого времени, содержится в описании Я. Д. Охотским *бала, состоявшегося во дворце Липских в г. Яновец (близ Варшавы) по случаю именин подкомория (земского окружного судьи) Антона Липского (друга Я. Д. Охотского)*¹⁰⁸. На данном торжестве «танцевали немного» и только модные западноевропейские танцы – *польский*, «который тянулся два часа» и всякая фигура которого «оканчивалась бокалом», *англез* и *мазурку*, отрепетированные гостями накануне. Также из этого описания мы получаем представление: а) о мужских бальных нарядах, представлявших собой национальные костюмы в виде кунтушей, атласных шаровар, сапог с

¹⁰⁸ К сожалению, Я. Д. Охотский не уточняет даты проведения этого праздника, которое, судя по логике изложения мемуариста, происходило незадолго после упомянутого выше бала князя Радзивилла (т. е. в 1789 г. или 1790 г.).

серебряными подковками, богатыми слущкими поясами, собольих шапочек с султанами; б) об имевшем место на балу искусстве легкого флирта – «Весь вечер я (Я. Д. Охотский. – И. Е.) ухаживал за Эмилией... Она слушала меня благосклонно; рука ее лежала в моей руке, а когда я позволил себе сжать пальчики, мне ответили легким пожатием» [429, с. 173–174].

О танцевальных пристрастиях последнего монарха Речи Посполитой Станислава Понятовского, предпочитавшего исполнять *англез, польский и кадрили*¹⁰⁹, говорится в кратком описании балов, проводимых его старшим братом, экс-подкоморием Казимиром Понятовским, который, как сообщает Я. Д. Охотский, «разведясь с женою, жил в местности Солен, над Вислой, в небольшом доме с великолепным садом» и часто «устраивал балы и танцевальные собрания» [430, с. 183–184; Приложение А, 10].

О некоторых деталях этикета, характерных для формата бального мероприятия того времени, дает представление лаконичное описание бала у бельского воеводы Теодора Потоцкого, который состоялся во Львове в 1795 г. Первая деталь касается внешнего вида гостей, прежде всего, молодых людей, одетых по европейской моде¹¹⁰. В частности, приглашенный на это торжество Я. Д. Охотский был одет «во все черное, начиная с фрака и оканчивая черными чулками, жилетом и черным платком на шее» [430, с. 16]. Вторая деталь освещает некоторые особенности этикета, связанного, в том числе, с вхождением

¹⁰⁹ Известно, что Станислав Август Понятовский был страстным любителем и покровителем искусства, устраивавшим многочисленные балы в честь художников. Большинство из таких балов проходило в бальном зале королевского дворца либо в камерной резиденции монарха в парке Лазенки (Варшава), где в 1778 г. по проекту придворного архитектора Яна Христиана Камзетцера был обустроен церемониальный зал, отличающийся изящным интерьером с декоративными элементами в виде скульптур и фресок в античном стиле, выполненными Богумилом Плершем.

¹¹⁰ Если представители старой, сарматской, шляхты в течение XVIII в. продолжали приезжать на балы в богатых, дорого украшенных национальных нарядах, то молодое поколение аристократии предпочитало одеваться по-европейски, согласно французской моде.

нового гостя (Я. Д. Охотского. – И. В.) в малоизвестное ему бальное общество: «Когда я приехал на бал, мадам Потоцкая (жена воеводы) не только приняла меня ласково, но даже посадила рядом с собою и сама представила близ сидящим дамам <...> – Что вы не танцуете? – спросила меня Потоцкая. – Я здесь никого почти не знаю, – почтительно ответил я. – Я сейчас дам паспорт для знакомства! И с этими словами она села со мной в первом ряду танцующих пар. Протанцевав с хозяйкою – женою воеводы, я имел уже право брать всех дам» [430, с. 17].

Помимо традиционных, в XVIII ст. в Речи Посполитой продолжали устраиваться *маскарадные балы*. Как правило, их давали магнаты либо представители богатой шляхты. Так, на одном из таких балов, устроенном в Варшаве 22 февраля 1726 г. паном Юзефом Мнишеком, великим коронным маршалком, присутствовал сам король Август II Сильный [472]. В Несвиже балы-маскарады постоянно организовывал Михаил Казимир Радзивилл (Рыбонька) [472].

Со второй половины XVIII века в бальной культуре Речи Посполитой наблюдается несколько тенденций: 1 – количественное увеличение балов при дворе монарха, обусловленное реализацией желания Станислава Понятовского жить роскошно, в соответствии со своим статусом, несмотря на бедственное положение государственной казны (миллионные долги бывшего фаворита оплачивала Екатерина Великая); 2 – активный процесс демократизации и камернизации бальной практики, связанный, во-первых, с наступлением долгожданного мира, во-вторых, с большим количеством богатой шляхты, которая могла себе позволить жить на широкую ногу, и активным приобщением к бальной культуре провинциального дворянства и мещан, жилищные условия которых были в разы скромнее богатого шляхетства¹¹¹; 3 – обострение сложной политической си-

¹¹¹ В Речи Посполитой мещане имели право приобретать в собственность дома в городах и сады вокруг города, что составляло одну из городских льгот и привилегий...» [81, с. 377].

туации, связанной с разделами Речи Посполитой, в результате которых с 1795 г. белорусские земли полностью вошли в состав Российской Империи, что обусловило нивелировку национального своеобразия бальной культуры конфедеративного государства и ее дальнейшее развитие в ином контекстном поле.

Расцвет балов при дворе Станислава Понятовского во многом был связан с большой любовью последнего монарха Речи Посполитой к подобным увеселениям. Прекрасно образованный и воспитанный, утонченный и элегантный, король прекрасно танцевал. Известно, что, помимо многочисленных бальных мероприятий, устраиваемых Станиславом Понятовским в своих резиденциях (в Варшаве и Лазенках), он часто посещал аналогичные мероприятия в домах знати. В свою очередь представители магнатории (Сапеги, Радзивиллы, Огинские, Тышкевичи, Чарторыйские, Хрептовичи и др.), сосредоточившие в своих руках власть и земельные ресурсы, распространявшие моду на все европейское, тратили огромные средства на поддержание репрезентативности собственного двора (в том числе и на устройство роскошных балов), о чем уже говорилось выше.

Кроме того, светский праздник, обусловленный значимым поводом¹¹², всегда завершался торжественным балом. В этом плане следует особо выделить деятельность гродненского старосты Антония Тызенгауза, во времена которого организовывались великолепные балы в честь тех или иных крупных событий, получавшие освещение на страницах «Газеты Гродненской» («Gazeta Grodzieńska»). В Варшаве и других крупных городах не очень состоятельная шляхта посещала дворянские публичные балы [429, с. 124].

Показательным примером тенденции демократизации бальной практики в Речи Посполитой являются *два бала, организованные мещанами в Варшаве в честь именин короля Станисла-*

¹¹² В их числе коронация короля, годовщина коронации короля, принятие Конституции, начало сеймов, сеймиков, трибуналов, именины и день рождения короля, визиты короля, магнатов и т. п.

ва Августа Понятовского и маршала сейма Станислава Малаховского 8 и 9 мая 1791 г. Оба балльных мероприятия проводились во дворце князей Радзивиллов. Высокий статус этих балов предполагал тщательную подготовку – на городских улицах были сооружены множественные триумфальные арки, окна домов украшали различные «транспоранты, аллегии, надписи, окруженные тысячами ламп», «дворец был великолепно иллюминирован» [429, с. 212–213]. На бал 8 мая заранее пригласили исключительно высокородную публику – короля, министров, сановников, депутатов, генералов и их дам. Представление гостей королю на открытии бала длилось с 11.00 до 14.00 [429, с. 213–214]. Бал 9 мая был устроен специально для горожан, которых собралось огромное количество. В связи с этим пространство дворца было зонировано следующим образом. Две залы отводились под буфет, где в одном помещении всем желающим «раздавали кофе, шоколад, варенье, конфеты и фрукты», в другом – всевозможные вина. Две залы предназначались для танцев. В других комнатах были поставлены столы для праздничного ужина. Структура второго бала строилась по традиционной схеме «танцы – парадная трапеза». Мероприятие предполагало соблюдение этикетных норм – «приятнее всего на этом ужине и бале была братская вежливость и взаимная внимательность гостей и хозяев», «горожане приглашали дворян к себе в дома», в результате чего «за этим балом потянулась длинная шеренга меньших балов ... у разных именитых горожан» [429, с. 215; Приложение А, 11].

Несмотря на бедственное положение городов Речи Посполитой, переживавших в XVIII веке глубокий упадок [366, с. 211], на протяжении обозначенного столетия в них продолжали устраиваться редуты, инициаторами которых были городские власти (руководство городов фактически зависело от магнатов и крупной шляхты) или частные лица (те же представители магнатории и даже король). Публику на редутах, как правило, составляли финансово состоятельные горожане и нередко бога-

тая шляхта¹¹³. Как правило, эти мероприятия проводились либо в арендованных помещениях (королевском дворце, в здании благородного собрания, ратуше, клубе, театре, усадьбе), либо в частных имениях, либо в специально построенных редутных залах¹¹⁴, либо на пленэре (в специально построенных для этой цели открытых площадках и залах). Об многочисленности редутных балов можно судить по дневниковым записям шляхтичей¹¹⁵. В программу редутов могли входить различные концертные номера (например, выступления балетных труп, музыкантов и артистов, в том числе крепостных) [61, с. 242–243].

Некоторые редуты вызвали особый восторг у их участников. В частности, сведения об одном из таких мероприятий – *костюмированном бале, проходившем в Гродно в 1793 г.*, сохранились на страницах записок Я. Д. Охотского. Из его восторженных отзывов следует, что основу театрализации данного действия составляли античные образы. «Удивительное зрелище представилось мне – точно я был на Олимпе: двигались Венеры, Дианы, Психеи; то являлись как в Афинах улыбающиеся Аспазии, то римские весталки, наконец что-то вроде диких с Таити (a la sauvage); все то были одетые, или вернее, раздетые барыни; наиболее впрочем являлось гречанок...» [429, с. 305]. О танцевальной программе бала-маскарада Я. Д. Охотский говорит вскользь, упоминая лишь один танец – кадрили. Празднество продолжалось до раннего утра – гости разъехались только в пять часов [429, с. 305]. На иных гродненских балах, по замечаниям А. Мальдиса, «пили из женских туфель или из огром-

¹¹³ В отдельных случаях (например, на редутах, организованных князьями Михаилом Казимиром Огинским в Слониме и Семеном Гавриловичем Зоричем в Шклове) на редуты допускались представители всех слоев населения, кроме крепостных [54, с. 94].

¹¹⁴ Так, для проведения большого бала-маскарада по случаю приезда в 1780 г. в г. Могилев российской императрицы Екатерины Великой и австрийского императора Иосифа II русским генералом-фельдмаршалом Захаром Григорьевичем Чернышевым был построен огромный «редутный зал» [54, с. 93].

¹¹⁵ Большое количество упоминаний о присутствии на редутах содержится, в частности, в дневнике Михаила Казимира Радзивилла (Рыбоньки) [472].

ных бокалов, а пустую посуду били о пол или о свою голову», играли в самые разные игры (гости среднего и пожилого возраста предпочитали бильярд или азартные карты, нередко заканчивающиеся огромными проигрышами и драками; молодежь – развлечения, связанные с флиртом: фанты, «перепелочку», «слепую бабку» (жмурки), «фигли-мигли»¹¹⁶) [366, с. 289–290].

Во второй половине XVIII в. балы стали излюбленным развлечением провинциального дворянства. И если его состоятельные представители могли себе позволить организовать бал на соответствующем данному мероприятию уровне, требующем больших финансовых затрат (касаемых в том числе найма профессионального музыкального коллектива при условии отсутствия собственного «надворного» оркестра)¹¹⁷, то в среде малоимущих шляхтичей балы превращались в обычные увеселительные вечеринки, на которых танцевали под игру нескольких музыкантов – либо нанятых евреев, либо собственных лакеев, умеющих исполнять из модных бальных танцев лишь несколько композиций (в основном, менуэты, полонезы и контрдансы) [61, с. 245].

В результате трех разделов Речи Посполитой и подписания Екатериной II Великой 15 апреля 1795 года Манифеста о присоединении к Российской Империи Великого Княжества Литовского и Герцогства Курляндского и Семигальского на вошедших в состав российского государства белорусских землях стали обосновываться их новые, русские, владельцы, в одночасье превратившиеся в новоиспеченных «белорусских» магнатов. Ими были приближенные к Екатерине II богатые придворные сановники, получившие эти территории от императрицы в

¹¹⁶ А. Мальдис отмечает, что наиболее остроумной считалась игра «финфа», когда пьяному в нос засовывали скрученную бумагу, а затем подпаливали [366, с. 290].

¹¹⁷ Вопросам организации шляхетского бала на белорусских землях в конце XVIII – сер. XIX века и проблеме организации и роли музыкального сопровождения на балах шляхты белорусских земель в конце XVIII – 1-й четверти XIX вв. посвящены статьи Д. К. Ракова [477; 476].

подарок «для увеселения»¹¹⁸. Живя на широкую ногу, российские сановники превращали подаренные им владения в культурные центры с большим количеством развлекательных мероприятий (в том числе балов). Так, например, в историю вошли балы и маскарады, устраиваемые в Шклове фаворитом Екатерины II графом Семеном Гавриловичем Зориным [620, с. 30]. Подобные празднества служили своеобразным катализатором для развития бальной культуры местного дворянства.

Таким образом, к концу XVIII века в Речи Посполитой процесс распространения бальной культуры приобрел повсеместный характер, обусловленный демократизацией последней. Балы устраиваются не только в столичных, но и провинциальных городах, не только при дворах короля, магнатов и богатой шляхты, но также в усадьбах провинциального дворянства и мещанской среде. На протяжении всего обозначенного столетия в бальной культуре Речи Посполитой наблюдался процесс активной вестернизации, приведший к угасанию сарматской традиции в формате бала. К концу XVIII в. нравы шляхетского сословия стали гораздо более изысканными и утонченными, его сарматское высокомерие было в значительной степени отшлифовано этикетными навыками, а национальные наряды на балах в своем большинстве уступили место модным европейским костюмам и платьям.

¹¹⁸ В их числе – граф С. Г. Зорич, генерал-майор и шеф Ахтырского гусарского полка (в 1777 г. ему был пожалован Шклов и 7 тысяч крестьян), граф П. В. Завадовский, генерал-майор и министр просвещения Российской Империи (в 1776 г. стал хозяином земель и 4 тыс. крестьян в Могилевской губернии), граф А. В. Суворов, генералиссимус российских сухопутных и морских сил, генерал-фельдмаршал австрийских и сардинских войск (в 1795 года пожалован Кобринским староством и 7 тысячами душ крестьян), светлейший князь Г. А. Потемкин, генерал-фельдмаршал (в 1776 г. получил во владение Кричевское староство и более 14 тысяч крестьян), граф П. А. Румянцев-Задунайский, генерал-фельдмаршал (в 1775 г. получил в подарок Гомель и Гомельское староство в вечное потомственное владение «для увеселения» и более 11 тысяч душ крепостных), генерал-поручик А. П. Ермолов (в 1786 г. получил в Могилевской губернии 6 тысяч душ) и др. Кроме того, на присоединенных белорусских землях императрица жаловала своим родовитым подданным большие имения.

2.4.5. Особенности бальной практики в XIX–XX веках

В XIX в., после присоединения белорусских земель к российскому государству, бальная культура бывшей части Речи Посполитой начинает развиваться в контексте бальной культуры Российской Империи, которая уже в годы правления Екатерины Великой достигла своей кульминационной точки¹¹⁹. В романтическом столетии бальная практика в Российской Империи развивается в европейском русле как бы по инерции, все глубже проникая в различные слои социума и, тем самым, все более подвергаясь маргинализации. Одновременно с обозначенным процессом наблюдается рост тенденции коммерциализации бальной практики. Как отмечалось ранее, балы становятся всеобщим достоянием, активно тиражируются, превращаясь в явление массовой культуры. Пронизывая всю иерархическую структуру российского общества, в XIX ст. бальная практика есть излюбленное развлечение и монарха, и великосветского аристократа, и дворянина-помещика, и купца, и мещанина, и даже представителя пролетариата. Балы устраиваются по поводу и без такового различными социальными группами (балы дворянские, купеческие, мещанские), профессиональными сообществами (балы ремесленников, художников, артистов и т. д.), часто – с благотворительными целями.

В целом на протяжении романтического века география бала значительно расширяется (данный факт обусловлен тенденцией демократизации бальной практики и акцентуацией ее развлекательной функции). Городская знать (дворяне, военные и гражданские чины, почетные горожане, купцы первых двух гильдий) посещала балы в рамках Дворянских собраний, исправно внося за свое членство годовые взносы в количестве 10 рублей серебром [61, с. 263]. Платные общественные балы становятся неотъемлемой частью воксхоллов и увесе-

¹¹⁹ Известно, что Екатерина II в качестве образца для подражания выбрала для себя личность Людовика XIV, стараясь ни в чем не уступать выдающемуся монарху (в том числе в роскоши двора, придворных церемоний, празднеств и развлечений).

лительных садов, где проводятся в специально построенных танцевальных помещениях, принося большой коммерческий доход устроителям.

Очагом распространения бальной культуры на белорусских землях в XIX веке становится российский императорский двор, которым на протяжении романтической эпохи правили Павел I (1796–1801), Александр I Благословенный (1801–1825), Николай I Незабвенный (1825–1855), Александр II Освободитель (1855–1881), Александр III Миротворец (1881–1894) и Николай II Кровавый (1894–1917). Российские государи, начиная с Петра I, в вопросах придворного церемониала и этикета следовали европейским канонам (прежде всего, французским и немецким). Еще в XVIII ст. при российском дворе были учреждены должности обер-церемониймейстера и церемониймейстера, закрепленные на законодательном уровне петровской «Табелью о рангах» 1722 г.¹²⁰ Обращает на себя внимание тот факт, что первым обер-церемониймейстером был назначен итальянец граф Франц Санти, проживавший некоторое время в Париже (там он обучался искусству геральдики).

Показательно, что при разработке того или иного церемониала его создатели (обер-церемониймейстер и церемониймейстер) обязательно обращались к опыту европейских государств, прибегая к «сравнению обычаев ведущих стран Европы, закаяывая их описания за границей» [8, с. 149]. На этой основе, как указывалось ранее (см. раздел о развитии бала в России, с. 188),

¹²⁰ Напомним, что в обязанности обер-церемониймейстера входило руководство всеми проводимыми придворными торжествами, знание их церемониала, а также ответственность за хранение записей церемоний в канцелярии. В должностное поле церемониймейстера входила помощь обер-церемониймейстеру в плане «создания церемониалов общегосударственных мероприятий и протокольных увеселений двора» [8, с. 144]. В 1745 г. оба чина (обер-церемониймейстер и церемониймейстер) вошли в созданную при Коллегии иностранных дел Церемониальную службу, переименованную в 1779 г. в Церемониальный департамент. В широкий радиус обязанностей этого департамента входило участие в организации и проведении придворных празднеств и увеселений (еженедельные балы, куртаги, маскарады и т. п.), а также письменные приглашения на них представителей аристократии и дипломатов.

в 1748 г. при Елизавете Петровне издан «Экстракт из церемониалов при иностранных дворах», творческим освоением которого, по мнению О. Г. Агеевой, стало «появление особых русско-европейских вариантов церемониалов, в которых сочетались старые и новые регалии и государственная символика, таинства Православной церкви и европеизированные формы действий, чинов, увеселений, одежд и предметов» [8, с. 149].

Именно синтез западных и восточных элементов в церемониальном поле российского двора обусловил особую пышность и великолепие его праздничных и повседневных мероприятий в XIX веке, что не соответствовало придворной культуре Европы, где в то время, вследствие происходивших общественных изменений (буржуазные революции), обозначенная «пышность», по словам И. В. Зимина, стала выходить из моды как «несоответствующая жизненным стандартам буржуазного общества» [239, с. 105]. «В России, – писал Адам Чарторыжский, – празднества обставляются очень пышно. Русские умеют устраивать бесконечные маскарады, придворные балы, банкеты, иллюминации, фейерверки ...» [592, с. 255]. Во многом именно этот факт способствовал смещению эпицентра бальной культуры из Парижа в Санкт-Петербург к середине столетия¹²¹.

Усилиями Церемониальной службы при российском императорском дворе процветали как официальные балы по значимому общегосударственному поводу, проводимые в четком соответствии с протоколом, носившие торжественный характер и вызывавшие чувство огромной ответственности и не меньшее чувство скуки у его участников, так и менее формальные, а также неофициальные бальные мероприятия, проходившие в

¹²¹ При этом, как отмечалось ранее, на придворные церемонии оказывали значительное влияние личность императора и его пристрастия. Так, если при Александре I, Николае I и Александре II церемонии процветали, ибо частная жизнь этих императоров носила публичный характер и, тем самым, была как бы «вписана» в придворный церемониал, то уже при Александре III и Николае II при внешнем сохранении церемониального блеска отношение к подобного рода мероприятиям у государей было крайне формальным и сводилось к тягостной необходимости участия в них.

рамках официальных празднеств либо вне таковых по более камерному поводу, а также вовсе без повода исключительно с целью развлечения и увеселения императорской фамилии и лиц, приближенных к ней¹²². Н. А. Огаркова отмечает, что обязательным атрибутом церемониальных балов были парадные обеды, на которых празднично украшенные столы «накрывались для приглашенных в соответствии с их социальным статусом» [415, с. 22]. Парадные трапезы также были обязательным компонентом и неофициальных бальных увеселений.

Придворная бальная практика активно проникала в быт высшего сословия, а затем укоренялась в среде среднего и мелкопоместного дворянства, копировалась менее статусными условиями городского населения – купечеством, мещанами, чиновниками, интеллигенцией. Чем ниже был социальный уровень устроителей бальных мероприятий, тем менее последние напоминали собой аристократический оригинал, ибо не соответствовали ему ни по одной составляющей (финансовой, художественно-эстетической, этикетной). Подобные балы посещали представители пролетариата, в том числе трактирные заведующие и публичные женщины, поведение которых в большинстве случаев превращало эти танцевальные вечера, по мнению немецкого ученого и писателя Эдуарда Фукса (1870–1940), в не что иное, как «места публичного разврата...» [570, с. 302].

Как и ранее, основным бальным сезоном была зима, когда из деревень шляхта съезжалась в крупные губернские города (Вильно, Минск, Гродно) для активного участия в светской жизни.

¹²² Уместно вспомнить, что композиционная схема официальных придворных церемоний, связанных с проведением знаковых государственных праздников (династических, викариальных, кавалерских и полковых) была практически идентичной и состояла из нескольких частей: 1 – официальной, протоколно-торжественной (шествия в кафедральный собор, церковного обряда, военного парада, парадной трапезы во дворце, приношения поздравлений монарху подданными и *церемониального бала*, иллюминации и фейерверка); 2 – театрального действия, выступавшего в качестве официального художественного панегирика (трагедия, драма, опера-сериа, сценическая кантата, аллегорический балет) и 3 – неофициальной, увеселительно-развлекательной (*светские балы, маскарады*, концерты, праздники на пленэре, театрализованные представления – интермедия, комедия, комическая опера, балет) [415, с. 8].

ни. Функцию бального эпицентра выполнял Вильно – культурно-образовательный центр белорусско-литовского региона [730]. Так, в марте 1812 г. в императорской резиденции, расположенной в Закрете – великолепном парке Вильно, состоялся бал по случаю приезда Александра I. Согласно воспоминаниям графини Софии Шуазель-Гуфье, фрейлины императриц Елизаветы Алексеевны и Марии Фёдоровны, бал представлял собой многочисленное «блестящее собрание разряженных женщин, военных в богатых мундирах и орденах с алмазами». Бальное действо, начавшееся на пленэре под звуки духового оркестра музыкантов императорской гвардии, открыл Александр Павлович. Сначала он станцевал полонез с госпожой Бенигсен, исполнявшей роль хозяйки бала, затем – с госпожой Барклай-де-Толли, после чего пригласил госпожу Шуазель-Гуфье, с которой под звуки музыки «поднялся в главную танцевальную залу, обширную и ярко освещенную (в доме. – И. Е.)», где бал продолжился. Бал завершился ужином в саду, сервированном «без всякого этикета, на двух небольших столах», во время которого государь удалился [610; Приложение А, 12]. Приведенное описание дает представление не только о структуре бала, состоящей из двух частей – танцевальной программы и праздничного ужина, но также о множестве деталей, касаемых подготовки и организации этого высокостатусного мероприятия, туалетов его участников, манер императора, а также специфики музыкального оформления.

Графиня Габриэлла Пузынина, активная участница светской жизни Вильно 1830–1860-х гг., в своих воспоминаниях упоминает среди прочих: о виленском бале с участием Александра I, состоявшемся весной 1821 г., в котором приняло участие большое количество помещиков из белорусских губерний [730, с. 28–29]; о минском бале в честь приезда в город Александра II, прошедшем 4 сентября в здании губернского управления [730, с. 170–171].

Не менее востребованными на протяжении XIX века были придворные *маскарадные балы*, обставлявшиеся столь же пышно и великолепно, как и традиционные, содержащие в себе интригу и нередко носящие символический характер. Со времени прав-

ления Александра I балы-маскарады стали еще именоваться костюмированными балами (по-французски «bals pares»). Их демократический характер, а также ярко выраженная театральность способствовали неуклонно возрастающей популярности подобных празднеств в течение романтического столетия¹²³.

Представители родовитой местной аристократии, владевшие значительными материальными средствами¹²⁴, устраивали традиционные и маскированные балы в своих домах либо специально арендовали помещения для проведения этих мероприятий. В частности, упоминание о балах, проводимых в течение всего карнавального периода 1826 г. Франтишеком Сапегой в его Деречинском дворце, содержится в воспоминаниях Леона Потоцкого [442, с. 145]. О балах в доме помещиков Ошторпов, организовывавшихся во время контрактов 1830 г. в Минске¹²⁵, пишет Габриэлла Пузынина [730, с. 211–212].

Кроме того, светская жизнь провинциальных и столичных городов получала освещение в прессе, на страницах газет «Минские губернские ведомости», «Гродненские губернские ведомости», «Витебские губернские ведомости», «Виленский вестник» и др. [Иллюстрации 28–30]. В частности, краткое описание балов в доме виленского генерал-губернатора Петра Павловича Альбединского, поражавших своим блеском и разма-

¹²³ Мода на тематические костюмированные балы пришла в Россию из Европы еще в XVIII ст. В 1820-х гг. одним из самых популярных в европейских странах был берлинский бал-маскарад «Лалла Рурк» (по одноименной поэме Томаса Мура), поставленный также и при российском императорском дворе. Постановка этого маскарадного бала с участием великого князя Николая Павловича и его супруги Александры Федоровны состоялась 15(27) января 1821 г. При Александре III традиция устройства исторических костюмированных балов – разновидности тематических балов-маскарадов – продолжилась. Так, грандиозный исторический маскированный бал состоялся 25.01.1883 г. у великого князя Владимира Александровича (младшего брата императора), на котором он и его супруга Мария Павловна были одеты в придворные костюмы XVII в.

¹²⁴ Среди них – Воловичи, Тышкевичи, Потоцкие, Хрептовичи, Браницкие, Эльские, Любомирские, Паскевичи, Булгарины, Сапегы, Радзивиллы, Волотковичи, Огинские, Чапские, Грабовские, Адамовичи, Соллогубы, Полубинские, Пузынины, Боровские, Олельковичи-Слуцкие и др.

¹²⁵ Контракт – традиция ежегодного съезда шляхты в Минск с 1 по 12 марта для расчетов по кредитам и заключения имущественных сделок [434, с. 384].

хом, присутствует в газете «Виленский вестник» за 1875 г. [119; Приложение А, 13]. Упоминание о балах, проводимых минским генерал-губернатором графом Эдуардом Федоровичем Келлером, о бальных мероприятиях, организованных купцом Дэльпасом, а также о многочисленных субботних маскированных балах содержится в «Минских губернских ведомостях» за 1859 г. [434, с. 456]. В № 17–19 «Витебских губернских ведомостей» за 1894 г. опубликованы известия о проведенных при Высочайшем Дворе бальных мероприятиях. Так, в № 17 от 27 февраля сообщается, что «20-го февраля, в залах Зимнего Дворца состоялся, в Высочайшем присутствии первый концертный бал, на который было приглашено 1000 человек» [126]. В № 18 от 3 марта пишется: «23-го февраля Их Императорские Величества Государь Император и Государыня Императрица и Их Императорские Высочества Наследник Цесаревич, Великая Княжна Ксения Александровна, Великая Княгиня Мария Павловна и Великие Князья присутствовали на балу у германского посла, генерала Вердера» [126]. № 19 от 6 марта информирует о том, что «24 февраля в залах Зимнего Дворца состоялся, в Высочайшем присутствии, второй концертный бал, на который было приглашено около 1200 человек» [126].

Сведения о балах в белорусских помещичьих имениях в период с 1900 по 1914 г. содержатся в воспоминаниях Цецилии Тишевой (Толочко) (в том числе о балах в Волковыске Гродненской губернии, организованных в рамках сельскохозяйственной выставки 1911 г. [654, с. 82]; описание большого бала на 100 человек, устроенного в честь 20-летия Цецилии в июле 1912 г. в имении Вердомичи Гродненской губернии и др.) [654, с. 95–98]. В плане подробностей значительный интерес представляет упомянутый большой бал, который готовился на протяжении нескольких месяцев. Так, Цецилия сообщает, что мероприятие началось в 21.00 и продолжалось до утра. Его танцевальную программу, в которую входили вальс и контрданс, традиционно открыл распорядитель (пан Сегень. – *И. Е.*) с хозяйкой (именинницей Цецилией Толочко. – *И. Е.*). В танцах

приняло участие 25 пар. Для приготовления праздничного ужина были наняты 4 повара из Варшавы, а для угощения гостей было куплено 100 бутылок шампанского и 100 бутылок вина Griesshubler [654, с. 95–98].

Проведение балльных мероприятий как традиционного, так и маскарадного формата, предполагало наличие обязательного буфета, а их танцевальная программа (более разнообразная на традиционных балах), как правило, включала в себя модные для того времени танцы – полонез, вальс, кадрили, котильон, мазурку, польку. В рамках Дворянских собраний уездных и губернских белорусских городов балы проводились на основе специальных Постановлений об организации танцевальных и клубных вечеров, в которых в письменном виде оговаривались важные детали их подготовки и проведения (назначение ответственных лиц, финансовые и технические вопросы, регламент проведения, цена билетов, наем прислуги и дежурных, организация полицейского надзора, буфета, игр, лотерей, требования к нарядам и др.). Так, например, согласно Постановлению Гродненского Дворянского Благородного собрания 1856–1861 гг., танцевальные вечера должны были проводиться в доме Князя Любецкого «один раз в неделю по Вторникам, и клубные два раза в неделю, по Четвергам и Субботам» – «таковые вечера начать с будущего 5 числа Ноября месяца и продолжить до великого поста, за исключением времени с 1 по 25 Декабря, в которое танцевальные вечера заменяются в клубные»; «вечера начинать с 8 часов пополудни, продолжаться они могут до 2 часов по полуночи» [439, с. 277–280].

На протяжении XIX в. традиционные и маскарадные балы также устраивались различными клубами (в частности, английским и офицерским), список которых на рубеже XIX–XX вв. пополнился социально-профессиональными обществами – купеческими или приказничьими, чиновничьими, железнодорожными, мещанскими или бюргерскими, литературными, артистическими, музыкальными, художественными и др., которые создавались в губернских белорусских городах по образу и подобию петербургских образцов. В последние десятилетия

XIX века в регионах Российской Империи повсеместно стали организовываться внесословные общедоступные клубы, членами которых могли быть лица всех сословий и национальностей. В этой связи в белорусских городах (в том числе в Вильно, Гродно, Витебске, Слониме и др.) получила большое распространение деятельность созданного 1 июля 1897 г. попечительского общества народной трезвости, устраивавшего т. н. *народные балы*. Программа этих мероприятий являла собой упрощенный вариант клубных балов, что было обусловлено невысоким культурным уровнем публики, объединявшей в себе представителей средних и низших слоев городского населения, а также сельских жителей [161; 162; 117; 120; 121]. На территории белорусских городов продолжали пользоваться огромной популярностью публичные балы и редуты, проводимые в рамках кирмашей [442, с. 17–105].

Активному развитию бальной городской культуры в губернских белорусских городах во многом способствовало строительство железных дорог (сначала в Гродно – 1862 г., затем в Витебске, Полоцке и, наконец, в Минске – в 1873 г.), связавших «Балтику с Украиной и Европу с Россией» и превративших Минск не только «в центр притяжения промышленников и торговцев», но и в один из культурных очагов Российской Империи [256].

Как отмечалось ранее, в XIX столетии (особенно начиная с его второй половины) бальные мероприятия, аналогично европейской традиции, наряду с увеселительной, начинают преследовать *благотворительные цели*, связанные с материальной помощью малоимущим заведениям (домам призрения, больницам) и гражданам (например, сиротам), для чего в рамках балов проводились всевозможные лотереи. Филантропия клубных балов и маскарадов касалась, прежде всего, оказания финансовой поддержки нуждающимся представителям тех или иных сословий. Кроме того, благотворительная деятельность считалась престижной, потому ею занимались с большой охотой¹²⁶.

¹²⁶ Одним из активных инициаторов и организаторов подобных мероприятий был известный белорусский художник-пейзажист, график, театральный декора-

Аналогично российской столице, распространение бальной культуры в белорусских городах шло «по вертикали» – сверху вниз, от социальных верхов до низших слоев горожан. При этом на каждой ступени социальной лестницы бальная практика (по объективным причинам) претерпевала определенную деформацию, связанную со снижением ее эстетической ценности и этикета. В конечном итоге обозначенный процесс превращал бал в ничем не примечательный танцевальный вечер, о чем говорилось выше.

Таким образом, бальная культура на протяжении XIX – начала XX в. переживала пору активного развития, связанного, прежде всего, с ярко выраженным процессом ее демократизации. Балы данного периода повсеместно проводились имущими представителями белорусского общества, в то время как менее состоятельные граждане имели возможность за определенную плату посещать публичные балльные мероприятия.

С падением российской монархии в 1918 г., вхождением территории Западной Беларуси в состав Польши и образованием ССРБ в 1919 г. (а с 1922 г. – БССР в составе СССР) судьба бальной практики на белорусских землях коренным образом изменилась. Так, население западных территорий, претерпевавшее активный процесс полонизации, переживало пору культурного упадка (представители белорусской культурной элиты в большинстве эмигрировали в страны Западной Европы и Америки, оставшиеся были подвергнуты репрессиям 1930-х гг.). Жители БССР руководствовались советской идеологией, в соответствии с которой балы считались пережитками царского режима. Согласно архивным данным, в июне 1926 г. на уровне Главлитбела во избежание «привития ... вредных привычек»

тор и педагог Фердинанд Рушиц. В своем «Дневнике» он оставил многочисленные воспоминания о проводимых студентами Санкт-Петербургской академии художеств ежегодных благотворительных общественных костюмированных балах в пользу неимущих учеников академии. В ходе этих мероприятий, проходивших в зале Дворянского собрания в 1890-х гг., ставились живые картины, проводились конкурсы костюмов, разыгрывались живописные произведения в рамках лотерей-аллегри [737].

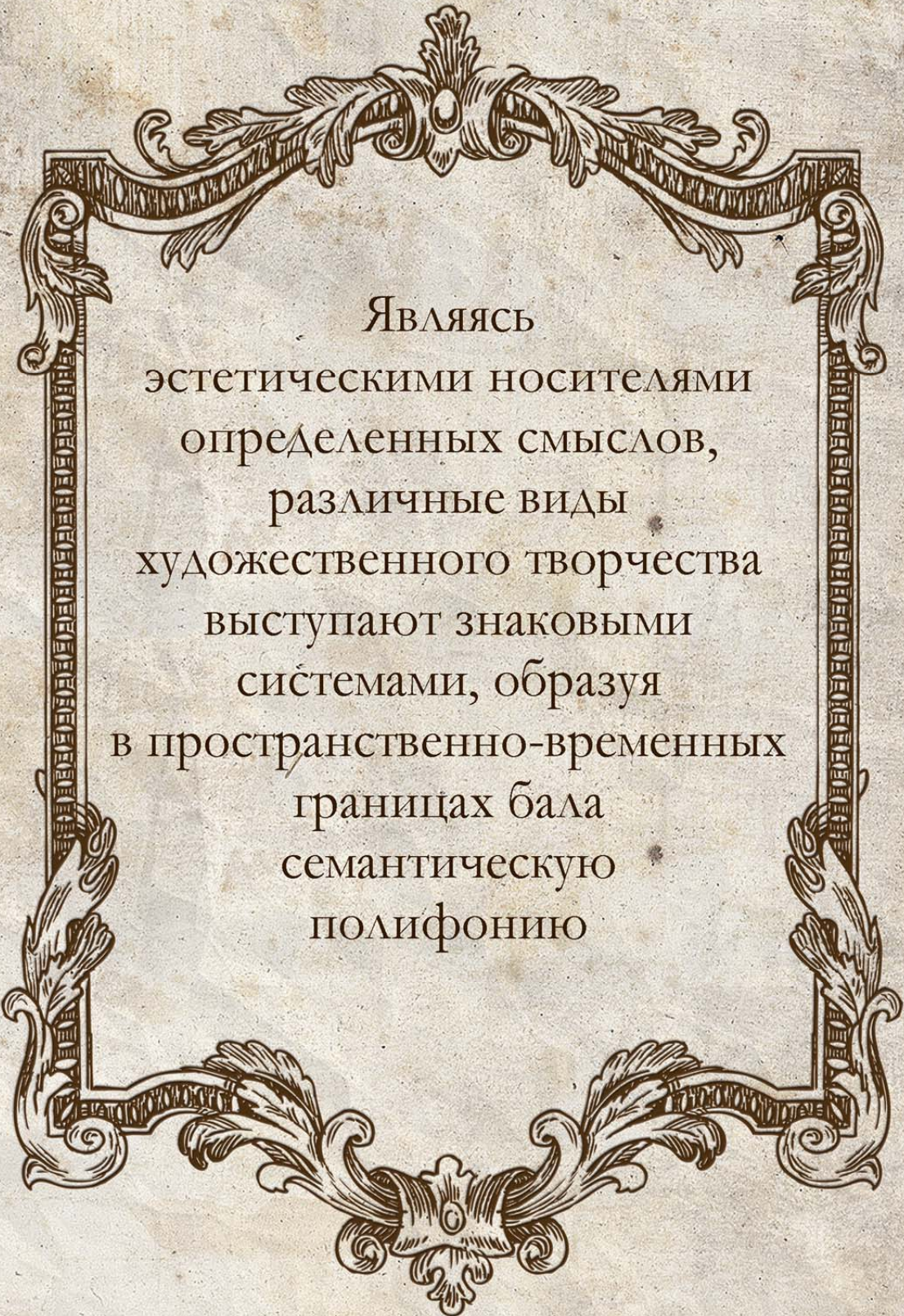
была запрещена организация благотворительных вечеров и платных танцев [370].

Первый в БССР бал-маскарад был дан 3-го января 1946 г. в Клубе НКГБ на Площади Свободы для лучших представителей молодежи советской Беларуси. Однако ему суждено было войти в историю белорусского государства под названием «Черного бала», пополнив трагические страницы отечественной истории (на балу произошел пожар, в результате которого заживо сгорели более 200 человек) [534]. И все же в БССР, равно как и в других республиках СССР, иногда проводились мероприятия, именовавшиеся балами. Однако это название было весьма условным, поскольку по всем признакам они были далеки от высокостатусного оригинала и скорее относились к разряду танцевальных вечеров¹²⁷.

С обретением в 1991 г. суверенитета в белорусском государстве, как и в Российской Федерации, начался процесс ренессанса бальной культуры. В настоящее время панорама балов современной Беларуси охватывает все регионы. Наиболее показательными среди бальных мероприятий являются: ежегодный Большой новогодний бал в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь [Иллюстрация 31], Рождественские балы в Мирском и Несвижском замках, во дворце Румянцевых и Паскевичей в Гомеле, балы православной молодежи, офицерские балы, исторические реконструкции бальных мероприятий в усадьбах белорусских шляхтичей минувших столетий и т. д.

Среди различных форм, воскрешающих прекрасную традицию минувших столетий, выделяются президентские балы – Новогодний (Республиканский новогодний бал для молодежи) и Выпускной (Республиканский бал выпускников учреждений высшего образования) – высокостатусные мероприятия с участием главы белорусского государства [Иллюстрация 32].

¹²⁷ Исключение составляли новогодние балы-маскарады и школьные выпускные балы, которые по многим параметрам (качественная подготовка, продуманный сценарий, репетиционный период, дресс-код, правила этикета) в определенной мере соответствовали бальным мероприятиям.



Являясь
эстетическими носителями
определенных смыслов,
различные виды
художественного творчества
выступают знаковыми
системами, образуя
в пространственно-временных
границах бала
семантическую
полифонию

ГЛАВА 3

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОМПОНЕНТ В ОРГАНИЗАЦИИ ХРОНОТОПА БАЛА

Возникнув и длительное время развиваясь в жизненном пространстве преимущественно высших социальных кругов, бал был, прежде всего, показательным мероприятием с явно выраженным доминированием репрезентативной функции. Устраивая балы, правители и влиятельные аристократы, состоятельные помещики и буржуа стремились к воплощению тщеславных амбиций посредством демонстрации своего величия и богатства. И если у монархов эти амбиции соотносились, в первую очередь, с государственными интересами (усиление позиций страны на европейской арене, с одной стороны, и укрепление позиций правителя в собственном государстве – с другой), то у представителей аристократии и буржуазии они (амбиции) были связаны с важным моментом статусного утверждения в границах своей социальной группы. Организация бала давала) его устроителю возможность реализации социальных потребностей, связанных с властью, признанием, значимостью, уважением, репутацией и самоутверждением¹²⁸.

Следствием продолжительного господства репрезентативной функции стало выдвижение на первый план эстетического фактора в организации пространственно-временного континуума бала. Искусство явилось одним из главных средств формирования бального хронотопа. Так, статические виды художествен-

¹²⁸ По мнению немецкого социолога, историка и экономиста второй половины XIX – начала XX века Макса Вебера, роскошь для феодального слоя господ являлась не излишеством, а одним из средств социального самоутверждения [755, с. 750].

ного творчества (архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство) в функциональном, структурно-смысловом и эстетическом плане формировали бальное пространство; динамические (музыка и танец) – организовывали происходящие в пространстве бала временные процессы. Выступая эстетическими носителями определенных смыслов, различные виды художественного творчества служат знаковыми системами, образуя в пространственно-временных границах бала семантическую полифонию. Таким образом, с эстетико-смысловой точки зрения бальный хронотоп есть особая «художественная семиосфера» (термин Ю. Лотмана), в которую погружены все участники бальной коммуникации.

3.1. Роль синтеза искусств в создании пространственно-временного континуума бального действия

Художественная семиосфера пространства-времени бала базируется на феномене синтеза искусств, объединяющего в *органическую системную целостность* его динамические и статические виды, которые, активно взаимодействуя друг с другом в границах бального хронотопа, оказывают концентрированное эстетическое влияние на акторов бала, обогащая их духовность и приобщая «ко всему культурному Универсуму» [453]. В контексте синергетического подхода бал предстает как самодостаточная целостно-структурированная система, функционирующая в рамках синтеза искусств. По отношению к данной системе различные виды художественного творчества выступают в качестве структурных элементов. Их количественная множественность в формате бала позволяет говорить о сложности состава и, соответственно, организации бальной системы.

В *функциональном плане* многочисленные задачи обозначенных элементов бала могут быть сведены к двум основным – репрезентативным и утилитарным. Так, музыка, танец, архитектура и декоративно-прикладное искусство выполняют одно-

временно обе функции, а скульптура и живопись, как правило, сводятся лишь к решению задачи репрезентации. Кроме того, являясь структурно-художественными элементами системы бала, все формирующие бальный хронотоп виды искусства в полной мере реализуют эстетическую и формообразующую функции, выступая инструментами организации данной системы в пространстве и во времени. В плане структурообразования бала следует особо выделить роль музыкальной и танцевальной составляющих как ритмизирующих, упорядочивающих и гармонизирующих факторов, цементирующих бальную композицию. С содержательной точки зрения семантическим центром, «ядром семиосферы» (Ю. Лотман), бального организма является танец, не существующий вне музыкального контекста. По отношению к нему все прочие художественные элементы выступают в качестве «периферии семиосферы» (Ю. Лотман). В эмоционально-чувственном аспекте необходимо подчеркнуть значение музыкального элемента.

В целом музыкально-танцевальная ритмизация, пронизывающая организацию пространственно-временного континуума бала, во-первых, усиливала его коммуникативную функцию, во-вторых, структурировала бальное мероприятие, во многом определяя последовательность смены бальных эпизодов. При этом от эпохи к эпохе, с одной стороны, усиливалась мелодическая выразительность музыкальной составляющей, формирующей особую, бальную, атмосферу. Данный факт, безусловно, способствовал усилению эстетической ценности музыкального элемента. С другой – от столетия к столетию ускорялся темповой показатель бальных танцев и возрастало количество быстрых композиций в танцевальной программе, что позволяло *Homo saltans* более открыто выражать свои эмоции и чувства. Данная черта стала сущностной в буржуазном обществе, определив доминанту временных и пространственно-временных искусств над пластическими, и, соответственно, наполнив бальное пространство гораздо большей эмоциональной интенсивностью и динамичностью.

Среди видов художественного творчества, производящих яркий эффект первого впечатления от будущего бала, выделяются визуальные. Именно архитектурное соло (или архитектурно-скульптурный, шире архитектурно-ландшафтный ансамбль) выполняло функцию богатого бального «занавеса» (со стороны экстерьера), после «открытия» которого пластическая «партитура» дополнялась выразительными партиями живописи и декоративно-прикладного творчества, создающими впечатление не менее роскошных бальных «декораций» (со стороны интерьера). Включая в себя два основных ракурса – утилитарный и эстетический и являясь своего рода «визитной карточкой» (определенной историко-культурной эпохи; конкретного государства в целом и этнических традиций в частности; личности заказчика и личности создателя проекта), архитектурное произведение в комплексе со скульптурной, живописной и декоративно-прикладной составляющими наделялось способностью накопления и трансляции художественного, ценностно-смыслового и мифосимволического [548].

Помимо организации объективного уровня бального хронотопа, статический художественный инструментарий непосредственно влиял на формирование субъективного пространства участника бального действия. Данный факт был связан с нахождением актора бала в контексте тех или иных ситуативных «декораций», создаваемых средствами пластических искусств. Так, ситуация приезда на бал связана с воздействием на индивида выразительного языка архитектуры (экстерьера и интерьера). Ситуация исполнения танцевальных композиций – с влиянием на Homo saltans произведений живописи, скульптуры и декоративно-прикладного творчества, выступающих украшением бальной залы и парадных апартаментов. Ситуация общения вне танцевального контекста значительно расширяла пространственные рамки. Наряду с оформлением бальной залы и парадных комнат, она могла быть «обставлена» зеленым декором пленэра (коммуникация на природе), торжественным убран-

ством столовой или буфета, функциональным оформлением игровых комнат и т. д.

Искусства динамические (временные и пространственно-временные), с одной стороны, формировали структурно-смысловой остов бала, организовывая его во времени и пространстве, с другой – одухотворяли и одушевляли бальное мероприятие, наполняя его энергией жизни и создавая особую эмоциональную атмосферу в рамках бального хронотопа. Так, танцевальная программа, будучи семантическим ядром бала, его структурно-смысловой константой, притягивала к себе и нередко объединяла собой все остальные композиционные элементы бального мероприятия. Однако танец не существует вне музыки. Выступая с древних времен в неразрывном единстве, являясь представителями «мусического искусства», музыка и танец, согласно концепции Августа Шлегеля, по-разному формируют чувственное восприятие действительности. Музыка, как искусство временное, – при помощи слуха, обращенного внутрь и обуславливающего самые душевно углубленные представления, связанные с эмоциональными переживаниями. Танец, как искусство пространственно-временное, помимо слуха задействует возможности зрения, обращенного вовне и обуславливающего самые ясные представления, связанные с рациональным началом [741, с. 102]. Исходя из этого, очевидно, что значение бальной музыки не сводилось только к прикладной функции. Напротив, именно музыке принадлежало организующее метроритмическое начало танцевальной программы бала (в целом) и составляющих ее композиций (в частности), что способствовало регламентации отношений между субъектом бальной практики (Человеком танцующим) и временем. Именно музыка задавала необходимый темп каждому танцу, создавая необходимый эмоциональный настрой на его исполнение и восприятие. Именно музыка вне танцевального контекста формировала соответствующую мероприятию атмосферу.

Кроме того, на уровне музыкального и танцевального элементов бальной системы также происходила организация субъ-

ективного времени *актора бала*. Событийная насыщенность бальной жизни *Homo saltans* была непосредственно связана с ощущением им скорости времени (чем больше событий произойдет на балу, тем быстрее пролетит время, и наоборот). При этом события могли возникать, с одной стороны, в контексте воздействия на субъекта бала исключительно звуковых «декораций» (в случае, когда музыка выполняет роль праздничной ауры), создавая приподнятое настроение и вызывая сакральное чувство приобщенности ко всеобщему действу (в частности, событийная ситуация рождения индивида в качестве *актора бала*). С другой – непосредственно в процессе исполнения танцевальных композиций, где музыка и танец неразрывно связаны, обуславливая большую концентрацию эмоционально-чувственного воздействия на субъекта. В этом случае большое значение имела смысловая значимость того или иного танца в общей танцевальной программе, которая могла «переживаться» исполнителем по-разному. Вероятность того, что участие в исполнении первого танца, открывающего бал (равно как и композиций, в ходе которых предполагалось признание в своих чувствах), станет событием для многих его *актеров*, была достаточно велика.

В границах пространства-времени бала структурно-семантические художественные элементы находились между собой в различных формах связей и взаимодействия, усиливающих эффект от их бальной коммуникации. И если тип взаимодействия был характерен исключительно для танцевальной и музыкальной составляющих, связанных друг с другом органически, то иные элементы в системе бала объединялись на основе связей разных видов – непосредственных и опосредованных, явных и латентных, непрерывных и дискретных, односторонних и многосторонних, константных и спорадических.

Так, *непосредственные связи* характерны для: а) триады «музыка – танец – архитектура (интерьер)», ибо и бальная музыка, и бальный танец в процессе функционирования системы бала разворачиваются в пространственно-временных координатах

архитектурного элемента; б) тетрады «архитектура (интерьер) – скульптура – живопись – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)», подразумевающих не только нахождение в рамках пространства-времени архитектуры, но и нередко онтологию в качестве ее структурных деталей; в) диады «танец – декоративно-прикладное искусство (костюм)», неразрывно связанных друг с другом. *Опосредованные связи* наблюдаются между диадами: «музыка – скульптура», «музыка – живопись», «музыка – декоративно-прикладное искусство (в широком значении)», «танец – скульптура», «танец – живопись», «танец – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)». Связь между обозначенными элементами бальной системы предполагает посредника в виде архитектурной составляющей, налаживающей «коммуникацию» между ними в рамках бального хронотопа.

Явные связи объединяют элементы триады «музыка – танец – архитектура (интерьер)», диады «танец – декоративно-прикладное искусство (костюм)», а также тетрады «архитектура – скульптура – живопись – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)». *Латентные* типичны для взаимодействия динамических и статических составляющих, например, «музыка – скульптура», «музыка – живопись», «музыка – декоративно-прикладное искусство (в широком значении)», «танец – скульптура», «танец – живопись», «танец – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)».

Непрерывные связи присутствуют между элементами триады «музыка – танец – архитектура (интерьер)», диады «танец – декоративно-прикладное искусство (костюм)», а также тетрады «архитектура (интерьер) – скульптура – живопись – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)». *Дискретные связи* выявляются между музыкой и танцем в случае, если музыкальная составляющая в определенные моменты бальной композиции реализуется вне танцевального элемента, выполняя атмосферную (роль звукового фона в перерывах между танцами) или концертную функции.

Односторонние связи наблюдаются на уровне взаимодействия архитектурного и декоративно-прикладного элементов (мебель, текстиль). Как правило, архитектурный стиль конкретной историко-культурной эпохи, проявляющийся на уровне экстерьера и, что особенно важно для бального хронотопа, интерьера, обуславливал стилистику декоративно-прикладной составляющей системы бала. *Многосторонние связи* возникают при контакте элементной диады «музыка – танец» и элементной тетрады «архитектура (интерьер) – скульптура – живопись – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)», ибо обозначенные составляющие в двустороннем порядке способны повлиять друг на друга. В *константных связях* находятся элементы: а) триады «музыка – танец – архитектура (интерьер)»; б) диады «танец – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)»; в) тетрады «архитектура (интерьер) – скульптура – живопись – декоративно-прикладное искусство (костюм)». *Спорадические связи* могут возникать при взаимодействии следующих составляющих бальной системы: «музыка – скульптура», «музыка – живопись», «музыка – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)», «танец – скульптура», «танец – живопись», «танец – декоративно-прикладное искусство (мебель, текстиль)».

Помимо художественного компонента, представленного обозначенными выше элементами, в состав бальной системы входил компонент нехудожественный в виде игры¹²⁹ и коммуникации, экстраполированный на бальное пространство из повседневной жизни. Если на уровне художественного компонента между его элементами возникали разнообразные *внутренние связи*, то *внешние связи* формировались при взаимодействии элементов художественной и нехудожественной составляющих, тем самым обеспечивая жизнедеятельность системы бала в ее тесном контакте с внебальной действительностью. Взаимодей-

¹²⁹ При этом необходимо подчеркнуть, что в формате бала игра была представлена и художественными формами. К последним относились танцевальная программа и «живые картины».

ствие между художественным и нехудожественным компонентами бала выступало одним из факторов, обуславливающих нелинейность динамики в развитии данного феномена.

В целом в числе художественных и нехудожественных элементов в системе бала (равно как и возникающих между ними форм связей), исходя из выполняемых ими функций, выделяются: а) *системообразующие* в виде музыки и танца, формирующие архитектуру бального действия; б) *структурообразующие*, представленные полным спектром элементов (художественных и нехудожественных) и определяющие структурно-композиционные особенности, функциональные ресурсы и характерные свойства бальной системы; в) *витальные*, к которым относятся элементы нехудожественного компонента, обеспечивающие целостное функционирование системы бала и ее взаимодействие с внешним миром повседневности. При этом ключевая роль на балу отводится его субъекту – Homo saltans, приводящему в активное состояние механизмы взаимодействия между перечисленными выше элементами. Благодаря Человеку танцующему бал превращается в целостно функционирующую систему высшего порядка, подчиняющуюся принципам нелинейного развития.

Проявление нелинейности бальной системы отчасти кроется в различной связи составляющих ее элементов с историческим временем. В отличие от статических искусств, нередко маркировавших на уровне пространственного и хронологического вектора Прошлое, динамические, как правило, были связаны с Настоящим, тем самым подчеркивая современность бальной практики для той или иной эпохи, ее неразрывную связь с текущим моментом (исключение составляли балы-маскарады, тематика которых была связана с минувшими столетиями, что определяло особенности музыкально-танцевальной лексики, заимствованной из прошлого). Взаимодействие перечисленных элементов бальной системы в рамках синтеза искусств вызывало к жизни разные модели отношений Настоящего и Прошлого,

рождая на уровне субъективного хронотопа бала возможность формирования воображаемого Будущего. При этом важную роль играла театральность, степень проявления которой во многом зависела от типа бального мероприятия. Так, на традиционных балах театральность присутствовала в латентной форме; на маскарадных (особенно тематических), напротив, проявлялась достаточно ярко, наглядно визуализируясь посредством внешней атрибутики.

Выполняя определенные функции и вступая друг с другом в различные формы связей, структурные элементы бала тем самым формировали его хронотоп. С помощью синтеза искусств на балах создавалось единое семиотическое поле, представляющее полифонию знаковых систем и наделяющих бальный пространственно-временной континуум особым смыслом и эстетической ценностью.

3.2. Значение художественной константы в формировании топико-темпоральной вариативности бала в исторической динамике

Хронотоп – понятие диалектическое. Объединяя воедино пространство и время, он являет синтез статики и динамики, неподвижности и процессуальности. В данном разделе с точки зрения исторической ретроспективы будут рассмотрены три условных типа организации бального хронотопа, возникшие в результате акцентуации средствами искусства одного из его измерений – пространственного или временного. Вследствие этого выделенные типы предлагается обозначить как «пространственный» (с маркировкой пространственного измерения), «временной» (с доминированием временного измерения), последовательно сменявшие друг друга на протяжении всей онтологии бальной культуры; а также «пространственно-временной» (с равно значимыми измерениями) – переходный от «пространственного» ко «временному».

3.2.1. Художественный компонент в организации «пространственного» варианта бального хронотопа конца XII–XVI века (эпохи позднего средневековья и Возрождения)

«Пространственная» модель бала была порождена феодальным обществом на стадии *позднего Средневековья* и стала еще более актуальной в период Возрождения, когда в Италии начали формироваться раннекапиталистические отношения. Своеобразие бального хромотопического конструкта XIII–XVI вв. было связано с установками Средневековья и Ренессанса в отношении к топосу и хроносу.

В соответствии с теоцентризмом медиальной эпохи, изменившим концепцию времени с циклической на линейную и векторизовавшим хронос на божественную вечность и земное время человеческого бытия, последнее рассматривалось как некая психологическая субстанция, связанная исключительно с внутренними ощущениями человека и при этом ему неподвластная (время – это божественная данность, крайними точками которой являются Сотворение мира и Судный день). Ситуация, сложившаяся относительно интерпретации человеком пространства, была несколько иной. Во-первых, в человеческом сознании топос обрел символическую вертикаль – направленность (к небу, к Богу, к миру горнему). Во-вторых, пространство рассматривалось как субстанция, на которую человек может влиять (в отличие от времени), благодаря чему топос во многом воспринимается как материальное выражение человеческого я. Соответственно это я отождествляется с личностью владельца и способно иметь определенное эмоциональное выражение. Становится очевидным, что из двух измерений хронотопа бала большее смысловое значение во времена Средневековья имел пространственный, обусловивший доминанту статического художественного инструментария над динамическим.

В ряду *пластических искусств, формирующих бальный топос медиальной эпохи*, наиболее приоритетной была архитекту-

ра. Ее функция в полифонической партитуре хронотопа бала представляется одной из самых ярких. На протяжении позднего Средневековья (период готики) феодальные замки постепенно утрачивали военное назначение. Их защитно-оборонительная функция отходила на второй план, уступая место функции парадно-презентационной, демонстрирующей финансовые возможности феодала. Романские замки-крепости превращались в готические замки-дворцы, которые со временем обретали все более светский характер. Появление стрельчатой арки (опыт, который был перенят французами с Востока) придавало конструкции некоторую легкость. Аркбутаны и контрфорсы рождали ощущение каменных «струй фонтана», словно «вытекающих» из готического сооружения. Огромные стрельчатые окна сменили узкие, а также бойницы, заполнив собой широкое пространство между пилонами. Полихромные витражи, украшающие оконные проемы, превращали каменный интерьер в красивую «застывшую музыку» и создавали очень живописное пространство. Свет, проходя через цветное стекло, творил грандиозную божественную «симфонию цвета», основными носителями христианской семантики которой служили различные оттенки красного (цвета крови Христа, пролитой во имя спасения людей) и синего, наделенного мистичностью и трансцендентностью. В целом каркасная конструкция готических зданий наполнилась воздухом и светом. Все больше в архитектуре европейских замков декоративные дворцовые элементы с ярко выраженным эстетическим началом вытесняли аскетичность замковых.

Рыцарские пиры с танцами проходили в большой зале, интерьер которой характеризовался жизнеутверждающим духом, наполнившись ярким светом и полихромностью. В качестве предметов декора в парадном интерьере, помимо указанных выше витражей – одного из его главных украшений, использовались произведения декоративно-прикладного, скульптурного и живописного искусства. В их числе – камин, деревянная

обшивка стен (боазерия), полихромные статуи правителей¹³⁰, ковры, живописные полотна или ткани с изображением геральдических фигур, фантастических животных и птиц, растительного орнамента. Кроме того, украшениями становились предметы, связанные с личностью хозяина замка-дворца и его рыцарской биографией (например, развешанное на стенах оружие, настенные и плафонные росписи на различную тематику из жизни средневекового феодала – сцены охоты, рыцарских турниров и пиров, символические мотивы поклонения Даме сердца и т. п.). При этом следует отметить крайне минималистичное заполнение пространства большой залы предметами меблировки, состоящее в большинстве случаев из одного большого стола (деревянного или мраморного) и деревянных лавок, что было обусловлено их функциональным назначением. Подчинение всех архитектурных элементов интерьера парадного помещения художественным требованиям сводилось к эстетическому наслаждению через отношение к зримому прекрасному¹³¹. Примерами такой организации большой залы готических дворцово-замковых сооружений являлись замок-дворец Консьержери в Париже (XIII в.), особняк Жака Кера в Бурже (XV в.), замок Джона Фэстолфа в Кейстере (XV в.), замки и особняки гер-

¹³⁰ Например, в парижском замке Консьержери каждую из опорных колонн в верхней части украшали полихромные статуи королей Франции (со времен мифического предка Меровингов Фарамонда до Филиппа IV Красивого), созданные французским скульптором, живописцем и архитектором Эвардом д'Орлеаном (1292–1357) [392].

¹³¹ Это находит подтверждение в трудах Фомы Аквинского (1225–1274) (в частности, в его комментариях к «Никомаховой этике» Аристотеля), который делит удовольствия на чувственные (в том числе зрительные) и телесные, а искусства на: а) необходимые и предназначенные для удовольствия; б) свободные (не требующие физического напряжения, но предполагающие усилия духовные) и механические (связанные, кроме духовных движений, с движениями тела). Учитель Ф. Аквинского – немецкий философ, теолог и ученый Альберт Великий (1193–1280) считал, что для культивирования Красоты необходимы, с одной стороны, совершенная форма, состоящая из соразмерности и пропорциональности составляющих ее элементов; с другой – наличие приятной, «сияющей» (выражение А. Великого), цветовой гаммы [617, с. 15].

цога Жана Беррийского во Франции (вторая половина XIV – начало XV века) и др.

Малое количество документального материала (описаний с планами и рисунков интерьеров конкретной постройки в хрониках, научной и учебной литературе) значительно затрудняет работу, связанную с анализом внутренних архитектурных особенностей и убранства больших залов. Поэтому в качестве дополнительной информации были использованы имеющиеся в различных источниках изобразительные произведения, детали которых проливают свет на внутреннее оформление парадных помещений медиальной эпохи. Одним из таких художественных документов Средневековья является миниатюра второй половины XV века «Свадебный пир» (художник Луазет Лиде) из цикла «История Оливье Кастильского и Артура из Алгарве», воссоздающая особенности готического интерьера большой залы¹³². Картина дает представление о планировке, в которой присутствует столь важная деталь, как балкон для музыкантов; об особенностях мебельного оформления (два длинных стола, накрытых белыми скатертями и расставленных перпендикулярно друг другу; высокий дрессуар¹³³ с расставленной посудой) и напольного покрытия (каменное или керамическое с наличием орнаментального рисунка).

О наличии в парадном помещении замка-дворца специально отведенного места для музыкантов свидетельствует и сохранившийся план французского особняка середины XV века в г. Бурже, построенного по заказу Жака Кера, успешного бога-

¹³² На миниатюре (около 1468–1480 гг. создания) изображен пир по случаю официальной церемонии – свадьбы Аруса и дочери Оливье Кастильского. За центральным столом сидят молодожены, за столом справа – приглашенные гости. На переднем плане картины видно входящих в зал слуг во главе с дворецким, несущих праздничные блюда. У буфета стоит человек, подающий при надобности посуду. Трое музыкантов, находящихся на балконе, развлекают собравшихся игрой на духовых инструментах. Невеста одета в красное платье, ибо красный цвет символизировал плодородие и здоровье [258].

¹³³ Дрессуар – это старинный шкаф для посуды, популярный в XV–XVII веках во Франции и в Германии.

того торговца, ближайшего советника короля Карла VII и его казначея (управляющего монетным двором)¹³⁴. Как отмечал французский инженер, историк архитектуры XIX в. О. Шуази, большой зал готического дворца «служил для банкетов и празднеств; в нем можно видеть даже трибуну, где помещался оркестр. Для сеньора, как и для буржуа, большой зал являлся центром домашней жизни» [611].

В целом в эпоху позднего Средневековья пространственное измерение хронотопа бала формировалось и организовывалось, прежде всего, на объективном уровне с помощью выразительной лексики архитектуры и произведений декоративно-прикладного искусства, маркирующих Настоящее. Скульптурно-живописные элементы усиливали эстетическое воздействие пространственного континуума, иногда актуализируя образы Прошлого, связанные с историей государства или отдельного аристократического рода.

Специфика *временного измерения бального хронотопа Средневековья*, обусловленная безразличием к движению, наглядно проявлялась на уровне художественного инструментария динамических искусств – музыки и танца. Так, темповая процессуальность танцевального элемента средневековых балов ограничивалась несколькими небыстрыми композициями променадно-демонстрационного плана, основной функцией которых была репрезентативная, заключающаяся в демонстрации гостем себя (посредством манер и наряда) перед хозяином праздника. В числе танцев выделялись хороводные (бранль, факельный танец) и танцы «по цепочке» – движение в «разомкнутом» хороводе (чопорный и манерный кароль). Геометрическую основу движения в обозначенных композициях составлял круг – форма, восходящая к языческим верованиям, связанным с культом солнца, и символизирующая ограниченность времени земного

¹³⁴ Дом-дворец строился семь лет – с 1443 по 1450 г. Обстоятельства жизни Жака Кера сложились так, что ему не довелось пожить в построенном особняке. После смерти Кера в 1456 году через год владельцами замка-дворца стали его наследники.

бытия. Нередко в танцевальную программу средневековых балов входили эстампы (согласно И. Грокейо и Ж. Фруассару, предположительно исполнявшиеся в парах), па которых полностью соответствовали названию исполняемой композиции (в переводе с французского «estampir» означает «шуметь», «топать»)¹³⁵.

В трактате И. Грокейо в качестве средневековых инструментальных танцевальных пьес (и соответственно, самих танцев) названы дукция и «королевские» танцы. Однако это оспаривается современными теоретиками (в частности, Михаилом Сапоновым), которые причисляют обозначенные композиции к разновидностям эстампы, отличающимся от своего оригинала лишь количеством разделов. Известно, что среди средневековых танцевальных композиций присутствовали так называемые «двойные танцы» (на две разнотемповые мелодии – медленную и быструю), явившиеся предшественниками ренессансных мини-сюит – паваны и гальярды, пассамеццо и сальтарелло. В них воплотилась амбивалентность средневекового мировоззрения, объединяющая в единое целое земную жизнь человека (медленные плавные танцы с па на полную стопу) и его возвышенное стремление к Богу (быстрые прыжковые танцы с па на носках).

На балах Средневековья количество танцев могло быть разным (так будет и в последующие эпохи). Иногда вся танцевальная программа состояла только из одной композиции, исполнявшейся на протяжении всего праздничного вечера. В частности, С. Н. Худеков отмечает, что «танец с факелами <...> сделался едва ли не единственным видом хореографии, исполнявшимся на празднествах после турниров» [585, с. 311]. В книге С. Худекова находим еще одну интересную подробность: «Оригинальны были прелюдии к средневековым “факельным”

¹³⁵ До нашего времени дошло всего около двадцати мелодий инструментальных эстампы, которые по происхождению можно разделить на английские, французские и итальянские. В основном это композиции анонимных авторов.

танцам. Как только танцоры были в полном сборе, то музыканты начинали “выдуть”, то есть трубить, затем выходил глашатай, объявлявший, что “сейчас начнут танцевать князья”. Церемониймейстеры того времени делали это с целью, чтобы присутствующие расступились и не мешали высокопоставленным танцорам» [585, с. 311].

Перейдя к характеристике музыкального элемента, следует отметить ее значимую роль на средневековых балах. Во-первых, благодаря темпу и метру музыка организовывала танцевальную программу и составляющие ее композиции во времени; во-вторых, создавала необходимое празднично-торжественное настроение; в-третьих, подчеркивала и усиливала выразительность движений танцующих. Изначально придворные средневековые танцы сопровождались исключительно вокальной музыкой (причем в исполнении самих танцующих), содержание которой обуславливало характер танцевальной композиции. В трактате XIX в. по истории танца издания Гастона Вюилье читаем: «Прекрасные дамы и рыцари в великолепных одеждах, держась за руки, водили своего рода хоровод, выделяя при этом всевозможные фигуры, причем такт выбивался руками или регулировался пением, куплеты песен исполняли солисты, а припев повторялся хором» [522, с. 23].

Можно предположить, что, начиная с позднего Средневековья, создание инструментальных (или вокально-инструментальных) версий танцевальных песен было весьма распространено, что постепенно привело к замене вокального аккомпанемента чисто инструментальным [522, с. 23]. В качестве сопровождения танцев применялись бытовавшие в то время ударные (барабан, тибр, тарелки, колокольчики, бубны), духовые (труба, рог, свирель, флейта Пана, шалмей, волынка), клавишно-духовые (портативный орган), струнно-смычковые (ребаб, виела, фидель) и струнно-щипковые (псалтериум, арфа, кифара) инструменты. Исполнителями на музыкальных инструментах и создателями музыкально-танцевальных композиций были жонглеры,

наняемые на разовую службу или работающие при дворе феодала постоянно. Большинство из них остались анонимными, однако малочисленные имена отдельных представителей музыкантской профессии дошли до нашего времени. В их числе – Рамбаут де Вакейрас (1165–1207), Адам де ла Аль (1237/1238–1286/1287), Жанно де Лекюрель (?–1304), Гийом де Машо (около 1300–1377).

О количестве музыкантов в вокально-инструментальных капеллах феодальной знати дают представление сохранившиеся рисунки того времени, на которых анонимные авторы запечатлели фрагменты придворной жизни, в том числе балов. Судя по этим иллюстрациям, при королевском дворе служило от пяти и более музыкантов. Отдельные гравюры позволяют сделать вывод, что в музыкантской придворной среде существовала узкопрофильная специализация: музыканты делились на тех, у кого были хорошие вокальные данные (они составляли придворные вокальные ансамблевые группы), и тех, кто неплохо владел игрой на определенном музыкальном инструменте (они составляли придворные инструментальные ансамблевые группы). Например, на маргинальном рисунке «Альфонс X Мудрый среди своих писцов, музыкантов и певцов» изображено трое инструменталистов, играющих на струнных смычковых инструментах, и четверо вокалистов, поющих по певческому сборнику. Так при дворе феодальных правителей постепенно формировались профессиональные вокально-инструментальные капеллы.

В жанровом отношении музыкальная составляющая средневековых балов была представлена инструментальными либо вокально-инструментальными разновидностями светского кондукта, сопровождавшего бранли и бас-дансы (обычные и «факельные»); рондальными формами баллады, рондо и виреле, используемыми в качестве музыкального аккомпанемента кароля; а также жанром эстампид, под музыку которых танцевали эстампи. Инструментальная музыка Средневековья вплоть до эпохи Возрождения развивалась в рамках вокальных жанров.

Ее образцы еще не фиксировались в нотной записи, но при этом, как отмечалось выше, инструменты постепенно включались в исполнение вокальных произведений.

Кроме сопровождения танцевальной программы, музыкальная составляющая могла организовывать бальный хронос на концертном уровне, представленном исполнением жонглерами разнообразных вокальных произведений светского содержания. Среди последних особое место занимал жанр мотета, рассчитанный на тонкий художественный вкус аристократов и исполняемый для услаждения слуха присутствующих гостей. В целом с помощью музыкально-танцевального инструментария на балах позднего Средневековья создавалась галантная атмосфера, в которой царил дух куртуазности. В немалой степени этому способствовало отличавшееся большой утонченностью и знанием всех тонкостей светского обхождения поведение придворных жонглеров, которые «были украшением общества, его поющей душой...» [670, с. 262].

Таким образом, в рассматриваемую эпоху временное измерение хронотопа бала, формируемое и организуемое с помощью выразительной лексики музыкального и танцевального искусства, маркировало исключительно сферу Настоящего. Это соответствовало отношению медиального мира к хроносу земной жизни человека, рассматриваемому как реальность настоящего момента – перехода от прошлого к будущему, лишеного мирских, «греховных» радостей. В целом пространственно-временная модель средневековых балов была основана на:

- а) господстве пространственного измерения над временным;
- б) маркировке сферы Настоящего в обоих измерениях объективного уровня (смысловая однонаправленность топоса и хроноса);
- в) относительной без-событийности субъективного уровня, состоящего из последовательно сменяющих друг друга ситуаций.

Антропоцентризм *Ренессанса* провозгласил хозяином пространства и времени Человека. На первый план выдвигается

индивидуальное психологическое время с характерными для него ограниченностью, необратимостью, неоднородностью и направленностью в будущее. Хронос Возрождения рассматривался как данность, расположенная между двумя событиями человеческой жизни – рождением и кончиной. Его восприятие становится иным, нежели в средневековую эпоху. Ренессансный человек, живущий настоящим, стремился получить все радости и удовольствия от мирского бытия здесь и сейчас. Кроме того, им осознается ценность объективного конвенционального времени, обусловившая уход от созерцательного восприятия. Отныне безразличие к движению, свойственное Средневековью, сменяется интересом ко всему, что связано с динамикой и процессуальностью; отстраненность в отношении к хроносу трансформируется в показатель интенсивности и насыщенности человеческой деятельности. Время становится орудием не Бога, а человека, который может распоряжаться им по собственному усмотрению.

Отношение к пространству также меняется. В отличие от Средневековья в нем доминирует горизонталь (интерес к земной жизни, миру дольному); оно принципиально однородно (отсутствует деление на пространство человека и пространство Бога). При этом ренессансный топос (в сравнении со средневековым) был более психологизирован и эмоционально окрашен, а потому в значительной степени подчеркивал *я* индивидуума. Несмотря на осознанную ценность хроноса, в восприятии человеком Возрождения пространства-времени приоритет отдавался опредмеченному материальному миру, непосредственно связанному с топосом и обладающему неограниченными репрезентативными возможностями. Таким образом, из двух измерений хронотопа большим смыслом в эпоху Ренессанса продолжает наделяться пространственный. В аспекте пространственно-временного континуума бала это обусловило доминанту статического художественного инструментария над динамическим.

В целом роль статических искусств в организации бального хронопопа в данную эпоху значительно возрастает. В ряду *пластических искусств, формирующих топос балов Возрождения*, архитектура и скульптура создавали его презентабельный образ на уровне экстерьера, живопись и декоративно-прикладное искусство – на уровне интерьера. Так, на смену замковому строительству окончательно приходит дворцовое, с характерным для него отсутствием защитно-оборонительной функции. Все средства выразительности архитектурного языка отныне направлены на демонстрацию не только финансового благосостояния и статуса владельца роскошного здания, но в не меньшей степени на репрезентацию его художественного вкуса¹³⁶.

На протяжении Возрождения архитектурный стиль претерпел изменения: от значительного готического влияния и важной роли орнаментации через более строгие и пропорционально выверенные постройки с малым количеством орнаментики к декоративно-усложненным архитектурным формам с явно выраженным стремлением к живописности и элегантности, а также к количественному увеличению внутренних покоев. Как верно отмечает М. С. Тарасова, «репрезентативность играет все большую роль в облике частного жилища. Причем художественное оформление комнат теперь гораздо больше сообщает посетителю, чем предметы обстановки. Более того, именно художественное оформление интерьера закрепляет за ним определенные функции» [524, с. 150]. Кроме того, большое значение стали играть национальные особенности западноевропей-

¹³⁶ В эту эпоху в высших аристократических кругах хорошим тоном считалась интеллектуальность, подразумевающая в том числе и умение разбираться в произведениях искусства разного рода. Среди представителей знати, а также средних социальных слоев стало модным: а) быть всесторонне образованным; б) являться тонким ценителем и покровителем художественного творчества; в) уважительно относиться к представителям творческой элиты (прежде всего, к художникам). Эта мода дала поразительные результаты в виде шедевров архитектурного, живописного, скульптурного, декоративно-прикладного творчества.

ских стран (отдельных местностей, городов) внутри одного государства¹³⁷.

На белорусских землях, в силу объективных причин, образцы дворцовой архитектуры появились лишь в середине XVI ст. Их отличительной чертой было присутствие стилизованных элементов Средневековья (как готики, так и романики) в архитектуре королевских резиденций эпохи Возрождения (например, дворцы на территориях Новогрудского, Мирского и Гераненского замков). Особо показательным в этом плане является Верхний (или Старый) замок в Гродно – дворец короля польского и великого князя литовского Стефана Батория (реконструирован в ренессансном стиле в 1580 г. по проекту придворного архитектора Санти Гуччи), в парадных апартаментах которого могли проводиться балльные мероприятия [Приложение Б, 1].

В дворцовой архитектуре Ренессанса, воскресившей архитектурные формы Античности (с характерным мотивом доминирования горизонтальных линий), а вместе с ними актуализировавшей понятия ордера, порядка, соразмерности и гармонии, симметрии и пропорциональности, роль эстетической составляющей стала осознаваться как крайне важная в репрезентации ее владельца, что обусловило высокий уровень требований как

¹³⁷ В этом отношении необходимо выделить три архитектурных центра Италии, каждый из которых, развиваясь в русле возрожденческих тенденций, имел свои стилистические особенности. Так, особняки знати Рима строились в духе романской эпохи и отличались суровостью экстерьера, палаццо Флоренции выделялись классичностью античных форм и элегантной сдержанностью экстерьерно-интерьерных решений, в то время как живописно-пышные, с богатым декоративным оформлением дворцы Венеции в определенной мере отразили прихотливо-изысканные восточные мотивы. Ренессансная архитектура Франции в силу устойчивого господства в стране феодального строя возникла под влиянием итальянских традиций лишь на рубеже XV–XVI столетий в период «итальянских войн» (1494–1559), открывших французской короне внешнее величие культуры Италии. Французский архитектурный Ренессанс, стремительно развиваясь, претерпел значительные изменения: от сильного влияния средневековой готики через своеобразное усвоение традиций Античности к воздействию итальянского маньеризма и раннего барокко, отразившихся в причудливой напряженности маньеризма французского, перегружающего общую композицию чрезмерным обилием декоративных деталей.

к внешнему, так и внутреннему оформлению статусных апартаментов. Экстерьер ренессансного палаццо отличался относительным аскетизмом декора, что придавало ему благородную простоту и строгость. При этом особое изящество «замкнутой» архитектуры городского дворца было связано с наличием в его общей композиции мини-формы садовой архитектуры в виде внутреннего дворика (а la древнеримский перистиль), обрамленного галереями, с миниатюрными фонтанами, зеленой растительностью и скульптурными элементами¹³⁸. Во время балов внутренний дворик выполнял функцию своеобразной зоны отдыха для приглашенных гостей.

Своеобразие архитектурного решения ренессансных загородных вилл, спроектированных по аналогии с императорскими резиденциями Древнего Рима, заключалось в их разомкнутости, открытости в природу. Они представляли собой художественные дворцово-парковые ансамбли, утверждавшие идею неразрывной связи Человека и Природы в контексте осмысления индивидуума как Творца, создающего Сад – природу, облаченную в идеальные, искусственно созданные эстетические формы¹³⁹. Круг семантических значений образа регулярного ренессансного сада, существующих в виде идейно-культурной целостности¹⁴⁰, связывался с его осмыслением как истинного

¹³⁸ Например, палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (1444–1464, архитектор Микелоццо ди Бартоломео); палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446–1451, архитектор Леон Баттиста Альберти); палаццо Ка д’Оро в Венеции (1425–1440, архитекторы Джованни Бона и его сын Бартоломео Бона); палаццо Дукале в Урбино (1454–1482, архитектор Лучиано Лаурано) и др.

¹³⁹ В качестве примеров подобных дворцовых строений можно назвать итальянские виллы д’Эсте в Тиволи (1550–1572, архитектор Пирро Лигорио) и Ланте близ Витербо (1558–1573, предположительно архитектор Джакомо да Виньола), французский дворец Фонтенбло (1528–1550, архитекторы Жиль Лебретон, Франческо Приматиччо, Россо Фьорентино и Филибер Делорм) и др.

¹⁴⁰ Ренессансный сад наделялся множественными смысловыми оттенками – философским (как конструкт интеллектуального пространства – «рай знания»), гедоническим (как модель чувственных удовольствий – «рай любви»), мифологическим (как мифологическая матрица мироздания, создающая «культурные реминисценции Античности» – «античный рай»), политическим (как привилегированное место придворной жизни, созданное правителем – «придворный рай»), эстетическим (как образец художественного совершенства – «эстетический рай») и т. п.

рая на земле – места, где человек существует в абсолютной гармонии с природой. В целом декоративная программа архитектурного ансамбля виллы и сада воплощала собой космологическую тематику, тем самым приобретая значение «модели мироздания» [580, с. 11].

Учитывая, что в эпоху Возрождения художественно оформленное пленэрное пространство также служило местом проведения бальных мероприятий (преимущественно балов-маскарадов), проекция на них садовой семантики кажется вполне оправданной и естественной. В этом контексте хронотоп бала представляется тождественным хронотопу сада и, соответственно, может рассматриваться как воплощение земного рая, *locus amoenus* – некое идиллическое место, населенное мифологическими образами (облаченными в растительные, скульптурные и водные формы), наполненное радостью и блаженством, призванное обеспечить гармонию человеческого бытия. На фоне вечнозеленого декора весны-лета в этом райском пространстве бала временная координата утрачивала конкретику и определенность, погружаясь в Вечность. В то же время в рамках объективно-бытийного плана хронотопа рождался объективно-метабытийный, обусловленный наличием мифологизированных элементов и создающий дополнительный смысловой пласт. Связанный с сакрализацией Античности, последний предоставлял широкие возможности для игры воображения у акторов бала.

Кроме того, регулярная планировка садового топоса напоминала грандиозное сценическое пространство, зонированное на «акты»-террасы (в случае с террасным принципом организации) и «мизансцены» (например, фонтаны, боскеты, партеры, амфитеатры, «секретный сад» и т. п.), каждая из которых была оформлена индивидуальными «декорациями» и наделялась определенным функциональным значением. Прогулка по эстетически организованному пространству, театрализованному с помощью художественного инструментария, превращалась для участников бального мероприятия в своеобразное приключе-

ние, предоставляющее дополнительную возможность переживания ими ярких эмоций и разнообразных визуальных впечатлений.

Большая зала (*Sala grande*) – самое масштабное дворцовое помещение, предназначенное исключительно для проведения праздничных и торжественных мероприятий (в том числе балов), – традиционно располагалась на втором, главном, этаже. К ней анфиладой примыкали несколько (минимум три) менее просторных комнат, искусно «нанизанных» архитектором «на одну нить» и составляющих своеобразный цикл парадных покоев. Их повседневный облик был практически лишен художественного декора (интерьерными украшениями служили напольное покрытие из кирпича и мрамора, а также развешанные на «голые» белые стены предметы геральдики и оружия), гармонично вписываясь в общую сдержанность архитектурного решения палат и сочетаясь с лаконизмом его экстерьера.

Анфиладный принцип планирования идеально соответствовал репрезентативной функции этих помещений. Во-первых, он давал возможность хозяину дворца в полной мере продемонстрировать свое богатство и статус. Во-вторых, в «сквозных» комнатах приглашенные гости были постоянно на виду, не имея возможности уединения и, возможно, не испытывая в этом особой потребности. В-третьих, анфиладность: а) позволяла оценить художественные достоинства интерьера каждого парадного помещения в отдельности при создании ими общей линейной перспективы, визуально удлиняющей пространство; б) создавала ощущение простора и бесконечности, уводящей от реальности.

В определенном смысле анфилада служила своеобразной сценической площадкой, на которой разыгрывались различные светские мероприятия, в том числе балы. Она выстраивала «метро-ритмический фундамент» и «гармоническую сетку» прекрасной архитектурной «симфонии», роль кульминации, в которой при проведении балльных мероприятий выполняла *sala grande*. Подобная зала была обязательным композиционным

элементом не только роскошных палаццо, но и менее знатных домов, где ее называли *sala principale*. Практически не используемая в будни, большая зала преображалась в период подготовки к балу. С целью создания свободного пространства для танцев малочисленные, не представляющие эстетической ценности предметы мебелировки расставлялись вдоль стен, что придавало обстановке определенную строгость. Учитывая специфику мероприятия, бальное пространство разграничивалось на *зрительскую* (своеобразный ступенчатый помост), *оркестровую* («трибуны» для музыкантов) и *сценическую* (свободное пространство в центре зала для танцев) зоны.

Набор художественных средств формирования бального пространства был минимальным и состоял из: а) многоцветного съемного декора в виде античных гирлянд и текстильных изделий – занавесей из дорогих тканей, а также ковров, гобеленов и шпалер, с изображаемыми на них сюжетными историями из античной мифологии (часто со статусными владельцами дворца в роли античных богов); б) credenцы с посудой из серебра, выполнявшей в минималистической обстановке роль главного украшения. Согласно утверждению итальянского гуманиста, поэта и прозаика второй половины XV ст. Джованни Сабадино дельи Ориенти (1445–1510), декор в виде живописных полотен и скульптур в интерьере Большой залы использовался довольно редко [738, с. 59–60].

С развитием Возрождения (в его поздний период) роль живописно-скульптурного декора в интерьерах городских палаццо постепенно выходит на первый план. Многоцветные текстильные украшения вытесняются многочисленными настенными и плафонными фресковыми росписями на античные сюжеты¹⁴¹, стуковыми рельефами¹⁴², резными деревянными панелями, бо-

¹⁴¹ Например, плафон парадного зала «Галерея Фарнезе» палаццо Фарнезе в Риме расписан циклом фресок под названием «Любовь богов» (художники – братья Карраччи, начало XVII века).

¹⁴² Стуковые рельефы – это объемные рисунки на каменной, деревянной или глиняной поверхности.

гатыми потолочными кессонами, реже зеркалами (в апартаментах самых знатных и богатых семейств). При этом внутри ренессансного дворца, в том числе его парадных апартаментов, человек ощущал себя неотъемлемой частью «архитектурного организма», живым «архитектурным элементом». Постройка не давила и не поглощала индивида. Напротив, она дарила ему в этой «архитектурной симфонии» состояние комфорта, уюта и спокойствия. Показательны с этой точки зрения:

а) в Италии – палаццо Дукале в Урбино (середина XV в., архитектор Лучано Лаурана), Палаццо Скифанойя в Ферраре (конец XIV – вторая половина XV в., архитектор Пьетро Бенвенуто дельи Ордини), палаццо Ручеллаи и палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (середина XV в., архитекторы Леон Баттист Альберти и Бернардо Росселлино); палаццо Вендрамин-Калержи в Венеции (начало XVI в., архитекторы Туллио Ломбардо и Мауро Кодуччи); палаццо Фарнезе в Риме (первая половина XVI в., архитекторы Антонио да Сангалло Младший и Микеланджело Буанаротти); палаццо Изеппо да Порто в Контра Порти (середина XVI в., архитектор Андреа Палладио);

б) во Франции – резиденция Франциска I Фонтенбло, программная концепция пышного художественного оформления дворцовых помещений которого была нацелена на прославление ренессансного монарха и показ его добродетелей (это получило особенно наглядное воплощение в интерьерах парадных апартаментов, расположенных на втором этаже и представленных большими королевскими покоями, капеллой Святой Троицы, Галереей Франциска I, *Бальной залой*, залом Совета и Тронным залом). К разработке и воплощению их художественного решения были причастны лучшие итальянские и французские мастера XVI столетия в лице Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо, Никколо дель Аббате, Жюль Лебретона и Филибера Делорма.

На основе анализа описаний праздничного убранства Большой залы крупнейших европейских ренессансных дворцов, в

числе которых итальянский палаццо Дукале в Урбино [Приложение Б, 2] и резиденция французских монархов Фонтенбло [Приложение Б, 3] можно констатировать, что в эпоху Возрождения в дворцово-замковой архитектуре появляются собственно балльные элементы. Во-первых, наиболее просторные парадные апартаменты, предназначенные в том числе и для проведения балов, получают названия «балльной залы», чем подтверждается: а) факт организации балов как таковых; б) их важная роль в жизни монарха и его двора или конкретного представителя знати. Во-вторых, тщательная продуманность архитектурно-смысловой организации внутреннего пространства парадных помещений, создаваемой с помощью анфиладной планировки. В-третьих, наличие в балльной зале балкона (хоров) или высоких подмостков для музыкального коллектива, сопровождающего балльные мероприятия (на отдельных ренессансных рисунках можно увидеть изображение играющих на инструментах музыкантов среди танцующих участников; в отличие от Средневековья это следует рассматривать как исключение из правила)¹⁴³. В-четвертых, богатый декор, формируемый с помощью лексики статических видов творчества, превращал балльные апартаменты в *художественное* пространство, сотканное из искусно сделанных деталей, гармонично дополняющих

¹⁴³ На гравюре немецкого художника рубежа XV–XVI вв. Мартина Зазингера «Большой бал XV века» музыканты находятся на балконах, расположенных по обе стороны от стола, за которым восседают хозяин и хозяйка. Один балкон построен над дверью в зал (на нем два музыканта – флейтист и барабанщик). Второй располагается симметрично первому и построен над окном, находящимся напротив входной двери (на нем четверо музыкантов – три духовика и струнник) [Иллюстрация 7]. На картине неизвестного автора XVI в. «Бал при дворе Генриха III» (около 1580 г.) музыкальный духовой коллектив из четырех человек (два шалмеиста и два волынщика) располагается на значительном возвышении, сбоку от центра зала [Иллюстрация 8]. Картина неизвестного автора XVI в. (возможно, И. Франкена Старшего) «Свадебный бал герцога де Жуаёза» (1581), запечатлевшая фрагмент торжества в Лувре 24 сентября 1581 г. по случаю бракосочетания фаворита короля Франции Генриха III и Маргариты Лотарингской, свидетельствует, что иногда для музыкантов специальное место в зале не было предусмотрено: четверо лютнистов аккомпанируют танцующим, располагаясь у стены (двое – сидя на деревянных табуретах, двое – стоя) [Иллюстрация 9].

друг друга и производящих особый эффект на присутствующих.

В оформлении топоса бальной залы ведущей темой была тема прославления правителя-антика посредством искусства, отражающая общеевропейскую тенденцию эпохи¹⁴⁴. В данном контексте ренессансные монархи раскрывались как образованные правители, осознающие важность искусства в приобщении придворных к эстетическим идеалам. Последние заключались в художественных произведениях с характерной для них поэтически-ассоциативной свободой и неограниченными возможностями влияния на сознание людей через чувственно-эмоциональную сферу. Бал был одной из форм организации подобного влияния, а различные виды искусств выступали необходимым инструментарием для осуществления обозначенного процесса.

В целом художественная лексика пространственного изменения бала в эпоху Ренессанса актуализировала объективно-метабытийный план бального хронотопа. Основанный на возрождении античных традиций, инструментарий статических искусств объективизировал Прошлое, в значительной мере отождествляя с ним реальность Настоящего.

Осознание *времени как динамического процесса* в бальной практике Возрождения значительно повысило роль инструментальной музыки с характерной для нее ритмической доминан-

¹⁴⁴ Правители Возрождения стремились к уподоблению себя библейским персонажам, олимпийским богам, античным героям или римским кесарям. В числе излюбленных – Юпитер и Марс, Аполлон и Минерва, Геркулес и Цезарь, в облике которых правители представляли на картинах, гобеленах и фресках, украшавших бальное помещение. Помимо обозначенного отождествления, монархи также апеллировали к более древним основам власти, связанным с образом физически совершенного, внешне великолепного государя. Таковыми они представляли в формате официального парадного портрета, украшавшего наряду с мифологическими и аллегорическими картинами стены презентационных апартаментов правителя (в том числе бальной залы). Ярко проявившись в бальной традиции на уровне организации объективного уровня хронотопа, обозначенные особенности позволяют судить о топосе бала как пространстве смысла, создаваемого посредством семиотического мира пластических искусств и связанного с прославлением просвещенного, амбициозного государя.

той. Кэтрин Сим, изучавшая иерархию вокальных и инструментальных композиций, сопровождавших танцевальную программу балов Возрождения, подчеркивает, что в XV веке инструментальная музыка становится важнее вокальной [743, с. 18]. В формате бала музыка выполняла структурирующую и психологическую функции, задавая эмоциональный настрой, формируя «земную» ренессансную энергетику, пронизанную активной метроритмической пульсацией. Неразрывно связанная с танцевальными ритмами, бальная музыка передавала новое отношение к жизни, обусловленное осознанием ценности человеческого бытия.

Помимо инструментальных жанров, *музыкальный элемент* балов Возрождения был репрезентован вокальными жанрами, включенными в бальное действо в виде концертной программы и представлявшими собой вокальные обработки танцевальных мелодий. В качестве концертных номеров на ренессансных балах также могли звучать и инструментальные пьесы. В списках приглашенных музыкантов-исполнителей фигурировали имена известных виртуозов – вокалистов и инструменталистов¹⁴⁵. Репертуар бальной музыки Возрождения был довольно разнообраз-

¹⁴⁵ Известно, что на придворных свадьбах и увеселениях во Флоренции (в том числе на балах) с исполнением мадригалов, переложенных для одного голоса с сопровождением, выступали певица Виттория Аркилеи (1582–1620) – «Евтерпа наших дней» (по словам современников) и певец-композитор Джулио Каччини (1551–1618), которые находились на службе у Фердинандо I Медичи. Также в числе исполнителей, приглашаемых на развлекательные и празднично-торжественные мероприятия знати, следует назвать Маддалену Казулану (около 1544 – около 1590) – итальянскую певицу и лютнистку, первую женщину-композитора; «божественного Франческо» – итальянского лютниста Франческо да Милано (1497–1543); слепого итальянского органиста, лириста и мастера игры на духовых инструментах Франческо Ландино (1325–1397); итальянского органиста Клаудио Меруло (1533–1604); итальянского лютниста Джованни Антонио Терци (около 1580 – ?); испанского лютниста и виуэлиста Луиса де Милана (1500–1561); английского верджиналиста Уильяма Берда (1543–1623); английского лютниста Джона Дауленда (1562–1626); «амстердамского Орфея» – нидерландского органиста и клавесиниста Яна Питерсзона Свелинка (1562–1621); немецкого «чудесного слепого» органиста и клавириста Конрада Паумана (около 1415–1473); венгерского лютниста Валентина Греффа Бакфарка (1507–1576) и др.

разным и включал в себя, среди прочего, модные новинки, сочиненные известными в то время композиторами¹⁴⁶.

Необходимо отметить, что тандем «музыка – танец» в формате ренессансного бала не был равнозначным. Ведущая роль в нем отводилась музыке – искусству, набиравшему силу и оправдывавшему свой высокий статус¹⁴⁷. Большинство музыкантов (как композиторов, так и исполнителей, а нередко композиторов и исполнителей в одном лице) имели специализированное образование, полученное в метризах¹⁴⁸. В целях профессионального роста многие из них не ограничивались работой при дворе одного монарха. Они часто отправлялись в другие государства, поступая на службу к представителям знати, работая в разных капеллах и общаясь с инонациональными коллегами. Результатом этой культурной диффузии стало создание целостной общности европейских музыкантов, внутри которой происходили обмен художественным опытом, обретение известности за пределами своего государства, расширение песенно-танцевального репертуара, который, по словам М. Друскина, наделялся интернациональными чертами [202, с. 43].

¹⁴⁶ В числе композиторов эпохи Возрождения, сочинявших мадригалы, следует назвать имена: Чиприана де Роре, Андреса Габриэли, Джованни Палестрины, Луки Моренцио, Карло Джезуальдо де Винозы, Помпонио Ненны, Сципиона Дентиче, Дж. Л. Примаверы и др.

¹⁴⁷ Об этом пишет в трактате «Придворный» итальянский писатель XVI в. Бальдассаре Кастильоне: «... я не буду доволен Придворным, если он не будет также и музыкантом и не сумеет не только воспринимать ноты на слух и петь по ним, но и играть на разных инструментах. Потому что если подумать хорошенько, то не сыскать никакого отдыха от трудов, никакого лекарства от хворей души более похвального и благопристойного, чем музыка. Особенно при дворах, где музыка дает каждому не только избавление от скуки, но и в ряду многого другого доставляет удовольствие дамам, в души которых, нежные и податливые, легко проникает гармония, наполняя их сладостью. Неудивительно поэтому, что и в прошлом и теперь они всегда были расположены к музыкантам и находили в музыке наиприятнейшую пищу для души» [275, с. 237].

¹⁴⁸ Метризы – это певческие школы (своеобразные хоровые капеллы), в которых была разработана система получения многолетнего общего и профессионального музыкального образования (с раннего детства и до юности), включающая в себя обучение игре на органе, пению, теории музыки и общеобразовательным дисциплинам.

При дворах европейских монархов в эпоху Возрождения входит практика составления специальных музыкальных сборников, в которые записывались известные в то время композиции. В частности, подобная нотная тетрадь под названием «Дворцовый песенник» на протяжении сорока лет (между 1474 и 1516 гг.) велась при испанском дворе Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского [188]. Полинациональные музыкальные образцы включали в себя и издаваемые печатные нотные сборники того времени. «Так, в немецких табулатурах XVI века находим песни французские, испанские, итальянские, английские, польские, – пишет М. С. Друскин, – <...> композиторы разных национальностей соревнуются в обработке одного и того же напева <...> Большой популярностью пользуются танцы Испании (павана, сарабанда), Италии (гальярда, пасамеццо, сальтарелло) <...> Франции (куранта, позже менуэт и разного рода бранли), Германии (аллеманда). С XVI века широко известны польские и чешские танцы» [202, с. 44].

В некоторые из такого рода нотных изданий Возрождения, представляющих собой лютневые, клавирные и органные табулатуры, включены танцевальные образцы Речи Посполитой, созданные как европейскими, так и польскими композиторами. Среди этих сборников: «Органная табулатура Яна из Люблина» (1538–1548), в которую вошли гайдудский танец, польский танец, королевский танец, танец Симона, танец Мартина и др.; «Львовская лютневая табулатура» (1555–1592) неизвестного автора, содержащая польские и итальянские танцы (сальтарелло, пассамеццо); «Табулатура Михаэля Вайсселя» (1592), включающая в себя несколько танцев под названием «польский»; «Виленская табулатура Диамеда Като» (1600), содержащая гальярды и танцы без названий; гальярды, вольты, бранли, куранты и другие танцевальные пьесы для лютни Якуба Рейса Полака [501].

Господство танцевальной музыки в эпоху Ренессанса было обусловлено высоким спросом на нее со стороны высших слоев общества, жизнь которых не мыслилась вне увеселительных

мероприятий, редкое из которых проходило без танцев. Танцевальные инструментальные пьесы создавались как придворными композиторами, так и многочисленными авторами, творящими автономно, вне двора какого-либо аристократа¹⁴⁹.

Количественный и качественный состав музыкального ансамбля для сопровождения танцевальной программы бальных мероприятий в ренессансную эпоху был еще неустоявшимся и зависел, прежде всего, от финансовых возможностей устроителя. В XV веке бальный инструментальный состав состоял из волынки, корнета, лютни, арфы, виолы, блокфлейты, флейты, различных типов барабанов, тарелок, колокольчиков и треугольников. В течение XVI столетия к танцевальному сопровождению добавилась скрипка. Собственно музыка, а вместе с ней и танцы становились все более и более сложными [743, с. 18]. Однако в целом, опираясь на мнение различных исследователей (в том числе Т. Ливановой, М. Друскина), можно сказать, что основу бального ансамбля составляла духовая группа в виде 4-х корнетов, 2-х тромбонов и 7-ми труб, к которым могли добавляться несколько виол, скрипка, иногда орган. Звучанию такого коллектива не хватало легкости и подвижности, но это не мешало реализации основной функции танцевальной музыки в виде четкости ее метроритмической организации.

¹⁴⁹ В числе композиторов эпохи Ренессанса, которые создавали танцевальную музыку, следует назвать имена Винченцо Капиролы (1474–1548), Джованни Амброзио Дальцы (?–1508), Винченцо Галилея (1520–1591), Бернардино Балетти (? 1520–? 1557), Джакомо Горзаниса (1525–1578), Джорджо Майнерио (1535–1582), Джулио Чезаре Барбетты (1540–1603), Симона Молинаро (1570–1636), Джованни Антонио Терци (около 1580 – ?), Клода Жервеза (1510–1558), Адриана Ле Руа (около 1520–1598), Этьена дю Тетра (1543–1567), Жана-Батиста Безара (1567–между 1621/1625), Антуана Франциска (около 1570–1605), Тильмана Сузато (между 1510/1515–1570), Яна Питерсзона Свелинка (1562–1621), Уильяма Берда (1543 или 1544–1623), Энтони Холборна (1545–1602), Фрэнсиса Каттинга (около 1550 – около 1595/1596), Джона Дауленда (1563–1626), Орландо Гиббонса (1583–1625), Джона Булля (1562–1628), Ганса Нейзидлера (1508–1563), Михаэля Преториуса (1571–1621), Франсиско Де ла Торре (1460–1504), Алонсо Мударры (1510–1580), Луиса де Милана (около 1555 – около 1561), Войцеха Длугорая (около 1550/1557 – после 1619), Валентина Греффа Бакфарка (1507–1576).

Довольно часто музыка, предназначенная для сопровождения танцевальной программы бала (пьесы для лютни, органа и др.), звучала в переложении для инструментальных ансамблей. Это было обусловлено, в том числе, и акустическими требованиями: танцевальная музыка должна «прорезать» пространство, быть полнозвучной и громкой, усиливая репрезентативный эффект балного мероприятия. Известно, что в Италии в составе капелл было больше струнных инструментов, а во Франции – духовых.

Собственно танцевальный элемент хронотопа ренессансных балов в обозначенном выше тандеме с музыкой занимал подчиненное положение. До XVI в. танец еще не обрел статуса самостоятельного искусства и, в отличие от музыкального искусства, был ограничен довольно узким кругом персоналий и представлен малочисленными трактатами по теории и практике танцевального творчества¹⁵⁰. Показательно, что некоторые профессиональные танцмейстеры были авторами инструментальных пьес, сопровождавших танцевальные композиции (например, Доменико да Пьяченца, Гульельмо Эбрео, Фабрицио Карозо, Чезаре Негри, Туано Арбо). При этом в качестве их мелодической основы нередко использовались темы популярных в то время вокальных или хоровых опусов (генетическая связь инструментальных и песенных форм не будет утрачена и в дальнейшем).

¹⁵⁰ Первые из танцевальных руководств были созданы итальянскими танцмейстерами Доменико да Пьяченца, Гульельмо Эбрео (Джованни Амброзио) и Антонио Корнацано в середине – второй половине XV ст. В XVI веке этот список дополнился именами Лючио Компассо, Фабрицио Карозо, Просперо Лутии, Чезаре Негри, Эрколе Сантуччи, Ливио Луппи, Антонио Арены. Значительный след в истории танцевального искусства оставили французские танцмейстеры Возрождения, наиболее выдающимся среди которых был Туано Арбо, автор знаменитого танцевального учебника «Орхезография». Несмотря на всю важность фигуры танцмейстера, создающего канонический придворный танцевальный глоссарий, тщательно изучаемый аристократическим обществом, а также обучающего молодых людей танцам и манерам поведения и лично участвующего в балльной программе, его статус был весьма невысок. В списках придворных слуг танцмейстер значился на последних позициях, расположенных гораздо ниже, чем музыкант или художник.

На протяжении всего Возрождения наблюдалась тенденция к повышению мастерами танца как собственного статуса, так и статуса танца. В своих трактатах они старались обосновать значимость танцевального искусства, вывести его на один уровень с музыкой, объявив «достойным быть признанным наравне с другими искусствами, престижными в среде знати» [743, с. 3]. Так, уже к XVI веку бальные танцы превратились в обязательное условие светской жизни, искусную науку, овладение которой требовало специальных навыков. Умение правильно преподнести себя в танце становится неотъемлемой частью аристократического воспитания, обуславливая насущную потребность в педагогах, виртуозно владеющих танцевальной техникой.

Танцевальная программа ренессансного бала включала в себя разнохарактерные композиции (павана, пассамеццо, не утративший актуальности бранль, гальярда, вольта, сальтарелло, куранта, бергамаска, калата, канари, каскарда, романеска, спаньолетта, турдион). Именно они формировали пространственно-временной континуум бального действия, организация которого была основана на принципе маркировки в списке танцев-диптихов (павана – гальярда, пассамеццо – сальтарелло) и доминировании подвижных композиций. Смысловая акцентуация обозначенных «мини-сюит» обуславливалась диалектикой бытия, базирующейся на единстве противоположных начал. Количественное преобладание подвижных танцев соответствовало общим установкам эпохи Возрождения по отношению ко времени. Утверждение в программе балов парного танца, вытеснившего средневековые композиции хороводного и линейно-шеренгового типа, семантически представляло собой любовную игру, основу которой составляло галантно-изысканное, сдержанно-регламентированное выражение человеческих эмоций и чувств.

Ренессансный танец, наряду с пластическими искусствами, осознавался как важный инструмент организации бального пространства. Представляя собой геометрическую композицию,

подчиненную античным принципам симметрии и синхронности, танцевальные композиции Возрождения формировали топос бала как своего рода «художественный космос». «Космическими телами» в этом «пространстве» были одетые в богатые наряды исполнители танцевальной программы. Они создавали совершенный танец в соответствии с точной реализацией заданной танцевальной схемы, воссоздающей последовательную смену определенных геометрических фигур. Идеальное выполнение этих фигур являло эффектное зрелище и вызывало восхищение у аудитории. При этом в танцевальной культуре Ренессанса отсутствовало представление о выразительном потенциале движущегося человеческого тела, которое трактовалось как необходимый «винтик» единого хореографического механизма. Данный факт обуславливал нивелирование индивидуальности исполнителя и ограничивал его чувственные проявления, вступая в противоречие с установками эпохи. Примат рационального над эмоциональным обозначился в строгом контроле танцующими статики верхней части тела и идеальной правильности выполнения па его нижней частью (прочная связь человека с земным бытием).

Таким образом, в эпоху Возрождения временное измерение хронотопа бала, формируемое с помощью музыкально-танцевального инструментария, как и в Средневековье, служило актуализации Настоящего. Это соответствовало ренессансному принципу – осознанию ценности земного человеческого бытия, наполненного мирскими радостями жизни.

В целом пространственно-временная модель балов Возрождения основывалась на: доминировании пространственного измерения над временным; акцентуации Прошлого в рамках объективно-метабытийного плана пространственного измерения балльного хронотопа и подчеркивании Настоящего в границах объективно-бытийного плана временного измерения (смысловая разнонаправленность топоса и хроноса); на гипотетической событийности субъективного уровня хронотопа бала, связанной с маркировкой флирта.

3.2.2. Художественная составляющая в организации «пространственно-временного» варианта бального хронотопа XVII – первой половины XVIII века (эпоха барокко)

Равнозначная акцентуация в хронотопе бала обоих измерений (и топоса, и хроноса) стала следствием господства в европейском социуме амбивалентных установок, рожденных диалектическим мировосприятием барочной эпохи (XVII – середина XVIII в.). В соответствии с ними последняя предстает как своеобразный синтез средневекового теоцентризма (с его однозначной доминантой пространства над временем) и гуманистической ориентированности Возрождения (с осознанием важности хроноса земной жизни, но пока еще отдающего первенство пространству), рождающий качественно новое восприятие хронотопа.

Человек барокко, названный Б. Паскалем «мыслящей тростинкой» [440, с. 136], – скептик, сотканный из противоречий. С одной стороны, совершив научную революцию в естествознании (продолжение традиции ренессансного антропоцентризма с характерным для него образом богочеловека), он чувствует свое могущество над Природой как творением Господа, с другой – утрачивает веру в собственные безграничные возможности, осознав свое истинное место в этом мире, заключенное, по мнению Б. Паскаля, «между двумя безднами – бесконечностью и ничтожностью» [440, с. 133] (продолжение традиции средневекового теоцентризма с акцентуацией ничтожности человека, всецело находящегося во власти Всевышнего)¹⁵¹. Отсюда – интерпретация барочной эпохой времени и пространства как неких бесконечных величин.

¹⁵¹ «Так что же есть Человек в природе? – пишет Б. Паскаль. – Ничто по сравнению с бесконечностью, все по сравнению с небытием, середина между ничто и все; он бесконечно далек от постижения крайностей; цель и начала вещей надежно скрыты от него непроницаемой тайной» [440, с. 133].

В результате обозначенной специфики перцепции хронотопа перед индивидом «разверзлась бездна бесконечности» [372, с. 16], породившая чувство дискомфорта и беспомощности перед величием мироздания, поставившая под сомнение силу разума, обусловившая обращение к мистике и чудесам, презентовавшая жизнь как театр абсурда, актуализировавшая антично-средневековое представление о земном бытии как некой иллюзии, сновидении, маркирующая условность границ между сном и действительностью, естественностью и искусственностью, лицом и маской, состояниями быть и казаться. Оптимизм и гармоничность Возрождения сменились драматизмом и сумбурностью барокко. Принцип ренессансного рационализма, оставаясь актуальным для мировоззренческих установок барочной эпохи, согласуется с ее иррационализмом и мистицизмом. В целом же Барокко представляется как логически оправданная и необходимая переходная ступень от Средневековья и Возрождения к Просвещению, в которой жизненная реальность трактуется как синтез возвышенного и земного, реального и мистического, рационального и эмоционального, порядка и хаоса.

Детерминированный хаос (иначе упорядоченный хаос) немислим вне динамичности, динамичность – вне процессуальности, процессуальность – вне времени. Процессуальность барочного времени позволяет трактовать его как «подвижную форму бесконечности» (В. И. Локтев). Воспринимаемое в качестве «*perpetuum mobile*», противопоставляемого «статике Вечности» [594, с. 34], барочное время, одновременно бесконечное (для человечества в целом) и конечное (для одного человека), ассоциировалось с бренностью земной жизни. Это наделило хронос свойствами дискретности и неуловимости. Время для человека барокко – это сама жизнь, предстающая в виде цепочки сменяющих друг друга «неуловимых мгновений» [343, с. 55]. Преломляясь сквозь призму психики, эти мгновения приобретали эмоциональную окрашенность, а их последовательность выражала самые разнообразные душевные аффекты.

Взаимодействуя с пространством, хронос, с одной стороны, способствовал его динамизации, с другой – эмоциональной наполненности и психологичности. Формирование барочного топоса происходило на основе интеграции разнородных элементов, одним из которых был сам человек. Осознавая себя частью пространства, он «играл» с ним, формируя его, сообразно своим часто интуитивным и неопределенным ощущениям. Пытаясь укрыться и спрятаться от жизненных реалий, человек барокко был вынужден «носить маску», скрывая под ней свое истинное лицо, стремился не быть собой, а казаться Другим, играя придуманную роль¹⁵². Трактовка жизни как театра обусловила интерпретацию пространства как сценической площадки, наделив его свойствами театральности и зрелищности. Это обусловило большое внимание к «сценографии» топоса в виде овеществленного визуализированного компонента.

Таким образом, в эпоху барокко наблюдалось смысловое равенство пространственного и временного измерений хронотопа, наделяемых свойствами бесконечности, динамичности, аффективности и психологизма. В контексте формирования и организации топоса и хроноса бала это обусловило равноправие статических и динамических искусств. Первые насыщались динамизмом, вторые наполнялись пространственной объемностью.

Интерпретация бального хронотопа как художественно-смыслового универсума, основанного на принципах целостности и дискретности, также соотносилась с научными представлениями XVII ст. Согласно концепции И. Ньютона, дискретность относительного пространства и времени сосуществует с континуальностью пространства и времени абсолютного [412]. Отмеченная великим ученым диалектичность хронотопа мироздания проявляется на всех уровнях формирования топоса и хроноса барочного бала – от единой организации пространственно-временного континуума дворцово-паркового комплек-

¹⁵² Эта специфика барочного мировоззрения и мировосприятия была основана на представлении об антиномичной структуре мира и человека.

са как художественно-смыслового универсума до составляющих интерьерный «сценарий» бальных компонентов: а) дворцового пленэра; б) собственно дворца; в) группы парадных апартаментов; г) бальной залы. Главными «действующими лицами» в этом «сценарии» были многочисленные произведения искусства. С одной стороны, каждое из них в отдельности заключало в себе определенное «идейное» значение, с другой – взаимодействие разножанрового художественного инструментария рождало дополнительные смыслы.

В организации *пространственного измерения бального хронотопа барокко*, как и ранее, особая роль отводилась выразительной архитектурной лексике, специфика которой в рассматриваемую эпоху была обусловлена повышенной ролью чувственно-эмоциональной иррациональности. Это проявилось в: а) тенденции к еще большей демонстрации репрезентативности, выражающейся в монументальности и представительности дворцовых построек; б) обилии (часто чрезмерном) экстерьерно-интерьерного декора с акцентом на монументальной скульптуре и монументальной живописи, а также на декоративно-прикладном искусстве; в) стремлении к динамичности и экспрессивности архитектурных форм, усилению живописного начала в их пластическом облике (как внешнем, так и внутреннем) для достижения эффекта необычного и неожиданного; г) доминировании кривых линий и неправильных форм в экстерьере и интерьере; д) использовании напряженно-тревожной цветовой гаммы (господство различных оттенков красного); е) изображении человеческой натуры сквозь призму психологизма и повышенного драматизма.

Составной композиционной частью статусного жилища нередко была ландшафтная архитектура (продолжение традиции Возрождения), придававшая окружающим его природным элементам эстетические формы. Основанная на рационалистской философии регулярного ренессансного сада, садово-парковая архитектура барокко дополнила ее тенденцией к еще большей масштабности и эффектности, роскоши и великолепию, к

стремлению постоянно удивлять и поражать, наполнила рационально выверенное, подчиненное принципам симметрии, идеально организованное художественными средствами пленэрное пространство визуальной экспрессией и динамичностью (синтез рационального и эмоционального). Благодаря мастерству архитекторов, садовников, инженеров и скульпторов, соединивших воедино искусство, природу и новейшие технологии своего времени, тоπος барочного парка в реальности рождал иллюзию¹⁵³. Насыщенное зрелищностью ландшафтное пространство мыслилось, с одной стороны, как второй, «пленэрный», дворец – своеобразное «отражение» каменного, с четко выверенной планировкой и «интерьерным» декором зеленых «комнат»-боскетов в виде фонтанов, бассейнов, гротов, каскадов, скульптурных произведений, архитектурных композиций и отдельных архитектурных элементов; с другой – трактовалось в духе Возрождения как огромная сценическая площадка, состоящая из последовательности различных боскетных «мизансцен» и пронизанная свойством театральности.

В этом плане образцовым является Версальский парк (архитекторы А. Ленотр, Ш. Лебрен, Ж. Ардуэн-Мансар)¹⁵⁴. Органи-

¹⁵³ Этому способствовало создание оптических иллюзий (например, с помощью зеркал, размещенных в тупиках аллей; использования «зеркального» свойства водных зон – каналов, бассейнов и прудов, удваивающих отражаемые в них элементы парка; искусственного искажения перспективы архитекторами и т. п.).

¹⁵⁴ Для Версальского парка характерно симметричное расположение всех его элементов: боскетов, газонов, аллей, бассейнов, фонтанов и скульптур. Парк Версаля – это сад разума и красоты, основанный на синтезе прагматично-рационального с чувственно-эстетическим. Он зиждется на математически выверенных пропорциях с композиционным центром в виде дворцовых покоев короля. Тщательно спланированные аллеи расположены подобно лучам солнца, восходящим из центра (дворцовых королевских покоев), а не под прямым углом, как было традиционно принято. Из Версальского дворца, расположенного на возвышении, открывается вид на парковые террасы с трех сторон – западной, северной и южной. На зеленых аллеях парка эпохи правления Людовика XIV были расположены 15 боскетов, каждый из которых обладал яркой индивидуальностью и включал в себя фонтаны, статуи, мраморные композиции и трельяжные ограды. Боскеты отождествлялись с дворцовыми залами и были предназначены для проведения балов, театральных представлений, музыкальных концертов, различных

зация его пространства, основанная на синтезе природных (деревья, вода, камень) и художественных (архитектурная планировка, скульптурные «персонажи», фонтаны) компонентов, была подчинена идее прославления Короля-Солнца. Топос парка Версаля воедино соединял природный и человеческий космос, создавая единый универсум, подчиненный принципам эстетичности и зрелищности [581].

Актуализировавшаяся с легкой руки Людовика XIV ренессансная традиция демонстрации гостям красот регулярного парка во время экскурсии по нему нередко становилась прологом версальских празднеств, составной частью которых были в том числе балы. Еще не попав на собственно бальное пространство, Номо saltans уже ощущал себя участником грандиозной театральной постановки, автором которой был сам Государь¹⁵⁵.

Проведение бальных мероприятий на пленэре в садово-парковом формате в барочную эпоху получило максимальный размах и зрелищность. В данном ракурсе наиболее показательными были все те же версальские балы. О том, что Король-Солнце любил организовывать подобные увеселения в рамках художественно оформленного природного пространства, осталось множество свидетельств, одним из которых является «говорящее» название одного из боскетов юго-восточной садово-

игр, наслаждения произведениями скульптурного искусства и спокойного отдыха («Бальная зала», «Лабиринт», «Каштановая роща», «Королевский остров», «Боскет Королевы», «Триумфальная Арка», «Дельфин», «Жирандоль», «Боскет купольных павильонов», «Энцелад», «Водный театр», «Грот Аполлона», «Боскет Звезды (Водная гора)», «Боскет Трех Фонтанов (Водная колыбель)» и др. За каждым из пятнадцати боскетов Версальского парка была закреплена определенная функция. Так, в «Бальной зале», спроектированной в виде амфитеатра, проводились балы и празднества. Боскет «Каштановая роща» рассматривался как выставочный зал, в котором экспонировалась заказанная Королем-Солнце коллекция из 24 античных статуй. Боскет «Лабиринт», состоящий из групп фонтанов и скульптур, изображал сцены из басен Эзопа и т. п.

¹⁵⁵ Людовик XIV в 1689 году составил инструкцию посещения Версальского парка под названием «Способ показывать Версальские сады». Впоследствии она выдержала пять переработок, сделанных самим монархом. Последний вариант был издан в 1705 г.

парковой зоны – «Бальная зала». Топос боскета представлял собой зеленый амфитеатр с центром в виде мраморной овальной площадки для танцев и расположенным позади нее (напротив входа в «Бальную залу») водным каскадом с фонтанами. Ступени водопада были оформлены с помощью ракушечника, морских раковин и камня. В качестве декора каскада использованы позолоченные вазы и торшеры на львиных лапах. Во время праздничных мероприятий гости рассаживались на ступенях зеленого амфитеатра, танцоры занимали место на небольшой мраморной сценической площадке, а музыканты располагались над каскадным водопадом. Эффект великолепия бального действия усиливался благодаря впечатлению от выступающих в неразрывном единстве оркестрового сопровождения и музыки природной стихии. Форма античного амфитеатра с ее четко обозначенной границей между зрителями (пассивные участники) и актерами (активные участники – танцующие пары придворных) способствовала усилению театральности бала, его трактовке как великолепного танцевального спектакля.

Следствием активизации в барочную эпоху темы божественной избранности правителя, его святости и отождествления со Всевышним (король – наместник Бога на земле) стала тенденция максимальной эстетизации всего, что было связано с монархом, – его резиденции, его двора, его подданных и т. п. О том, что это наглядно проявилось на уровне формирования и организации хронотопа дворцового пленэра, говорилось выше (на примере Версальского парка). Также данный факт обусловил и отношение к дворцу как к «тотальному художественному пространству, в котором упразднены все хозяйственные функции в пользу единственной – репрезентативной» [404, с. 214]. Публичность, зрелищность и декоративность экстерьеров и интерьеров барочных дворцовых зданий служили наглядной демонстрацией обозначенного качества новой эпохи, определившего мировоззрение правящих кругов. Стремление к жизни напоказ и постоянной самопрезентации сформировали имидж абсолютного монарха как главного персонажа придворного те-

атра. Это мировосприятие, основанное на доминанте искусственного над естественным, маркировке театрального начала в повседневности обусловило особое отношение к статусному жилищу как к «театру для торжественных приемов, балов, банкетов и представлений» [537].

Эффект грандиозности, возникающий при восприятии барочной архитектуры, достигался благодаря огромным масштабам целого, восхищающим и подавляющим одновременно. Крайне важную роль в формировании пространства дворцового экстерьера стала играть скульптура, буквально интегрированная в архитектуру дворца. Это во многом обусловило ее драматическую интенсивность и «говорящий», наполненный эмоциями и динамикой характер (выразительные лица и позы персонажей, ассоциирующиеся с «застывшим движением», драматизм воплощаемых сцен, асимметричность общей композиции, контраст текстур и поверхностей и т. д.). Рассчитанные на произведение поразительного эффекта скульптурные произведения во внешнем дворцовом убранстве представляли в изобилии разнообразных форм (от монументальных и монументально-декоративных до обилия мелкого скульптурного декора¹⁵⁶) и жанров (мифологический, символический, аллегорический, анималистический и др.).

Показательными в этом плане являются дворцы правителей, приближенных к ним придворных, а также представителей знатных семейств. Например, палаццо Барберини в Риме (1625–1633, архитектор Франческо Борромини), вилла Альдобрандини в Риме (1598–1603, архитектор Карло Мадерно), палаццо Людовизи (или палаццо Монтечitorio) в Риме (середина XVII в., архитектор Джованни Лоренцо Бернини), палаццо Киджи в Риме (1580, архитектор Джованни Лоренцо Бернини), палаццо Лабиа в Венеции (начало XVIII в., архитектор Андреа Коми-

¹⁵⁶ Одним из популярных элементов скульптурного декора со времен Ренессанса оставались маскароны. В эпоху барокко были распространены маскароны в виде фантастических, гротескных масок. Также в моду входят разнообразные волюты.

нелли / по другим сведениям Алессандро Треминьон), палаццо Реале в Турине (1646–1660, архитекторы отец и сын ди Капельмонте), дворцово-парковый ансамбль Версаль близ Парижа (1661–1687, архитекторы Андре Ленотр, Шарль Лебрен, Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар) и др.

Художественное оформление внутреннего пространства дворца, равно как и внешнего, поражало своей масштабностью, роскошью и великолепием. Как и в эпоху Возрождения, его создавали лучшие мастера – архитекторы, художники, скульпторы, краснодеревщики. Основным принципом организации парадных апартаментов оставалась анфилада. Отражая уровень эстетического вкуса владельца и его финансовую состоятельность, анфиладная планировка в то же время особым образом формировала топос, организуя его в виде линейной перспективы, тем самым создавая иллюзию пространственной бесконечности, уходящей в Вечность (этому эффекту способствовало частое использование в последней из анфиладных комнат огромного зеркала, визуально «растворявшего» стену).

Обладая большими репрезентативными возможностями, парадная анфилада создавала особую, тщательно продуманную художественно-смысловую «декларацию» владельца дворца. Так, организация топоса Больших апартаментов короля в Версале была подчинена идее прославления Людовика XIV. Ее художественную основу составил синтез античных мифологических сюжетов и солярной символики. Величие фигуры монарха выявлялось посредством деяний античных героев и героинь, а также отождествления с небесными светилами¹⁵⁷. С одной сто-

¹⁵⁷ Так, пять из семи салонов, составлявших Большие покои короля, символизировали планеты Солнечной системы и прославляли античных богов, а в их лице – добродетели монарха (залы Венеры, Дианы – Луны, Марса, Меркурия, Аполлона). Изначально залы Больших апартаментов должны были посвящаться Диане, Марсу, Меркурию, Аполлону, Юпитеру, Сатурну и Венере. Однако впоследствии этот порядок подвергся изменениям. На месте Залов Юпитера и Сатурна были спроектированы Зал Войны и Зеркальная галерея, первым Залом стал новый Зал Венеры, а венчал анфиладу Больших апартаментов Короля Зал Изобилия. Во время балов и приемов последний использовался как буфет [673].

роны, каждый из семи парадных залов представлял собой составляющую целостного универсума, с другой – воплощал своеобразную обитель того или иного античного бога с его изображением в центре плафона и особенностями мифологических сюжетов, составлявшими основу потолочных росписей.

Центром парадного топоса в дни балов становилась бальная зала (в иных случаях ее функции выполняла большая зала). «Сценарное» решение ее интерьера связывало в единое смысловое пространство архитектурные элементы (в том числе колонны, пилястры, огромные окна, балкон для музыкантов), произведения живописи (монументальные плафонные и настенные фрески на античные, библейские и исторические сюжеты, картины аналогичной тематики, портретная живопись, а также использование насыщенной драматической цветовой палитры в сочетании с обильной позолотой¹⁵⁸), скульптуры (статуи древнегреческих богов и мифологических персонажей, атлантов и кариатид, динамичные позы и драматичное выражение лиц которых передают эмоциональное напряжение; бюсты и гермы правителей и выдающихся личностей; разнообразный лепной декор) и декоративно-прикладного искусства (сюжетные настенные гобелены, таписсерии, роскошные предметы мебелировки и освещения, а также зеркала). При всем их разнообразии и многочисленности ни одна из деталей не была лишней в интерьере, естественно вписываясь в общую гармоничность художественного ансамбля. Бальный топос, этот мини-универсум, равно как и целостное дворцовое пространство, должен был поражать и удивлять гостей, уничтожать в них тщеславие и амбиции, рождать чувство преклонения перед величием автора – устроителя бала.

В этой великолепной полифонической художественной партитуре бального пространства барокко смысловой акцент, свя-

¹⁵⁸ В период позднего барокко цветовая гамма поменяется на диаметрально противоположную. В рокайльных интерьерах будет господствовать светлая колористика с доминированием белого. Актуальность позолоты останется неизменной.

занный с прославлением личности владельца дворца, присутствовал в каждой из составляющих ее партий. В обозначенном аспекте наибольшей семантической емкостью отличалась партия живописи, представленная монументальными плафонными (реже настенными) фресками. Грандиозность барочных фресок основывалась на сложных пространственных построениях и доминировании нелинейного принципа расположения фигур. Обозначенный принцип связывал ближний и дальний планы композиции, что, с одной стороны, создавало иллюзию глубины пространства, с другой – способствовало преодолению статики топоса, наполняло его динамикой и напряжением. Выбор художником интересного ракурса, уход от строгой симметричности, стремление к атектоничности формы и размыванию пространственных границ, к оптическому обману, фокусировка зрения на смысловой кульминации при множестве семантических элементов, а также нередко апелляция к Прошлому в выборе сюжетной основы, – все эти средства выразительности формировали объективно-метабытийный план бального топоса, ориентированный на создание особого эффекта сверхреальности. Данный эффект был связан с восприятием актором бала фресковой росписи как «ожившего» изображения, а себя – как свидетеля запечатленного события.

Так, двусветная парадная зала венецианского палаццо Лабиа площадью 168 квадратных метров (далее – кв. м) декорирована двумя настенными фресковыми сюжетными композициями Джованни Баттисты Тьеполо из истории Древнего Рима – «Встреча Клеопатры и Антония» и «Пир Клеопатры»¹⁵⁹. Фрески занимают всю высоту стен между двумя дверями и двумя окнами над ними (с обеих сторон залы – на входе и на выходе) и обрамляются мощными арками. Одним из важных художественных приемов, используемых мастером в обеих росписях, является изображение героев на возвышении. К этому возвышению ведут нарисованные четыре ступени, как бы соединяю-

¹⁵⁹ На плафонной росписи изображен ряд аллегорических фигур.

щие воедино художественное пространство картины (объективно-метабытийный план бального хронотопа) и реальное пространство парадной залы (объективно-бытийный план бального хронотопа). С одной стороны, ступени словно уводят актора бала в иллюзорный мир фрески, с другой – создают явленное ощущение того, что сейчас Клеопатра и Антоний спустятся по ним в реально существующее бальное пространство. В художественном аспекте обозначенные ступени и возвышения воспринимаются как сценические подмостки, рождая у Номо saltans иллюзию пребывания в театре. С утилитарной точки зрения подобный прием открытости воображаемого топоса в реальный интерьер работал на создание пространственной перспективы.

Художественно-смысловое решение настенного и плафонного декора центральной залы виллы графа Вальмараны в Виченце связано с воплощением фрагмента из «Илиады» Гомера, а именно «Жертвоприношения Ифигении». В этом интерьере Дж. Б. Тьеполо вновь использует прием «разыгрывания» действия на возвышении. Собственно, само это «сценическое» возвышение (с находящимися на нем участниками действия и зрителями, лицезреющими облако, несущее лань, с ведущим его путти) предстает в настенных росписях. Плафон посвящен изображению небесного пространства с летящими в нем богиней Артемидой и попутными ветрами. Вследствие распределения росписи сюжета одновременно на стенах и плафоне Номо saltans оказывается как бы внутри самого действия, невольно превращаясь в одного из его участников. В данном случае метабытийность укореняется в бытийном пространстве, образная фикция прямо вторгается в действительность [241, с. 229].

Топос бальной залы палаццо Реале в Турине украшают фрески в виде фигур танцовщиц древнеримских Помпей и Геркуланума, находящиеся в верхней части периметра стены (художники Франческо Гонина и Карло Беллозио). В центре кессонного позолоченного потолка, обильно декорированного

лепниной, в соответствии с замыслом архитектора бальной залы Палаги была расположена огромная фресковая картина с изображением танца часов на греческом Олимпе. Эта картина являлась главным украшением не только плафона, но и интерьера залы в целом. Данная роспись может быть интерпретирована: а) как напоминание о скоротечности времени и бренности жизни; б) как аналогия бального пространства палаццо с божественным топосом Античности; в) как прямое указание на основной вид деятельности в формате бала (танцы), благодаря которому бальный топос наполняется процессуальностью.

Пространство Салона Марса (зал Войны) – основного бального помещения Версаля – было сформировано на основе прославления военных побед Людовика XIV (Марс – это не только название планеты, но и имя бога войны)¹⁶⁰. Центральная композиция плафона изображает Марса на колеснице, запряженной волками (художник Клавдий II Одран). Картина К. Одрана обрамлена, с одной стороны, композицией «Победа, одержанная Гераклом, после которой наступили изобилие и блаженство» (художник Жан Жувене), с другой – полотном «Ужас, ярость и ужас, овладевшие земными державами» (художник Рене-Антуан Уасс). Кроме этих росписей плафон Салона Марса украшают и иные, также связанные с военной тематикой Античности: «Юлий Цезарь, проходящий через свои легионы» и «Деметрий Полиоркет, взявший город штурмом» Клавдия II Одрана, «Кир, преследующий своих солдат» и «Марк Антуан

¹⁶⁰ Поэтому весь декор этого зала, выдержанного в соответствующей насыщенно-пурпурной цветовой гамме с использованием королевского золота (позолоченное серебро), посвящен военной тематике. Перед проведением бала помещение Салона Марса подвергалось «планировочной корректуре», учитывающей все необходимые моменты, связанные со спецификой бального мероприятия. В этих «бальных интерьерных планировках» с большой точностью определены места расположения монарха и его семьи, трибун для зрителей, «площадки» для музыкантов и «сцены» для танцующих. Об этом свидетельствуют несколько сохранившихся планов бальных залов, один из которых был разработан для двух балов, проходивших в феврале 1692 г. в Салоне Марса в рамках свадебных празднеств в честь бракосочетания племянника Людовика XIV Филиппа II Орлеанского и Франсуазы-Марии де Бурбон [668, с. 131].

награждает офицера» Жана Жувена, «Александр сурово унижает офицера» Рене-Антуана Уасса.

Роскошный живописный декор интерьера Зеркальной галереи, в которой наряду с важными празднично-торжественными мероприятиями проводились церемониальные балы¹⁶¹, подчинен созданию эффекта величественной возвышенности, связанной с личностью Короля-Солнца [Иллюстрация 33]. Высокий сводчатый плафон, расписанный Ш. Лебреном, изображает героические деяния и подвиги первых семнадцати лет царствования Людовика XIV, провозгласившего себя величайшим правителем мира. Все фрески (девять больших и восемнадцать малых) объединяет тема «История короля» – побед воинственного монарха. Во фресковых росписях Ш. Лебрен тонко переплетал сюжеты знаковых исторических моментов и античную мифологию, делая главным героем живописных композиций Короля-Солнце. В угловых медальонах представлены важные события его правления: судебные и финансовые государственные реформы, восстановление навигации и покровительство искусствам. Историческая достоверность фресковых панно, «сотканых» из наиболее важных для Франции моментов правления Людовика XIV (своеобразных «фресковых хроник»), представляла собой живописный «кадровый» коллаж. Эта своеобразная барочная версия документального кинематографа, являла собой хроники времен Короля-Солнца, сюжетная канва которых была дополнена античными и аллегорическими персонажами¹⁶². Ос-

¹⁶¹ Не рассчитанное исключительно на проведение балльных мероприятий, помещение Зеркальной галереи превращалось в гигантскую сцену для танцевального действия накануне бала. Согласно сохранившимся планам, разработанным для двух балов, устроенных в честь свадьбы старшего внука Людовика XIV герцога Людовика Бургундского с Марией Аделаидой Савойской в декабре 1697 г., центральные зрительные места в виде кресел отводились для Короля-Солнца и его семейства, для прочих участников были сооружены трибуны [668, с. 133].

¹⁶² Например, на центральной фреске плафона «Король берет правление в свои руки и целиком отдается делам. 1661» Людовик XIV, предстающий одновременно и как правитель Франции, и как основоположник французского кораблестроения, окружен стоящими грациями, а также сидящими аллегориями (аллегория

новываясь на изображении цепочки исторических событий как процесса, разворачивающегося не только в пространстве, но и, что крайне важно, во времени, фресковые картины Зеркальной галереи, с одной стороны, создавали многосоставное и крайне динамичное смысловое поле, требующее внимательного прочтения и осмысления (в этом плане барочная живопись выступала наследницей ренессансной традиции, опирающейся на «Иконологию» Ч. Рипы), с другой – наполняли топос процессуальностью и выстраивали его перспективу.

Художественный язык скульптуры бальной залы дополнял своим великолепием лексику живописи. Во-первых, скульптура трактовалась в качестве богатой декоративной рамы живописных картин (многочисленные лепные украшения – волюты, овальные медальоны, маскароны, пышные гирлянды, вмонтированные в позолоченные бронзовые капители королевские или фамильные эмблемы, и др.). Во-вторых, усиливала впечатление от их просмотра благодаря объемной материализации исторических, античных и аллегорических персонажей. Обозначенный эффект объемной материализации: а) усиливал зрелищность и театральность бального топоса, обуславливая его трактовку как глобального сценического пространства; б) способствовал процессуальности топоса бала, благодаря особой выразительности действенных позитур воплощенных скульптурных образов.

Так, в числе важных смысловых элементов скульптурного декора Зеркальной галереи следует назвать: вмонтированную в

СПОКОЙСТВИЯ изображена с гранатом в руке – символом единства нации; аллегория СЛАВЫ – с золотой короной в руках, предназначенной для монарха; аллегория ФРАНЦИИ – со щитом – символом защиты государства; аллегория СЕНЫ – с вазой цветов и плодов – символом плодородия Франции, которое без водного орошения невозможно; аллегория ВРЕМЕНИ – демонстрирует будущие великие деяния Короля-Солнца, приподнимая угол балдахина. Античные боги (Юпитер, Юнона, Нептун, Вулкан, Плутон, Диана, Церера) и Геракл пристально наблюдают за монархом с небес. Меркурий спешит воспеть всему миру славу Людовику XIV, к которому спускается Солнце на своей колеснице. Образы путти, изображенные в нижней части композиции, олицетворяют придворные развлечения [724, с. 64–65].

позолоченные бронзовые капители эмблему «короля-солнца» в виде маски Аполлона-Гелиоса с расходящимися солнечными лучами; украшение мраморных пилястров национальной эмблематикой – королевскими лилиями и галльскими петухами и др.; расположенные по периметру залы мраморные бюсты римских императоров, а также статуи античных нимф, амуров и героев (в частности Геркулеса), стилизованные под позолоченные торшеры; размещенные в стенных нишах изваяния античных богов и богинь. Динамизация пространства Зеркальной галереи происходила и на уровне архитектурной планировки. Так, благодаря арочному зонированию топос залы условно делился на пять частей, последовательное чередование которых наделяло пространство определенной метрической организацией и, соответственно, актуализировало его временную составляющую.

Скульптурные элементы декора Салона Марса в виде позолоченных барельефов аллегорий, образующих фриз (работа братьев-скульпторов Гаспара и Бальтазара Марси по рисункам Шарля Лебрена), чередуются с фресковыми росписями и организуют бальный топос во времени. Тематика барельефов иллюстрирует военное превосходство Франции над европейскими державами (например, «Аллегория победы французских войск над турками в битве при Сен-Готтхарде», «Аллегория французского превосходства над морем», «Аллегория превосходства Франции над Испанией и Голландией», «Аллегория превосходства Франции над Империей»).

Архитектура танцевальной залы была призвана подчеркнуть масштабность и грандиозность бального топоса, а также создать ощущение пространственной перспективы за счет максимального увеличения масштабов помещения. Например, площадь Зеркальной галереи составляет 766,5 кв. м (длина 73 м, ширина 10,5 м); размер Карабинерской залы Зальцбургской резиденции князей-архиепископов – 825 кв. м (длина 55 м, ширина 15 м); площадь большого парадного зала королевского зам-

ка-дворца Яна II Казимира Вазы в имении Городница Гродненской области занимает 453,69 кв. м (21,3 м в длину и 21,3 м в ширину); бальные залы дворца Хофбург в Вене, более крупный из которых занимал площадь 674 кв. м при высоте 15 м и т. п. Бальные залы барокко, как правило, имели вытянутую прямоугольную форму (форма квадрата встречалась крайне редко и рассматривалась как исключение). Немаловажным аспектом архитектурной составляющей была эстетика, подчиненная общему художественному замыслу бального топоса. Так, двадцать колонн из белого мрамора, воссоздававших архитектуру зданий и храмов Античности, придавали особое величие пространству бальной залы палаццо Реале в Турине и одновременно выстраивали его метрическую организацию [Приложение Б, 4].

Одним из обязательных элементов архитектурного проекта танцевального помещения являлась специально отведенная зона для музыкального сопровождения в виде: а) балкона, лоджии или антресолей для оркестра¹⁶³; б) особого места под установление трибун (подиумов) для музыкантов¹⁶⁴. Высокий потолок способствовал хорошей акустике.

В аспекте формирования бального топоса представляется важной тема сущностной роли зеркал, затронутая нами выше. Следует добавить, что характерная для барочного восприятия зыбкость границ между объективным и трансцендентным пространством обусловила использование большого количества

¹⁶³ Например, в бальной зале палаццо Реале в Турине балкон для оркестра расположен над и между входными дверями. Оформление этого балкона выполнено с большим художественным вкусом, который проявляется, прежде всего, в изящном и утонченно-воздушном ажурном позолоченном металлическом ограждении, естественно вписывающемся по своей рокайльной стилистике в общее барочное решение интерьера. В Зеркальной галерее большая лоджия для оркестра также размещена над входом в зал. Она столь искусно спроектирована, что визуально как бы сливается со стеной, воспринимаясь как ее часть. В Большой и Малой бальных залах Императорского дворца в Вене (Grosser и Kleiner Redoutensale) оркестр располагался на центральном балконе.

¹⁶⁴ Например, в Салоне Марса в Версале предполагалось установление двух подиумов – на входе и на выходе из помещения.

зеркал, создающих пространственные иллюзии. Это, с одной стороны, позволяло *актору бала* одновременно существовать в двух ипостасях – активной (танцора) и созерцательной (зрителя), с другой – распространялось и на категорию времени (единство «Настоящего – Прошлого – Будущего»). Помимо мистического контекста, обилие зеркал в бальной зале выполняло репрезентативную (маркировка финансовой состоятельности хозяина) и утилитарную (расширение пространства, выявление в нем «глубины») функции. Последняя крайне важна для характеристики бального топоса барокко, поскольку акцентирует внимание на масштабности танцевального помещения как одном из определяющих пространственных критериев бала.

Особое значение в формировании бального пространства играло освещение, призванное усилить эффект восхищения от разнообразия и великолепия барочного декора. В дневное время суток данную функцию выполнял естественный свет, проникающий в залу благодаря большим панорамным окнам (от потолка до пола). Вечером становилось необходимым наличие искусственного света в виде огромных, богато оформленных люстр, множества подсвечников, канделябров, жирандолей. Кроме того, при помощи игры света и тени усиливался создаваемый зеркалами мистический элемент.

В обозначенных аспектах наиболее показательной с точки зрения формирования бального топоса является Зеркальная галерея Версаля, стену которой украшали семнадцать огромных арочных зеркал в бронзовой оправе (одно большое зеркало состоит из множества более маленьких зеркал¹⁶⁵), а источниками освещения служили: а) семнадцать стеклянных окон-дверей, ведущих на балкон и расположенных напротив каждого из зеркал; б) двадцать огромных люстр, украшенных хрустальными подвесками, и многочисленные торшеры в виде статуй. Освещение залы способствовало динамизации бального простран-

¹⁶⁵ Всего для декора Зеркальной галереи было использовано 357 небольших зеркал.

ства и подчеркивало великолепие составляющих его элементов¹⁶⁶ [Иллюстрация 33].

Зеркально-осветительный декор был важной частью формирования пространства бальной залы палаццо Реале в Турине. Зеркала в роскошной позолоченной оправе, расположенные по периметру танцевального посещения, зрительно увеличивали и без того просторное помещение, способное вместить 2000 человек. Огромное арочной формы зеркало, расположенное между дверными проходами на выходе из залы и обрамленное двумя пилястрами и двумя колоннами, рождало иллюзию бесконечного пространства. Прекрасное искусственное освещение бальных апартаментов создавалось благодаря восьми огромным богемским хрустальным люстрам, расположенным по обе стороны потолка параллельно друг другу, а также множеству подсвечников со свечами над зеркалами и дверями.

Показательными в плане формирования и организации топоса балов барокко, помимо указанных выше, также являются дворец Бельведер в Вене (начало XVIII в., архитектор Лукас фон Хильдебрандт), резиденция князя-архиепископа Маркуса Ситтикуса фон Хоэнмса в Зальцбурге (1612–1615 гг., архитекторы Сантино Солари и Донато Масканьи), дворец Феррари в

¹⁶⁶ Важную смысловую роль играло колористическое решение Зеркальной галереи. Так, простенки между окнами-дверями и зеркалами декорированы пилястрами из красного мрамора. Стены облицованы светлым мрамором прохладного серо-голубого оттенка и украшены богатой позолотой лепнины карнизов. В сочетании с обилием серебра и позолоты цветовое решение залы способствует созданию своеобразного эффекта пребывания человека в ином, ирреальном, мире – мире небесного, Божьего царства с его бесконечностью. Апельсиновые деревья в серебряных вазах, украшавшие Зеркальную галерею во времена Людовика XIV, были «отсылкой» к философской интерпретации бального пространства как Рая, а предметы декоративно-прикладного искусства отличались количественной малочисленностью и богатством оформления (серебряные столики из литого серебра с тонкой чеканкой, расположенные вдоль стенных ниш со статуями; обитые бархатом мягкие табуреты, стоящие у зеркал; расшитые золотом шторы из синего шелка). Как видим, топос Зеркальной галереи формировался из взаимодействовавших друг с другом разнородных художественных элементов, рождающих целостное эстетико-смысловое пространство, наполненное динамизмом.

Инсбруке (1686–1692 гг., архитекторы Иоганн Мартин Гампп, Георг и Файт Спан), Вилянувский дворец Яна Собеского в Варшаве (1677–1698 гг., архитектор Августин Лоцци), Королевский замок Сигизмунда III Вазы в Варшаве (реконструкция в барочной стилистике 1598–1618 гг., архитектор Джованни Баттиста Тревано) и др.

Развитие дворцово-замкового зодчества Беларуси барочной эпохи¹⁶⁷ связано с усилением его репрезентативности, проявляющейся и на уровне создания дворцово-парковых комплексов. Тенденция разработки таковых, зародившаяся в Западной Европе еще во времена Ренессанса, проникает на территорию белорусских земель лишь в XVII ст. [Приложение Б, 5]. Примерами дворцового белорусского зодчества эпохи барокко являются магнатские резиденции князей Сапегов в Гольшанах (Гольшанский дворец, начало XVII в.), Дубровно (большой двухэтажный деревянный Новый дворец, расположенный на территории Нижнего замка, был построен после 1720 г.), Ружанах (Ружанский дворец, 1784–1786 гг., архитектор Я. С. Беккер); королевский замок-дворец в имении Городница, построенный в середине XVII в. по указу короля польского и великого князя литовского Яна II Казимира Вазы в качестве его парадной загородной резиденции [Приложение Б, 6]; дворец Антония Тызенгауза в Городнице, возведенный в 1760–1770-х гг. по проекту архитекторов Юзефа Мезера и Джузеппе Сакко [Приложение Б, 7].

В период Позднего барокко, когда в моду вошел утонченный, изысканно-галантный рокайльный стиль с характерными для него камерностью, интимностью, легкостью, прихотливостью, изяществом, склонностью к утонченному декору, тяготением к малым архитектурным формам и большому вниманию к деталям, все средства художественной выразительности балльного топоса были призваны создать ощущение архитектурной

¹⁶⁷ Временные рамки эпохи барокко на белорусских землях охватывают промежуток с XVII по 80-е гг. XVIII века.

воздушности и изящества¹⁶⁸. Нередко простенки и плафоны украшались фресковыми картинами на античные и библейские темы. Однако господствующей в этот период становится иная, гедонистическая, тематика, связанная с изображениями сюжетов из светской (прежде всего, придворной) жизни – галантных празднеств, любовных сцен, а также с изображением пасторальных мотивов – картин природы, завуалированных в образы пастухов и пастушек аристократов и аристократок. Кроме того, внимание художников рококо (Франсуа Буше, Жана Антуана Ватто, Жана Оноре Фрагонара и др.) также занимает жанр портрета, в основном женского, часто аллегорического, изображавшего французов в виде персонажей античной мифологии (богинь, муз, весталок).

Рокайльная мебель, в соответствии с небольшими масштабами помещений и более низкими потолками, значительно уменьшается в габаритах, изысканно декорируется резьбой, обивается дорогой шелковой тканью.

Примерами рокайльной архитектуры являются отель Матиньон в Париже (1722–1725 гг., архитектор Жан Куртон), отель Субиз (1705–1709 гг., архитектор Пьер-Алексис Деламер, оформитель интерьеров – Габриэль Жермен Боффран), интерьеры Малого Трианона в Версале (1762–1768 гг., архитектор Жак Анжу Габриэль), Императорская дворцовая резиденция

¹⁶⁸ Рокайльные экстерьеры отличались простотой фасадного оформления и замкнутостью (как правило, городской особняк огражден от улицы глухой стеной с воротами). Со стороны внутренней композиции пространство частных построек было организовано по принципу максимального удобства для проживающих. На смену грандиозным анфиладам приходят набольшие и очень уютные комнаты и салоны (анфиладный принцип их организации остается доминирующим), в которых нередко острые прямоугольно-квадратные формы сменяются плавными овальными очертаниями. Во внутреннем убранстве аристократических жилищ господствовала утонченность рококо, с характерными для него: светлой, пастельных тонов, цветовой гаммой (предпочтение отдается белому цвету) с использованием серебра и золота, обилием мелкомасштабного кружевного орнамента с доминированием цветочной и пасторальной тематики, наличием традиционных арок в стенах с помещенными внутри них зеркалами. Во Франции рокайльный стиль получил название стиля Людовика XV.

Хофбург в Инсбруке (архитектор Йохан Мартин Гумп) и др. Показательным в аспекте стиля является интерьер парадных апартаментов Овального зала отеля Субиз в Париже [Приложение Б, 8].

Гедонистическая тематика, связанная с Бахусом и Комусом, господствовала в Большой и Малой бальных залах (Grosser и Kleiner Redoutensale) венского Императорского дворца Хофбург – двух огромных апартаментах, интерьер которых подвергся переделке в рокайльной стилистике по указу императрицы Марии Терезии (работы в соответствии с проектом Йозефа Эмануэля Фишера велись с 1747 по 1752 г.) [Приложение Б, 9]. Подобная тема является основой живописной части внутреннего убранства Большой бальной залы дворца Нимфенбург в Мюнхене (1660-е гг., проект Франсуа Кювилье) [Приложение Б, 10].

Роскошно-торжественное внутреннее убранство бальной залы Императорской дворцовой резиденции Хофбург в Инсбруке (архитектор Йохан Мартин Гумп) также выдержано в стиле рококо. Великолепное освещение этого помещения (большие двухъярусные окна, множество кованых люстр и настенных светильников) среди прочего подчеркивало красоту полихромной плафонной фрески, посвященной Геркулесу (работа Франца Антона Маульберша, 1775–1776). Стены залы украшены парадными портретами императрицы Марии Терезии, ее супруга и шестнадцати их детей.

Элитарное строительство на белорусских землях во времена позднего барокко продолжало развиваться согласно западноевропейским традициям, прежде всего, традициям французского зодчества. Во многом этому благоприятствовали объективные обстоятельства, связанные с лидирующим положением Франции на европейской арене и признанием ее особого, культурно-центрического, статуса. Магнаты и богатая шляхта Речи Посполитой стремилась жить «на французский манер», начиная от изучения французского языка и общения на нем и заканчивая подражанием французской дворцовой архитектуре того време-

ни. Однако при всем сходстве с французским дворцовым зодчеством рокайльная архитектура белорусских магнатско-шляхетских особняков имела свои особенности, которые заключались, по мнению исследователей, «в более ограниченных масштабах распространения искусства рококо, в некоторой его сдержанности и своеобразии проявления. ... Таких роскошных резиденций в стиле рококо, как Сан-Суси в Потсдаме, Версальский дворец в Париже, дрезденский Цвингер, Зимний дворец в Петербурге или дворец митрополита во Львове, в Белоруссии не было» [321, с. 28].

Несмотря на обозначенную сдержанность проявления рококо в белорусском зодчестве, его образцы, в отличие от единичных французских аналогов, были множественными. «По всей Речи Посполитой, – пишет А. Н. Кулагин, – от культурных центров до глубоких окраин, возникают рокайльные дворцы и усадьбы» [321, с. 28]. Над их проектированием и сооружением трудились не только местные архитекторы и ремесленники, работающие при магнатских и шляхетских дворах, но и иностранные мастера (например, итальянец Иосиф Фонтана, согласно проектам которого были возведены варшавские дворцы Белинских, Чапских, Мнишков, Браницких, Г. Брюля и др. [747, с. 88]). Одним из типичных примеров белорусских дворцовых построек местной магнатории середины XVIII в., выдержанных в стилистике рококо, является фамильный усадебно-парковый комплекс рода Огинских в Гануте [Приложение Б, 11].

В целом эстетический инструментарий, формирующий пространственное измерение барочного бала в соответствии с определяющим принципом движения, продолжал актуализировать объективно-метабытийный уровень бального хронотопа. Особая роль в этом плане, как и в эпоху Ренессанса, отводилась монументальной фресковой живописи, создающей иллюзорное пространство, которое в процессе художественного восприятия увлекало актора бального действия за пределы реальной действительности. При этом, в отличие от Возрождения: а) акцент в полотнах переносился с выражения лица персонажа на язык

его тела, а также на ситуативный контекст; б) единый сюжет дробился на составляющие его фрагменты, что свидетельствовало о «нарастании частичного характера мировосприятия. ... Часть становится равновеликой целому, предстает его полноценной заменой» [261, с. 35]. Произведения скульптурного искусства, а также особенности архитектурной планировки усиливали воздействие живописной составляющей, способствуя динамизации бального пространства.

Взаимодействие пластических искусств в рамках бального топоса создавало особый художественный текст, выстроенный в соответствии с иконологией (ренессансная традиция). Его основу составляли константные смыслы античных божеств, героев и аллегорий. Для прочтения иконологического текста Человеку танцующему необходимы были знания в этой области, приобретенные вследствие изучения определенной литературы (в частности, «Иконологии» Ч. Рипы).

Таким образом, инструментарий статических искусств отчасти был направлен на объективизацию Прошлого, отчасти – на материализацию Настоящего, синтетическое пространство которых дополнялось вневременной мистикой «зазеркалья». Тем самым в границах объективно-бытийного и объективно-метабытийного уровней бального топоса создавалась смысловая полифония Прошлого, Настоящего и Будущего, обусловленная амбивалентностью барочного мировосприятия в целом и восприятия пространства в рассматриваемую эпоху в частности.

Особенность *временного измерения бального хронотопа эпохи барокко*, связанная с повышенным вниманием человека к движению и процессу, с осознанием времени как единства статики Вечности и динамизма земного бытия, наглядно отразилась на уровне выразительной лексики музыки и танца. В соответствии с концепциями Г. Лейбница и И. Ньютона о процессуальности хроноса с одной стороны и идеей Дж. Локка о психологичности времени с другой стороны, музыка и танец трактуются как искусства, время которых основано на чередовании различных эмоций – «эффектных мгновений» (М. Лобанова),

выражающих то или иное внутреннее состояние. Сам человек в барочную эпоху «... виделся прежде всего существом аффектным, страдающим, подверженным пафосу...» [342, с. 33]. В отличие от музыкального искусства Ренессанса, выдержанного в едином, жизнерадостном, эмоциональном тоне, барочная музыка предстает как последовательность разноплановых душевных оттенков (теория аффектов И. Маттезона). Передача множественности эмоциональных переживаний осуществлялась посредством различного рода выразительных и эффектных контрастов (тональных, темповых, динамических, фактурных), а также музыкального декора. Организуя бальное действо во времени, музыка не только выражала человеческие аффекты, усиливая смысловую выразительность танцевальной лексики, но и создавала необходимое для бального мероприятия приподнятое настроение.

Кроме того, «барокко впервые услышало музыку в пространстве .., невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности» [343, с. 54]. Пространственность музыкальной составляющей хроноса барочного бала была детерминирована масштабностью топоса танцевальных помещений. Большие площади бальных зал неизбежно требовали количественного увеличения оркестрового состава, способного наполнить звуками музыки все бальное пространство. Музыкальное сопровождение танцевальной программы балов XVII – середины XVIII в. обеспечивалось силами придворных инструментальных капелл, состав которых зависел от финансовых возможностей аристократа.

Один из лучших коллективов Нового времени, предназначенный в том числе и для музыкального оформления бального действия, был сформирован во Франции Людовиком XIII в 1626 г. и именовался «24 скрипки Короля» («La Grande Banda»). Помимо аккомпанирования бальным и сценическим танцам, этот оркестр обслуживал все придворные празднества и официальные церемонии, проходившие в Версале. В его состав входили исключительно струнные инструменты – скрипки (верхний го-

лос), альты (средний голос) и виолончели (нижний, басовый, голос). Как отмечает А. В. Булычева, «именно “24 скрипки Короля” впервые возводят в закон стабильность оркестрового состава, в противовес своевольной пестроте ансамблей в других странах в период раннего барокко, и принцип обязательного дублирования каждой партии несколькими одинаковыми инструментами» [92, с. 262]. Иногда во время бальных мероприятий при дворе к «24 скрипкам Короля» подключался духовой ансамбль. Так, например, на официальном придворном балу, состоявшемся в Версале 7 декабря 1697 г. по случаю бракосочетания старшего внука Людовика XIV Людовика Французского с Марией-Аделаидой Савойской, помимо 24-х скрипачей из королевского оркестра играли «музыканты с шестью гобоями и шестью приятными флейтами» [305, с. 28]. В качестве музыкального сопровождения публичных балов в Гранд-опера выступали «одновременно два оркестра¹⁶⁹, что было редкостным для того времени», ибо громкая музыка была для танцующих «особенно привлекательна» [205, с. 174]. По аналогии с «24 скрипками Короля» создавали свои придворные инструментальные коллективы монархи других европейских государств (например, в Англии Карлом II в рамках Королевской капеллы был создан оркестр с таким же названием).

Музыкальный элемент балов барокко вобрал в себя значительное многообразие жанровой палитры светской музыки (как вокальной, так и инструментальной), бытовавшей в то время. Балет и мадригал, продолжившие существование в условиях барочной эпохи, опера, кантата, инструментальная сюита, соната и концерт обогатили музыкальный контекст бальной практи-

¹⁶⁹ Вероятно, под этими двумя оркестрами подразумеваются «24 скрипки Короля» и их мини-аналог, созданный по инициативе Ж.-Б. Люлли, – «Малые скрипки», в состав которого входило 18–19 музыкантов. В репертуаре «Малых скрипок» было много танцевальной музыки. С большой долей вероятности под вторым оркестром имеется в виду духовой, образованный из музыкантов конюшенной службы (это 43 духовика, среди которых преобладали трубачи и гобоисты) и музыкантов военного дома – трубачей, флейтистов, барабанщиков и литавристов [71, с. 417].

ки, украсив досуг знати и внося в него элемент значительного разнообразия¹⁷⁰. Расширение жанрового спектра музыкального искусства и совершенствование его инструментария (утверждение скрипки, альты и виолончели в качестве основных струнно-смычковых инструментов) обусловили значительный рост исполнительского и композиторского уровня барочных музыкантов. В формате балов это проявилось в укреплении традиции включения в их структуру концертного элемента. Основанные на синтезе развлекательного и просветительского начал, они предназначались для демонстрации участникам балльных мероприятий лучших профессиональных музыкантов-исполнителей того времени (многие из которых уже обладали европейской известностью и были в моде) и лучших творений выдающихся современных композиторов (в том числе популярных новинок)¹⁷¹.

¹⁷⁰ Поскольку главной площадкой для этих пока еще элитарных аристократических развлечений в XVII – первой половине XVIII в. оставался двор правителя, именно от художественных предпочтений монарха во многом зависела музыка, звучавшая в рамках придворных балов. В свою очередь моду на музыкальное оформление балльных мероприятий перенимала аристократия. Музыкальный репертуар, тщательно подбираемый под конкретный бал придворным капельмейстером (при отсутствии придворного композитора в его обязанности входило также сочинение музыкальных произведений в разных жанрах к различным поводам), нередко предварительно прослушивался и отбирался самим монархом. В рамках балльных мероприятий могли звучать как популярные в то время сочинения известных авторов, так и эксклюзивные, написанные придворными музыкантами специально к конкретному балу (часто это были «разовые» произведения, которые на других балах не повторялись).

¹⁷¹ Среди популярных новинок следует назвать: сборник сочинений для органа «Новая табулатура» (1624) С. Шайдта; клавирные сюиты И. Я. Фробергера, И. Пахельбея, А. Польетти и др.; клавирные партиты и сонаты И. Кунау; пьесы для клавесина Ж. Ш. де Шамбоньера, Ф. Куперена, Л. Маршана, Г. Ле Ру, Ж. Ф. Дандрие и др.; клавирные сочинения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя; сочинения для скрипки Б. Марини, Дж. Б. Витали, И. Бибера, А. Корелли, Ф. М. Верачини, А. Вивальди, Дж. Тартини, Ф. Джеминиани, П. Локателли, и др.; произведения для инструментального ансамбля: а) канцоны Дж. Габриэли, К. Меруло, Ф. Маскеры, Дж. Фрескобальди, Л. Лудзаски, Дж. Б. Грилло и др.; б) сонаты и триосонаты Дж. Легренци, А. Корелли, Г. Перселла, Б. Марини, Дж. Б. Витали, Г. Ф. Генделя и др.; в) сюиты К. Фишера, Г. Муффата и др.; г) концерты Дж. Торелли, А. Вивальди и *concerti grossi* А. Корелли, Г. Муффата, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя и др.

Среди музыкантов-исполнителей, которые выступали на придворных празднествах XVII – первой половины XVIII в., практически не встречаются имена лютнистов, цитристов, гитаристов, виуэлистов, пользовавшихся огромной популярностью в предыдущую эпоху (хотя некоторые из них продолжали выступать в аристократических салонах и в XVII ст.). На авансцене барочной эпохи – скрипачи, органисты и клавесинисты, исполняющие произведения новомодных жанров сюиты, сонаты, концерта, еще во многом связанных с танцевальной традицией. Репертуар вокалистов, в основном, базировался на исполнении сольных партий из пользовавшихся в то время спросом опер¹⁷². Обширный список искусных мастеров пения связан с большой популярностью в кругах знати вокальной музыки, которая, несмотря на выдвижение инструментальных жанров, оставалась актуальной и востребованной социумом. Помимо оперных арий, в репертуар вокалистов могли входить сольные партии из светских кантат (в том числе произведений Л. Росси, Дж. Кариссими, А. Страделлы, Ф. Провенцале и др.), а также мадригалы, которые под влиянием времени все чаще представляли собой переложения для голоса и инструментального ансамбля (в частности сочинения К. Монтеверди, Э. Кавальери, Г. Шюца и др.). Благодаря выступлению на балах известных музыкантов некоторые бальные залы получали широкую известность (например, бальная зала шотландского замка Блэр прославилась в связи с игрой выдающегося скрипача XVIII в. Нила Гоу – автора 87-ми танцевальных опусов [674, с. 33]).

Отдельно следует выделить категорию певцов-кастратов, чье искусство, порожденное итальянской барочной оперой, всецело соответствовало эстетике эпохи, стремящейся удивлять и поражать, тяготевшей к чудесам и сенсациям, ко всему неожиданному и необычному, которое «... казалось красивым и при-

¹⁷² В их числе оперные произведения К. Монтеверди, Ф. П. Сакрати, А. Сарторио, Дж. Легренци, П. А. Цини, А. Драги, Дж. Д. Фрески, Д. Габриэли, М. Цини, К. Ф. Поллароло, Ф. Кавалли, М. Чести, Ф. Провенцале, А. Скарлатти, Ж. Б. Люлли и др.

влекательным» [626, с. 19]. Эту музыкальную диковину стремились иметь при своем дворе (или пригласить для разового выступления) правители разных стран. Известно, что некоторые из них, будучи тонкими ценителями искусства, в прямом смысле слова снимали шляпу перед мастерством певца-кастрата: «... знаменитый кастрат Бальдассаре Ферри своим искусством настолько покори́л Его Высочество (императора Австрии Леопольда I. – *И. Е.*), что тот приказал повесить в своей спальне портрет певца с надписью “Baldassare Ferri, Re dei Musici” (Бальдассаре Ферри, король музыкантов)» [397, с. 26].

Однако, несмотря на повсеместное увлечение пением кастратов в Европе, Франция XVII в. стала исключением из этого правила. Она «... практически отторгла искусство кастратов, которые вызывают “отвращение дам” и посмешище мужчин... <...> Практически единственное прибежище кастратов, едва ли не резервация – Версальская капелла. Если они поют в опере – то лишь второстепенные партии в придворных спектаклях. <...> Французская альтернатива кастратам – тенор или контртенор» [92, с. 236–237]. В списке певцов-кастратов барочной эпохи находим лишь одно имя француза Блеза Берто, все остальные – итальянцы. В их числе: Антонио Баньера, служивший при французском дворе, Николо Гримальди, Джованни Гросси, Маркантонио Паскуалини / «Маладжиджи», Пьер Франческо Този, уже упоминаемый выше Бальдассаро Ферри, Карло Броски / Фаринелли, творческая деятельность которого частично «перешагнула» в следующую эпоху, и др.

Помимо выступлений отдельных музыкантов-исполнителей концертный элемент балов барокко мог быть представлен целостной или фрагментарной постановкой небольших музыкально-сценических произведений, как правило, специально написанных к тому или иному торжеству.

В организации бального хронотопа барокко важную роль играл танец. Если в своем большинстве ренессансные танцевальные композиции связаны с итальянской хореографической тра-

дицией, то барочные – с французской. Эти две традиции, равно как и эстетические установки обозначенных эпох, принципиально отличались друг от друга. Так, повышенная роль эмоциональной сферы в контексте барочного танца обусловила внимание к выразительным возможностям верхней части корпуса танцующего (разнообразная пластика рук, множество поворотов вокруг тела), до этого интерпретируемой исключительно как статическая. Танцевальные па начинают трактоваться как средство выражения душевного состояния исполнителя. В результате использования всего ресурса человеческого тела, во-первых, многократно усложнилась техника исполнения, во-вторых, обогатился ее выразительный арсенал, способный передать богатую эмоциональную палитру *Homo saltans*, в-третьих, значительно расширился пространственный потенциал барочной хореографии, предполагающий: а) освоение танцором пространства не только под собой (ножные па), но и вокруг себя (движения рук и повороты вокруг корпуса); б) противопоставление четким геометрическим композиционным линиям Ренессанса плавного, изысканно-вычурного узорного декоративизма танцевальных траекторий барокко; в) обязательное наличие зрителя и произведение на него особого эстетического эффекта¹⁷³. В отличие от хореографической культуры Возрождения, барочная, с одной стороны, стремилась подчеркнуть индивидуальность исполнителя, с другой – продолжала трактовать его как необходимый элемент единой эстетической пространственно-временной композиции. При этом сфера рационального в барочном танце оставалась немаловажным фактором его внешней организации как на уровне исполнительского мастерства отдельно взятого актора бала (буквальное следование детально прописанным в танцевальных пособиях правилам исполнения каждого па), так и на уровне создания целостной

¹⁷³ В отличие от ренессансных парных танцев, предназначенных для созерцания с разных углов пространства балного помещения, барочные были рассчитаны для просмотра с верхней части зала, где находились самые высокопоставленные лица.

драматургии (точное исполнение общей танцевальной схемы). Данный факт обуславливал смысловое равенство рационального и эмоционального¹⁷⁴.

Жанровая палитра балльных танцев XVII – первой половины XVIII века, в сравнении с танцевальной программой Возрождения, отличалась большим разнообразием. В число модных композиций входили не утратившие своей популярности аллеманда, куранта, сарабанда, жига, сальтарелло, а также новые танцы – менуэт, гавот, ригодон, паспье, бурре, чакона, пассакалья, сицилиана, форлана, канари, мюзетт (пастораль), тамбурин, контрданс и др. (премьерная пара «павана / пассамеццо и гальярда» в новую эпоху перестают быть востребованными и постепенно выходят из употребления). Это разнообразие было обусловлено, с одной стороны, барочной эстетикой, возводящей игру в основополагающую категорию человеческого бытия (а танец, как и вся земная жизнь, есть игра), с другой – развитием хореографического искусства, связанного со все большей профессионализацией, наряду со сценическим, социального танца, с процессом взаимовлияния этих двух родственных разновидностей¹⁷⁵. Требования балльного танца к исполнителю были достаточно высокими и предполагали хорошую подготовку и владение танцевальной техникой на почти профессиональном уровне, что способствовало подъему данного вида искусства «на невероятную высоту, до которой (оно) не поднималось ни до, ни после» [508].

Композиция, в соответствии с которой выстраивалась последовательность танцев на балах XVII – первой половины XVIII ст.,

¹⁷⁴ По словам Е. Солениковой, барокко было исключительным временем в истории танца, когда, «благодаря сложившемуся при французском дворе особому, благородному, стилю исполнения, он распространился по всей Европе» [508].

¹⁷⁵ Так, новомодные виды балльных танцев в скором времени проникали на сцену, становясь полноценными участниками действий опер, балетов, опер-балетов. В свою очередь театральность со сценических подмостков незаметно «модулировала» в балльные залы, значительно обогащая и без того зрелищный по своей природе танцевальный жанр.

основывалась на заложенной в предыдущие эпохи традиции контрастного чередования танцевальных номеров. При этом ее ядро составляли уже не два (как в эпоху Ренессанса), а четыре разнохарактерных и разнотемповых танца – «аллеманда – куранта – сарабанда – жига», «прослаиваемых» иными танцевальными образцами¹⁷⁶. Именно этот шаблон стал основой многочисленных инструментальных сюит прикладного и концертного плана, созданных в это время, а составляющие его танцы вошли в структуру инструментальных произведений иных жанров. В целом обращает на себя внимание количественное превосходство быстрых танцев над медленными, что является наглядным подтверждением ценности действия в барочную эпоху, его доминанты над статикой, ибо, как писал немецкий филолог и ученый XVII в. Бартольд Фейнд, без действия нет аффектов, «где нет действия, там все замерзает в театре» [672, с. 106].

В числе выдающихся танцмейстеров этого времени выделяются имена Рауля Ожера Фёйе (автор книги «Хореография, или Искусство записи танца с помощью знаков, фигур и демонстрационных символов», 1700), Пьера Рамо (создатель учебного пособия по танцевальному искусству «Мастер танца», 1725), Пьера Бошана (учитель танцев Людовика XIV, главный балетмейстер при французском дворе, директор Королевской академии танца), Луи Пекура (директор балетной труппы Королевской академии музыки, суперинтендант королевских балетов), Джамбаттисты Дюфорта (автор «Трактата о благородных танцах», 1728), Томаса Каверли, мистера Айзека, Энтони Л'Аббе (автор книги «Новая коллекция танцев»), Джона Уивера («Орхесография», 1706 – английский перевод французского первоисточника «Хореография Фелье», 1700; эссе «К истории танца,

¹⁷⁶ Согласно классификации, предложенной С. Пековым, балетные танцы барокко делились по темповому принципу на четыре вида – быстрые двудольные (бурре и гавот), быстрые трехдольные (менуэт и паспье), медленные трехдольные (куранта, сарабанда, пассакалья и чакона) и танцы из ритмической группы сицилиано (жига и форлана) [445, с. 4].

1712; сборник «Собрание бальных танцев, исполненных при дворе; все сочинено Мистером Исааком и записано в характере Джоном Уивером, мастером танцев», 1706 и др.), Эдмонда Пембертона (автор труда «Очерк для дальнейшего совершенствования танцев»), Джона Эссекса (создатель книги «Учитель танцев», 1728) и др.¹⁷⁷

Постепенный выход бальных мероприятий за пределы дворянского топоса¹⁷⁸, их популярность среди представителей более низкого социального происхождения способствовали масовизации аристократической придворной практики, что не могло не отразиться на уровне исполнения танцевальной программы (тенденция демократизации приводит к снижению профессиональных танцевальных навыков у участников данных мероприятий)¹⁷⁹. Уже к середине 1720-х гг. «шедевры хо-

¹⁷⁷ Современному исследователю истории танца Мойре Гофф удалось выявить более ста танцмейстеров, живших и работавших в Лондоне в 1700–1735 годах [681].

¹⁷⁸ В первой половине XVIII в. местами проведения бальных мероприятий были: а) дворцовые резиденции монархов и высшей знати (сохранение высокой традиции прошлого); б) особняки менее знатной аристократии (феодалов дворянства и постепенно вытесняющей его буржуазии – среднего класса, к которому причислялись финансисты, купцы, лавочники, ремесленники, представители свободных профессий – врачи, юристы, бухгалтера, учителя, государственные должностные лица); в) отдельные вместительные здания для проведения различных публичных мероприятий, в том числе и общественных балов.

¹⁷⁹ Первые публичные коммерческие танцзалы в стенах оперных театров были открыты в Италии (1637, Венеция, оперный театр Сан-Кассиано и ряд других, построенных несколько позже) и во Франции (1715, Гранд-опера, позже – театр Одеон в Париже и др.). Однако большинство из танцевальных залов, как отмечает Е. В. Дуков, располагались «либо в домах терпимости, либо в непосредственной близости от них и выполняли соответствующие функции», вместо словосочетания «место публичного разврата» (выражение Э. Фукса) «современники первых публичных балов ... использовали для характеристики бальных отношений политесный оборот “любовная интрига”» [205, с. 172]. «Бальная культура, зревшая в рамках придворно-замкового аристократического церемониала, – пишет Е. В. Дуков, – впервые предложила широким слоям городского населения престижную (прежде всего, вследствие своего происхождения) форму публичного внесловного музыкального обихода. Франция, ставшая “пионером” ее внедрения в широкие слои городского населения, в этом отношении показала замечательные образцы социальной техники» [205, с. 172].

реографии остались ... только на сцене, а в бальных залах люди не стремились к прежнему совершенству», общее увлечение знати танцами исчезло примерно тогда же [508].

Большая роль в бальной программе отводилась музыке, которая во многом дополняла танцевальные па, помогая понять обусловившие их движения души. Опираясь на сведения из каталога, составленного французской танцовщицей, хореографом и историком танца Франсин Ланселот (1929–2003) [700], в числе композиторов, создававших музыку для бальных танцев барокко (до 1740 г.), следует назвать имена Жана-Батиста Люлли, Андре Кампра, Марана Маре, Бертина де ла Дуэ, Томаса Луи Буржуа, Колласа Паскаля, Коллина де Бламонта, Генри Десмаре, Андре Кардиналя Дестуша, Теобальда Гатти, Эрнста Людвиг Ландграфа фон Гессена, Георга Фридриха Генделя, Мишеля де Барра, Луи де Ла Косте, Мишеля Ричарда де Лаланде, Луиса Люлли, Жана Жозефа Муре, Джеймса Пэсибля, Жана Фери Ребея, Жана Батиста Стука и др. Данный перечень, включивший в себя информацию лишь о тех композиторах, на танцевальную музыку которых сохранилось более одной нотированной хореографии, не исчерпывает количественное многообразие созданных в барочную эпоху музыкальных композиций для сопровождения придворных танцев¹⁸⁰. Популяризации танцевальной прикладной музыки в Новое время способствовало издание многочисленных авторских сборников танцев для инструментальных ансамблей. В их числе нотные издания Ханса Хаслера, Валентина Хаусмана, Мельриха Франка, Пауля Пей-

¹⁸⁰ Позволим себе дополнить общую картину именами Дени Готье (танцевальные пьесы для лютни); Иоганна Якоба Фробергера, Улле Булля, Генри Перселла, Жака Шампиона де Шамбоньера, Луи Маршана, Луи Куперена, Франсуа Куперена, Иоганна Пахельбеля, Иоганна Кунау, создававших танцевальную музыку для клавесина; Бьяджо Марини, Георга Муффата, Иоганна Каспара Фишера, Иоганна Абрахама Шмирера, Иоганна Генриха Шмельцера, сочинявших танцевальную музыку для инструментальных ансамблей, и др. В контексте бала танцевальные произведения перечисленных композиторов, созданные в оригинале для конкретных инструментов (например, для клавесина или лютни), как правило, звучали в переложении для инструментального ансамбля.

ерля, Иоганна Хермана Шайна, Андреаса Хаммершмидта и др. Появление этих сборников в начале XVII в. объясняет присутствие в них на тот момент еще востребованных, но со второй половины XVII ст. утративших свою актуальность ренессансных танцев паваны и гальярды.

На рубеже XVII–XVIII вв. и в первой половине XVIII в. возникают две разновидности сборников модных бальных танцевальных композиций: хореографические издания, содержащие схемы танцев, и музыкальные, включающие в себя только ноты танцевальных пьес. Среди хореографических изданий следует назвать: два «Сборника контрадансов» (1706 и 1712 гг.), изданные Раулем Ожером Фёйе и Жаком Дезе; ежегодные «Сборники танцев для бала», издаваемые Р. О. Фёйе, Ж. Дезе, Жодро и др.; а также «Сборник танцев и контрдансов» (1707), опубликованный Р. О. Фёйе; «Первая книга контрдансов» (1725), изданная Ж. Дезе; «Сборник танцев и контрдансов» Жана-Пьера Дюбре, посвященный курфюрсту Баварскому¹⁸¹; рукописные сборники Андре Лорана (1685 и 1688 гг.), «Хореография» парижского учителя танцев Ля Виня и др.

Из музыкальных сборников, содержащих нотные тексты танцевальных композиций, могут быть названы: «Сборник английских контрдансов» Джона Плейфорда (редакции 1650, 1657 и 1665 гг.); анонимный «Сборник контрдансов и бранлей» (между 1721 и 1733 гг.), изданный Франсуа Буаваном; «Сборник танцевальных мелодий» Анре Даникана Филидора (около 1712 г.)¹⁸²; «Сборники контрдансов» Жана Леклерка (издавались как серии сборников) и Шедвиля (1730); анонимный «Сборник контрдансов» (1730), изданный Майло Пабло Моммом и др. В числе новомодных танцев часто встречается контрданс, что было обусловлено «ростом популярности заго-

¹⁸¹ Жан-Пьер Дюбре работал при дворе курфюрста Баварского.

¹⁸² Филидоры – семья французских музыкантов, которые писали музыку для придворных балов, маскарадов и карнавалов XVII в. Анре Даникан (Старший) Филидор (1652–1730) – французский композитор, придворный музыкант Людовика XIV.

родных карнавалов в последние годы жизни Людовика XIV и особенно, с годом его смерти и разрешением регента малолетнего Людовика XV проводить открытые балы в Париже, в том числе и в Парижской Опере» [444, с. 22]. Согласно данным английского ученого Мойры Гофф, на протяжении с 1700 по 1740 год в Лондоне было издано 66 отдельных танцев и 5 сборников танцев в нотации Бошана–Фёйе [680]. В их числе сборник модного танцмейстера Джона Уивера «Собрание бальных танцев, исполненных при дворе; все сочинено Мистером Исааком и записано в характере Джоном Уивером, мастером танцев» (1706), в который вошли ригодон, рондо и ряд национальных английских характерных танцев – ричмонд, фаворит, испания (спануэйм) и британия.

В нотных изданиях барочного времени содержатся и танцевальные композиции, созданные композиторами Речи Посполитой. Среди этих сборников: «Лейпцигская табулатура» (1619), в которую вошли вилланеллы, 38 курант, гайдущий танец и танцы без названий Войцеха Длугорая; «Братиславская клавирная табулатура» (1640), содержащая казацкий танец неизвестного автора; «Полоцкая тетрадь» (1640–1670), включившая в себя куранты, аллеманды, пагамочку (*pagamoczka*), шутовской танец (*Fatalia Blazenska*)¹⁸³, чупу (*ciupa*), драгулу (*drugula*), казачок и танцы без названий неизвестных авторов [501]. Обращает на себя внимание наличие в числе танцев, помимо европейских, уникальных польско-белорусских образцов, по всей видимости, народного плана.

Говоря о танцевальной музыке рассматриваемого периода, нельзя пройти мимо имени *И. С. Баха*, в творческом наследии которого присутствуют многочисленные менуэты, бурре, паспье, аллеманды, куранты, жиги и др., без сомнения способствовавшие развитию бальной традиции в Европе. Танцевальные композиции великого композитора пользовались популярностью не только в Германии, но и в других европейских странах.

¹⁸³ Так обычно называли контрдансы.

В этом плане особенно выделяются баховские клавирные сочинения («Французские сюиты», «Английские сюиты», «Партиты», отдельные танцевальные пьесы) и оркестровые увертюры, основу которых составляют популярные в то время балльные танцы – гавот, менуэт, бурре, паспье, полонез, форлана, аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Безусловно, перечисленные образцы предназначены, прежде всего, для концертного исполнения. Однако можно предположить, что они могли использоваться и в чисто прикладных целях, а именно для сопровождения танцев на балльных мероприятиях. Данное соображение может быть отнесено и к танцевальным пьесам *Г. Ф. Генделя*, интегрированным, помимо клавирных сюит, в том числе в музыкально-сценический жанр оперы-балета (например, «Арианна», «Ариодант», «Альцина»), а также в камерно-ансамблевый жанр трио-сонаты¹⁸⁴.

Не меньшее значение танцевальная музыка занимает в творчестве еще одного выдающегося композитора первой половины XVIII в. француза *Жана Филиппа Рамо*, прославившегося своими клавесинными произведениями в стилистике рококо. Танцевальные миниатюры (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, менуэт, гавот, ригодон, мюзет, тамбурин) содержатся в его пяти сюитных циклах¹⁸⁵. Возможно, популярность этих пьес могла способствовать их звучанию (в формате оркестрового переложения) на балах.

Таким образом, в эпоху барокко временное измерение хронотопа бала, инициализируясь в виде современных тому времени танцевальных и музыкальных композиций, как и ранее, служило актуализации Настоящего в границах объективно-

¹⁸⁴ Например, в трио-сонате оп. 5 № 2 (D-dur) три части из шести являются танцами (мюзет, марш и гавот), а в трио-сонате оп. 5 № 3 (e-moll) таковыми являются четыре части из шести (сарабанда, аллеманда, рондо, гавот) и т. д.

¹⁸⁵ Так, в первой сюите из 10-ти частей восемь – танцы (две аллеманды, куранта, жига, две сарабанды, гавот и менуэт), во второй сюите из 11 частей основаны на танцевальных жанрах семь (аллеманда, куранта, жига, два ригодона, мюзет и тамбурин) и т. п.

бытийного пространственно-временного плана. Исключение составляли балы-маскарады, в формат которых (в соответствии с темой мероприятия) могли включаться танцы и музыка прошлых эпох. В этом случае их временная организация была связана с объективно-метабытийным уровнем бального хронотопа. Практическая реализация в танцевально-музыкальном инструментарии теории аффектов способствовала усилению в них смысловой нагрузки эмоциональной сферы при строгой рациональности внешних параметров (формы). Это обуславливало равнозначность рациональной и эмоциональной сфер в рамках барочного бала.

В целом в соотношении топико-темпоральных векторов бального действия барокко при семантической эквивалентности топоса и хроноса проявляется амбивалентность, выраженная в полинаправленности пространства и времени. Следствием этого стала, с одной стороны, равноправная акцентуация Настоящего и Прошлого в ракурсе бытийного и метабытийного планов объективного уровня пространственного измерения бального хронотопа при значительной роли пограничного вневременного «зазеркального» топоса. С другой – их паритет (Настоящего и Прошлого) в границах объективно-бытийного плана временного измерения. Мотивационной основой событийного ряда субъективного уровня бального хронотопа выступает желание *Homo saltans* быть замеченным монархом.

**3.2.3. Художественный сегмент в организации
«временного» варианта бального хронотопа
второй половины XVIII – первых десятилетий XXI века
(эпохи классицизма, романтизма, модерна и постмодерна)**

Укрепление позиций буржуазии с ее крайне прагматичным мировоззрением и идейной основой в виде философии Просвещения, рационалистические установки Классицизма и тенденция к камернизации жизни, во-первых, обусловили постепенное снижение важности репрезентативных характеристик бытия индивидуума на фоне усиления значимости в нем (бытии) качества утилитарности (на уровне хронотопа это проявилось в снижении роли смысловой нагрузки и декоративности художественного концепта в формировании пространства). Во-вторых – способствовали осознанию ценности времени, его приоритетности по отношению к топосу. Буржуазный социум живет в соответствии: а) со знаменитым афоризмом Бенджамена Франклина «Время – деньги»¹⁸⁶, трактуя хронос как важнейший и невозполнимый ресурс человеческого бытия; б) с новейшими научными достижениями Г. Гегеля начала XIX в. (выдвижение и обоснование концепции спиральной модели времени), исходя из которых хронос связывался со становлением духа.

На уровне пространственно-временной организации бальных мероприятий второй половины XVIII – начала XX в. это проявилось в упрощении художественной лексики пластических искусств при явном превосходстве искусств временных. Репрезентативная функция на балах постепенно вытеснялась функцией прикладной (исключения составляют высокостатусные балы). Если в предыдущие эпохи искусство (в том числе в качестве художественного инструментария бала) рассматривалось, в том числе, как средство создания определенных смыслов, а его произведения, соответственно, – как содержательные

¹⁸⁶ Данный афоризм – цитата из книги Б. Франклина «Моя автобиография. Совет молодому торговцу» (1748).

творческие опусы, требующие от реципиента специальной подготовки для их понимания, то отныне балльный хронотоп трактуется не столько как семантическое пространство, сколько как зона отдыха от умственной работы, связанной с расшифровкой художественных текстов балного топоса. Бал становится престижной формой досуга средней и мелкой буржуазии¹⁸⁷.

Именно под влиянием мировоззренческих установок буржуазного сословия формировалась архитектура рассматриваемого периода, в развитии которой возможно выделить следующие тенденции:

1. Последовательная смена различных стилевых направлений на протяжении второй половины XVIII – начала XX в. (1914 г.):

а) строгого классицистического стиля второй половины XVIII – первых десятилетий XIX века¹⁸⁸;

б) эклектичности романтической стилистики 1830–1880 гг., представленной обращением к историзму (неостили), национальной теме и миру Востока (культуре Китая, Египта, Индии, Турции);

в) антиэклектичности стиля модерн последних десятилетий XIX в. – 1914 г.

Следует отметить, что временные рамки приведенных стилей достаточно условны, ибо в каждой стране время их господства было весьма индивидуально и могло не совпадать.

¹⁸⁷ Если большинство представителей первой группы имели финансовую возможность организации балльных мероприятий в собственных особняках, то представители второй таковой возможности не имели, а потому становились посетителями публичных балов.

¹⁸⁸ Согласно точке зрения В. В. Федорова, «... классицизм был последним действительно глобальным архитектурным стилем, далее последовала эпоха архитектурного плюрализма, когда ни один архитектурный стиль уже не был способен стать зримым воплощением миропонимания. Характер тренда (основной составляющей временного ряда, длительной тенденции изменения возраста архитектурных стилей) действительно иллюстрирует, по нашему мнению, сокращение настоящего, проявляющееся в архитектуре» [550, с. 153]. Во Франции классицистический стиль получил название стиля Людовика XVI (установился с последней трети XVIII в.).

2. Значительное сокращение дворцового строительства в Европе (показательно, что во Франции в данный период новые дворцы практически не строятся).

3. Количественное увеличение статусного строительства в виде особняков состоятельных буржуа, вытесняющих аристократические отели¹⁸⁹.

4. Расширение построек общественных танцевальных залов (частных и государственных).

На авансцену общественно-политической и культурной жизни Европы последней трети XVIII – начала XX в. (1914 г.), выходят, наряду с Францией, Австрия и Англия. Так, Вена, которая начиная с середины XVIII в. стремительно завоевывает статус культурного центра Европы, на протяжении XIX века выступает конкурентом Парижа. Великобритания же приобретает положение лидирующего европейского государства в экономике и политике. Именно с этими странами связано завершение строительства показательных дворцовых шедевров XIX в. – загородного дворца в Бакингемшире, Букингемского и Вестминстерского дворцов в Лондоне¹⁹⁰; а также возведение новых, в частности, Нового Хофбурга в Вене¹⁹¹. Малочисленные новые дворцовые здания в иных европейских государствах также

¹⁸⁹ «Представители буржуазии одним из основных приоритетов определяли для себя индивидуализм вместо рода и личность вместо фамильной династии. Строительство собственного особняка позволяло продемонстрировать финансовую состоятельность и тонкий вкус <...> Они (буржуа. – *И. Е.*) поощряют искусство, которое становится символом их политического возвышения, а также позволяет продемонстрировать прогрессистские и либеральные идеалы» [288].

¹⁹⁰ Дворец в Бакингемшире был построен в неоренессансной стилистике (1850-х гг., архитектор Чарльз Барри). Букингемский дворец, выдержанный в стиле неоклассицизма, строился на протяжении 1762–1853 гг. (архитекторы Джон Нэш и Эдвард Блор). Вестминстерский дворец был выстроен заново после пожара в 1834 г. по проекту архитекторов Ч. Бэрри и О.У.Н. Пьюджина в стиле неоготики.

¹⁹¹ Дворец возводился с середины XIX в. по 1912 г. в соответствии с планами архитекторов Готтфрида Семпера и Карла Фрайхера фон Хазеннауера в стилистике неоампира.

строились в господствовавших тогда стилях¹⁹². Бальный топос придворных балов, проводимых в дворцовых резиденциях монархов, в силу объективных причин, не подвергся значительным преобразованиям. Интерьеры королевских дворцов в целом и бальных зал в частности, как и ранее, отличались великолепием и роскошью¹⁹³. Изменения коснулись, прежде всего, танцевальной и музыкальной составляющих, связанных с хроносом бала и живо реагирующих на модные веяния нового времени.

В аспекте развития бальной культуры и формирования бального хронотопа в обозначенный период наиболее показательными являются партикулярные балы увеселительно-развлекательного плана, устраиваемые представителями финансово обеспеченной аристократии и крупной буржуазии в собственных *отелях, особняках и усадьбах* (а также в *просторных залах квартир многоэтажных домов*).

При характерной для данного периода стилистической разноплановости архитектурных решений доминирующим стилем таких построек (в том числе на белорусских землях) чаще всего был *классицизм*, универсальность которого соответствовала как рафинированным вкусам дворянства, так и рачительному прак-

¹⁹² Например, в классицистическом стиле построены дворец Шарлоттенхоф в г. Посдаме, Германия (архитекторы Карл Фридрих Шинкель и Людвиг Персиус, 1826) и Королевский дворец в г. Осло, Норвегия (архитектор Ханс Листоу, 1849), в неоготической стилистике выдержан дворец Тышкевичей в г. Лентварисе, Литва (архитекторы Густав Шахт, Вагн, Тадеуш Ростворовский, 1850–1899).

¹⁹³ Показательной в этом плане является бальная зала Букингемского дворца. Бальная зала – самая большая дворцовая комната вместимостью 1500 человек. Ее площадь составляет 648 кв. м. Зала была открыта по поводу окончания Крымской войны в 1856 году. Интерьер залы выдержан в стилистике барокко (насыщенная красно-терракотовая колористика, обилие позолоты, наличие зеркал, обилие искусственного освещения, роскошно обрамленный балкон для музыкантов, поддерживаемый мощными колоннами) с включением ренессансных элементов (картины с изображением античных танцовщиц в верхней части стены, чередующиеся с небольшими окнами, роскошный кессонированный потолок).

тицизму буржуа¹⁹⁴. Внешнее оформление особняков и усадеб отличалось господством ордерной системы (фасад с портиком, колоннадами, треугольным фронтоном), маркированной простотой, строгостью, симметричностью, упорядоченностью архитектурных элементов, минимумом скульптурного декора, господством разума над чувствами. На первое место выдвигается принцип полезности (утилитаризма) архитектурных форм и отказ от их неоправданного излишества. В архитектуре господствуют четкие геометрические формы¹⁹⁵.

Внутренняя планировка статусных жилищ, аналогично внешней, отличалась простотой, ясностью и логичностью. В ней сохраняется рокайльный принцип деления помещений на небольшие по площади, но максимально комфортные жилые комнаты (в них утверждается коридорная система планировки) и более большие и просторные парадные апартаменты (как правило, с сохранением принципа анфиладной композиции, которая теперь значительно укоротилась). Последние изолировались от улицы, были количественно малочисленными и спла-

¹⁹⁴ Нормированность классицистической архитектуры была строго регламентирована. Копии созданных выдающимися мастерами чертежей и планов статусных построек становились своеобразными эталонными схемами для малоизвестных зодчих. По этим шаблонам ими строились менее статусные дома в провинциях.

¹⁹⁵ Примером дворцового зодчества классицистического стиля является усадьба минского воеводы Адама Хмары в деревне Семково Минской губернии. Создание проекта своей дворцовой резиденции Адам Хмара заказал знаменитому итальянскому архитектору Карло Спампани, который в то время работал в Речи Посполитой. Строительство дворца велось на протяжении пяти лет (1775–1780). Со стороны экстерьера он представлял собой одноэтажное прямоугольное каменное строение с обилием окон прямоугольной формы, мансардной крышей с «заломом» («отголосок» барокко) и минимумом декоративных средств, возведенное в строгом соответствии с классической ордерной системой. Главным украшением фасада являлась его центральная часть – портик, маркированный двумя этажами, большими полукруглыми окнами и аналогичной формы входной дверью, четырьмя массивными колоннами, поддерживающими антаблемент. На треугольном фронтоне был изображен герб А. Хмары. На мансардной крыше находились шесть небольших окон, симметрично расположенных по отношению к портику (по три с каждой стороны).

нированными симметрично друг другу (согласно классицистическим нормам). Они состояли из нескольких проходных комнат: приемной, парадной залы, спальни с альковом и кабинета. Галереи превратились в архитектурные рудименты, практически полностью исчезнув из планировки внутренней композиции отелей, особняков и усадеб. Колористическая гамма экстерьеров и интерьеров первой половины XIX в. была выдержана в светлой палитре с доминантой в виде белого цвета, с минимумом золота либо вовсе без него, что всецело соответствовало классицистической эстетике (кратковременное исключение составляет ампирная стилистика). В живописном оформлении постепенно утрачивают актуальность настенные и плафонные росписи на античные и библейские сюжеты, наполненные аллегориями (исключение составляют аристократические особняки дворцового типа, в интерьерах которых фрески встречаются нередко, как, например, в усадьбе Даниила Горватта в местечке Наровля Речицкого уезда Минской губернии [Приложение Б, 12]). В скульптуре использование декора сводится к минимуму. Показательным в этом плане является дворцово-парковый ансамбль Румянцевых-Паскевичей в Гомеле [Приложение Б, 13]. Однако нередко в классицистических интерьерах аристократических домов присутствовали барочно-рокайльные элементы, в том числе на уровне скульптурных украшений¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Так, планировка внутренних помещений гомельского дворца основывалась на анфиладном принципе, не утратившем актуальности в силу своей репрезентативности. Как отмечает А. Н. Кулагин, «... анфиладная организация трактует интерьер как архитектурно оформленную и направленную перспективу, стремящуюся к бесконечности и побуждающую посетителя к движению. Устройство проходных комнат и залов в дворянском быту было обязательным» [320, с. 40]. В интерьерах комнат, аналогично отелям французской буржуазии, присутствовали черты барокко (значительное количество лепного декора, камин из черного мрамора, паркетный пол) и рококо (закругленные стены комнат, кафельные печи на резных деревянных ножках). Парадные апартаменты, выполняющие презентационную функцию и подчиняющиеся анфиладной планировке, традиционно располагались в центральной части дворца. В числе наиболее представительных – королевский, большой (бальный) и салонный залы.

Балы подолжались проводиться в главном парадном помещении статусного жилища – большой зале. Обращает на себя внимание разнообразие решений ее форм. Помимо классической прямоугольной, нередко встречаются нестандартные – овальная, круглая и восьмигранная (традиция рококо). Расположение парадной залы по отношению к иным парадным комнатам на протяжении XIX в. эволюционировало от центра анфилады к ее концу в торце дома. В архитектуре большой залы обязательно учитывались особенности танцевального пространства – просторность, гладкий и скользящий пол, высокий потолок (плоский прямоугольный, купольный, цилиндрический, прямоугольный с куполом в центре и др.), хорошая освещенность (люстры и канделябры), минимум мебели.

Показательными в плане оформления бальных зал романтического столетия являются одноэтажная усадьба Адама Хмары в деревне Семково Минской губернии и двухэтажная резиденция Даниила Горватта в местечке Наровля Речицкого уезда Минской губернии. В обоих случаях интерьеры бальных зал были самыми нарядными и праздничными среди внутреннего убранства парадных комнат. В первом случае в оформлении танцевального помещения использовались настенные барельефы, сюжеты которых были связаны с античной мифологией, светлая колористика, огромные окна, люстры, бра, канделябры. Функциональное предназначение бальной залы как танцевальных апартаментов подчеркивалось значительными размерами помещения, его хорошей освещенностью, наличием зеркал, паркетными полами, а также специальным местом, предназначенным для музыкантов, – оркестровой галереей-балконом.

Во втором случае интерьер бальной залы, расположенной в центре второго этажа, также был самым роскошным из всех презентационных помещений дворца. Попасть в нее можно было через любые из 4-х симметрично расположенных межкомнатных дверей с декорированными каннелюрованными пилястрами проемами (в частности, справа от танцевальных апарта-

ментов находился «красный салон»). Бальная зала имела прекрасное освещение, как естественное (ее большие окна-двери выходили на оба фасада, причем через одну из них, расположенную со стороны главного фасада, можно было выйти на балкон и подышать свежим воздухом), так и искусственное (по центру плафона размещалась большая люстра со множеством свечей). Пространство танцевального помещения визуально расширяли четыре зеркала выше человеческого роста, расположенные по одному на каждой стене. Особую парадность бальной зале придавали всецело господствующий белый цвет, обилие лепнины на потолке, карнизах и в оформлении арочных проемов окон-дверей, а также роскошная угловая печь, выложенная белым кафелем. Стены танцевальных апартаментов также украшали картины и изящные бра. Меблировка помещения была минимальной. В число ее предметов входили только стулья рокайльной формы, расставленные у стен (для нетанцующих гостей), аналогичной конфигурации диваны, круглые мини-столы в углах (в качестве отдыхательно-игровой зоны) и рояль (на случай, когда не было возможности или необходимости нанять оркестр). Расположенные по бокам бальной залы «красный салон» с игровыми зонами (для игр в карты, лото и т. п.) в виде круглых столов, окруженных стульями (справа), и большая столовая для праздничной трапезы (слева) составляли необходимый набор апартаментов для проведения балных мероприятий [635, с. 243–244]¹⁹⁷.

Следует отметить интересную деталь, связанную с количественной минимализацией зеркал в бальной зале (обычно танцевальное пространство украшалось лишь одним зеркалом в раме, крепившимся над камином). Если в эпоху барокко зеркала были неотъемлемым атрибутом танцевального помещения, визуально стирающим пространственные границы, дематериализующим их, то на рубеже XVIII–XIX вв. и в первой половине

¹⁹⁷ С дополнительной информацией о рассматриваемой усадьбе можно ознакомиться в Приложении Б, 12.

XIX в. объективность классицизма, напротив, подчеркивала материальное и в предметах, и в архитектурных элементах, делая акцент на их утилитарных свойствах. В подобном контексте стены бальной залы трактовались, прежде всего, как внутреннее ограждение от иных парадных помещений. Как отмечает Р. М. Байбунова, с развитием классицизма более наглядно проявлялась «тенденция к выявлению гармонии и красоты собственно базовой архитектурной основы (стены. – *И. Е.*)», которая «стремилась освободиться от “лишнего” (декора. – *И. Е.*) <...>, что в позднем периоде классицизма приведет к “разглаживанию” стены» и может интерпретироваться как «обратное движение от пышного и помпезного античного Рима, с образцов которого классицизм начал свое триумфальное шествие, назад, к античной Греции с ее ясной и безупречной гармонией форм и деликатным декором, который лишь поддерживал безукоризненный архитектурный образ» [39, с. 264–265]. При этом необходимо подчеркнуть самодостаточность каждой архитектурной детали, которая, являясь частью общего интерьера, в то же время обладала собственной ценностью.

В рассматриваемый период планировки парадных залов предусматривали наличие: а) колонн с антаблементами (располагались по периметру помещения на некотором удалении от стен либо настенных пилястр), ритмично организующих пространство и разграничивающих бальный топос на танцевальную и зрительскую зоны, что позволяло использовать последнюю в качестве места для отдыха, общения и игр; б) балкона (т. н. хора), поддерживаемого колоннами, – специального места для оркестрантов, расположенного в торце залы и визуально углубляющего бальное помещение (создание иллюзии увеличения пространства). Одним из многочисленных примеров подобного оформления танцевального помещения является бальная зала гомельского дворца Румянцевых-Паскевичей [Приложение Б, 14]. С середины XIX в., вследствие наметившийся тенденции сокращения масштабов парадных помещений, ко-

лонны и балконы утрачивают свою актуальность и как архитектурные элементы практически не применяются.

Еще одним способом ритмической организации бального топоса выступало архитектурное решение стен, художественно-структурное решение которых могло быть как однородным, так и неоднородным. Неоднородная стенная поверхность делилась на три пропорционально соподчиненные части – нижнюю панель (часто выполненную из дерева), основную (окрашенную в матовую краску белого или пастельных цветов либо декорированную мрамором с характерным для него глянцевым блеском) и верхнюю (венчающий стену антаблемент). Декором однородных стен могла выступать регулярная система: а) прямоугольных или полукруглых ниш, внутри которых ставились скульптуры (как правило, античных богов и героев); б) определенным образом вешенных картин, повторяющихся декоративных композиций (в том числе рельефных с изображением античных сцен) или обтянутых тканью филенок (а la настенные панно); в) равномерном креплении бра и т. п. Взаимодействие архитектурных элементов бального интерьера создавало особую атмосферу, основанную на сочетании возвышенного чувства с ощущением «исключительного пространственного комфорта» [39, с. 262].

Важную роль в оформлении интерьера парадной залы играл потолок. Как указывалось выше, классицистической архитектурной стилистике была несвойственна дематериализация в виде фресковых росписей, ибо она визуальна как бы «растворяла» плафон, создавая иллюзию открытого небесного пространства. Во второй половине XVIII – первой половине XIX века художественное оформление потолка, напротив, должно было подчеркнуть его материальность (аналогично стенам). Для этого в качестве плафонного декора использовались: а) карнизы, обрамляющие потолок по периметру и образующие его элегантную раму; б) лепные розетки по центру гладкого плафона, украшающие место для хрустальной люстры – своеобразного

пространственно-композиционного центра бального интерьера¹⁹⁸; в) кессоны в античном духе; г) симметричные композиции из различных по форме геометрических фигурных фрагментов, доминантный из которых располагался по центру и др.

Не менее значимым во внутреннем убранстве танцевального помещения было оформление пола. В большинстве случаев его делали из деревянного паркета, реже – из натурального мрамора. Благодаря особой укладке выбранного материала, в которой доминирует симметрично-геометрический способ, декоративное решение пола гармонично сочеталось с дизайном плафона.

Роль окон в архитектуре бальной залы в конце XVIII–XIX в. снижается. Это наблюдается на уровне значительного уменьшения количества оконных проемов, каждый из которых воспринимается в интерьере как «живописная вставка» [39, с. 266]. Их форма соотносилась с формой проемов дверных (прямоугольной или арочной). Сами же парадные двери (если таковые были) представляли собой двустворчатые филенчатые архитектурные элементы, как правило, выкрашенные в белый цвет.

В качестве декоративного акцента применялись роскошные драпированные шторы с ламбрекенами и различными аксессуарами¹⁹⁹. Благодаря использованию в интерьерах бальных зал подобного тканевого декора данные помещения приобретали особую теплоту и уют. Эти качества усиливал прямоугольный мраморный камин, обычно белого цвета, декорированный пилястрами, кариатидами и др. Он находился по центру стены, расположенной напротив дверей или окон. На его полке могли располагаться дополнительные источники освещения в виде жирандолей.

¹⁹⁸ В случае крупномасштабных парадных зал помимо центральной люстры использовались еще четыре, расположенные по диагонали от нее (по углам плафона).

¹⁹⁹ Мода на шторы пришла из немецкоязычных стран – Германии и Австрии, где в первой половине XIX в. сформировался художественный стиль бидермейер с характерным для него тяготением к домашнему комфорту.

Роль скульптурного декора в бальных залах дополняла общую картину интерьера. Представая в виде крупных произведений (изваяния древнегреческих богов, расположенные в стенных нишах или вдоль стен), а также малых форм (бюсты, установленные на разнообразных пьедесталах), он (декор) усиливал атмосферу античной эпохи. В сочетании с подчеркнутой простотой живописи, строгостью архитектуры и элегантностью немногочисленной мебели скульптура способствовала созданию подчеркнуто изысканного топоса.

Начиная с середины XIX в. под воздействием объективных факторов (в том числе стремительного вторжения в человеческую жизнь достижений промышленно-технического прогресса, одновременно вызывающих противоречивые чувства восторга и страха и желание спрятаться от достижений «машинной» цивилизации) в оформлении пространства парадных зал, аналогично интерьерам иных помещений, наблюдается тенденция к затемнению колорита, связанная с использованием в качестве основной цветовой гаммы стен, плафона и текстиля неагрессивных темных, глубоких тонов – синего, бордо, вишневого, коричневого, зеленого, серого и др. Данное колористическое решение выступало для человека средством своеобразной психологической защиты от внешних проблем. Мрачные цвета, ассоциируясь с ночным временем суток, способствовали большему отрешению актора бала от реальной действительности, его погружению в мир сна и грез. Достижению подобного эффекта служили и иные декоративные элементы. В частности, чувство комфорта от пребывания в бальном интерьере усиливали живые растения, использующиеся, наряду со скульптурным, живописным и мебельно-текстильным декором, в целях украшения помещения. Особую роль «ограждения» индивида от явлений действительности выполняли массивные шторы, которые теперь вешались не только на окна, но и на двери. В свою очередь большинство произведений художественного творчества

во внутреннем убранстве парадной залы выполняли функцию «немых персонажей сновидений».

В период *господства эклектики* разнотипные материальные предметы, собранные воедино в рамках бального топоса, предоставляли богатую пищу для воображения Homo saltans. Одни из них увлекали его в мир Прошлого (например, скульптуры и бюсты античных богов и героев, картины с изображением мифологических и др. сюжетов, гравюры, мебель, каминные и различные интерьерные аксессуары в виде осветительных приборов, внешне воссоздававших дух минувших эпох). Другие, связанные с новейшими достижениями научно-технического прогресса, напротив, являлись вещественным олицетворением Настоящего (в частности, изделия из современных материалов, например, стекла; угловые диваны и т. п.).

В связи с темной цветовой гаммой бальной залы возросла роль освещения, которое на мрачном фоне выглядело еще более ярким и ослепительным, а также зеркал, количество которых стало зависеть от вкуса владельца жилища. На фоне массовизации производства и сферы услуг рождается тенденция к утверждению человеческой индивидуальности, что проявилось, в том числе, и в предпочтении хозяев дома самостоятельно, не прибегая к услугам архитектора-профессионала, разрабатывать дизайн собственного жилища в целом и бальной залы в частности.

С приходом *модерна* в интерьерах особняков утверждается стилевое единство, акцентирующее внимание на элегантной красоте изогнутых плавных линий и форм, а также на мягкой колористике. Купируя из внутреннего убранства вещные «излишества», модерн, тем самым, подчеркивал практическую значимость топоса. Осваивая результаты научно-промышленной революции (изобретение железобетона, активное применение в строительстве металла, стекла и бетона), данный стиль активно искал новые средства архитектурной выразительности (железобетонные каркасы зданий, их «стеклянная одежда», насыщающая помещения воздухом и светом, использование

металлического орнаментального декора), активно порывая с традицией «замкнутых» пространств романтизма и уверенно двигаясь в Будущее²⁰⁰.

В целом инструментарий статических искусств в рамках бального хронотопа рассматриваемого периода, с одной стороны, объективизировал Прошлое на уровне актуализации традиций всех минувших историко-культурных эпох, их своеобразного «подытоживания» (в контексте эклектики), с другой – утверждал Настоящее (в рамках классицизма и модерна) и одновременно предвосхищал Будущее (в формате модерна).

Особенность *временного измерения хронотопа балов* второй половины XVIII – начала XX в. была связана с иным пониманием и осознанием роли хроноса в жизни человека. Качество бытия начинает оцениваться с точки зрения отношения индивида ко времени, умения им правильно распоряжаться. По мнению Т. С. Колесниковой, «промышленная цивилизация предъявляла к человеку совершенно новые требования, во многом противоположные прежним» [303, с. 93]. В социуме хронос утверждается в качестве безусловной ценности.

Кроме того, изменился темпоритм новой эпохи, гораздо более динамичный и стремительный по сравнению с минувшими столетиями, что ярко проявилось, в том числе, на уровне танцевальной и музыкальной составляющих бального действия. На смену чопорно-жеманным барочным танцам в бальные залы

²⁰⁰ Показательными в этом плане являются статусные постройки архитекторов Виктора Орта в Бельгии (например, дом архитектора Виктор Орта, дом ученого и профессора Эмиля Тасселя, особняк промышленника Армана Сольве и особняк Эдмонда ван Этвельде, первого министра и советника короля Леопольда II в Брюсселе), Эктора Гимара во Франции, Антонио Гауди в Испании (например, Дом Висенс, построенный для семьи промышленника Мануэля Висенса, Дом Мила, выполненный по заказу текстильного магната и политика Пере Мила-и-Кампс, Дворец Гуэля, созданный для каталонского промышленника, графа Эусеби Гуэль-и-Басигалупи в Барселоне), Петера Беренса в Германии (например, вилла самого архитектора в Мюнхене), Отто Вагнера в Австрии, Чарльза Макинтоша в Англии (в частности, Дом на холме для издателя Уолтера Блэки в Хеленсбурге в Шотландии) и др.

пришли гораздо более демократичные танцевальные жанры. Основу их музыкального сопровождения составляла «не только музыка, сочиненная непосредственно для танцев, ... но любая музыка, которая по своему первичному жанру подходила или могла быть переработана для танцев» [205, с. 183]. Именно эта особенность, акцентирующая внимание на прикладном характере бальной танцевальной музыки, и делала ее весьма демократичной.

К созданию музыки для танцев, как и ранее, были причастны, прежде всего, профессиональные музыканты (в первую очередь, находящиеся на придворной службе), среди которых выделяются имена Жана Мари Леклера (1697–1764), Вильгельма Фридемана Баха (1710–1784), Иоганна Людвига Кребса (1713–1780), Кристофа Виллибальда Глюка (1714–1787), Яна Стамица (1717–1757), Леопольда Моцарта (1719–1787), Иоганна Филиппа Кирнбергера (1721–1783), Йозефа Гайдна (1732–1809), Иоганна Михаэля Гайдна (1737–1806), Карла Марии фон Диттерсдорфа (1739–1799), Леопольда Кожелуха (1747–1818), Муцио Клементи (1752–1832), Антона Тейбера (1756–1822), Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791), Осипа Козловского (1757–1831), Яна Ладислава Дюссека (1760–1812), Йозефа Эйблера (1765–1846), Франца Ксавера Зюсмайера (1766–1803), Людвига ван Бетховена (1770–1827) и др.

В числе танцевальных жанров, к которым обращались перечисленные композиторы, наиболее популярные композиций того времени: менуэт, контрданс, полонез, ригодон, бурре, гавот, паспье (на протяжении XVIII в. список танцев остается стабильным). На аристократических балах царил менуэт, на публичных – контрданс. В последние десятилетия XVIII в. на бальном пространстве появился вальс. Танцевальная программа формировалась по принципу темпового нарастания. Все большую роль в ней стали играть массовые танцы, не слишком сложные в плане танцевальной техники. По мнению Е. В. Дукова, с уходом из бальных зал танцевальной сюиты с характер-

ной для нее театральностью «произошло опрощение, обытовление некогда помпезно-церемониальной области массовой художественной деятельности» [205, с. 183].

Также следует отдельно указать имена композиторов, которые сочиняли произведения неприкладного характера, имевшие большой успех у публики и нередко становившиеся тематическим материалом для создания музыки бальных танцев. В их числе: Игнац Йозеф Плейель (1757–1831) – автор многочисленных камерно-ансамблевых и оркестровых сочинений; Джованни Паизиелло (1741–1816), Андре Гретри (1741–1813) и Франческо Бьянки (1752–1810) – создатели оперных произведений; Пьер-Александр Монсиньи (1729–1817), сочинявший оперы и романсы, и др.

Как и в предыдущие эпохи, важную роль в развитии танцевального искусства играли танцмейстеры. Благодаря их усилиям к бальной культуре в XVIII в. стали приобщаться не только аристократы, но и представители буржуазии. Именно мастера танца в это столетие определяли нормативность музыкальной составляющей бальных танцевальных композиций, аранжируемой по правилам танца [205, с. 182]. В числе выдающихся танцмейстеров 2-й половины XVIII ст. следует назвать имена французов Максимилиана Гарделя, Пьера Гарделя, Жана-Бартельми Лани и Луи Галлодье, итальянцев Антонио Фоссано, Филиппо Беккари, Джузеппе Канциани и Гаспаро Анджелини, австрийцев Франца Антона Кристофа Хильфердинга и Леопольда Парадиза, немца Иоганна Вильгельма Мэделя, первого российского мастера танцев Ивана Вальберха и др. Особо следует выделить фигуры Жана-Жоржа Новерра – французского танцора, хореографа и теоретика, автора многочисленных работ по танцевальному искусству, в том числе фундаментального труда «Письма о танце» (1760) и Шарля Компана – французского танцмейстера, автора «Танцевального словаря, содержащего в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными

анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» (опубликован в 1790 г.), к которому автор монографии неоднократно обращалась на страницах настоящего исследования.

Согласно эстетике Просвещения, важным аспектом красоты музыки к танцу являлась степень ее полезности, то есть пригодности и уместности танцевальным движениям. Так, в своем трактате 1746 года французский эстетик Шарль Баттё отмечает, что «если танец должен быть выдающимся, то музыка, напротив, не должна быть очень яркой. Она лишь выполняет роль помощника, который с большей точностью определяет характер и движение танца» [637]. Таким образом, очевидно, что важнейшее требование к прикладной танцевальной музыке заключалось в соответствии ее темпо-метро-ритмической стороны тому или иному танцу. Иные качества (яркая мелодия, интересный ладотональный и гармонический план и т. п.) являлись второстепенными и в число достоинств танцевальных пьес не входили.

Особое место прикладная танцевальная музыка занимает в творчестве Й. Гайдна и В. А. Моцарта. В обоих случаях ее появление было связано либо с работой этих выдающихся музыкантов при дворах аристократов, либо с выполнением ими заказа со стороны, от иного влиятельного лица²⁰¹. Так, Й. Гайдном было создано более 100 менуэтов для оркестра и более 90 танцев для клавира (эти цифры весьма приблизительны, ибо многие из произведений танцевального жанра, сочиненных композитором, по мнению ученых, могли быть утеряны). Согласно условиям письменного контракта, составленного князем Паулем Антоном Эстерхази и подписанного Й. Гайдном в Вене 1 мая 1761 г., все сочинения композитора являлись собственно-

²⁰¹ По утверждению Л. Новака, в XVIII ст. «почти вся музыка писалась по заказу. Оперы для императорского двора, серенады, праздничная музыка, симфонии, камерные сочинения, церковная музыка – все это заказывалось или изготовлялось в связи с определенными поводами... Кроме того, такой заказ имел неоспоримое преимущество: произведение непременно исполнялось» [408, с. 166–167].

стью семьи Эстерхази, и, соответственно, не могли выйти за пределы княжеского двора²⁰². Эта ситуация оставалась неизменной вплоть до 1779 г., когда данный договор был пересмотрен новым князем – Миклошем Иосифом Эстерхази, который разрешил Й. Гайдну писать для иных заказчиков, а также продавать свои произведения издателям. Поэтому неслучайно танцевальная музыка композитора начинает активно популяризоваться в 1780–1790-е гг., когда он заключает выгодные контракты с нотными издательствами (как австрийскими, так и зарубежными). Именно в это время издательством «Артариа» были опубликованы гайдновские танцы в виде «Сборника менуэтов для бала» («Raccolta di Menuetti Ballabili», 1784), «12 менуэтов для чембало» («12 Menuetti per Cembalo», 1785) и «6 аллеманд для оркестра» («6 Allemandes pour Orchestre», 1785). Иными издателями также печатались сборники танцевальных пьес Й. Гайдна, например, «12 менуэтов, сочиненных к свадьбе князя Крафта Эрнста цу Эттинген Валлерштейна» (1788), «12 менуэтов и 6 аллеманд для костюмированных балов» (1790), «Танцы Катарины» для бала Общества художников и ваятелей (1792) и др. Во время обеих поездок в Лондон (1791–1792 и 1794–1795 гг.) композитором были созданы 24 менуэта и немецких танца, а также 6 контрдансов²⁰³.

²⁰² Так, пункт 4 договора гласил: «По первому приказанию его светлости, великого князя, он, вице-капельмейстер (Й. Гайдн. – *И. Е.*), обязуется сочинять любую музыку, какую пожелает его светлость, никому не показывать новых композиций, а тем более не разрешать никому их списывать, а хранить их единственно для его светлости и без ведома и милостивого разрешения его ни для кого ничего не сочинять» [408, с. 162]. Подобная практика единоличного владения знатью творениями подданных музыкантов в то время была в Европе достаточно распространенной.

²⁰³ Эти танцевальные пьесы числятся в списке, созданном самим композитором как творчески-статистический итог его пребывания в Англии. Кроме чисто танцевальной музыки Й. Гайдн сочинял кассации – многочастные произведения развлекательного характера, которые предназначались для исполнения на пленэре (продолжение традиции Г. Ф. Генделя).

Все танцевальные описания Й. Гайдна писались им «по случаю» и были «апробированы» на балах, проводимых в рамках тех или иных праздничных мероприятий. В их числе – бал-маскарад 1 сентября 1773 г. по поводу посещения дворца Эстерхаз австрийской императрицей Марией Терезией²⁰⁴; бал-маскарад 28 августа 1775 г. по случаю приезда в Эстерхаз эрцгерцога Фердинанда и его супруги Марии Беатрисы, в котором участвовало более 1400 гостей²⁰⁵; бал 29 августа 1775 г., продолживший праздничное мероприятие²⁰⁶; бал 30 августа 1775 г., завершивший многодневное празднество²⁰⁷; артистический бал Пенсионного общества художников Вены 25 ноября 1792 г.²⁰⁸ и др.

Нередко Й. Гайдн присутствовал на балах в качестве приглашенного гостя. Интересны его замечания, касаемые, в том числе, музыкального оформления некоторых из них. Например, из описания одного из бальных мероприятий 1791 г., организованного в Лондоне в рамках празднеств по поводу ухода в отставку старого и вступления в должность нового лорда-мэра города, мы узнаем, что оно проводилось сразу в двух залах – малом и большом, что на него было приглашено около 1200 человек, что танцевальная программа данного бала, проходившая одновременно с трапезой, состояла из менуэтов, а также, что в малом зале танцы сопро-

²⁰⁴ Этот бал-маскарад состоялся после: а) праздничной трапезы; б) обозрения гостями парка; в) постановки оперы Й. Гайдна «Обманутая неверность» [408, с. 214].

²⁰⁵ Данный бал-маскарад состоялся в китайской зале маскарадов после: а) осмотра парка; б) представления оперы Й. Гайдна «Неожиданная встреча»; в) парадного ужина [408, с. 216].

²⁰⁶ Бал состоялся после: а) спектакля в театре марионеток (пародия на оперу Йозефа Карла Пауэрсбаха «Альцеста»); б) фейерверка [408, с. 216–217].

²⁰⁷ Бал состоялся после: а) охоты; б) прогулки по парку; в) концерта княжеской капеллы; г) праздничного ужина; д) спектакля-комедии «Рассеянный» Рейнгарда; е) увеселительной программы в парке с участием крестьян князя Эстерхази, одетых в национальные костюмы и исполнявших народные танцы [408, с. 217].

²⁰⁸ Для этого бала Й. Гайдн сочинил цикл, в который вошли 12 немецких танцев и 12 менуэтов [408, с. 389].

вождала, по мнению Й. Гайдна, «дурная музыка» – оркестр из двух скрипачей и одного виолончелиста. В большой зале очень шумно, но при этом «гости продолжают танцевать, не слыша музыки, ибо то за одним, то за другим столом кто-нибудь горланит песни или во весь голос провозглашает здравицу, размахивая стаканами и дико крича: «Hurree, N. N.!» [408, с. 355–356].

Не меньшее значение играет прикладная танцевальная музыка в творчестве гениального *В. А. Моцарта*. Известно, что композитор был превосходным танцором, который нередко в шутку говорил жене и друзьям о том, что любит танцы больше, чем музыку. Эта пламенная любовь к искусству Терпсихоры зародилась у Моцарта еще в детстве, благодаря отцу, который нанял для обучения своих детей французского танцмейстера Гаэтано Апполино Бальдассаре Вестриса²⁰⁹. «Непревзойденное мастерство Моцарта как танцора, – отмечает Эрик Макки, – позволило ему, в гораздо большей степени, чем Гайдну и Бетховену, сочинять музыку, которая переводила характер и движение танца в музыкальное движение ... Это соответствие качеств отношения, жеста и движения между танцем и музыкой является основным принципом функциональной танцевальной музыки» [712, с. 398].

Исходя из этого, совершенно оправданным является факт сочинения В. А. Моцартом танцевальных пьес в течение всей жизни (свой первый менуэт композитор написал в 5 лет, а последний – в год смерти), которые, как правило, сразу после создания печатались и издавались. В таблице, приведенной в работе Э. Макки, указано, что в числе оркестровых произведений для бальной залы Моцартом созданы 121 менуэт, 48 немецких танцев (в некоторой степени напоминающих вальс), 27 контр-

²⁰⁹ Кроме танцевального искусства, с ранних лет В. А. Моцарт обучался также необходимым аристократическим навыкам – фехтованию и катанию на лошадях.

дансов, 6 лендлеров и 2 кадрили²¹⁰. Обращает на себя внимание количественное доминирование среди танцевальных жанров менуэта – одного из самых аристократических и галантных танцев, «бальная» история которого началась во времена Людовика XIV. «Уменью танцевать менуэт, – пишет М. С. Друскин, – обычно обучались годами. И танцевали его не ради развлечения, но для поддержания иерархически-сословного этикета» [201, с. 24].

На протяжении XVIII в., когда иные аристократические придворные танцы покидали пространство бальных зал, господствующее положение менуэта вплоть до последних десятилетий обозначенного столетия оставалось неизменным²¹¹. Столетие репрезентовало «короля танцев» как воплощение аристократической силы и естественной красоты. В ходе этого процесса, как отмечает Э. Макки, «менуэт стал культурно-исторической иконой, олицетворяющей власть и авторитет правящего класса, который ... по всей Европе все больше подвергался нападкам по мере распространения идеалов либерализма и республиканства. Перед лицом таких социальных и политических волнений менуэт использовался как социальный ритуал, который прославлял и подтверждал божественно установленный порядок и власть ... монархии и аристократии» [712, с. 420]. Благодаря тому, что Моцарт был искусным танцором менуэта и знатоком аристократического поведения, он хорошо понимал, какая именно музыка подходит для конкретного повода и соответствует социальному статусу танцоров.

Большинство менуэтов были написаны Вольфгангом Амадеем по заказу австрийского императора Йозефа II специально

²¹⁰ McKee, Eric. Mozart in the Ballroom: Minuet – Trio Contrast and the Aristocracy in Self-Portrait / Eric McKee // *Music Analysis*, 24/iii (2005) : Blackwell Publishing Ltd. 2005. Published by Blackwell Publishing, 9600 Garsington Road, Oxford OX4 2DQ, UK. – P. 383–434; таблица на с. 388 [712, с. 388].

²¹¹ В последней четверти XVIII ст. менуэт будет постепенно, но при этом весьма активно, вытесняться с бальной авансены набирающим все большую популярность полонезом.

для Императорских балов, проводимых в двух бальных залах Императорского дворца Хофбург – Grosser (Большом) и Kleiner (Малом) Redoutensale²¹². Моцартовские менуэты представляли собой произведения искусства, непосредственно «служившие» императору и интегрированные в общественную жизнь Вены. Чтобы подчеркнуть королевский статус менуэта, его церемониальную функцию и культурно-политическую роль, Вольфганг Амадей, равно как и другие композиторы, сочинявшие танцевальную музыку для Императорских балов, применяли в своих менуэтах более плотную оркестровку за счет добавления в музыкальную ткань духовых инструментов и литавр, а также фанфарных звучаний и маркированных ритмов, заимствованных из польского полонеза. В переполненной бальной зале басы и литавры были слышны гораздо лучше, чем высокие ноты струнных. Мелодический элемент, согласно правилам, уходил на задний план, нивелируя яркую индивидуальность музыки. В результате получалось громкое, величественное произведение, вызывающее особое эмоциональное восприятие, связанное с «расширенным» ощущением времени и пространства, что вполне соответствовало торжественным церемониям. Средние разделы менуэтов, интимно-лирические *trio*, создавали необходимый контраст грандиозности крайних. «Громкая, мощная и энергичная музыка менуэта (крайних разделов. – *И. Е.*) отражает социальный и политический статус танца и его участников. ... музыка *трио* – это танец двух танцоров, в то время как музыка менуэта представляет их коллективно» [712, с. 417].

Рассматривая прикладную танцевальную музыку данной эпохи, звучавшую в рамках бальных мероприятий, невозможно пройти мимо фигуры белорусско-польского и российского композитора *Осипа (Юзефа) Козловского*, работавшего при российском дворе в годы правления Екатерины Великой, Павла

²¹² В 1787 году 7 декабря Моцарт приступил к работе в должности имперского придворного композитора. Его главной обязанностью было сочинение музыки для балов.

I и Александра I²¹³. Занимая на протяжении 20-ти лет службы большие государственные должности (сперва «инспектора музыки при петербургских императорских театрах» /1799–1803/, а затем – «директора музыки петербургских императорских театров» /1803–1819/), Осип Антонович был причастен ко многим культурным мероприятиям, проводимым в северной столице Российской Империи (как в качестве «музыкального администратора», так и композитора). Его деятельность была связана с организацией музыкальных вечеров, концертов, оперных и балетных спектаклей при дворе, с составлением концертных программ, а также с участием в музыкальном оформлении придворных празднеств, в том числе традиционных и маскарадных балов. Напомним, что в отличие от Й. Гайдна и В. А. Моцарта, в творчестве которых основным прикладным танцевальным жанром являлся менуэт, бальная музыка О. Козловского была сосредоточена вокруг полонеза – танца, становившегося в конце XVIII ст. все более популярным и активно вытеснявшего менуэт с танцевальных залов²¹⁴. Такая приверженность композитора к танцевальному символу Польши (всего им написано более 50-ти менуэтов) была связана, с одной стороны, с веянием времени и танцевальной моды, с другой – с пристрастиями и вкусами императорского двора, диктуемыми монархом, с третьей – с этническими корнями самого Осипа Антоновича, белоруса по национальности, детство, юность и молодость которого прошли в Речи Посполитой²¹⁵. Внедряя полонез на бальное пространство Императорского двора и высшего света России, композитор выступил активным популяризатором белорусско-польской культуры.

²¹³ Творчество музыканта получило частичное освещение на страницах предыдущей главы при освещении вопроса развития бальной практики в Российской Империи (см. с. 192–193).

²¹⁴ На рубеже XVIII и XIX вв. полонез занял место менуэта в качестве официально-парадного танца, открывающего бал.

²¹⁵ Композитор связал свою судьбу с Россией в возрасте 29-ти лет, когда в 1786 г. он вступил в отряд русской армии.

Среди бальных полонезов О. Козловского отчетливо выделяется две группы. Первая представлена церемониальными танцами парадно-репрезентативного статуса, как правило, открывающими балы и часто предназначенными для оркестрово-хорового исполнения (т. н. «хоровые полонезы»)²¹⁶. Вторая – полонезами лирического плана, которые могли исполняться в любом месте танцевальной программы. Оба типа полонезов О. Козловского завоевали в России большое признание и популярность, что выражалось, в том числе, в их постоянном издании. Тематическая основа польских О. Козловского обеих групп весьма разнообразна. Наряду с пьесами, представляющими собой исключительно авторские сочинения и не предполагающими использования в них цитат, в ряде полонезов, являющихся образцами профессионализма О. Козловского-аранжировщика, основу составляли весьма популярные в России оперно-инструментальные и народные мелодии²¹⁷.

²¹⁶ В числе «хоровых полонезов» О. Козловского следует назвать: «Гром победы, раздавайся» на стихи Г. Державина, «Возвратившись из походов» и «Самодержица народа», написанные в 1791 г. для потемкинского 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. Карабанова), 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 златых крылах 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. Н. Николёва, 1813); полонез «На рождение наследника», D-dur.

²¹⁷ Опираясь на анализ тематизма, составляющего мелодическую основу полонезов О. Козловского, можно выделить следующие их категории: 1) 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; 2) полонезы, созданные на темы, заимствованные из наиболее модных и популярных в то время европейских опер, среди которых – полонезы на темы из «Волшебной флейты»

Еще одним композитором белорусского происхождения, чьи полонезы пользовались огромной популярностью на европейском бальном пространстве первой половины XIX в., был *М. К. Огинский* [98; 178; 399]. Издания с его танцевальными опусами раскупались мгновенно, а инициатором их исполнения на российских балах и занесения в альбом супруги Александра I императрицы Елизаветы Алексеевны был учитель, старший наставник и друг О. Козловский [98, с. 62].

Бальные оркестры рассматриваемого периода по своему составу дублировали оперные. Они включали в себя полноценную группу струнных²¹⁸, парный состав деревянных-духовых, представленный флейтами, гобоями и фаготами (кларнеты в танцевальных партитурах появляются лишь на рубеже XVIII–XIX вв.), из меди – валторны и трубы. Ударная группа в виде литавр выступала своеобразным метроритмическим маркером оркестровой танцевальной пьесы. Помимо литавр, по необходимости могли использоваться иные ударные инструменты – тарелки, большой барабан, малый барабан и др. При этом продолжал оставаться актуальным принцип оркестровки, исходя-

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. Буальде, «Ям, или Почтовая станция» А. Титова, «Поль и Виргиния» Р. Крейцера, «Танкред» Дж. Россини; 3) полонезы, сочиненные на темы из популярных в России конца XVIII – начале XIX в. инструментальных сочинений: полонез f-moll на тему из квинтета И. Плейеля, полонезы на темы из других инструментальных ансамблей этого композитора; 4) полонезы, написанные на темы собственных «русских песен» (полонез f-moll на тему вступления к песне «Жизнью я своей скупаю»); 5) полонезы, созданные на темы украинских народных песен, среди которых наибольшую популярность приобрели два полонеза – «Пожалуйте, сударыня» и «Я птичкой быть желаю» [222, с. 94–96].

²¹⁸ В менюэтах Моцарта «купирована» партия альтов.

щий, как и ранее, из тех условий и обстоятельств, в которых находился музыкант в определенный период своей жизни. Композиторы сочиняли танцевальную музыку (равно как и любую другую) в расчете на тот состав оркестра, который должен был ее исполнить²¹⁹. В этом плане показательны упоминаемые нами ранее парадно-церемониальные полонезы О. Козловского (как чисто оркестровые, так и оркестрово-хоровые), написанные из расчета специфики бального оркестра российского Императорского двора, заключавшейся в присоединении к основному оркестровому составу так называемого рогового оркестра, обладавшего, по мнению Н. А. Огарковой, «особой силой воздействия ..., “раздвигавшего” объемы дворцовых залов и сообщавшего музыке характер в духе триумфально-церемониальных уличных шествий» [414, с. 147]. Благодаря этому, как уже отмечалось, достигалась особая звуковая «панорамность», которая способствовала усилению величественно-торжественного и грандиозного впечатления от начала бала.

В эпоху Просвещения все более возрастала популярность балов-маскарадов, в рамках которых еще более рельефно проявлялась театральность, присущая бальному феномену. В этом наглядно отразился один из основных эстетических принципов XVIII в., согласно которому бал рассматривался как «разновидность театра или его своеобразный аналог с точки зрения внут-

²¹⁹ Так, в числе оркестров, для которых писали Гайдн и Моцарт, следует назвать коллективы Зальцбурга, Праги и Вены (Моцарт), а также Лондона, Парижа и оркестр князей Эстергази (Гайдн). Число оркестрантов в этих коллективах было разным. Например, количественным «стандартом» императорского бального оркестра в Вене 2-й половины XVIII в., согласно сведениям Декстера Эджа, были «43 исполнителя для больших залов и 27 музыкантов для малых» [669, с. 82–83]. Инструментальная капелла несвижского магната Кароля Станислава Радзивилла (Пане Коханку), состоявшая из 60-ти музыкантов, которыми управляли четыре капельмейстера – Голанд, Наркевич, Киприяни и Кассели [638, с. 97–98], вполне могла конкурировать с венским императорским бальным оркестром. В то же время оркестр князя Пауля Антона Эстергази в 1750-е гг. насчитывал всего 13 музыкантов – «5 скрипок, 1 виолончель, 1 контрабас, 1 органист, 2 гобоя, 2 фагота» [408, с. 157].

ренной драматургии» [205, с. 181]. Весьма ярко театральность реализовывалась в живых картинах – новом виде аристократических развлечений, проникшем на бальное пространство в последней трети XVIII в. Этот популярный вид увеселения представлял собой синтез театрального и пластического искусства (живописного или скульптурного); нередко постановочные сюжетные фрагменты, бессловесные и обездвиженные, могли заимствоваться из литературы или истории. Рожденные просвещением, живые картины не только развлекали, но и просвещали (участникам балов предлагалось угадать название произведения и назвать его автора). Как правило, они предполагали наличие музыкального сопровождения, цель которого состояла в доставлении «актерам» и публике дополнительного удовольствия. «Атмосфера игры, артистизм, дух импровизации, – отмечает Н. А. Огаркова, – определяли характер и цель общения присутствующих» [413, с. 25].

Специфика музыкального компонента *балов стилистически разноликой эпохи XIX в.* обуславливалась несколькими причинами. Первая являлась естественным следствием демократизации бальной практики в виде «раскола» танцевального мира Европы романтического столетия на два лагеря – богатой аристократии и общественной оппозиции [201, с. 43–44]. Представители первого стремились к сохранению высокой бальной традиции, связанной с демонстрацией пышности и великолепия танцевальных мероприятий, а также с подчинением бальных композиций строгим правилам. Нижестоящие социальные группы настаивали на развлекательном характере балов и утверждали что строгие нормы танцевального этикета делают танец мертвым и бездушным. Романтическая эстетика, провозглашающая власть чувства над разумом, рождала требование естественности танцевальных композиций, которые должны «иметь душу, выражать неподдельную страсть, подражать естественности природы» [201, с. 46–47].

Вторая причина была связана с новой ролью композитора, создававшего образцы популярной танцевальной музыки прикладного назначения. По утверждению Е. В. Дукова, фигура автора подобных музыкальных композиций в это время выходит на первый план, а «танцмейстер постепенно уходит в тень» [205, с. 183]. Если в предыдущие эпохи музыку для балов сочиняли в своем большинстве зависимые от монарха или знатного аристократа придворные композиторы, то в романтическое столетие к ее созданию все чаще обращались свободные профессиональные мастера, живущие исключительно на средства от продажи или исполнения собственных сочинений. Осознание ими элитарности серьезных жанров и массовости музыки прикладного свойства способствовало тому, что в композиторской среде появились представители, сосредоточившие свое внимание исключительно на сочинении произведений, доступных для восприятия большинства реципиентов, в том числе на создании музыки для балов. В числе наиболее талантливых и известных – Йозеф Ланнер, Иоганн Штраус-старший и Иоганн Штраус-младший, Йозеф Антон Крх и др.

При этом в целях популяризации собственного творчества к созданию бальной музыки, как и ранее, продолжали обращаться композиторы, работавшие в сфере «высоких» жанров (например, симфоническом и оперном). Поэтому неслучайно в качестве популярной музыки для танцевальных композиций на балах того времени «выступала не только музыка, сочиненная непосредственно для танцев ... но любая музыка, которая по своему первичному жанру подходила или могла быть переработана для танцев. В танцзалах Европы отплясывались арии из опер, части симфоний, инструментальные миниатюры, звучавшие в салонах» [205, с. 183]. Подтверждением активного распространения обозначенной практики, заключавшейся в опоре музыкального тематизма бальных танцев на популярные в музыкальном обиходе мелодии, которые были у всех на слуху, является каталог полонезов С. Бурхардта [648]. Данная тенден-

ция, зародившаяся на исходе XVIII ст., активно развивалась в романтическую эпоху, обусловив выгодное и успешное взаимодействие серьезной и легкой музыки²²⁰. Кроме того, в качестве мелодий модных танцев композиторами использовались темы народных песен, что также способствовало, с одной стороны, сближению народной и профессиональной культур, с другой – популяризации народного песенного наследия в широких социальных кругах.

На важную деталь, связанную со спецификой бальной музыки как «звукового документа эпохи, ее звукового снимка», обращает внимание Н. А. Рыжкова [482, с. 196]. Подчеркивая ее второстепенное значение по сравнению с академическими жанрами, связанное, прежде всего, с развлекательной сферой и прикладным назначением, исследователь отмечает: «Бальная музыка – хрупкая материя. Срок ее жизни очень короток, нередко – один балльный сезон. Она в сильнейшей степени подвержена моде, сиюминутным вкусам публики и пишется без расчета на художественные потребности и вкусы грядущих поколений. К ней неприменимы критерии оценки “серьезной” музыки. Бальная музыка обращается к современной ей публике, более того – публике данного конкретного года и, может быть, даже месяца и дня. Но именно это наделяет балльную музыку особыми, только ей присущими чертами. Ее главное достоинство в моментальности реагирования, в сиюминутности, постоянной обновляемости, постоянном дыхании времени, которое она отражает. ... Она может о многом поведать нам: о музыкальных вкусах, о музыкальном быте, о музыкальной моде, о музыкальном языке – обо всем том, что составляло звуковой фон времени... <...> ... обо всех крупных и мелких историче-

²²⁰ В результате этого взаимодействия происходил процесс популяризации «серьезной» музыки, благодаря «легкой» (в качестве музыкального материала балльных танцев нередко использовались темы модных опер), и, напротив, пропаганды модных танцев произведениями «серьезного» жанра (включение танцевальных тем в музыкальную ткань тех же опер, симфоний, квартетов, кантат, вокальных и иных произведений).

ских событиях, в честь которых давались балы и сочинялись новые танцы» [482, с. 196–197].

Изменение содержания танцевальной программы балов романтического столетия, обусловленное серьезными социально-политическими потрясениями, происходившими в Европе в конце XVIII – первой половине XIX в. (последствия Великой французской буржуазной революции, наполеоновские войны, национально-освободительное движение в Австрии, Германии, Италии, Польше), наглядно отражало общую тенденцию Нового времени, связанную с демократизацией бальной практики. Упрощение танцевальной техники и стремление к естественности танцевальных па, обусловленное смещением приоритета с рационального плана на чувственно-эмоциональный делало бальный танец невероятно притягательным. «Торжественные танцы, – пишет Е. Сариева, – требовавшие строгого соблюдения правил, выходят из моды, их сменяют танцы веселые и быстрые. Вкусы высшего общества сближаются со вкусами простонародья» [486, с. 107]. На смену менуэту, ригодону, бурре, гавоту, паспье приходят гораздо более подвижные танцы – полька, мазурка, краковяк, котильон, галоп. В моде остаются полонез и контрданс. И если последний в XIX ст. получает распространение в виде кадрили (особой популярностью пользовались французская кадриль и ее разновидность – лансье) и экосеза, то главным и, пожалуй, весьма удачным, соперником полонеза становится вальс. Его репутация, благодаря эстетическим установкам романтического времени, была восстановлена. Нередко именно этим танцем стали открываться бальные мероприятия. В числе композиций, появившихся на площадках парижских общественных балов в 1830-е гг.²²¹, следует выделить

²²¹ По мнению Е. Сариевой, благоприятной почвой для появления канкана послужила трансформация публичных балов в годы Июльской монархии, которые стали посещаться «исключительно мелкой буржуазией, средней и простонародной публикой» [486, с. 104]. «Публичными балами, – пишет Е. Сариева, – назывались увеселительные садики (некоторые с помещением для танцев и трактиром), где в ночное время, летом – на открытом воздухе, устраивались танцы.

канкан, родившийся во Франции и первоначально представлявший собой заключительную фигуру французской кадрили²²². Кроме перечисленных новомодных танцев, иногда в танцевальной программе балов встречались композиции «из прошлого» (например, менуэт, гавот и др.) – как некий отголосок ушедшей эпохи, что вполне соответствовало романтической эстетике.

В числе композиторов XIX – начала XX в., сочинявших прикладную бальную музыку, а также академическую музыку неприкладного плана, фрагменты которой звучали на балах в качестве сопровождения танцевальной программы, помимо фигур Осипа Козловского (1757–1831) и Михаила Клеофаса Огинского (1765–1833), выделяются имена Юзефа Эльснера (1769–1854), Юзефа Дещинского (1781–1844), Антона Диабелли (1781–1858), Кароля Курпиньского (1785–1857), Карла Марии фон Вебера (1786–1826), Марии Шимановской (1789–1831), Карла Черни (1791–1857), Франца Шуберта (1797–1828), Франца Шоберлехнера (1797–1843), Луи Шпора (1784–1859), Александра Алябьева (1787–1851), Иоганна Петера Пиксиса (1788–1874), Филиппа Мюзара (1792–1859), Юзефа Стефани (1800–1876), Феликса Островского (1802–1860), Александра Гурилева (1803–1858), Михаила Глинки (1804–1857), Наполеона Орды (1807–1883), Виктора Кажинского (1812–1867), Джузеппе Верди (1813–1901), Шарля Гуно (1818–1893), Станислава Монюшко (1819–1872), Константина Лядова (1820–1871), Бедржиха

Здесь в поисках дешевой любви и удовольствий ночи напролет кружились матросы, белошвейки, рабочие. Первый увеселительный сад и вместе с тем публичный бал был открыт в 1774 г. в деревушке Отей в окрестностях Парижа. Это был знаменитый “Ранелаг”, устроенный по примеру балов у лорда Ранелага в Лондоне и просуществовавший с небольшими перерывами более 75 лет» [486, с. 104–105].

²²² В качестве самостоятельной танцевальной композиции, в которой «махи ногами, прыжки, шпагат и взмахи юбками ... с каждой минутой всё смелее обнажают ножки в соблазнительном ажурном белье» [486, с. 109], жизнь канкана началась во Франции в эпоху Второй империи. Особую популярность танец приобрел после премьеры оперетты Жака Оффенбаха «Орфей в аду» в 1858 г.

Сметаны (1824–1884), Антона Рубинштейна (1829–1894), Амилькаре Понкьелли (1834–1886), Генрика Венявского (1835–1880), Камилля Сен-Санса (1835–1921), Лео Делиба (1836–1891), Милия Балакирева (1837–1910), Петра Чайковского (1840–1893), Антонина Дворжака (1841–1904), Николая Римского-Корсакова (1844–1908), Зыgmунта Носковского (1846–1909), Анатолия Лядова (1855–1914), Александра Глазунова (1865–1936) и др.

Особой известностью и популярностью пользовались оригинальные танцевальные произведения австрийских авторов, ярко заявивших о себе как о «бальных» композиторах, – Йозефа Ланнера (1801–1843), Иоганна Штрауса-старшего / отца (1804–1849) и Иоганна Штрауса-младшего / сына (1825–1899), перу которого принадлежит 447 вальсов, а также многочисленные польки, польки-мазурки и кадрили. Во многом это было обусловлено статусом Вены как музыкального центра Европы (наряду с Парижем) и огромной любовью населения австрийской столицы к танцам. По замечанию М. С. Друскина, «на одной только масленичной неделе 1832 г. состоялось 772 бала, на которых перебивало 200 тысяч человек – ровно половина тогдашнего населения Вены» [201, с. 54]. Следует подчеркнуть, что из всех танцевальных жанров самым модным на протяжении XIX – начала XX в. оставался вальс. «Иные образцы танцевальной музыки, – пишет М. С. Друскин, – и в количественном, и в качественном отношении – во много раз уступают вальсу» [201, с. 58]. Это подтверждают сборники бальных танцев, среди которых подавляющее большинство – издания вальсов. Поскольку центром процветания вальсов в Европе того времени была Вена, совершенно оправданным выглядит факт массового печатания вальсовых сборников именно венскими издательствами (в том числе Диабелли, Гаслингера, Артария, Зауэра, Вейгля, Крха и др). У многочисленных бальных танцевальных композиций романтического столетия в разных жанрах были свои композиторы-премьеры. Так, безусловное первенство в

создании великолепных вальсов и полек принадлежало И. Штраусу-младшему. Блестящие польки также сочинял В. Кажинский. В области кадрилей был знаменит К. Н. Лядов²²³.

По всей Европе славились публичные балы в парижской Гранд-опера. Особой популярностью они стали пользоваться с 1837 г., когда по приглашению театрального администратора Мира оркестром стал управлять Филипп Мюзар (1792–1859) – самый популярный и известный в то время дирижер в Париже. Как пишет В. А. Мильчина, «этот дирижер блестяще умел превращать арии из опер в аккомпанемент для кадрилей. Благодаря Мюзару и его оркестру балы в Опере за три года сделались самым любимым и блестящим развлечением парижской публики» [378, с. 626–627]. Летом оркестр под руководством Мюзара также сопровождал балльные мероприятия на Елисейских Полях, неизменно вызывая восторг у публики. На не менее блестящих балах в парижской Комической опере, устраиваемых во время карнавала, играл оркестр под управлением Вельзевула, впечатление от игры которого у зрителей было не менее ярким.

Невероятная востребованность бальной практики во всех слоях социума, охваченного в романтическом столетии бальной «лихорадкой», привела к частой обновляемости музыкального сопровождения танцевальной программы. Тиражируемость бального танца неизменно влекла за собой тиражируемость бальной музыки, которая в погоне за количеством нередко утрачивала качество. Среди композиторов, сосредоточивших свое творчество исключительно на сочинении музыки для балов, было не так много талантливых авторов, обладавших яркой творческой индивидуальностью, подобно Й. Ланнеру и И. Штраусу-младшему. Как было отмечено выше, в предыду-

²²³ Константин Николаевич Лядов (1820–1871) – дирижер, пианист и композитор, отец Анатолия Константиновича Лядова, автор многочисленных бальных танцев, которые он создавал для своего брата Александра Николаевича – дирижера бального оркестра. «В большинстве своем эти произведения не были опубликованы, переписывались многими дирижерами от руки. Многие из них были утеряны» [309].

щие эпохи танцевальную музыку создавали, как правило, придворные композиторы, в число которых входили и выдающиеся мастера академического направления (сочинение оригинальных балльных прикладных произведений входило в их должностные обязанности). В XIX ст., предоставившем многим из них положение свободного от придворной службы независимого творца²²⁴, профессиональные авторы смогли сосредоточиться на сфере «серьезной» музыки, лишь иногда обращаясь к сочинению увеселительных танцевальных опусов (либо отдавая дань моде, либо выполняя частный заказ). Сфера музыки для балльных танцев оказалась областью реализации творческих потенций, в первую очередь, композиторов «второго эшелона», хорошо владевших своим ремеслом. Последнее заключалось, прежде всего, в умении составлять балльные попури на темы из модных произведений иных жанров (музыкально-сценического, инструментального, вокального), сочиненных более талантливыми, сумевшими прославиться авторами.

Кроме того, объективные реалии в виде популярности так называемого «эффекта толпности», царившего в общественных балльных залах, практически сводили художественные достоинства танцевальной музыки на нет. Главной ее ценностью становилась громкость звучания и четкая метро-ритмическая основа. Следствием этого явилась унификация музыкального компонента балльного танца, в которой все больше сказывался «фабричный метод массового механизированного производства» [201, с. 58]. «Во второй половине XIX в., – отмечает М. С. Друскин, – творческие градации бытового танца окончательно иссякают. Разностильность и общий упадок художественного вкуса

²²⁴ По мнению Е. В. Дукова, «принадлежность ко двору крупного аристократа даже в начале XIX века выступала как показатель высоких профессиональных достоинств артиста, а упоминание места его службы повышало престиж концерта и предоставляло определенную творческую свободу выступающему. О связях музыканта с тем или иным двором пресса упоминала обязательно, даже если это была не служба, а родственные отношения с одним из придворных музыкантов» [205, с. 183].

сказываются в разнообразнейших, по существу шаблонных танцах <...> Связь между художественным творчеством и танцевальным шаблоном окончательно теряется» [201, с. 62].

Очевидно, что обозначенная М. С. Друскиным тенденция «общего упадка художественного вкуса» не могла не сказаться и на качественной стороне танцевального исполнительства, замыкающейся на фигуре танцмейстера. На фоне тотальной демократизации бальной практики в XIX ст. значение его профессиональной деятельности начинает постепенно обесцениваться (и это несмотря на огромное количество танцклассов, которые открываются в Европе, и практических руководств по освоению танцевальной лексики!), он «постепенно уходит в тень» (выражение Е. В. Дукова [205, с. 183]).

В числе талантливых учителей танца и танцмейстеров²²⁵ рассматриваемой эпохи: Людовик Петровский («Правила для благородных общественных танцев», 1825); А. Максин («Изучение бальных танцев», 1839); Николай Петрович Линдрот («Первоначальные правила для изучения бальных танцев», 1875); М. Ю. Петрова («Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев», 1878); Бернхардт Клемм («Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев», 1884); Лев Петрович Стуколкин («Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. Общедоступное руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных вечерах», 1890); Де-Колиньяр («Практический самоучитель бальных танцев», 1890); В. С. Дунина-Барковская («Новейший учебник и самоучитель танцев: Способ выучиться самому танцевать и дирижировать танцами», 1890); А. Д. Тихомиров («Самоучитель

²²⁵ Между двумя этими родственными понятиями все же существовало некоторое отличие. Оно заключалось в том, что танцмейстеры часто создавали и обновляли танцевальные композиции, а преподаватели только обучали танцевальному искусству. Однако в данном исследовании обозначенные категории танцмейстера и учителя танца выступают как синонимичные.

модных бальных и характерных танцев», 1901); Л. Шехтман («Терминологический словарь танцевального искусства и распорядитель бальных танцев: общедоступное руководство для кавалеров распорядителей с указ. фигур для кадрили, катильона, мазурки, а также правила о спектаклях, балах, маскарадах, танцевальных вечерах, манерах, поклонах, о вежливости и светских приличий», 1901); Н. Л. Гавликовский («Руководство для изучения танцев», 1902); А. К. Отто («Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоего пола, с подробным объяснением, по которым всякий может легко выучиться без помощи учителя», 1902); Б. Хржановский («Новейший самоучитель танцев», 1903); И. И. Иванов («Новейший самоучитель бальных танцев», 1911); П. Маслов («Танцор и дирижер: полный самоучитель всех употребительных и новейших модных бальных танцев», 1911) и др. Среди европейских танцмейстеров 1-й половины XIX в. выделяются имена Эрнста Кристиана Мэделя, Томаса Вилсона, Йозефа Харта, Эдварда Пэйна, Франса Антона Ролле, Генриха Целлариуса, Чарльза Дюранга, Карло Блазиса, Томаса Хилгрофа, Евгения Кюлона, Эдварда Ферреро, Чарльза д'Альберта, Аллена Додворта и др.

Следствием повсеместного увлечения европейского населения XIX ст. бальной практикой²²⁶ стало, с одной стороны, постоянное расширение круга лиц, устраивающих балы, с другой – распространение огромного количества публичных танцевальных залов (как их иначе называли танцевальными классами или публичными балами), удовлетворявших все более усиливающееся желание социума к чуть ли не ежедневным развлечениям, к концу века, как отмечает Е. А. Сариева, «танцклассы все менее походят на дворянские балы, все более – на кафешантаны, пока

²²⁶ В книге В. А. Мильчиной приводится фрагмент заметки в одном из парижских изданий 1824 г. «Журналь де Пари», согласно которому «балов стало так много, что чувствуется острая нехватка оркестрантов для музыкального сопровождения танцев; дело дошло до того, что в некоторых домах люди танцуют под одно лишь пианино» [цит. по: 378, с. 235].

окончательно не вытеснились последними» [486, с. 302]. Высокие традиции бальной культуры сохранялись лишь в придворной элитарной среде.

Особенностью западноевропейской бальной культуры *Новейшего времени* стало ее переосмысление в формате «традиции минувших столетий», обусловленном всем ходом исторического развития бальной практики. Пережив два ярких кульминационных взлета, связанных с расцветом придворных балов в эпоху барокко и повсеместной модой на балльные мероприятия у представителей различных социальных страт в романтическом столетии, бальная практика в XX – первых десятилетиях XXI в. переживает естественную фазу рецессии. При этом балы в различных слоях общества продолжают оставаться востребованными. Свидетельством тому является обязательное наличие бальной залы при проектировке городских особняков, вилл и загородных дач. Так, в одном из популярных изданий начала XX в. по архитектуре жилых помещений танцевальная комната указывается в качестве обязательной: «В хорошем доме на среднюю семью необходимо следующее количество комнат:

Приемная – небольшая.

Столовая – большая и малая.

Рабочий кабинет.

Комната для игр.

Музыкальная комната.

Комната для танцев (зал).

Зимний сад.

Детская для игры.

» » работы.

Спальни в зависимости от числа и возраста детей.

Спальня для родителей.

Ателье (с потолочным светом).

Комната для прислуги...» [186, с. 5].

В разы ускорившийся темп жизни индустриального и постиндустриального общества еще более увеличил ценность хроноса и снизил значимость овеществленного топоса. В проекции

на топики-темпоральную организацию балов это проявилось в следовании «временной» модели бального хронотопа с характерной для нее доминантой динамического художественного инструментария над статическим. При этом эстетический фактор продолжал оставаться определяющим в создании различными видами искусства особой, бальной, атмосферы. В контексте художественного концепта бала именно данный фактор выявляет суть отличия между двумя понятиями – «общественные танцевальные залы» и «бальные залы», смысловая дифференциация между которыми произошла в Новейшее время.

Если до XX в. формирование у актора представления о бале начиналось с экстерьерной составляющей архитектуры, то в Новейшее время внешнее оформление бального помещения перестало играть значимую роль в создании эффекта первого впечатления от будущего мероприятия. Нередко бальные залы рассматриваемого периода не привлекают к себе внимания снаружи. Их эстетическая ценность проявляется лишь на уровне внутреннего оформления, напоминающего богатые, ярко освещенные декорации, созданные на основе взаимодействия архитектурных, скульптурных, живописных и декоративно-прикладных элементов с новейшими достижениями технического прогресса. Архитектура, как и ранее, играла ключевую роль в создании собственно бального пространства, реализуя принципиальные для танцевального зала технические характеристики – масштабность, прямоугольную форму, подпружиненный танцпол с ровной полированной деревянной поверхностью и местами для сидения по краям, пространство для зрителей в виде прогулочных дорожек (как правило, с трех сторон) и балконов (часто из двух уровней), сценическую эстраду для музыкантов.

В число наиболее показательных публичных бальных залов XX в. входит бальный зал Тауэр, открытый в 1894 г. в г. Блэкпул (Великобритания) по проекту архитекторов Джеймса Максвелла (1838–1893) и Чарльза Тьюка (1843–1893), с дизай-

нерской работой известного театрального архитектора Фрэнка Мэтчема (1854–1920). В одной из статей, опубликованной в «Блэкпул Таймс» в 1899 г., содержится красочное описание этого помещения. Указывается, что его колористика основана на сочетании кремового, зеленого, сине-серого и золотого цветов; паркетный танцпол имел прямоугольную форму и размеры 98 на 58 футов (30 на 18 метров); два уровня балконов и прогулочные дорожки с трех сторон. Автор статьи подчеркивал, что интерьер бальной залы был роскошным. В 1913 г. были проведены работы по улучшению ее (бальной залы. – *И. Е.*) интерьера. Так, цветовая гамма помещения была преобразована посредством использования гораздо более смелых красных тонов, а искусственный мрамор был заменен настоящим). Кроме того, применение новых средств оборудования (в том числе электрической шлифовальной машины) позволило качественно решить задачу по восстановлению паркета, а также впервые опробовать коробки для конфетти, незаметно встроенные в раздвижное отверстие в крыше (их требовалось встряхивать, чтобы во время последнего вальса каждый вечер выпадал поддельный бумажный снег). Однако самым важным новшеством стало электрическое освещение, в результате которого свет, отраженный в зеркальных панелях, полированных поверхностях и золотой краске, создавал потрясающе великолепный эффект. Кроме того, в местах для прогулок полы были сделаны из слоев пробки и губчатого войлока, а сверху имели ковровое покрытие с бархатным ворсом высшего качества, что, с одной стороны, создавало впечатление ходьбы по мягкому «мху», с другой – способствовало хорошей акустике [676].

Иногда архитектура бальной залы воссоздавала танцпол, окруженный колоннадой, в духе XIX в. Собственно интерьерное решение всецело зависело от желания и вкуса хозяина бальной залы, в соответствии с которым ее художественные декорации воплощали мир Востока, или Античности, или барокко, или изображали испанский внутренний дворик в зимнем са-

ду, или полностью порывали с прошлым, формируя современный дизайн бального помещения, и т. п. Выбранная тематика обуславливала приоритетность тех или иных статических элементов художественного компонента бала.

Примером публичной бальной залы с интерьером, выдержанном в восточной стилистике, является «Хаммерсмит Палас» в Лондоне, открытый в 1919 г. Его оригинальный дизайн был выполнен театральным архитектором Берти Крю (1860–1937) – автором около 200 театральных проектов в Великобритании. Его работы демонстрировали «дикое величие и яркость» и имели явно барочное влияние. Танцпол бальной залы имел внушительные размеры 132 на 72 фута (41 на 22 метра) и был окружен пространствами с колоннадами для наблюдения и прогулок. Восточная тематика отображалась в использовании многочисленных фонариков в китайском стиле, акварелей художницы Терезы Лессор (1884–1945) и стеклянных панелей с копиями старинных китайских картин. Зал имел квадратную форму. Его стеклянная крыша была также расписана вручную лаком. Декоративные элементы интерьера воссоздавали китайский сад и фонтан в центре бального зала. Согласно заметкам «Дейли Ньюс» от 29 октября 1919 года, приведенным в статье Хиллари Фрэнч, бальная зала представляла собой «грот несравненного наслаждения» и «была битком набита танцорами и зрителями» [676].

С 1921 г. в бальной зале «Хаммерсмит Палас» начал играть джазовый оркестр, а с 1955 г. она стала первым танцевальным местом, которое транслировалось по телевидению. По мнению официального руководства данным заведением, высказанному в одном из периодических изданий 1953 г., бальная зала «Хаммерсмит Палас» является одной из самых роскошных в Лондоне и предназначена как для тех, кто танцует, так и для тех, кто не танцует, ибо помогает им забыть о повседневных заботах. Вплоть до своего закрытия в 2010 г. она по-прежнему рассматривалась как место для другой, более желанной, идеализи-

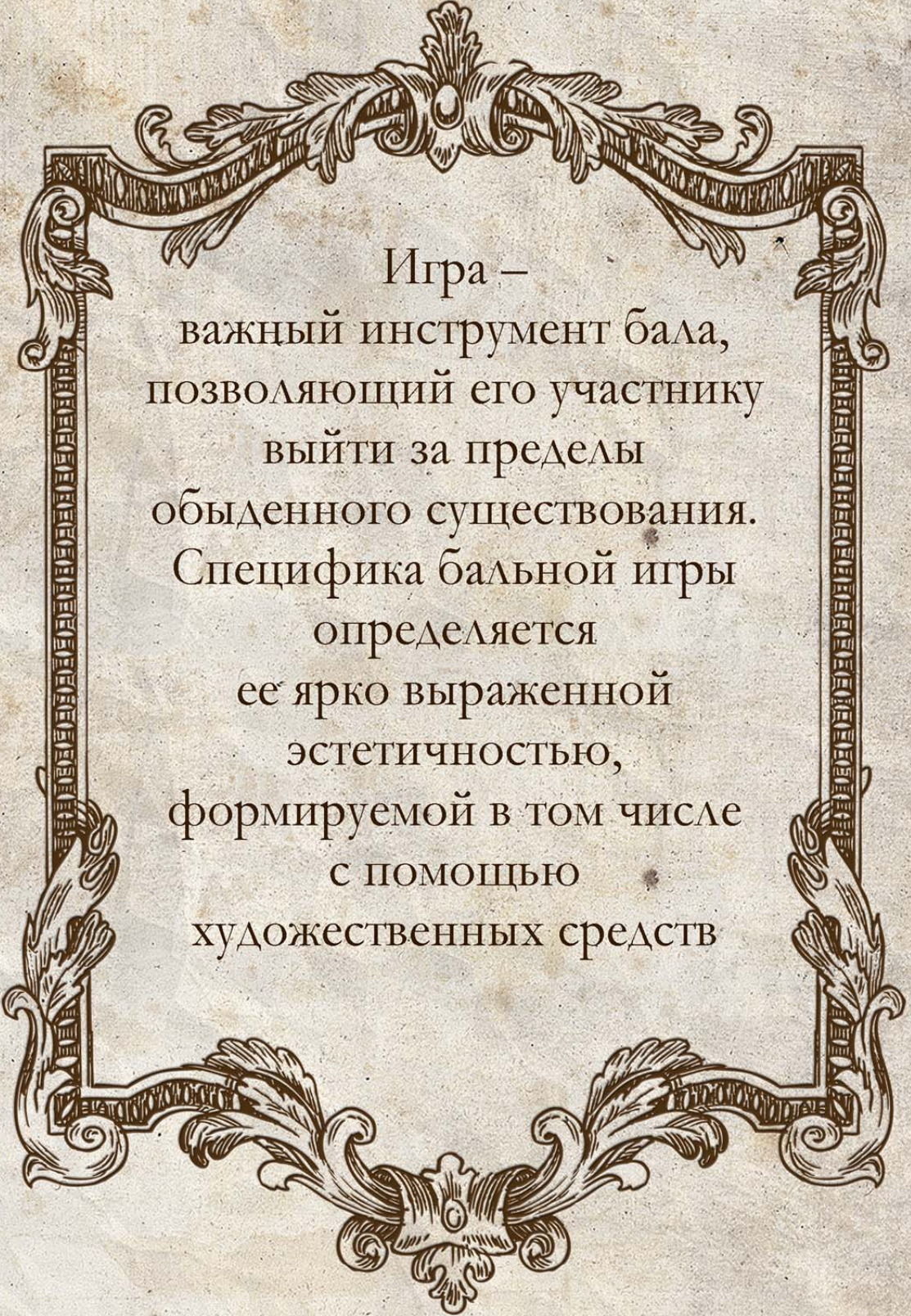
рованной жизни представителей рабочего класса, вдали от обыденности их тяжелой работы и семейных забот [676].

Одной из характерных черт организации бального хронотопа Новейшего времени выступает эклектичность, ярко проявляющаяся в сосуществовании в границах одного бала «старых» и «новых» танцев, европейской и американской (латино- и афро-) традиций. В числе танцевальных композиций, пополнивших бальный репертуар в первой половине прошлого столетия, были ванстеп, тустеп, фокстрот, танго, вальс-бостон, свинг-танцы (в том числе чарльстон, линди-хоп и др.). Среди танцев, ворвавшихся в бальные залы во второй половине XX в., – джайв, свинг, рок-н-ролл (в том числе твист), буги-вуги, парные дискотанцы (в том числе хастл). В контексте индустрии развлечений того времени, направленной, прежде всего, на молодежную аудиторию, перечисленные танцы делали содержание балов более современным, тем самым поддерживая к ним константный интерес у нового поколения. Большинство вышеперечисленных танцев исполнялись в подвижном и быстром темпах, их лексика была достаточно простой и не предполагала обязательных продолжительных тренировок, подразумевая владение актором искусством танцевальной импровизации.

Таким образом, пространственно-временной континуум балов Новейшего времени на основе объединения строгости и нормативности бальных композиций прошлого с идеей свободы самовыражения в танцах XX века. Смысловая амбивалентность подчинила себе организацию хроноса бала, основу которого составили, с одной стороны, традиционно четкая танцевальная метрика, с другой – спонтанно-свободная, насыщенная афроамериканской синкопированностью ритмическая организация.

В целом статический художественный инструментарий в границах пространства-времени бальных мероприятий второй половины XVIII – первых десятилетий XXI в. при объективизации Настоящего нередко актуализировал Прошлое, создавая

иллюзию прекрасной жизни. Динамический инструментарий, аналогично статическому, также формировал амбивалентный хронотоп, одновременно апеллирующий и к Настоящему, и к Прошлому. При этом в разы ускорившийся темп жизни индустриального общества еще более увеличил ценность хроноса и снизил значимость овеществленного топоса. Это обусловило господство динамических искусств над статическими. Субъективное пространство-время *актера бального действия*, как и ранее, характеризовалось неопределенностью, связанной с пограничным состоянием раздвоенности между миром реальным и имажинативным.



Игра –
важный инструмент бала,
позволяющий его участнику
выйти за пределы
обыденного существования.
Специфика бальной игры
определяется
ее ярко выраженной
эстетичностью,
формируемой в том числе
с помощью
художественных средств

ГЛАВА 4

ОСОБЕННОСТИ ИГРОВОГО ПРОЦЕССА В КОНТЕКСТЕ БАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

4.1. Игра как структурно-смысловой остов бала

Уникальность феномена бала заключается в его смысловом фундаменте, основанном на синтезе искусства и игры, выступающими репрезентантами художественной и нехудожественной сфер бальной коммуникации. Интегративной универсалией в процессе их взаимодействия в границах бальной системы выступает театральность, обуславливающая «взаимопроникновение театра жизни и театра-искусства» [144, с. 85]. Обладая множественностью смысловых значений, театральность способствовала эстетизации игровой, нехудожественной (в большинстве своих проявлений), сферы бала, связанной с имажинативностью, и играизации сферы художественной, тем самым формируя специфику бального действия и его пространственно-временной организации. Особая роль при этом отводится структурно-семантическому стержню бала – танцевальной программе, изначально объединяющей в себе искусство и игру, тем самым утверждающей свое доминантное, системообразующее значение в рамках бального действия.

Феномен бала позволяет посмотреть на художественную и нехудожественную сферы также с иного ракурса, в соответствии с которым область художественная может быть рассмотрена как аналог сценического пространства (конкретного, с четким разграничением на сцену и зрительный зал, или условного, с отсутствием подобного деления), в рамках которого

участниками исполнялась танцевальная программа, а область нехудожественная, соответственно, как аналог зрительской зоны – места наблюдения нетанцующих гостей за танцующими. В целом же обе сферы – сценическая и несценическая – образовывали художественно-игровой хронотоп бала, в рамках которого реализовывалась бальная коммуникация, специфическим качеством которой была обозначенная выше театральность.

Во многом театральность способствовала сближению бала с театром как видом искусства (общность компенсаторной функции; наличие продуманного сценарного плана, постановщика и акторов; зрелищность и процессуальность хронотопа). Однако лишь сближению, поскольку важные признаки театрального творчества в рамках бала не соблюдались. В частности, а) бальный сценарий, в отличие от театрального, не имеет художественной ценности вне постановочного контекста, в то время как сценарий пьесы представляет собой таковую даже вне сценического воплощения; б) разграничение бального пространства на художественное (сцена) и нехудожественное (зрительная зона) в большинстве случаев было весьма условным и не предполагало жесткой дифференциации (исключение составляли придворные балы с участием монарха и особенно балы церемониальные, на которых подобное деление было обязательным, для чего в танцевальной зале специально обустраивались места для зрителей), что обусловило функциональную амбивалентность участника бального мероприятия, который представлял и в роли актора-исполнителя, и в роли актора-зрителя. При этом в исполнительском амплуа от *Homo saltans* требовалось обязательное владение танцевальными навыками.

Различия между балом и театром заключались также в ритуализированности бального зрелища. Формализованность (в большей или меньшей степени) пронизывала всю архитектуру бальной постановки, в которой каждый составляющий ее структурный элемент на уровне общей композиции выстраивался по определенным правилам. Обозначенная норматив-

ность была сопряжена, прежде всего, «с идеей порядка, со стремлением бала к созданию совершенной, упорядоченной формы» [302, с. 191]. Этой же идее подчинялось и поведение участников бала, строго регламентируемое нормами бального этикета. Невыполнение этикетных правил рассматривалось как вызов свету, в еще большей степени подчеркивая «строгость “грамматики” бала, его регламентированность» [402, с. 52].

Исходя из вышеизложенного, бальное действо представляло собой творческий акт, не тождественный театральному спектаклю, а лишь подобный ему. Бал – это игра в театр или, иначе, квазитеатр, обладающий многослойной структурой (психологический слой, выраженный разнообразными душевными состояниями участников; этикетный слой, регламентирующий линию их поведенческого текста; собственно театральный, связанный с демонстративностью, зрелищностью, процессуальностью, бальным дресс-кодом, исполнением танцев и игрой в себя-Другого; структурно-смысловой, определяемый программой бала и его композиционными элементами). При этом союз бала с театральностью как с определенным «способом бытия игрового мира и артистизма» [517, с. 8] и своеобразным языком социальной коммуникации является очевидным и безусловным.

В заданном аспекте бальное пространство предстает как единая художественно-игровая сценическая площадка – квазитеатр, в границах которой актерами создавалась иная реальность, противопоставляемая повседневной жизни. Расширяя сферу социальных ролей индивида, в реализации которых, по мнению А. Г. Баканурского, заключается «земное предназначение любого человека» [43, с. 7], бальное действо предоставляло возможность каждому участнику исполнить еще одну роль, не сыгранную им в жизни. В этом плане игра выступает важным инструментом бала, позволяющем актору выйти за пределы обыденного существования. Специфика бальной игры определяется ее ярко выраженной эстетичностью, формируемой с помощью художественных средств.

Следует отметить большое значение на балах психологического элемента, способного в отдельных случаях непредсказуемо нарушить запланированный ход событий как относительно его отдельно взятых участников, так и всех присутствующих²²⁷. В результате художественно-игровое пространство бала насыщалось совершенно особой атмосферой, наполненной элементом неожиданности и импровизационности.

Создаваемая посредством коммуникативного и художественного инструментария, бальная игра представляла собой, прежде всего, эстетико-семантическое действие, основанное на трансляции и интерпретации его участниками определенных смыслов посредством тех или иных символов. Данные символы выявляли специфику бального топоса, обусловленную контекстом одного или нескольких из четырех основных видов игр (согласно классификации французского писателя, философа и социолога XX в. Роже Кайуа) – «Agon» (игра с противником с целью выявления лучшего), «Alea» (игра с судьбой с целью контролирования непредсказуемой реальности), «Mimicry» (игра-перевоплощение в Другого с целью симуляции реальности), «Ilinx (Vertigo)» (игра, основанная на стремлении получения эффекта головокружения от экстремальных ощущений, с целью нарушения стабильности восприятия действительности).

Так, в числе символов агональных бальных игр с их ярко выраженной состязательностью (например, танцевальная программа, бильярд, шашки, шахматы) важное место занимали бальный наряд, специфические материальные предметы (бильярдный стол, кий и шар, шахматы, шашки, лото и т. п.), а также вербальные и невербальные знаки коммуникации (в том числе культура речи и манеры). Среди символики «Alea», с характерной для данного вида игр доминантой азартного начала и элемента случайности (например, карты, кости), выделялись лом-

²²⁷ Вспомним хрестоматийные примеры ссоры между Ленским и Онегиным на балу у Лариных из знаменитого пушкинского романа или сцену обвинения придворным шутом Трибуле графа де Сен-Валлиара на балу у Людовика XII из драмы В. Гюго «Король забавляется».

берный стол и аксессуары в виде колоды карт или набора игральных костей. Игры «Mimicry», основанные на подражании (например, постановка живых картин) и представленные, прежде всего, форматом маскированных балов, включали в качестве символической атрибутики определенный костюм (и нередко маску), а также характерный стиль поведения изображаемого Другого. Символы игр «Ilinx (Vertigo)», представленных парными танцевальными композициями, маркировали экстремальные ощущения посредством языка тела, а также отдельных материальных предметов (например, веера, зеркала). В рамках традиционного бала, как правило, параллельно реализовывались «сценарии» сразу нескольких из вышеперечисленных игр – основной «Agon», а также сопутствующих ей «Alea», «Ilinx (Vertigo)» и «Mimicry» (в случае разыгрывания живых картин). В формате тематического бала-маскарада, помимо «Mimicry», доминировали «Alea» и «Ilinx (Vertigo)».

В формате бала синтез игры и искусства воспринимается «как необходимый способ обращения к Другому, который заставляет людей через него войти в сообщество» [27, с. 85]. Бальное сообщество маркировалось с позиций: а) статуса (в соответствии с видом бала); б) особенностей игрового действия (в соответствии с типом бала). Соотношение между обозначенными позициями было различным. Чем выше социальный статус бала, тем меньшим игровым потенциалом он обладал, ибо в подобном формате «случайные импровизированные реакции» сведены практически на нет регламентом их выражения, набором церемониальных действий» [435, с. 107]. Наибольшей игровой свободой характеризовались маскированные балы различного социального уровня, где нормативная роль этикета значительно ослаблялась.

Балы-маскарады с их ярко выраженным игровым характером пользовались огромной популярностью на протяжении всей истории существования бальной практики, ибо воплощали собой дуалистичность человеческого бытия с характерной для нее оп-

позицией земного и небесного, реального и мистического, жизни и смерти. Одним из главных вещных атрибутов маскарадного двоемирия, основанного на взаимодействии двух параллельных планов – реального и имажинативного, являлась маска. Выступая символом загадочности, тайны и интриги, приобретая значение «второго», «временного», «искусственного» лица человека, маска позволяла актору бала в процессе маскарадной игры перевоплотиться в Другого, полностью сменив повседневное амплуа, манеру поведения и стиль общения. «Маска ... в маскараде становится инструментом и способом сокрытия истинного лица и истинной сущности, средством обмана, утаивания и забвения <...> маска создавала условия для эстетической игры, преобразования жизни, придания ей ценности искусства», – отмечает А. В. Толшин [533, с. 66]. В придворной культуре маска также приобретала значение эстетического символа, превращаясь в своеобразное украшение, естественно вписывающееся в художественный хронотоп бального мероприятия.

В контексте маскарадных балов слово «маска» наделялось двумя смысловыми оттенками: а) театральный атрибут, закрывающий лишь лицо участника мероприятия (при этом его наряд оставался чисто бальным, отвечающим требованиям этикета и модным веяниям времени); б) театральный атрибут, «вписанный» в образ того или персонажа, которого играет на маскараде его участник (в данном случае индивид полностью перевоплощался с помощью не только маски, но и «маскирующей» его одежды в целом). Если до Нового времени в формате балов-маскарадов подчеркивалась первая семантическая интерпретация лексемы «маска», то, начиная с XVII – первой половины XVIII в., актуализировалось второе значение этого слова. Его специфика заключалась в обязательной театрализации бального игрового действия посредством костюмированного дресс-кода, обусловленного конкретной тематикой маскарадного бала (мифологической, идиллически-пасторальной, исторической, литературной и др.), персонажами которого выступали участники

мероприятия²²⁸. Так, создавая эффект «вторжения чудесного в обыденность» (выражение А. В. Булычевой [92, с. 117]), театральность формировала облик бала-маскарада.

Нередко маскарадные балы входили в состав придворных карнавальных увеселений. Ярким примером подобных мероприятий явилась серия из семи балов-маскарадов, организованных по приказу Людовика XIV в рамках придворного карнавала во дворце Марли в 1700 г. Уже сам выбор места праздника был тесно связан с театром, ибо Марли изначально задумывался монархом как сценическая площадка для проведения всевозможных развлечений. Поэтому неслучайно он был спланирован как «мифологический» ансамбль, состоящий из самого дворца (так называемого «королевского павильона», где обитал монарх), олицетворяющего Солнце, и окружающих его 12-ти «павильонов вельмож» (домов для приглашенных гостей) – «спутников» главного Светила: Сатурна, Аполлона, Меркурия, Дианы, Минервы, символизирующих планеты и античных богов. Каждый из семи маскарадов имел свое название (например, «Король Китая»), в соответствии которым разрабатывалась

²²⁸ В этом плане показательной является английская пьеса-маска XVI–XVII вв. (до начала английской революции в 1642 г.) – роскошное театрализованное действо при дворе или в аристократических домах на аллегорические сюжеты (античные, библейские, пасторальные и сказочные). Цель маски – прославление монарха или богатого вельможи. Поставленное силами людей, принадлежавших к высшему обществу, и приуроченное к важному событию государственного уровня или частной жизни аристократа, маска представляла собой великолепный спектакль, структурно-смысловым стержнем которого были танцы, чередующиеся с иными номерами (музыкальными – вокальными и инструментальными, музыкальными и разговорными диалогами – драматическими, комическими, лирическими), объединенными единой сюжетной линией. Подчеркнуто ориентированная на зрелищность, маска характеризовалась сложными и эффектными декорациями (использование сценической машинерии) и богатыми костюмами непрофессиональных актеров. В финале маски разыгрывающие ее актеры приглашали зрителей принять участие в общей танцевальной программе (аналогично финалу французского придворного балета, плавно «перетекающего» в бал).

программа бала²²⁹. На маскараде «Король Китая» придворные предстали в самых разнообразных образах – «у герцогини Бургундской был костюм Флоры, у принцессы де Корни – костюм амазонки, а герцогиня Шартская (супруга будущего регента) была одета как султанша» [71, с. 445]. Не меньшую популярность получила и иная ориентальная стилистика, в частности, турецкая и арабская, что также нашло отображение на уровне маскарадов знати (образы-маски султана и султанши, паши, одалиски, наложницы, альмеи и др.).

Балы-маскарады устраивались не только при дворе. Подобные развлечения пришлось по вкусу представителям дворянства, которые инициировали их проведение в своих загородных поместьях. При этом в маскарадные балльные действия аристократии нередко вводились образы-маски, заимствованные из народной среды. В их числе образы пастушков и пастушек, в которых с удовольствием перевоплощались высокородные дамы и кавалеры (что всецело соответствовало эстетике рококо), и «офранцузенные» буффонные герои-маски итальянского театра dell'Arte, ассоциировавшиеся с весельем и свободой. «Персонажи комедии, – пишет Н. В. Щербакова, – покинули подмостки и вошли в откровенно игровой досуг дворянства, а следом и буржуазии начала XVIII века. Мода на старые маски, заявленная оппозиционно настроенной аристократической средой, побудила “чистую” публику обратить свой взор в сторону ярмарок и театров предместий» [616, с. 296]. Из маскарадных персонажей получили новую жизнь образы Шута и ряда античных богов – Момуса, Бахуса, Плутона, Цереры и Флоры, с помощью которых происходило демонстративное «изгнание» из светской культуры нового времени «серьезных» богов и героев [616, с. 304].

²²⁹ Авторами музыки ко всем маскарадным балам (как и для всего карнавала в целом) стали представители семьи Филидоров, которые в этом качестве обслуживали различные увеселения французского двора в XVII веке.

Следует отметить, что игровая специфика бальных мероприятий была связана с отсутствием в определенных типах и видах бала отдельных признаков, изначально присущих игровому действию и сформулированных Й. Хёйзингой в его знаменитом труде «*Homo ludens. Человек играющий*» [576]. В частности: а) не всякий бал представлял собой свободное действие, доставляемое удовольствие его участникам (например, торжественно-церемониальный придворный бал назвать свободным действием крайне сложно, равно как и говорить, что каждый приглашенный на него гость обязательно получал от этой игры удовольствие, ибо для него присутствие на балу было работой); б) законы и обычаи повседневной жизни не имели силы лишь на балах-маскарадах и отчасти на публичных балах (на традиционных бальных мероприятиях действовала строгая социальная нормативность, закреплённая на этикетном уровне); в) как правило, всякий бал для его участников был сопряжен с определенными меркантильными интересами и доставляемой пользой, что не соответствовало внеутилитарности и бескорыстности игрового действия. Остальные признаки игры в формате бального хронотопа оставались неизменными («выключение» из обыденности, «включенность» в игровой процесс, интерес как побудительный фактор участия в бальном действе, пространственно-временная ограниченность, процессуальность, повторяемость, наличие правил, господство порядка, эстетичность, наличие ритма и гармонии, элемента тайны). В связи с этим можно говорить о том, что бальная игра не являлась игрой в чистом виде, однако игровое начало проникало во все структурные элементы бала, превращая его в единый игровой механизм.

Важным смысловым показателем игрового механизма бала выступал т. н. бальный код – сущностная универсалия, отождествляемая с лексикой рассматриваемого феномена, без знания которой войти в бальное сообщество и быть его полноценным участником было довольно сложно. Бальный код пред-

ставлял собой сложное полисемиотическое образование, состоящее из полифонической суммарности кодов различных видов искусства и игры, представленной материальными, а также нематериальными знаками (в том числе этикетными). Художественно-игровая семиотика способствовала установлению и реализации бальной коммуникации, состоящей из ряда коммуникативных актов (внешних – на уровне «танцор – зритель» и внутренних – на уровне «танцор – танцор», «зритель – зритель»), предполагающих транслирование информации одними коммуникантами (актерами-исполнителями, отправителями сценического текста) и ее интерпретацию и оценку другими (актерами-зрителями, получателями сценического текста). Таким образом, язык бала основывался на использовании лексико-синтаксического взаимодействия разных видов искусства и игры, а эффективность бальной коммуникации напрямую зависела, с одной стороны, от того, насколько понятным для участников бала был его код, с другой – от того, насколько общим для них являлся его (бала) статусный контекст.

В целом с точки зрения преломления игровой традиции бальное мероприятие представляло собой многоуровневую структуру, в которой игровое начало пронизывало не только целостное действо, но и каждый из составляющих его композиционных элементов – танцевальный, коммуникативный, чисто игровой (представленный различными азартными и неазартными играми). Более того, в рамках танцевальной программы игровой компонент являлся основой входящего в нее отдельно взятого танца. Выступая важным фактором ритмизации бального действия, игра выступала одним из инструментов его упорядочивания, тем самым наделяясь важной формообразующей функцией. Каждый из уровней предполагал подготовку участников к бальной игре, что проявлялось, во-первых, в знании как ее общих, так и частных правил, во-вторых, в обязательности их выполнения.

На *первом, целостно-системном, уровне* бал предстает в виде единого художественно-игрового квазиспектакля, в котором

театральность визуализировалась, с одной стороны, посредством нарочитой демонстративности поведения и внешнего вида приглашенных на него гостей (в этом контексте ярким маркером театральности был этикет), с другой – благодаря созданию различными видами искусства художественных декораций балльного действия (визуальных и аудиальных). Наиболее ярко театральность проявлялась в рамках сценического пространства (конкретного или условного) – зоны повышенного внимания и контроля. Будучи собственно художественной сферой, сцена строго регламентировала поведение *Homo saltans*, этого профессионального дилетанта, создающего танцевальное действие. Эффект театральности многократно усиливался в формате тематических балов-маскарадов (костюмированных балов) благодаря использованию элементов театрализации в виде костюмов акторов, соответствующих теме мероприятия.

Данный уровень позволяет выявить две игровые модели бала:

1. С четким делением пространства балльной залы на художественное (сцену) и нехудожественное (зрительскую зону) посредством:

а) создания в интерьере танцевального зала единоразовых (на один бал) дополнительных приспособлений в виде трибун, лавок, табуретов, стульев и т. п.;

б) изначально спроектированного условного разграничения сценической и зрительской зон в виде колонн, расположенных по периметру балльной залы.

2. С отсутствием деления пространства балльной залы на художественное и нехудожественное. В этом случае вся площадь танцевального помещения представляла в виде одной большой сцены, благодаря чему происходил процесс включения нехудожественных элементов в художественную сферу.

В рамках первой модели участник бала, находившийся в зоне художественного хронотопа, представал в роли исполнителя, транслирующего танцевальный текст, а актер, располагавшийся в границах нехудожественного пространства-времени, выступал в качестве зрителя, основу коммуникации

которого составляло, в первую очередь, восприятие сценической танцевальной лексики. Это взаимодействие актора-исполнителя и актора-зрителя обуславливало господство внешней коммуникации («танцор – зритель»), являющей собой своеобразную игру однонаправленного характера с маркировкой роли актора-исполнителя.

В формате второй модели сам зритель вовлекался в бальный квазиспектакль, становясь одним из его персонажей и меняя игровые амплуа, согласно своему желанию (танцор, зритель, собеседник). В этом случае доминирующей оказывалась внутренняя коммуникация между участниками бала («танцор – танцор» и «зритель – зритель»). При взаимодействии сценического и несценического планов в рамках данной модели ярко проявлялась тенденция доминирования художественного (сценического) пространства и подчиненного положения пространства нехудожественного (несценического). Последнее (нехудожественный топос), благодаря включению в общую структуру бального действия в виде различных пространственных зон (например, буфета, гостиной, а также мест, предназначенных для различных азартных и неазартных игр), может рассматриваться как своеобразная «цитата» из реальной жизни, предоставляющая «возможность “впустить” окружающий мир в границы сценического пространства с целью максимально достоверно отобразить быт и повседневность» [435, с. 480]. Таким образом, бальный топос второй игровой модели выступал в качестве единой сценической площадки, на которой разворачивалось грандиозное действие, разыгрываемое его участниками.

Основу обозначенных моделей бала составляла игра двух типов. Первый презентовал игровой процесс как публичный, экстравертный творческий акт, многократно отрепетированный и направленный на зрителя. Это обуславливало сведение к минимуму либо полное отсутствие столь характерного для игры импровизационного элемента. Данный тип игровой деятельности более всего соотносился с театром. Показательными в этом

плане являлись церемониальные балы, максимально приближенные к театральной постановке.

Второй, напротив, представлял игру как непубличную интровертную творческую деятельность, нацеленную, прежде всего, на самого исполнителя и позволяющую ему в полной мере раскрыть свои исполнительские способности. Следствием этого явилось доминирование в игровом процессе импровизационного начала. Данный тип игры противопоставляется классическому театру и, предполагая отсутствие зрителя, подтверждает мнение Ю. М. Лотмана о том, что «в игровом пространстве нет аудитории – есть только участники» [354, с. 405]. Специфику этого типа игры в контексте бала составляла публичность последнего, что создавало эффект регламентированной импровизационности. Примерами бальной игры второго типа являлись монословные и полисловные увеселительно-развлекательные балы.

Гибридная природа контаминированных бальных мероприятий обусловила наличие в их структуре обоих типов игры. Так, в официально-церемониальной части господствовала игровая организация первого типа, в увеселительно-развлекательной – второго.

Среди генерализующих «сюжетов» бала как целостного игрового действия, своеобразного квазитеатра, возможно выделить следующие:

1. *Церемониальный*, разработанный наиболее детально и концентрирующий внимание на монарших персонах, выступающих в качестве главных действующих лиц бальной постановки; представлен форматом придворных церемониальных балов; разновидность игр «Ilinx (Vertigo)».

2. *Статусный* («Ярмарка тщеславия»), основанный на выявлении ранговой иерархичности в пределах одного социального круга и демонстрации его представителей, одержимых честолюбием и меркантильностью; презентован форматом традиционных высокостатусных бальных мероприятий – придворных и

партикулярных (аристократических и буржуазных); разновидность игр «Agon».

3. *Тематический*, посвященный определенной теме – исторической (воссоздание конкретной эпохи), литературной (по мотивам популярного произведения) и др.; представлен, прежде всего, форматом балов-маскарадов разного уровня – придворными, партикулярными и публичными; разновидность игр «Mimicry».

В рамках традиционных монословных бальных мероприятий – аристократических и буржуазных – могли реализовываться частные сюжетные линии, например:

1. *Матримониальная*, сосредоточенная на представлении и знакомстве молодых людей с целью возможного создания брачных партий (разновидность игр «Ilinx (Vertigo)», «Alea» и «Agon»).

2. *Премьерная*, акцентирующая внимание на самопрезентации молодых людей, впервые участвующих в бальном мероприятии, и на оценке их высшим светом (разновидность игр «Ilinx (Vertigo)» и «Agon»).

Бал как постановочное действо, базирующееся на театрально-игровой природе, предполагал наличие ролей (прописанных и непрописанных в бальном сценарии) и их распределение между участниками. Так, в числе прописанных ролей на балах следует назвать:

- роли хозяина и хозяйки бала;
- роль церемониймейстера или распорядителя бала;
- роль танцмейстера;
- роль дирижера бального оркестра.

К ролям непрописанным, но при этом весьма колоритным, относились:

- роль светских сплетниц в исполнении дам почтенного возраста;
- роль девиц на выданье в исполнении молодых незамужних девушек;

– роль светских львиц в исполнении женщин, пользующихся успехом в свете благодаря освоению мужских хобби – стрельбы из пистолета, участия в охоте, курения сигар и т. п.;

– роль светских львов в исполнении мужчин, привлекавших к себе внимание света нетривиальными страницами своей биографии; в числе светских львов могли выступать гости из экзотических государств, известные люди искусства, путешественники и др.;

– роль демонстративно скучающих во время всеобщего веселья кавалеров, ярким примером которых в конце XVIII–XIX в. были денди, стремящиеся обратить на себя внимание света исключительно своими манерами и внешним видом с иголки, по последней моде, а также нарочитым безразличием к происходящему и вызывающе-надменным, подчеркнуто холодным, безэмоциональным и акоммуникативным поведением²³⁰;

– роль заядлых игроков в азартные игры.

Среди бальных ролей также необходимо выделить амплуа королевского Шута – неперемного персонажа любого придворного бала вплоть до эпохи Просвещения. Умение любимца монарха импровизировать на ходу и сыпать остротами, актерский дар, владение игрой на музыкальных инструментах, танцевальным искусством, цирковыми жанрами (в частности, техникой жонглирования и элементами акробатики) в сочетании с весьма нетривиальной внешностью (нередко обезображенной природными физическими изъянами) и специфическим ярким нарядом (с характерным элементом в виде нелепого колпака, увенчанного бубенцами) во многом задавали придворному мейнстриму необходимую тональность. Внешний вид этого персонажа и его поведение обладали зрелищностью и привлекали в себе всеобщее внимание. Шутовские выступления – это настоящие сценические номера, выдержанные в определенном жанре

²³⁰ Тип денди был одним из ярких игровых типажей культуры XIX век в целом. Уделяя чрезмерное внимание своей внешности и манерам, стремясь занять в высшем свете положение законодателей моды, поведение денди носило нарочито театральный характер, а жизнь превращалась в театральное представление.

(разговорном, музыкальном, танцевальном, смешанном и т. п.). Поэтому неслучайно мода на «дураков» при коронованных особах, возникшая на рубеже XIII–XIV вв., оказалась весьма продолжительной (как указывалось выше, шуты и шутихи были востребованы вплоть до эпохи Просвещения)²³¹.

Следует отметить, что бальной игре предшествовал Пролог в виде тщательной и продолжительной подготовки к балу его будущих участников (пошив бального наряда, покупка необходимых аксессуаров, совершенствование танцевальных навыков, повторение правил бального этикета и т. п.) – своеобразный аналог репетиционной работы актера над театральным спектаклем. После получения приглашения (либо покупки билета) на бал человек всецело находился во власти этого события, формируя в своем воображении сценарий собственной бальной биографии. По окончании бального мероприятия он еще долгое время рефлексировал на эту тему, неоднократно «проигрывая» ее в своих мыслях и душе. Это бальное послевкусие составляло не менее своеобразный Эпилог бальной игры. Собственно Пролог, само бальное действо и Эпилог образуют основные этапы бала как целостного игрового процесса.

В случае, если бал был составной частью более крупного действия, то, как правило, в общей драматургии последнего он выполнял кульминационную роль. Показательными в этом плане являются праздничные мероприятия в Версале, устраива-

²³¹ В числе наиболее известных придворных шутов – Трибуле (при Людовике XII и Франциске I), Шико (при Генрихе III и Генрихе IV), Ланжели (при Людовике XIII), Уилл Соммерс (при английском короле Генрихе VIII), Станчик (при трех польских королях и литовских князьях – Александре Казимировиче Ягеллоне, Сигизмунде I Старом и Сигизмунде II Августе) и др. Как отмечают А. Скепьян и Ю. Бохан, «Сигизмунд Старый держал девять шутов, а Сигизмунд Август – семерых. ... еще при дворе Витовта был знаменитый рыцарь Гейна – рыцарь до обеда, а шут – после обеда» [84, с. 245]. Также в историю вошли женщины-шуты (как правило, они были карликами), среди которых в рассматриваемую эпоху следует назвать Жардиньерку (в переводе означает «корзинка для цветов») – шутицу при дворе Марии Стюарт, дуру Джейн – шутицу при женах английского короля Генриха VIII и при его дочери Марии I Тюдор и др.

емые Людовиком XIV²³². Описание придворным историком Короля-Солнца А. Филибьеном одного из них, проводимого в рамках «Большого Королевского Дивертисмента» 18 июля 1668 г. сразу по двум поводам – официальному (заключение мира в Ахене 2 мая 1668 г., аннексия Фландрии) и неофициальному (годовщина с момента покорения монархом мадам де Монтеспан), приводится Ф. Блюшем в монографии «Людовик XIV» [71, с. 221–223]. Уже сама по себе организация торжества на пленэре (в парках Версаля) являла собой искусно подготовленное зрелище. В этом действе были соблюдены все необходимые композиционные элементы, выстроенные с учетом драматургических канонов:

- пролог (с 12.00 до 18.00 в помещениях Версаля дамам были предложены комнаты для отдыха, в которых они могли привести себя в порядок и подготовиться к выходу в свет);

- экспозиция (приятная прогулка приглашенных участников мероприятия по Версальскому саду в сопровождении самого короля, который с удовольствием выполнял функцию экскурсовода, демонстрируя архитектурные новинки – партеры, боскеты и бассейны);

- развитие действия:

- просмотр трехактной комедии Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» в специально построенном театре на «аллее короля» по проекту итальянского сценического дизайнера Вигарани²³³; в начале, середине и в конце пьесы гости

²³² Как пишет Адам Пол Райнхарт, «при дворе “короля-солнца” были распространены два вида танца – балетный и бальный. Эти виды танца в значительной степени были основаны на этикете и престиже высшего общества и на том, чтобы принести славу Франции. <...> Светские балы являлись настоящим зрелищем, и они были стилистически объединены с придворными балетами той же эпохи» [734, с. 66–67]. Ребекка Харрис-Уоррик отмечает, что «танцоры на придворных балах отбирались заранее и представляли лишь небольшую часть присутствующих. Этим избранным танцорам были предоставлены специальные места, и они должны были одеваться более богато, чем зрители» [688, с. 44].

²³³ Карло Вигарани (1637–1713) работал при дворе Людовика XIV сначала в должности «инженера короля», а затем – «интенданта удовольствий короля».

наслаждались балетами и интермедиями «Праздники Любви и Бахуса» на музыку Ж. Б. Люлли, в которой «все служит тому, чтобы выразить страсть и покорить слушателей <...> ... с первых слов пьесы чувствовалось, что музыка усиливается и, начавшись одним голосом, переходит в целый концерт» [71, с. 222];

– праздничный ужин (проходит в соседнем специально построенном зале «в виде восьмигранника, высотой в 50 футов, внутри которого все напоминает античный храм... <...> По соседству в шатрах-кабинетах накрыт ужин для королевы, других придворных дам и послов. Для всех, пришедших посмотреть спектакль, в парке организованы буфеты» [71, с. 222]);

- кульминация:

– ослепительный *театрализованный бал* с Орфеем и Арионом в качестве главных мифологических героев (проходил в другом зале-восьмиграннике);

– праздничная иллюминация и фейерверк – великолепное зрелище, финалом которого явилась огненная «гравировка» на небе вензеля Людовика XIV (буквы «Л»);

- развязка:

– разъезд гостей празднества ночью, после огненных утех.

Театральность бала как кульминационного акта целостного праздничного действия усиливали элементы театрализации, связанные с античной мифологией.

Второй, локально-фрагментарный, уровень презентует бал в виде структурно-композиционного комплекса, состоящего из константных и переменных элементов, подчиненных игровой организации. В их числе: танцевальный; коммуникативный, основанный на синтезе вербальных и невербальных средств общения (в том числе зашифрованный язык флирта в виде мушек, веера, цветов); чисто игровой, представленный различными азартными (кости, карты, лото) и неазартными играми (в том числе художественного плана, например, живые картины; интеллектуального в виде шахмат, шашек, шарад; спортивного – бильярд; развлекательного, в том числе фанты, почта, лотерея

и др.); концертный (выступления выдающихся исполнителей, постановки фрагментов опер и балетов); трапезный и др. Специфика того или иного структурного элемента обуславливалась особенностями определенного вида игры – состязательностью «Agon», случайностью «Alea», подражанием «Mimicry» или головокругением «Illux (Vertigo)».

Таким образом, на данном уровне происходило дробление бального хронотопа на пространственно-временные локусы – игровые зоны, в каждой из которых разыгрывались определенные игры. Среди подобных локусов выделялись: а) танцевальная зона в виде конкретного или условного сценического пространства; б) зрительская зона, условно или конкретно отграниченная от сценической; в) зона азартных игр с характерной для нее материальной атрибутикой (ломберный стол, колода карт, кости, лото и др.); г) зона неазартных игр, в том числе предназначенная для реализации живых картин; д) концертная зона для выступления приглашенной знаменитости или музицирования гостей (частый реалогический атрибут – рояль или фортепиано); е) зона для постановок фрагментов музыкально-сценических произведений.

Третий, танцевально-парциальный, уровень связан с преломлением игрового начала в каждом отдельно взятом танце, «оказывающемся далеким от “банальной повседневности” и устремленном к “прекрасным иллюзиям” театрального танца – танца в идеальном выражении» [92, с. 109]. Анализу данного уровня будет посвящен следующий раздел данной главы.

4.2. Преломление игрового начала на уровне танцевального элемента бального действия

Наиболее ярко игровая природа бала проявлялась в его облигатно-константном, доминантном художественном элементе – танцевальной программе. «Взаимосвязь танца и игры ...

кажется настолько очевидной, настолько внутренне оправданной и настолько полной, — отмечает Й. Хёйзинга, — что здесь вполне можно воздержаться от обстоятельного включения в понятие *игры* понятия *танца*. <...> Танец — это особая и весьма совершенная форма самой игры как таковой» [576, с. 234].

Специфика преломления игрового начала на уровне танцевального элемента бала связана с непосредственной принадлежностью балльных танцев к сфере искусства. Образуемый последними художественный контекст маркировал в игре ее эстетический аспект, который получил обоснование в трудах мыслителей разных эпох (Платон «Законы» [450] и «Политик» [451], И. Кант «Критика способности суждения» [268], Ф. Шиллер «Письма об эстетическом воспитании человека» [599], Й. Хёйзинга «Homo ludens. Человек играющий» [576], Х.-Г. Гадамер «Истина и метод. Основы философской герменевтики» [139], Г. Гессе «Игра в бисер» [151] и др.). Так, по мнению Ф. Шиллера, игра есть эстетический феномен, представляющий собой важный компонент искусства, мощный катализатор развития художественного творчества: «... человек должен *только играть* красотой, и *только красотой* одною он должен играть ... человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет*» [599, с. 245]. Й. Хёйзинга утверждал, что суть игры заключается в ее эстетическом содержании [576, с. 24]. По убеждению Г. Гессе игра является высшей формой и экстрактом эстетического опыта, посредством которого возможно проникнуть в непостижимые иными способами тайны бытия, при этом испытав чувство наслаждения и катарсис [151].

Х.-Г. Гадамер, как и его предшественники, располагал игру и художественное творчество в одном контекстуальном поле, рассматривая искусство как высшую ступень человеческой игры, ее завершение, связанное с созданием художественного произведения («преобразования игры в структуру», обретение

игрой идеальной формы), способом бытия которого является «представление» [139, с. 169]. «Произведение искусства, – пишет философ, – представляет собой игру; это означает, что его собственное бытие неотделимо от его представления, а в представлении выявляются единство и тождество структуры. Нацеленность на представление – это сущностная черта произведения» [139, с. 154]. Согласно мысли Х.-Г. Гадамера, эстетическая игра «играется в другом, замкнутом в себе мире», чем уподобляется культовому действию. При этом игра-искусство, как представление для кого-то, непременно предполагает наличие зрителя – существенного элемента эстетической игры. Сам же реципиент при этом всецело погружается в мир игры искусства, обретая «тождество с самим собой» [139, с. 159].

К. Юнг, обращаясь к психологическому ракурсу художественной игры, акцентирует внимание на то, что человек приобщается к эстетическому через воображение. По мнению ученого, при этом обнажаются противоречия, связанные с категориальной дилеммой инстинкта (сфера бессознательного) и разума (область сознательного), врожденного и приобретенного. Обозначенные противоречия обуславливают антиномичность поведения индивидуума, поскольку, пребывая в сфере имажинативно-бессознательной, именно «*spiritus phantasticus* (дух фантазии), соединяя в себе противоположности, тем самым нисходит в область естественных влечений, животного начала, где он становится инстинктом и возбудителем демонических вожделений» [624].

Опираясь на прочный научный фундамент в виде рассмотренных выше философских концепций игры как эстетического феномена, можно констатировать, что бальный танец как произведение хореографического искусства есть игра, сущностными характеристиками которой являются: эстетический базис, зрелищность / «нацеленность на представление» (Х.-Г. Гадамер), театральность, обязательность зрителя, имажинативность / «разыгрывание в другом, замкнутом в себе мире» (Х.-Г. Гада-

мер), а также смысловая амбивалентность сфер сознательного (разум) и бессознательного (инстинкты).

Кроме того, танец, как и игра, предполагает: а) элемент состязательности, борьбу (например, за милость монарха или любимой дамы); б) демонстрацию исполнителем своих достоинств (от внешнего вида и манеры себя преподнести до мастерского владения танцевальной техникой); в) заданную нормативность танцевального произведения, все па которого подчинены строгим правилам. Публичный, зрелищный, контекст бального танца способствует особенно яркому проявлению обозначенных черт. При этом танцевальный процесс, отождествляясь с игровым, способен принести исполнителю массу положительных эмоций и удовольствия, предоставляя возможность «испытать такую степень восторга, которая приводит его (Человека танцующего. – *И. Е.*) вплотную к мысли, что он это и есть, не вытесняя однако полностью из его сознания обычной действительности. То, что он при этом показывает, – это мнимое осуществление, воображение, то есть представление или выражение в образе» [576, с. 29]. Таким образом, *Homo saltans* выступает не только интерпретатором танцевального текста, но и участником создаваемого им в рамках танца игрового действия.

Являясь, с одной стороны, детищем историко-культурной эпохи, с другой – фантазии и мастерства танцмейстера, бальная композиция обретала одухотворенность и истинную полнокровность бытия лишь в процессе своего исполнения, ключевая роль в котором принадлежала Человеку танцующему. Именно акт его творческой деятельности в рамках пространства-времени бала, являясь художественным продолжением бытия, художественной трансформацией Универсума, художественным со-бытием, превращается в искусно закодированный на уровне танцевальной композиции текст. Погруженный в тот или иной хронотопический контекст, он раскрывает свой подлинный смысл посвященным в тайны знания его языка (границей понимания конкретного танцевального текста выступают

традиции той или иной историко-культурной эпохи). Эта информация, передаваемая посредством комплекса специфических невербально-кинетических средств танцевального искусства (прежде всего, жестовых и позовых), письменно фиксируясь в виде танцевальных схем в практических руководствах и пособиях, не уходит в сферу не-бытия, а передается последующим поколениям как важное знание о жизни и культуре их предков.

Существенная особенность танцевального искусства – его непосредственная связь с искусством музыкальным, а потому для создания и исполнения танцевального текста необходимым условием является владение языком музыки. Своеобразие трансляции текста танцевальной игры заключено в ее двигательного-временном способе изложения, совмещенном со звуко-временной формой музыкального искусства. В этом смысле танец насыщается информационной плотностью, а его исполнитель – Человек танцующий – превращается в интерпретатора, соавтора, нередко создающего в процессе исполнения новые смыслы (подтексты). Благодаря *Homo saltans* танцевальная композиция переходит из «просто реальности» в «реальное действие» творческого характера, воплощающее конкретные эмоции и чувства и приобретающее эстетическую ценность, тем самым превращаясь в произведение искусства. Последнее наделяется семантикой «катарсиса творческого акта, когда возникающая художественная форма становится формой бытия» [516, с. 130].

Семантика танцев, исполняемых на балах, соотносимая с выявленными сущностными характеристиками игры-искусства, заключалась в *эстетической* реализации: а) идеи самопрезентации Человека танцующего (в том числе и в плане чисто технического совершенства при исполнении танцев); б) идеи демонстрации пышности, великолепия и богатства двора правителя и одновременно с этим политической мощи государства (что было особенно актуально для эпохи Абсолютизма); в) идеи

поклонения кавалера Даме; г) идеи флирта, связанной с обыгрыванием эротического чувства; д) идеи выражения радостного упоения жизнью, рождающего, аналогично эротическому моменту, «чувственный экстаз, чувственное опьянение» [570, с. 319].

На ранних этапах своего существования (в частности, в эпоху Возрождения) стилизованный придворный танец имел еще одно предназначение, связанное с показателем состояния здоровья дам и кавалеров. Так, Туано Арбо отмечал, что, кроме всевозможных достоинств танца, который, в том числе, «необходим, чтобы хорошо устроиться в обществе» [24, с. 17], с помощью тактильных ощущений и обоняния танцующие определяли, здорова ли их пара. Для этого в конце танца влюбленным разрешалось поцеловать друг друга, чтобы они могли почувствовать, не вспотели ли они и не исходит ли от них «отвратительный запах, который называют “бараньей лопаткой”» [24, с. 17].

Правила танцевальной игры в эпоху Возрождения были связаны с господством симметрии как в общем геометрическом рисунке танца (влияние идей неоплатонизма), так и в составляющих его па²³⁴; с простотой и ясностью танцевальных траекторий, а также с концентрацией внимания Homo saltans на прямой осанке и движениях ног при статичности верхней части корпуса. Игровое поведение во время правильного или, иначе, «совершенного» танца, согласно Ф. Карозо, должно подчиняться принципам Вежливости (владение хорошими манерами, проявляющимися, в том числе, в обязательном расположении дамы по правую, благородную, руку кавалера и получение ею (дамой) всех причитающихся знаков уважения), Природы (гармония движений, выраженная посредством точности и синхронности исполнения «геометрических» фигур, а также в определенной последовательности танцевальных па, в частности, че-

²³⁴ Ренессансный танец компоновался из несложных движений, основанных на воспроизведении различных геометрических фигур и не требующих большой техничности и виртуозности.

редования ног – танцор должен всегда двигаться вперед с «задней» ноги, а назад – с «передней») и Искусства (симметрия как основа танца является одним из ярких приемов художественной выразительности) [362; 363].

Маркированная репрезентативность аристократических танцевальных композиций, заимствованных из народного творчества и переработанных в соответствии с куртуазными требованиями двора, в синтезе с подчинением исполнителей этикетной регламентации придавала всему бальному действу и его танцевальной программе элементы театральности, усиливая в них зрелищное начало. При этом важно отметить, что в ренессансную пору правила хорошего тона предписывали аристократу в качестве хорошей манеры умение в танце (равно как и в поведении в целом) сдерживать свои эмоции и чувства, избегать аффектации «как опаснейшего подводного камня» (Б. Кастильоне [275, с. 212]). Это способствовало созданию впечатления максимальной естественности и раскрепощенности танцора, что, по мнению Б. Кастильоне, служило источником его грациозности [275, с. 212].

Как отмечалось ранее (см. раздел 2 главы 3), регламент танцевальной игры поры французского Абсолютизма, в отличие от схематичной геометричности ренессансных танцев с акцентуацией в них движений нижней части корпуса, провозгласил: а) доминанту плавных и прихотливо-извилистых линий выразительных барочных композиций, образующих сложные изысканно-вычурные кривые траектории; б) обязательное использование выразительных возможностей всего человеческого тела, в том числе его верхней части (движений рук в плече, локте, кисти; наклонов корпуса и т. п.). Танцевальные нормы барокко требовали от *Homo saltans* значительной подготовки, связанной с выработкой технических навыков для исполнения виртуозных па. При этом различные танцевальные элементы барочной композиции «играли важную роль в формировании подчеркнуто изысканной, утонченной манеры держать себя, являвшейся неотъемлемой стороной придворного этикета» [467, с. 189].

Кроме того, максимальная условность, сценичность и театральность барочного танца позволяла Человеку танцующему в полной мере реализовывать свою актерскую природу, отождествляя себя с воображаемым Другим. Суть барочной танцевальной игры заключалась не в последовательном раскрытии определенного сюжета, а в передаче *Homo saltans* разнообразной гаммы аффектов. При этом эмоционально-чувственная палитра, согласно барочной эстетике («шлифовка» природно-естественного Искусством), должна была обязательно соотноситься с благородством и достоинством танцевальной манеры исполнителя как показательными качествами истинного аристократа.

В танцевальных программах буржуазной эпохи, начиная с Просвещения, игровой элемент предполагал синтез обобщенной сюжетности и аффектации. Высвобождение естественного начала из-под оков театральной искусственности и смягчение этикетных норм в пору романтизма привело к доминанте развлекательной функции. Маркировка танцевальной игры как увеселения на балах капиталистического времени (за исключением церемониальных придворных балльных мероприятий) была предопределена новыми ценностями, связанными с понятиями труда, производства, общественной пользы, образования и т. д. Й. Хейзинга справедливо замечает, что, «облачившись в рабочее платье», Европа той поры оставляла «мало места для игровой функции» [576, с. 271]. «Век XIX, – подчеркивает ученый, – утратил ощущение элементов игры...» [576, с. 265]. На этом совершенно неигровом фоне, порожденном новой эпохой, балы в целом и их танцевальная программа в частности являлись долгожданной «игровой зоной отдыха», предоставляющей человеку возможность уйти от повседневных забот в мир развлечений.

В контексте эволюции культурной риторики XX в. от дегуманизации и полного отрицания традиций предыдущих эпох (модернизм) до своеобразного их принятия в условиях нового

времени (постмодернизм) обращение к бальной культуре представляется, с одной стороны, смысловой антитезой модерну, с другой – ярким трендом постмодерна с характерным для него тотальным господством игрового начала во всех сферах человеческого бытия. Этот факт во многом объясняет жизнеспособность бальной практики, которая, несмотря на неразрывную связь с прошлыми столетиями, благодаря игровому концепту продолжила свое существование в новых историко-культурных реалиях.

Соответственно обозначенному выше, в бальной культуре прошлого века выявляются два вектора. Первый был связан с продолжением функционирования в новом культурном формате классических великосветских балов, подчиненных бальной традиции XIX ст. с типичным для нее набором танцев²³⁵. В контексте отрицания культурных ценностей прошлого подобные балы на протяжении всего XX века выступали в роли «хранителей» традиции, отчасти «впитывая» в себя новые тенденции времени (в частности, на таких балах, наряду с классической музыкой, звучали модные джазовые композиции).

Второй вектор, обозначившийся с середины прошлого столетия, трактовал высокостатусные балльные мероприятия в постмодернистском ключе и связывался с организацией представителями мировой элиты креативных индивидуальных балльных проектов с маркировкой в них, помимо репрезентативного, развлекательно-игрового аспекта²³⁶. На этих маска-

²³⁵ Например, бал в Венской опере накануне Великого поста, январский бал в Дрезденской опере, «Бал роз» в Монте-Карло, балы дебютанток во многих странах Европы и Америки и др.

²³⁶ Например, ранее упоминавшиеся балы-маскарады в духе постмодернизма – бал миллионера Дона Карлоса де Бейстегуя в палаццо Лабиа в Венеции, 5 сентября 1951; «Черно-белый бал» писателя Трумена Капоте в отеле Plaza в Нью-Йорке, 28 ноября 1966; «Восточный бал» барона Алексиса де Ред в особняке Hotel Lambert в Париже, 5 декабря 1969; «Бал Пруста» Мари-Элен Ротшильд в загородном замке Ферьер недалеко от Парижа, 10 июля 1971; «Бал сюрреалистов» Мари-Элен Ротшильд в том же замке Ферьер, 12 декабря 1972 и др.

радных балах также помимо традиционных бальных композиций исполнялись и современные танцы.

В разные историко-культурные эпохи танцевальная программа балов была представлена определенным набором танцев, в каждом из которых в различной степени преломлялось игровое начало. При этом основной смысл, заключенный в танцевальной игре, сводился, прежде всего, к эстетической стилизации эротического момента, лежащего в основе всей танцевальной культуры и обуславливающего переживание сильного эмоционально-чувственного возбуждения во время исполнения как самим танцором, так и наблюдающим за ним зрителем.

По этому поводу Э. Фукс писал: «Пляска всегда была переведенной на язык стилизованного ритма эротикой. Она изображает ухаживание, отказ, обещание, исполнение обещания. Тема всех танцев – символизация одного из этих элементов или же совокупности всех элементов эротики. Существует целый ряд национальных, а также и модных танцев, изображающих в своих главных чертах, и притом чрезвычайно прозрачно, акт любви. Достаточно указать на итальянскую тарантеллу, польскую качучу, венгерский чардаш и модный интернациональный матчиш. Все эти пляски – не что иное, как стилизованный любовный экстаз. Во время таких танцев бесчисленное множество людей наслаждаются упоением безумного сладострастия» [571, с. 473].

В этом плане особый интерес представляют ренессансные балло – танцевальные сюиты, состоящие из нескольких контрастных танцев, расположенных по принципу эмоционального и темпового нарастания – от медленного и величественного бас-данса, через более подвижную квадернарию, к яркому и бодрому сальтарелло и быстрой, зажигательной пиве. Из дошедших до нас танцевальных трактатов середины – второй половины XV в. (в частности, «Об искусстве пляски и танца» Доменико да Пьяченцы, около 1445 г.; «Книга об искусстве танца» Антонио Корнацано, 1455 г.; «О практике или искусстве

танца» Гульельмо Эбрео да Пезаро, 1463 г.) известно, что каждая из подобных сюит имела собственное название, связанное либо со статусными персонами²³⁷, либо с господствующим рисунком танцевального движения (например, балло «Анелло» /«Anello»/, что в переводе означает «кольцо» и отражает специфику построения хореографии по круговым фигурам), либо с воплощением античного бога или героя (например, балло «Юпитер» /«Giove»/), либо с отображением определенного чувства (например, балло «Ревность» /«Gelosia»/, балло «Пленница» /«Prigioniera»/, балло «Меркантильность» /«Mercanzia»/, балло «Гнездо любви» /«Nido d'Amore»/).

В аспекте настоящего исследования наиболее показательны последние из перечисленных разновидностей балло, основанные на развитии определенного сюжета, связанного с пластическим воплощением различных моментов любовной игры и их эмоционального переживания. Так, в балло «Ревность» передается ревностное чувство, которое рождается в душе прелестницы в тот момент, когда ее возлюбленный обращает внимание на другую. В балло «Меркантильность» с легкой иронией воссоздается чувство расчетливости и выгоды девушки, одновременно флиртующей сразу с тремя борющимися за ее благосклонность кавалерами. В балло «Пленница» поэтапно раскрываются особенности ухаживания кавалера, который старается добиться расположения и взаимности понравившейся ему дамы [642; 643]. Дальнейшее развитие игровые элементы балло получили в танцевальной сюите конца XVI ст. – балетто, состоящей из чередования двух и более контрастных танцев, в числе которых могли быть павана, паванилья, пассамеццо, гальярда, тордильоне, сальтарелло, каскарда, спаньолетта и канари. Основной

²³⁷ Например, балло «Леончелло» («Leoncello») – в честь Леонелло д'Эсте, маркиза Феррары; балло «Маркезана» («Marchesana»), посвященное его первой жене – маркизе Маргерите Гонзага д'Эсте; балло «Колонезе» («Colonese») – по имени Свевы Колонны Монтефельтро, второй супруги Алессандро Сфорца, сеньора Пезары; балло «Бельфиоре» («Belfiore») – по названию княжеской резиденции рода д'Эсте [695, с. 21].

принцип их последовательности (от медленного к быстрому) оставался неизменным²³⁸.

Эротический игровой контекст многих ренессансных танцев создавался благодаря использованию в них поэтического текста. Так, Т. Арбо в «Орхесографии» приводит в качестве примера слова, сопровождавшие исполнение одной из паван:

«Красавица, которая покорила меня, захватив в плен своих глаз,
Которая похитила мою душу своей милой улыбкой.
Приди помочь мне или мне придется умереть.

Почему ты жеманничаешь, когда я рядом с тобой?
Когда я смотрю в твои глаза, я теряюсь в них.
От твоего совершенства изменяются мои действия.

Твоя красота, и твое изящество, и твои божественные речи
Растапливают лед, который заморозил мои кости,
И переполняют мое сердце любовным жаром.

Моя душа хотела бы быть свободной от страсти.
Но любовь стала главным моим чувством,
И по ее закону живут и мое сердце, и моя вера.

Подойди же, моя красавица, подойди, моя хорошая,
Не будь больше непокорной, поскольку мое сердце принадлежит тебе.
Для успокоения моей боли подари мне свой поцелуй.

²³⁸ Описания балетто встречаются в итальянских источниках того периода, принадлежащих перу Фабрицио Карозо (трактат «Танцовщик» / «Il Ballarino» / 1581 г., существенно переработанный и переизданный в 1600 г. под названием «Благородство дам» / «Nobiltà di Dame» /), Ливии Люпи ди Караваджо (работа «Изменения гальярды, тордильоне, пассомеццо, канари и прогулки» / «Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi»/, 1600 г., переизданная в 1607 г. под названием «Книга гальярд, тордильоне, пассомеццо, канари и прогулок» / «Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi» /), Чезаре Негри (книга «Грация (благодать) любви» / «Le Gratie d'Amore» / 1602 г., переизданная в 1604 г. под названием «Бальные новинки» / «Nuove Inventioni di Balli» /). Нередко балло и балетто сопровождалась не только инструментальной, но и вокально-инструментальной музыкой – мадригалами, в тексте которых раскрывался определенный сюжет.

Я умираю, мой ангел, я умираю, целуя тебя.
Твои губы, такие сладкие, очаровывают меня.
От этого моя душа вся во власти любви.

Я умираю, мой ангел, я умираю, целуя тебя.
Твои губы, такие сладкие, очаровывают меня.
От этого моя душа вся во власти любви» [24, с. 68–69].

Традиционная танцевальная сюита барокко, включающая в себя аллеманду, куранту, менуэт, гавот, сарабанду, паспье, бурре и жигу, в целом продолжала традиции итальянских балло и балетто (контрастное чередование танцев, общий план их драматургического развития по нарастающей – от медленных, торжественных и чопорных к более подвижным). При этом барочная танцевальная композиция стремится не столько к конкретной или обобщенной сюжетности, сколько, как указывалось ранее (см. раздел 2 главы 3), к воплощению различных человеческих чувств, отражающих эстетику своего времени, связанную в том числе с теорией аффектов известного немецкого музыканта-теоретика Иоганна Маттезона.

Согласно данной теории, каждый танец имеет свою риторическую аффективность, свой характер. Осуществляемая в танцевальном формате, невербальная коммуникация должна была раскрывать эмоции презентуемого *Homo saltans* воображаемого им персонажа (Другого), а также воздействовать на все органы чувств зрителей. Так, гавот передавал «ликующую радость», сарабанда – «томление», паспье – «легкомысленность», куранта – «сладостную надежду» и т. д. [711]. Аллеманда характеризуется в «Энциклопедии телесных упражнений» Герхарда Ульриха Антона Вьета (1794) как «сладострастный танец», который «позволяет женскому полу проявить всю присущую ему кокетливость. <...> Все развлечение состоит в постоянном верчении, от которого кружится голова и туманится рассудок» [752, с. 237].

Весьма показательным в игровом плане являлся популярный на протяжении второй половины XVI – XVII века гавот. Он ис-

полнялся парами, которые выстраивались по кругу, создавая таким образом дополнительное игровое пространство («сцена внутри сцены»). Па гавота предполагали как массовое исполнение всеми участниками танца, так и индивидуальное выступление одной пары, которая для этого выходила в центр круга. По окончании парного «соло», возвращаясь на место, кавалер начинал целовать других дам, а его партнерша – молодых людей, после чего они становились в круг, а за ними то же самое проделывали поочередно все пары.

Игровое начало менуэта, премьеры балов абсолютистской эпохи, сводилось к танцевальному диалогу, в котором кавалер с помощью поклонов и реверансов выражал преклонение перед дамой. В этой галантной игре большое значение придавалось умению кавалера искусно и элегантно выполнять па со шляпой. Изначально менуэт исполнялся исключительно одной парой, к которой было приковано внимание остальных участников бала. Со временем количество пар менуэта стало увеличиваться, их расположение предполагало соответствие статусной иерархии²³⁹, а траектория движения в этом танце канонизировалась в виде определенных линий, соответствующих буквам S и Z.

Исполнение фигурной куранты, популярность которой сохранялась вплоть до середины XVIII в., представляло собой сюжетную игру. Она состояла из следующих этапов: проходки нескольких пар из одного конца бальной залы в другой; поочередного соло каждого из кавалеров; возврата к своей даме после исполнения соло с предложением продолжить танец вместе; отказа дамы и повтора просьбы, стоя на коленях; получения благосклонности дамы; исполнения собственно самой куранты в виде красивого хождения пар вокруг залы. Особенно интересно в игровом плане решена прелюдия к куранте. Ее описание находим в «Орхезографии» Туано Арбо: «Трое юношей выбирали трех девушек и становились в ряд. Первый танцор

²³⁹ Так, на придворных балах с участием монарших особ в первой паре шли король и королева, после них – дофин с одной из знатных дам.

вел свою даму в конец зала, затем возвращался к остальным. Второй делал то же самое, а затем и третий. Так три девушки оказывались в одном конце зала, а трое юношей в другом. Как только третий юноша возвращался, первый начинал прыгать, делать разные гримасы, изображать влюбленного, заворачивать шоссы, снимать рубашку, а затем обращался к своей даме, которая делала отрицательный жест рукой или поворачивалась к нему спиной, при виде этого молодой человек возвращался на место, всем своим видом выражая отчаяние. Остальные двое делали то же самое. В конце все трое вместе упрашивали своих дам, каждый свою, преклонял колени и умолял о прощении, складывая в мольбе руки. Когда дамы уступали им, они наконец-то танцевали куранту» [24, с. 128]. Из данного описания становится очевидно, что вступление к сюжетному танцу представляло собой не просто игру, а настоящий спектакль, требующий от его участников владения не только танцевальным, но и актерским мастерством.

В XIX веке каждый танец бальной программы наделялся определенной эмоционально-смысловой нагрузкой в общей танцевальной игре, объединенной эротическим контекстом. Полонез, вальс, мазурка, полька, экосез, кадриль, галоп, котильон, а также венгерка, краковяк, падепатинер, падеспань, падекатр и др., расположенные в порядке темпового нарастания, в этом развлечении представляются своеобразными игровыми актами (полонез – игра в самопрезентацию; вальс – акт сближения кавалера и дамы, создающий идеальные условия для флирта; кадриль – игра, основанная на ни к чему не обязывающей перемене партнеров; мазурка – кульминационный акт, в игровых рамках которого было возможно серьезное любовное объяснение, и т. п.), в финальном из которых (как правило, котильоне или кадрили-монстре – веселой игре-импровизации, часто с дополнительными предметами в виде стульев, букетов цветов, бокала вина, венка, платка, веера, зонтика, вожжей, воздушных шариков, хлопушек, костюмов и т. п.) *Homo saltans* достигал

экстатического чувства от состояния внутренней раскрепощенности и свободы.

Полонез – игра в виде торжественного шествия пар в колонне, основанная на импровизационном элементе (фигуры танца задавала первая пара, во многом придумывая их на ходу), в которой принимали участие обычно *все* акторы бала. Многочисленные фигуры полонеза делились на два вида – прямые (исполнялись колонной) и боковые (исполнялись при перестраивании колонны в цепочку). Каждая из фигур являлась по своей сути своеобразной мини-игрой, содержание которой обуславливалось ее названием (например, «Приветствие», «Фонтан», «Лабиринт», «Гирлянды», «Змеиные линии», «Две колонны» и др.). Полонез – игровой танец, наделяемый важным смысловым контекстом: он открывал, нередко завершал, а иногда был единственным танцем на балах. Его главные функции сводились к: а) репрезентации всех участников бального действа, а также помещения, в котором оно проводилось; б) созданию особой, торжественной атмосферы на балах (в частности, помимо музыки и характера движения, этому способствовало начало танца в виде словесной ремарки распорядителя «*La main aux dames, messieurs, et suivez moi* (Руку дамам, господа, и следуйте за мной)» [286, с. 92].

Игровой элемент мазурки проявлялся, во-первых, в допустимости вербальной коммуникации во время исполнения танца, во-вторых, в возможности выбора партнера во время смен танцевальных фигур (по правилам мазурки этот выбор могли инициировать как кавалеры, так и дамы), в-третьих, в самих танцевальных фигурах, каждая из которых являла собой отдельную мини-игру, самостоятельное маленькое танцевальное представление [655, с. 41].

Игровую стихию галопа ярко описал П. В. Анненков в «Парижских письмах» (1848): «... все более выказывалась потребность судорожного потрясения организма <...>. Галопад, который теперь танцуют, уже не может быть бешенее, вскрик уж

очень близко подходит к настоящей лесной дикости, и речи, которые вам держат на ухо, сохраняя умеренность, требуемую духом языка, уже имеют весьма ясный запах примитивности и наивного пребывания в природе» [16, с. 89]. Как видим, в данном танце игра проявлялась посредством большой степени исполнительской свободы, высвобождающей из-под оков строгих этикетных правил эмоционально-чувственную сферу.

Игровое начало французской кадрили и контрданса (по сути, эти композиции представляли собой один и тот же танец) отражалось в названиях танцевальных фигур – «Панталоне» («Pantalone»), «Лето» («L'ete»), «Курица» («La poule»), «Пастушка» («La Pastourelle»). В отдельных случаях могли писаться программные кадрили на простые сюжеты с иными названиями фигур, раскрывающими общий танцевальный замысел.

В котильоне, излюбленном финальном танце балов романтического столетия, их своеобразной синтетической коде, игровые элементы усиливались, благодаря, во-первых, соединению в единую композицию движений популярных в XIX веке балльных танцев (вальса, галопа и польки); во-вторых – частому использованию в фигурах котильона различных аксессуаров и предметов антуража (например, стульев, зонтика, платка, хлопушек, воздушных шариков, веера, венка, букета, перчаток, лент, банта, корзины с цветами, карты и т. п.); в-третьих – возможности импровизировать танцевальные фигуры. Каждая фигура котильона также представляла собой игровую мини-сценку, раскрывающую свое программное название (например, «Корзинка цветов», «Кегли», «Под зонтиком», «Ленивый кавалер», «Поэты», «Гадание», «Беседа», «Платок», «Дань красоте», «В мышеловке», «Кошка и мышка», «Сороки», «Фиалки», «Игры бабочек», «Встреча», «Перемена дам», «Пирамида», «Грезы счастья», «Азартная игра», «Взаимная услуга», «Стакан утешения», «Обманутый», «Гирлянда», «Корона» и др.) [220, с. 175–198].

Танцевальная программа балов XX в., пополнившаяся афро- и латиноамериканскими композициями (тон в бальной культуре

этого времени стали задавать США), положила начало новому этапу бальной практики. «Старинные бальные танцы в классическом понимании, с их торжественностью и церемониалом кончились вместе с XIX в., – отмечает Е. Еремина-Соленикова. – Новейшее время принесло новые реалии и новые танцы» [220, с. 222]. Модными в первой половине этого столетия становятся танго, фокстрот, кекуок, матчиш, тустеп, чарльстон и др. В их числе также присутствовал вальс, популярность которого с эпохи XIX в. не утратила своей актуальности.

Игровой элемент обозначенных бальных композиций, с одной стороны, в разы усиливал столь характерный для танцевальной культуры эротический подтекст, с другой – выступал в качестве своеобразного художественного барометра времени, чутко реагирующего на происходящие события, породившие в обществе тотальное разочарование, духовную опустошенность, глобальный пессимизм и коллективный невроз. Среди этих событий – порыв с традицией на всех уровнях жизни (в том числе на уровне религии и искусства), глубокий культурный кризис, трагические социальные потрясения (мировые войны, Великая депрессия и др.), изобретение ядерного оружия, холодная война с ее угрозой всемирного уничтожения.

В данном контексте танцевальная игра на балах наделялась психологизмом. «Игра для созданной модернистами психически неустойчивой личности, – подчеркивает Л. Стрельникова, – символизирует иррациональный мир иллюзии (эстетическое зазеркалье), плата за попадание в который – утрата столь желаемой целостности и индивидуальности, раздробленной игровым двойником» [512, с. 109]. Психологизм танцевальной игры в рамках бального действа по степени своей напряженности сопоставим со сжатой пружиной, которой какая-то неведомая сила не позволяет распрямиться.

Показательным в этом плане является танго. Успех этого темпераментного сексуального танца во многом был связан с обыгрыванием особенностей его содержания (интерпретация

любви как губительной роковой страсти, приносящей сильные страдания, а порой приводящей к смерти) и надрывного эмоционального строя. Обозначенное психологическое состояние в полной мере соответствовало чувству трагического разлада в душах людей того времени. В танго игровое начало представлено на различных уровнях драматургического развития, наличие которого превращало танец в невербальную театральную постановку. Этот танцевальный спектакль, ритмический нерв которого создавал необходимую атмосферу накала (тем самым усиливая семантику поединка), основан на последовательном чередовании игры-диалога (экспозиция), игры-противостояния (завязка конфликта) и игры-выяснения отношений (борьба за доминирование – кульминация конфликта), завершающейся, как правило, предсказуемым финалом (драматическая или трагическая развязка конфликта). В результате преломления игры сквозь призму драматургического контекста композиция танго становилась максимально динамичной и зрелищной.

Феноменальный успех матчиша и фокстрота был обусловлен, прежде всего, эстетическим обыгрыванием в них, аналогично танго, эротического момента. Основой игровой стихии чарльстона была импровизационность, предполагающая большую интерпретационную вариативность и связанная со свободой раскрытия в этом танце творческого потенциала исполнителя, его максимальной раскрепощенностью и возможностью самовыражения.

Рефлексирующий на тему модернизма постмодернизм второй половины XX в. начинает маркировать игру в качестве доминанты человеческого бытия. В игре утверждаются, с одной стороны, качества поверхностности, ироничности и скепсиса (в отношении к каким-либо навязанным смыслам и декларирующего принципиальное безразличие к ним); господство поп-арта и глобального развлечения; возводится в статус непреложной ценности ничем не ограниченная свобода личности (крайний субъективизм и плюрализм), превращение человека-творца (ав-

тора) в человека-интерпретатора (постулируя отсутствие в мире универсальных смыслов, постмодернизм наделяет индивида возможностью самостоятельно их назначать, менять, играть с ними). С другой – происходит переоценка в понимании природы человека, способного управлять собой – своей психикой, интеллектом, волей и живущего по принципу получения удовольствия от жизни (идеология трансгуманизма с характерной для него гедонистической трактовкой постчеловека). В данном контексте бал переосмысливается в соответствии с духом и требованиями постмодернистского времени. Это переосмысление происходило, прежде всего, на уровне общего игрового сценария бального действия, во многом предвосхитившего создание в недалеком будущем виртуальной реальности (в этом плане весьма показательным является упоминавшийся ранее «Бал сюрреалистов» 1972 г.).

Кроме того, игра в пору постмодернизма выступает в качестве инструмента для создания симулякров и «симулятивной гиперреальности, включенной в сферу подсознательного» [512, с. 109]. Последняя, как имагинативный продукт, игра воображения, во многом обуславливала создание биолого-психоаналитической концепции творчества, провозгласившей доминанту биологического аспекта над духовным [512, с. 109]. В этом контексте психологизм танцевальной игры кардинально изменил свой вектор с негативно-напряженного на позитивно-раскрепощенный. Демонстрация эротического чувства на фоне психосоматического раскрепощения приобретала развлекательно-игровой характер.

Обозначенная исполнительская свобода отчасти была следствием упрощения танцевальной лексики новомодных композиций, освоение которой уже не требовало от актора специального обучения. Популярные во второй половине прошлого века танцы (твист, рок-н-ролл, буги-вуги, шейк, ламбада, мамба, меренги) были рассчитаны на исполнение, в основном, молодежной аудиторией, а потому делали акцент на разнообразных ак-

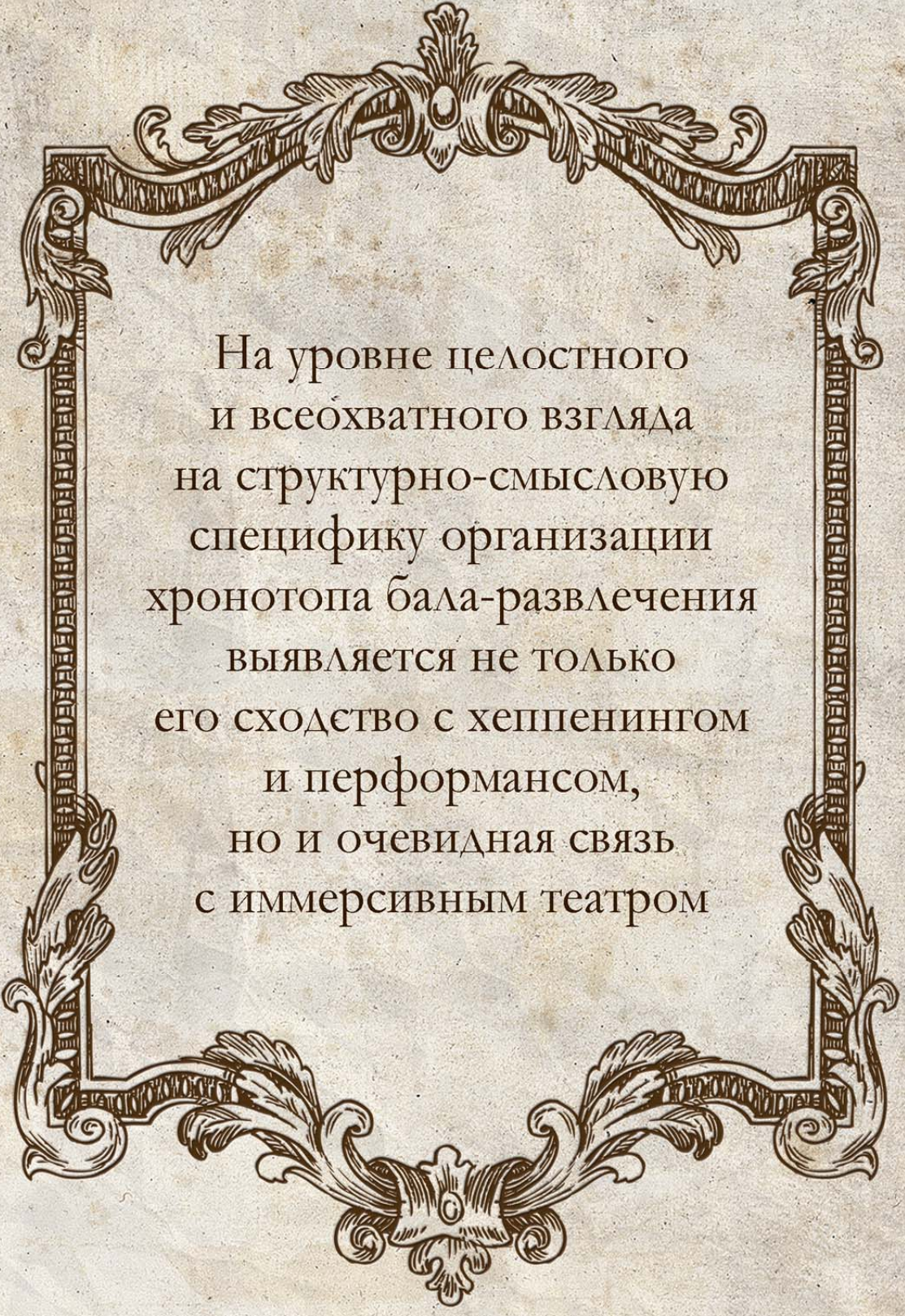
тивных движениях нижней частью корпуса (в том числе на максимально сексуальных движениях бедрами). Специфика игрового элемента в обозначенных танцах была также связана с исполнительской самоиронией, в аспекте которой танец интерпретировался как фарс [421]. При этом существенно важным оставался принцип обязательного получения удовольствия от танцевально-игрового действия как некоего текста, что согласуется с точкой зрения французского философа прошлого столетия Р. Барта, определяющего данный эффект как «удовольствие от текста» [52, с. 421].

Обобщая вышеизложенного следует подчеркнуть, что танцевальная игра в границах бального хронотопа основывалась на синтезе имманентно присущих ей смысловых функций – эротической (эстетизация и рационализация сферы бессознательного), презентационной (нацеленность танцевальной игры на представление, ее зрелищный характер, рассчитанный на обязательное присутствие зрителя) и развлекательной (танцевальная игра как творческая деятельность ради удовольствия, часто содержащая в себе импровизационное начало), акцентуация внутри которых условно маркировала одну из них (в соответствии с эстетическими установками той или иной историко-культурной эпохи). Так, Ренессанс выдвигал на первый план функцию эротическую, Галантный век – презентационную, буржуазное время – развлекательную. При этом во все эпохи важная роль отводилась эстетической функции, придающей танцевальной программе бала в целом и каждой из входящих в нее композиций в частности совершенную форму. На протяжении всей истории своего существования бальное действо и его танцевальное ядро олицетворяли собой актуализацию концепции игры Платона, в соответствии с которой человек должен «проводить свою жизнь, играя в прекраснейшие игры», к числу которых философ относил и танцы («пляски») [450, с. 304].

Общая тенденция играизации бального танца была связана с постепенным высвобождением связанного этикетными услов-

ностями эмоционально-чувственного начала, проявляющегося в количественном господстве быстрых композиций, с одной стороны, и групповых танцев с их ярко выраженным игровым характером, с другой. Эволюция танцевальной игры на балах была связана с: а) тенденцией вытеснения в ней сюжетного начала и доминантой максимальной смысловой условности²⁴⁰; б) переакцентировкой внутри двух составляющих ее смысловых планов – рационального (сфера сознательного, приобретенного), проявляющегося на внешне совершенном, художественно-эстетическом, уровне формы, и иррационального (сфера бессознательного, инстинктивного, врожденного), связанного с внутренним эмоционально-чувственным наполнением танцевальных композиций. Так, на протяжении Нового времени в балльных танцах более маркировалась рациональная сфера, подчиняющая себе сферу иррационального. Однако, начиная со второй половины XIX в., а также в Новейшее время в танцевальной игре стала постепенно выделяться область бессознательного, обусловившая большую свободу и непринужденность творческого самовыражения исполнителя.

²⁴⁰ Обозначенная условность, с одной стороны, наделяла актора-исполнителя и актора-зрителя значительной свободой в интерпретации танцевально-игровой семантики, с другой – способствовала сужению смысловых горизонтов трактовки максимально упрощенного текста современного танца в рамках балльного пространства.



На уровне целостного
и всеохватного взгляда
на структурно-смысловую
специфику организации
хронотопа бала-развлечения
выявляется не только
его сходство с хеппенингом
и перформансом,
но и очевидная связь
с иммерсивным театром

ГЛАВА 5

ПРОЕКЦИИ ОСНОВНЫХ МОДЕЛЕЙ ХРОНОТОПА БАЛА НА СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИГРОВЫХ ПРАКТИК

При осмыслении бала в контексте современных реалий обращает на себя внимание наличие связи данного феномена с некоторыми видами популярных художественно-игровых практик (в частности, с перформансом, хеппенингом и иммерсивным театром). Эта связь обнаруживается, во-первых, в характерном для обозначенных явлений размытии грани между искусством и жизнью, проявляющемся в том числе на уровне пространственно-временной организации; во-вторых, в наличии структурно-смыслового фундамента в виде искусства и игры; в-третьих, в трактовке постановочного действия как некоего события в виде: а) акта со-участия, в который вовлекается публика; б) акта со-творчества, создаваемого коллективом соавторов – исполнителей-актеров и зрителей. Последний параметр, затрагивающий взаимоотношения «исполнитель – публика» и маркирующий сущностную, доминантную, роль зрителя в постановках, является ключевым как в контексте современного театра, так и в аспекте балльных мероприятий.

В этой связи важное значение приобретают категории партиципаторности (от англ. participation – участие) и иммерсивности (от англ. immersion – погружение), выступающие общим базисом для выстраивания особой коммуникации как между участниками балов, так и между актерами тех или иных совре-

менных театральных форм²⁴¹. Именно сфера человеческих взаимоотношений, предполагающая налаживание обозначенных коммуникативных связей, находится в семантическом фокусе и бальной практики, и востребованных ныне художественно-игровых практик. В обоих случаях главной фигурой обозначенных постановок является участвующий в них актер-реципиент, вовлеченный в ситуацию непосредственного диалога с перформерами (актерами или авторами в постмодернистских практиках и актерами-«актерами» на балах). В результате возникающего при этом автопоэзиса «петли ответной реакции» (Э. Фишер-Лихте), предполагающей закольцованность и взаимообусловленность действий актеров и зрителей, происходит преодоление границы между искусством и жизнью. Сама же граница «превращается в порог, в переходное (лиминальное. – И. Е.) пространство, которое не разделяет, а соединяет» художественное и реальное [555, с. 370], позволяя участнику-зрителю посредством несвойственного ему актерского амплуа открыть в себе новые способности и получить необычный опыт.

Инвариантные модели бального хронотопа предлагается рассматривать в качестве условных схем формирования пространства-времени перформанса, хеппенинга и иммерсивного театра. В данной главе анализируются проекции этих моделей на топико-темпоральную организацию обозначенных форм современного искусства.

²⁴¹ К партиципаторным театральным практикам, предполагающим определенную степень зрительского участия в процессе создания события, относятся перформанс и хеппенинг. К иммерсивным, основанным на полном погружении публики в постановку, – иммерсивный театр.

5.1. Топико-темпоральная организация парадигмальных инвариантов бала как структурно-семантическая основа хронотопа перформанса и хеппенинга

Семантическая константа бала как категория высшего порядка простирается далеко за его пределы как в прошлое, так и в будущее. Это детерминировано тем аксиоматичным посылом, что искусство и игра, подобно *cantus firmus*, пронизывают все до-, пара-, квази- и посттеатральные светские и сакральные постановки, от ритуалов до метамодернистских *action*. В их количестве, соотношении и, главное, конкретном смысловом наполнении заключен целый мир художественно-стилевых, поведенческих констант и новаций. Однако сам факт наличия искусства и игры остается облигатным, обязательно неизменным атрибутом этого параллельного обыденности микрокосмоса. Но балльное действо оказывается наиболее перспективным с точки зрения содержания в нем художественно-игровых потенций и различного вида коммуникаций, позволяющих *актору* весьма полно реализовать его творческие возможности.

Прежде чем приступить к заявленному ракурсу анализа, необходимо отметить, что генетическим базисом и бала, и перформанса, и хеппенинга выступали, с одной стороны, ритуал как «синкретическая зрелищная форма обрядового характера» (Т. Котович) с его определенным порядком действий символического плана, направленных на достижение конкретного результата, повторяемостью (по мере необходимости) и отсутствием разделения участников на исполнителей и наблюдателей, с другой – театр с характерной для него четкой дифференциацией пространства на сценическое и несценическое, и не менее конкретным разграничением функций *актеров* театральной постановки на *актеров* и зрителей. При этом «театр и ритуал объединяет: а) наличие игровой ситуации и перерыв в обыденном течении времени» [316, с. 53]; б) их трансформационный потенциал, способный преобразовать *актеров*; разъединяет

качество хронотопа – сакрально-мистическое в ритуале и эстетическое в театре.

Обозначенная антиномичность генетического базиса обусловила появление установленных нами структурно-семантических моделей бала и современных художественно-игровых практик в виде перформанса и хеппенинга, а также способствовала выявлению неочевидной, на первый взгляд, связи их топико-темпоральной организации. Так, в формировании пространства-времени перформанса наблюдается определенное сходство с хронотопом бала-церемонии, в пространственно-временной организации хеппенинга – с пространственно-временным континуумом бала-развлечения. В свою очередь в двух моделях балного хронотопа наблюдается разная акцентуация между составляющими его истоками. Пространство-время бала-церемонии в большей степени обусловлено влиянием пространства-времени театра. Топос и хронос бала-развлечения – воздействием хронотопа ритуала.

Вначале остановимся на рассмотрении *соотношения хронотопов бала-церемонии и перформанса*. Для конкретизации заявленного аналитического ракурса, внесем ясность по поводу дефиниции перформанса. Из множества разработанных в научных исследованиях определений мы остановимся на варианте, предложенном Д. Булычевой, трактующей перформанс как «синтетический вид современного искусства, в котором искусством считается, прежде всего, сам процесс создания произведения, *не требующий активности зрителей*» и содействующий утверждению художником своей идентичности творца [93, с. 9, 14]²⁴². Данное определение достаточно четко маркирует характерные черты перформанса, что крайне важно в рамках ярко проявляющегося сегодня процесса жанровой диффузии между

²⁴² Аналогичное определение дает в своей монографии Ю. Гниренко, подчеркивая, что характерной чертой перформанса является «стремление к невовлеченности зрителя в процесс действия и отсутствие спонтанности», а его главным объектом становится «художник, его перевоплощение, его жест, его тело» [154].

современными видами художественно-игровых практик, нарушающей чистоту каждой из них.

Переходя в область аналитических рассуждений, следует отметить, что с содержательной стороны и бал-церемония, и перформанс могут быть рассмотрены как ритуальные акты сакрального (в данном случае сакральный не тождественен религиозному) характера, наполненные конкретным смыслом и состоящие из набора символических действий, имеющих целью воздействие на их участников. В процессе церемониального бала и перформанса, аналогично ритуалу, «раскачивается энергетика бессознательного, в результате чего большое число людей вовлекается в общее небытовое состояние» [625, с. 190]. Таким образом, все акторы бала-церемонии и перформанса (и исполнители, и зрители), будучи вовлеченными в особое, «пограничное», пространство-время ритуальной игры (на грани реального и ирреального, сознательного и бессознательного, рационального и инстинктивного), оказываются непосредственными действующими лицами этого творческого проекта.

При этом следует учитывать, что в процессе эволюции ритуал принимал разные формы (в зависимости от контекста и целевой установки), в том числе предполагавшие выделение в коллективной партитуре «сольной партии», задававшей эмоциональный тонус и придававшей смысловую нагрузку совершаемым действиям. Так, немецкие исследователи Урсула Рао и Клаус-Петер Кёппинг указывают на многозначность ритуалов, а также на присутствие в них качества перформативности, которое, по мнению ученых, сближает ритуальные практики с театральными постановками [732, с. 1–3, 10]. «Из ритуала, где сообщество играющих было “спрятано”, теперь выделился актер. А значит, выделился и зритель. Актер был таким же, как и зритель, но в нем уже появилось нечто иное, то, что сделало его на зрителя непохожим. В ритуале существовали мы, в театре появляется я», – отмечает Т. Котович [316, с. 54]. К такого рода ритуалам, находящимся на стыке с театром, относятся ритуалы

политические, преследующие чисто идеологические цели, диктуемые властью. Бал-церемония – это, прежде всего, разновидность *политического* ритуала-театра, в котором главная роль отводилась первому лицу государства. Данный контекст позволяет рассматривать церемониальный бал как «политический спектакль», в котором, аналогично театру, выделялась статусная группа «актеров» во главе с монархом, разыгрывавшая для остальных участников-зрителей сценическое действие. Важно напомнить, что хронотоп бала-церемонии предполагал весьма четкую дифференциацию «сценического» и «несценического» топоса, а также связанного с этим разделения актеров на исполнителей и зрителей. Исходя из вышеизложенного, маркировка театральных истоков в организации хронотопа бала-церемонии представляется вполне логичной.

Подобная акцентуация в перформансе присутствует в гораздо меньшей степени (в силу отсутствия искусственной показной наигранности, отрепетированности и др.), сводясь к условному делению топоса на сценическую и зрительскую зоны и, соответственно, участников – на актеров и публику. В обоих случаях (и бала-церемонии, и перформанса) обозначенная дифференциация пространства во многом способствовала восприятию происходящего как постановочного действия, зрелищного спектакля, в центре которого находилась фигура его творца и исполнителя (монарха / перформера). При этом если церемониальный бал, аналогично театру, являлся действием, нацеленным на публику, в котором важная роль последней заключалась в восторженной реакции на происходящее, то для перформанса, напротив, зритель рассматривался всего лишь как «объект приложения», эмоционально-чувственный отклик которого вторичен [154].

Кроме того, театральное начало проявлялось в том, что и бал-церемония, направленный на «создание и поддержание определенного образа власти» [498, с. 32], и перформанс, целью которого было привлечение внимания к персоне художника и

его действиям, базировались на тщательно продуманном сценарии. Сам факт наличия сценария как письменной фиксации зрелища обуславливал возможность его повторной постановки (аналогично и ритуалу, и театральной пьесе)²⁴³.

Реакция зрителей на разыгрываемое представление в случае церемониального бала была изначально predetermined, спланированной, а потому однозначной (приглашенная публика подвергалась тщательному отбору, среди ее представителей не могло быть случайных людей). Контекст бала-церемонии априори исключал момент импровизации и выражения творческой фантазии актора-исполнителя, а роль зрителя сводил к пассивной созерцательности. Таким образом структурно-смысловая организация пространственно-временной системы церемониального бального действия обретала целостный, логичный, завершенный и замкнутый в хроносе и топосе характер.

В случае с перформансом, зрителем которого может стать абсолютно любой человек, все не так однозначно. Так, инвариант перформанса, основанный на стремлении к невовлеченности публики в разворачивающийся на ее глазах творческий акт, предполагал конкретную зрительскую реакцию на действия художника и, соответственно, заранее прогнозируемый результат этих действий (аналогично церемониальному балу). Данный факт обуславливал замкнутый характер структурно-смысловой

²⁴³ Однако если повторение действия церемониального бала (буквальное или с некоторыми изменениями) было нормой, то возможность повторной постановки перформанса является весьма спорным вопросом (равно как и вопрос наличия самого сценария перформанса). По этому поводу высказывается множество противоположных мнений. Подчас противоречия содержатся в пределах суждения одного исследователя. Так, М. Каткова в своей диссертации, посвященной перформансу, отмечает, с одной стороны, стремительность исчезновения «материала перформанса, существующего лишь в момент его исполнения и практически не рассчитанного на повтор (редким исключением является опыт Флюксус-концертов)»; с другой – указывает на наличие его фиксации в виде фото, видео и аудиозаписей, которые «вошли в состав фондов крупных государственных, частных и общественных собраний, стали объектами изучения, экспонирования и продажи» [276, с. 8].

организации хронотопа инварианта перформанса. Однако момент случайного характера формирования зрительской аудитории с большой долей вероятности может вносить коррективы в заранее спланированное автором действие. В этом случае именно импровизация выступает основным катализатором художественно-игрового процесса, в котором зритель по собственной инициативе становится непосредственным участником события. Именно зритель, вовлеченный в творческий процесс, оказывается способным своими действиями повлиять на его ход и итог. Само же создаваемое событие в подобном контексте наделяется качеством партиципации. «Любой перформанс, – отмечает Р. Осминкин, – содержит в себе в той или иной степени партиципаторный элемент, так как вовлекает в процесс своего производства и представления множество разных людей <...> Но и любой партиципаторный проект на одном или нескольких своих этапах по необходимости задействует форму перформанса» [423, с. 122]. Вариативная модель перформанса, несмотря на изначальное наличие сценария, формируется как бы на ходу, предполагает многовариантность развития действия и, как следствие, предстает как нелинейная, часто алогичная, незавершенная и разомкнутая семантическая структура.

Таким образом, между организацией хронотопа бала-церемонии и перформанса в одном случае (церемониальный бал / инвариант перформанса) наблюдается значительное структурно-смысловое сходство. В другом (бал-церемония / вариативная модель перформанса) – существенное различие, связанное с соотношением составляющих его (хронотопа) пространственно-временных систем актера и зрителя. Так, на церемониальных балах и перформансах инвариантного плана наблюдалось четкое разграничение этих систем, «сопряженных разворачиванием в разных ритмах и направлениях» (в контексте творческого акта в системе актера и в аспекте специфики восприятия в системе зрителя), но при этом объединенных единым

хронотопом, в котором разыгрывается действие здесь и сейчас [316, с. 56]. В рамках вариантивных моделей перформанса подобная дифференциация является весьма условной и в любой момент может нарушиться благодаря активному включению в творческий процесс наблюдающей за ним публики, вследствие чего пространство-время автора-актера и пространство-время зрителя сливаются в своей смысловой направленности, а сам зритель переходит из статуса созерцателя в статус соавтора.

В целом результаты проведенного анализа дают основание рассматривать пространственно-временную организацию церемониального бала в качестве своеобразного структурно-смыслового шаблона хронотопа инварианта перформанса. Протообразом данной организации в большей степени выступает топико-темпоральная система классического театра с характерным для него зонированием топоса на сценический и зрительский локусы и, соответственно, разграничением участников действия на «актеров» и «зрителей». Из двух семантических аспектов ритуала – коммуникативного и событийного [561, с. 95] в пространственно-временном континууме рассмотренных практик доминирует событийный.

Перейдем к проблеме *соотношения хронотопов бала-развлечения и хеппенинга*. Для конкретизации обозначенного аналитического ракурса обратимся к дефиниции хеппенинга. Среди предлагаемых в научных работах определений данной категории наиболее конкретным представляется вариант, также предложенный Д. Булычевой. Исследователь рассматривает хеппенинг как «синтетический вид современного искусства, в котором *важен процесс совместного творчества* публики и художника» [93, с. 9, 14]. Данное определение достаточно ясно разграничивает категории перформанса и хеппенинга, отличие между которыми заключено, прежде всего, в отношениях между актером и зрителем – дистанцированными в перформансе и максимально интегрированными в хеппенинге.

Анализируя связи между балом-развлечением и хеппенингом, следует отметить, что в содержательном ракурсе данные

практики могут быть рассмотрены, с одной стороны, как своеобразные коллективные ритуалы, целью которых является сплочение их участников: «... в ритуале <...> участники находятся в игровой реальности сообща, и никто не остается в стороне, а в пространство-время игры вовлечено все сообщество играющих» [316, с. 54]. С другой – как особые квазитеатральные формы, основанные: а) на объединении *акторов*, между которыми на протяжении постановки происходит «обмен ролями» (*акторы-«исполнители»* превращаются в *акторов-«зрителей»* и наоборот)²⁴⁴; б) на тесном взаимодействии художественной и внехудожественной составляющих. Так, в пространственно-временном континууме хеппенинга компоненты реальной действительности объединяются с «... пантомимой, клоунадой, приемами экспрессионистического театра, восточным символическим ритуалом ...» [535, с. 218–219]. Основу хронотопа увеселительного бала составляет танцевальная программа, чередующаяся и одновременно сосуществующая с иными композиционными элементами, в основном, не связанными с искусством.

Структурно-смысловым базисом пространства-времени бала-развлечения в большей степени является хронотоп коллективного ритуала с характерными для него: а) отсутствием дифференциации на сцену и зрительный зал, а *акторов* на «актеров» и «зрителей»; б) сплоченностью всех участников действия, фундаментом которой является партиципаторность. «Именно в ритуале люди, – отмечает А. Байбурин, – на бессознательном уровне, чувствуют свое единство, ими владеют общие чувства и настроения – то, что отсутствует в повседневной жизни, причем в ритуале люди общаются не только друг с другом, но и восстанавливается связь между предками и потомками, прошлым и настоящим» [35, с. 31]. Благодаря обозначен-

²⁴⁴ Технология такого объединения, названная Э. Фишер-Лихте «петлей ответной реакции», основана на активном взаимодействии участников рассматриваемых практик друг с другом посредством конкретных действий (вербальных и невербальных).

ному качеству ритуала, и в бале-развлечении, и в хеппенинге происходило смещение смыслового вектора с игры акторов-исполнителей / актеров на «создание определенной атмосферы, где все категории подчинены друг другу, складываясь в определенную цепочку ответной реакции присутствующих» [561, с. 98]. Однако если хронотоп бала-развлечения не исключает «двумерности» сознания (реальность – Настоящее / имажинативность – Прошрое либо Будущее), то хеппенингу подобное качество не свойственно, ибо он связан исключительно с пространством-временем Настоящего, представляя собой «событие реальности» (А. Капроу), создаваемое здесь и сейчас.

Необходимый для ритуала набор сакральных действий в каждой из рассматриваемых художественно-игровых практик имел свою специфику и исходил из главной цели мероприятия. В случае увеселительного бала такой целью выступало собственно *развлечение* как таковое, то есть то, что способно доставить актерам удовольствие, возможность хорошо и весело провести время. Главное развлечение – танцы – на бальном пространстве сосуществовали с иными увеселениями на любой вкус. Кто-то находил удовольствие в азартных или неазартных играх, кто-то – в приятном общении, кто-то – в наблюдении за происходящим и т. п. Это обуславливало особую организацию бального хронотопа, пространство которого было неоднородным и состояло, как указывалось в предыдущей главе, из различных по масштабам локальных топосов, каждый из которых предназначался для определенного вида бальной деятельности – танцев, игр, трапезы, общения. Напомним, что эти структурные элементы пространства-времени бала-развлечения, заимствованные из повседневной жизни, часто разворачивались в хроносе одновременно, образуя временную полифонию.

Подобная специфика формирования пространства-времени увеселительного бального действия обусловила создание не столько детального сценария, сколько общего сценарного плана мероприятия, не исключającego момента случайности и непредсказуемости. Отсюда – сложность буквального повторения

бала-развлечения. Таким образом, целостная и логичная структурно-смысловая организация его пространственно-временной системы в одних случаях носила завершенный и замкнутый характер, в других – представала в виде незавершенной и разомкнутой семантической структуры.

Пространство-время хеппенинга подчиняется его основной, авторской, концепции, связанной, как правило, с показом характерных черт современной жизни «с ее беспорядочностью, сиюминутностью, спонтанностью» [447, с. 212]. Художественная реализация обозначенной концепции в большинстве случаев не предполагает сценарной разработки и основывается на спонтанности действий участников. Как следствие – невозможность буквального повторения представления (аналогично увеселительному балу). При этом хеппенинг предполагает эксперименты с пространством (от общественных мест в часы пик до нескольких квартир в доме), но не со временем. Последнее исключительно конвенционально (на это обращалось внимание выше). Хронотоп хеппенинга формируется как бы на ходу каждым его актором, тем самым предполагая многовариантность развития действия и непредсказуемость его исхода. В результате пространство-время данной художественно-игровой практики представляет собой образец нелинейной и открытой смысловой организации.

Вследствие объединения акторов (актеров и зрителей) общим пространством и временем, маркирующим объективное Настоящее, можно говорить о сходстве хронотопов бала-развлечения и хеппенинга. Исключение составляет формат тематических маскарадных балов, всецело погружающих участников в отличное от конвенционального время-пространство. В этом случае хронотоп подобного бала-маскарада (с господством в нем имажинативной сферы) и хеппенинга (с его реальным пространственно-временным контекстом) приобретает разновекторную направленность.

В целом результаты проведенного анализа дают основание трактовать пространственно-временную организацию бала-

развлечения в качестве условной структурно-смысловой матрицы хеппенинга. Прообразом данной организации в большей степени выступает хронотоп коллективного ритуала с характерной для него партиципацией, выраженной в отсутствии пространственной дифференциации на сценическую и зрительную зоны и, соответственно, совмещении участниками действия актерского и зрительского амплуа. Из двух семантических аспектов ритуала – коммуникативного и событийного [561, с. 95] в пространственно-временном континууме рассмотренных практик доминирует коммуникативный.

В качестве важного дополнения затронем вопрос о *формировании локальных хронотопов перформанса в рамках пространства-времени контаминированной, церемониально-развлекательной, модели бала и модели бала-развлечения*. Данный аспект вызывает интерес в контексте полноценно функционирующего явления перформанса задолго до его официального рождения в эпоху постмодерна.

Речь пойдет о фрагментарно возникающих в определенных локальных хронотопах увеселительного и контаминированного балов коллективных, камерных и сольных перформансах («перформансах-автопортретах» Д. Булычева). Под локальными хронотопами нами понимаются составляющие целостный хронотоп бала отдельные, относительно самостоятельные пространственно-временные локусы, каждый из которых связан с тем или иным видом бальной деятельности *Homo saltans* (художественно-игровой, внехудожественно-игровой).

Так, в формате художественно-игрового локуса (бальной залы) разворачивался коллективный перформанс, представляющий собой исполнение участниками бального мероприятия («перформерами») тех или иных танцевальных композиций. С одной стороны, согласно характерным чертам перформанса, танцевальная игра не предполагала зрительского участия. Она была рассчитана исключительно на творческое самовыражение исполнителя. С другой стороны, у этого вида бальной деятельности зритель был всегда. Его представляли либо акторы, не

принимавшие участия в танцах, либо, если танцевали абсолютно все гости, зрителями выступали сами танцующие по отношению друг к другу. Таким образом, специфика коммуникации в рамках танцевального процесса заключалась в ее всеобъемлющем характере, организующем «диалог внутри перформеров, между ними и зрителями...» [319, с. 14].

В рамках внехудожественно-игровых локусов (отдельных игровых помещений или условно выделенных игровых зон) происходил камерный перформанс в виде азартных и неазартных игр (карты, шашки, шахматы, кости, лото, бильярд и др.). Как правило, данный хронотоп также предполагал деление на пространство-время игроков и пространство-время зрителей. В контексте камерного перформанса особый интерес вызывает формат вербальной коммуникации между двумя участниками бала, не задействованными в игровом процессе, но так или иначе выступающими объектом наблюдения для других акторов. По мнению автора настоящей монографии, данный формат, основанный на создании личного пространства внутри публичного топоса и привлекающий внимание к сфере межличностного общения в аспекте ее театральности (ибо «каждый разговор, по сути, спектакль» [30, с. 35]), возможно рассматривать как семантическую платформу одного из востребованных сегодня проектов партиципаторного театра под названием «Этикет»²⁴⁵.

Локальным топосом для сольного перформанса мог выступить абсолютно любой локус бального пространства (как художественно-игровой, так и внехудожественно-игровой). «Авторами-исполнителями» данного вида перформанса являлись неординарные типажи, намеренно привлекавшие к себе всеобщее внимание нестандартно-демонстративным поведением и внешним видом. К таковым в XIX веке относились денди, свет-

²⁴⁵ «Этикет» – это популярный сегодня спектакль-перформанс без участия актеров, созданный британской компанией «Ротозаза». В нем задействованы всего два актора, находящиеся в публичном пространстве и разыгрывающие определенные ситуации под руководством инструктора-гида (голос в наушниках). Впервые был поставлен в Лондоне в 2007 г.

ские львы и львицы. Средством эпатажа для денди являлся безупречный внешний вид в сочетании с бесстрастной наглостью, крайней эмоциональной сдержанностью, колкой иронией, напускной непринужденностью и остроумным цинизмом. Светские львы эпатировали, в первую очередь, своими достижениями в какой-либо области. Если «денди – это тот, кто хочет, чтобы на него смотрели», то «лев – тот, на кого все хотят смотреть» [378, с. 242]. Светские львицы привлекали внимание искусственно создаваемой репутацией, основу которой составляло стремление максимального подражания мужским качествам и пристрастиям (курение, скачки с препятствиями, стрельба из пистолета и т. п.). Линия поведенческого текста обозначенных типажей была чрезвычайно яркой и формировала альтернативное танцам и играм событие на балах.

Таким образом, из вышеизложенного становится очевидным, что форма топики-темпоральной организации двух инвариантных моделей бала (бала-церемонии и бала-развлечения) явилась своего рода хронотопной матрицей, содержащей в себе пространственно-временной потенциал современных художественно-игровых практик – перформанса и хеппенинга.

5.2. Пространственно-временной континуум бала-развлечения как прообраз хронотопа иммерсивного театра

На уровне целостного и всеохватного взгляда на структурно-смысловую специфику организации хронотопа бала-развлечения выявляется не только его родство с хеппенингом, но и очевидная связь с иммерсивным театром. Ключевым понятием, объединяющим балльную и иммерсивную практики, выступает иммерсия (от лат. *immersio* – погружение). С одной стороны, иммерсия определяет особенности отношений между актерами постановочного действия и пространством, в котором оно про-

исходит (а именно полное погружение аудитории в хронотоп постановки, превращение зрителей в непосредственных участников спектакля, создающих его динамику). С другой – обнаруживает влияние организации пространственно-временного континуума на психологическое состояние акторов. Иными словами, эффект иммерсии, стирающей границы между сценой и зрительским залом, заключается в использовании пространственного погружения для создания погружения психологического. «Наше пространство может повлиять на психику нашей аудитории <...>, может иметь огромное влияние на зрительские впечатления от спектакля...», – отмечает современный лондонский театральный режиссер и драматург Джейсон Уоррен [754, с. 25].

В этой связи представляется уместным обратиться к мнению исследователя творчества британской театральной компании Панчдранк (Punchdrunk) Роуз Биггин, которая, проанализировав различные смысловые контексты слова «иммерсия», останавливается на одном из наиболее древних из них, связанном с ритуалом крещения. В строгих пространственно-временных границах этого ритуала, подразумевающего погружение тела человека в воду, с индивидом происходит определенная символическая трансформация, в результате которой он «выходит изменившимся» [639, с. 27]. Американский профессор, теоретик в области цифровых медиа Джаннет Мюррей переносит иммерсию на психологическую почву, подчеркивая, что данный опыт аналогичен опыту погружения в воду, ибо создается ощущение, «что тебя окружает совершенно другая реальность, отличающаяся также, как вода от воздуха, которая отвлекает на себя все наше внимание, весь наш аппарат ощущений» [715, с. 98]. Опираясь на приведенные мнения авторитетных ученых, можно говорить о том, что иммерсия предоставляет человеку возможность всецело погрузиться в иную, альтернативную повседневной, реальность с целью приобретения важного эмоционально-чувственного опыта. Последний способен повлиять на ментальную трансформацию индивида.

В аспекте бальной практики и иммерсивного театра термин «погружение» нами используется, прежде всего, как обозначение эстетического переживания, вызванного нахождением реципиента внутри постановочного действия. Погруженный в альтернативную реальность, актер ощущает себя ее неотъемлемой частью. Сам же искусственно созданный контент амбивалентен. С одной стороны, он стремится «исключить внешний мир из чувственного восприятия зрителей» [756, с. 29]. С другой – так или иначе апеллирует к повседневности (на уровне отдельных ситуаций, заимствованных из обычной жизни, реальных запахов, звуков, предметов, действий, игровых и коммуникативных моментов и т. п.). При этом в постановочном контексте элементы обыденности утрачивают свой утилитарный характер, обретая новое для себя качество эстетичности. Являясь ничем не примечательной, банальной частью реальной жизни, в рамках бального или иммерсивного мероприятия они способны сфокусировать на себе внимание акторов. «Когда обычное воспринимается как необыкновенное, когда бинарные оппозиции (альтернативная и повседневная реальность, искусство и неискусство, эстетичное и неэстетичное. – *И. Е.*) разрушаются и вещи превращаются в свою противоположность, – пишет Э. Фишер-Лихте, – у зрителя появляется *ощущение волшебства*. Именно это ощущение повергает его в состояние лиминальности и вызывает в нем процесс трансформации (преображения. – *И. Е.*)» [555, с. 327]. Волшебная аура иной действительности, предполагающая получение актерами «захватывающего опыта» (Роуз Биггин), является силой, обладающей огромной степенью притягательности для социума на протяжении всей истории его существования. Возможно, именно в этом кроется одна из причин феномена устойчивого интереса к увеселительным балам и все возрастающей популярности иммерсивных постановок.

Важным выразительным средством создания альтернативной реальности выступает *специальным образом организованное и оформленное пространство*, в котором продумана каждая де-

таль. Так, и бал-развлечение, и иммерсивная постановка могут проводиться: а) в замкнутом топосе, состоящем из нескольких помещений (комнат), каждое из которых имеет специальное предназначение; б) на пленэре, пространство которого также зонировано на определенные смысловые участки. В контексте иммерсивных спектаклей замкнутое внетеатральное пространство стремится полностью исключить из своего контекста элементы реального мира, всецело погружая акторов в искусственно созданную действительность. «В “иммерсивном театре” нетеатральная реальность исключена, а вымышленный мир герметично запечатан, – отмечает Мириам Вендшофф. – Полное исключение внетеатральной реальности создает благоприятную почву для создания иммерсивной параллельной реальности» [555, с. 29]. Замкнутое пространство балльной практики, напротив, активно включает в себя мотивы повседневности в виде различных, прежде всего, внехудожественных элементов (азартных и неазартных игр, буфета и праздничной трапезы).

Пленэрное внетеатральное пространство акцентирует внимание на «открытых» местах, тематически связанных с постановкой. Так, в формате т. н. средового театра (site-specific) именно конкретный топос с его особой аурой и накопленной исторической памятью определяет смысл иммерсивного представления и формирует его атмосферу. Аналогичная ситуация наблюдалась также в контексте балов-маскарадов на античную тематику, проводимых в эпохи итальянского Возрождения и французского Абсолютизма, в том числе и в специально предназначенных для этого местах на открытом воздухе – боскетах дворцовых парков. В обоих случаях пленэрные локусы выступают не только средой постановки, но и являются ее натуральными декорациями. Тем самым, и замкнутое, и пленэрное пространство в контексте бала-развлечения и иммерсивной постановки могут содержать в себе «напоминания о других историях и эпохах», благодаря чему «взаимодействие с пространством становится важной частью опыта зрителя» [30, с. 60], способ-

ствуется смысловому обогащению действия и создает необходимую для представления атмосферу.

Собственно *атмосфера* играет сущностную роль в создании эффекта альтернативной реальности, ибо это первое, что ощущает актер, оказываясь внутри постановочного контекста. Данная пространственная локация участника балльного и иммерсивного мероприятия способствует восприятию им происходящего как самого что ни на есть настоящего, поскольку «чем совершеннее иллюзия, тем выше степень реализма, тем сильнее погружение» [756, с. 9]. Истинное же погружение возникает, когда реципиент «воспринимает вымысел как реальность, а себя как ее часть» [756, с. 11].

Достижение эффекта реальности постановки усиливается благодаря многочисленным деталям (от материальных элементов дизайна до света, звука и запахов), истинность которых проходит проверку на уровне сенсорного восприятия. С одной стороны, через комплекс непредметных элементов атмосфера мероприятия приобретает особую, неповторимую ауру. С другой – она не только обволакивает актера, но с помощью различных звуков (музыкальных, речевых, шумовых и др.), запахов, тактильных ощущений и светового оформления проникает внутрь его тела, вызывая ответную реакцию в виде необходимого психосоматического состояния. По словам Э. Фишер-Лихте, «... в условиях пространства, обладающего особой атмосферой», реципиент «... ощущает себя живым организмом, взаимодействующим с окружающей его средой» [555, с. 220]. Следовательно, и иммерсивный театр, и бал-развлечение апеллируют не только к сознанию и воображению актера, но и комплексно воздействуют на все его чувства²⁴⁶, формируя у реципиента эмоционально-чувственный опыт. Последний приобре-

²⁴⁶ В данном контексте уместным представляется привести определение понятия «чувства», данное Э. Фишер-Лихте: «Чувства – это разновидности смысла, не имеющие словесного выражения, которые ... могут быть восприняты другими благодаря соответствующим телесным проявлениям (например, прерывистое дыхание, выступивший пот, мурашки по коже и т. д.)» [555, с. 276].

тает особую актуальность в контексте глобальной цифровизации повседневной жизни.

Одной из важных характеристик атмосферы и бала-развлечения, и иммерсивной постановки является *присутствие в ней элемента тайны*, вызывающего у акторов состояние определенного психологического напряжения и поддерживающего в них константный интерес к происходящему. В формате традиционных увеселительных балов данный элемент проявляется в меньшей степени и формируется, прежде всего, на уровне субъективных установок участников. Со стороны организации балного топоса, как правило, тайна локализуется не столько на великолепно освещенном танцевальном пространстве, сколько в малоосвещенных внехудожественных игровых локусах или неигровых зонах. В контексте бала-маскарада и иммерсивного действия влияние таинственного элемента на восприятие постановки является определяющим. И если на маскарадных балах элемент тайны заключен в одном из элементов внешнего вида актора – маске или специальном костюме, то в иммерсивных спектаклях тайна создается, прежде всего, на уровне пространственного оформления в целом и освещения как одного из его главных выразительных средств в частности. В иммерсивных постановках замкнутого типа (в закрытом пространстве) наблюдается тенденция использования минимального светового решения (постановки происходят в полумраке, а местами их проведения часто становятся заброшенные дома и особняки, подвальные помещения, склады, старые электростанции, фабрики и т. п.).

Следует отметить, что *спектр эмоций*, переживаемых акторами в хронотопе иммерсивного действия, весьма ограничен. Это волнение, страх, нервное напряжение, опасность, неизвестность, ужас. Как отмечает Роуз Биггин, эмоциональные эффекты иммерсивных постановок «по умолчанию привязаны к драме и трагедии» [639, с. 5]. Пространственно-временной континуум бала-развлечения, напротив, предоставляет участникам

весьма широкую эмоциональную палитру, в которой, наряду с вышеперечисленными эмоциями, большую роль играют состояния радости, приподнятого настроения и удовольствия. Так, и увеселительный бал, и иммерсивный театр для создания особой атмосферы тщательно работают с пространством. При этом психологическое качество этого пространства и, соответственно, создаваемой им атмосферы, разное – позитивное в формате бальной практики и негативное в рамках иммерсивных постановок.

Со стороны временного аспекта увеселительное бальное мероприятие предполагает наличие двух временных планов – имажинативного, субъективного (аконвенционального) и реального, объективного (конвенционального). Иммерсивное действие может основываться как исключительно на имажинативном хроносе (в закрытых пространствах), так и на параллельном сосуществовании имажинативного и конвенционального времени (например, в формате пленэрного пространства). Восприятие временного контекста напрямую зависело от наличия либо отсутствия логической последовательности в смыслообразовании сюжета постановки. В первом случае время ощущается как нечто единое, целостно-непрерывное. Во втором – как своеобразная временная мозаика, состоящая из отдельных, несхожих друг с другом по темпо-ритмической интенсивности фрагментов, которые вызывают «ощущение неоднородности, прерывистости и бессвязности» и обретают «пространственное измерение» [555, с. 243]. Если для иммерсивных постановок, которые могут быть как сюжетными, так и бессюжетными, характерны оба восприятия хроноса, то бальным увеселительным мероприятиям свойственно ощущение времени как неоднородной структуры (в соответствии с определенными пространственными локусами).

Организирующим фактором хронотопа и вместе с тем одним из выразительных средств создания атмосферы и бала-развлечения, и иммерсивных спектаклей является *ритм*, в ос-

нове которого лежит динамический принцип регуляции пространственно-звуковых элементов. Во многом именно благодаря ритму формируются драматургия действия, его эмоционально-психологическая аура и структурная специфика. В рамках сюжетных иммерсивных постановок с характерным для них восприятием временного процесса как целостного и непрерывного ритмическая выстроенность пространственно-временного континуума отличается внутренним единством. В формате бессюжетных иммерсивных спектаклей и увеселительных балов, напротив, наблюдается одновременное сосуществование нескольких ритмических планов, действующих в рамках тех или иных хронотопных локусов и образующих своего рода полиритмическую организацию целостного действия.

Помимо создания особой атмосферы бальной и иммерсивной постановок с помощью пространственно-временного структурирования, необходимо отметить еще одно очевидное сходство между хронотопом бала-развлечения и иммерсивного спектакля. Оно заключается в *наличии условной игровой «рамы»*, замыкающей действие в самом себе и размывающей пространственно-временные границы между повседневной и альтернативной реальностями. Выполняя лиминальную функцию, обозначенная «рама» способствует достижению будущим актором бального или иммерсивного действия особого психологического состояния, которое характеризуется свойством «переходности», «пограничности» и связано с одновременным пребыванием индивида в повседневной действительности (на телесно-физическом уровне) и альтернативной реальности (на имажинативном уровне). Речь идет о приглашении на бал или иммерсивную постановку в виде письма или билета. Эффект приглашения, с одной стороны, можно трактовать как событие повседневности, с другой – интерпретировать как часть будущей постановки, ее своеобразный пролог. Благодаря смысловой двусмысленности хронотопа приглашения переход из повседневной реальности в реальность альтернативную происходит достаточно плавно. Это погружение осуществляется постепенно,

позволяя индивиду психологически настроиться и подготовиться к будущему событию. Помимо эффекта приглашения, связанного с функцией пролога, не менее значимым является пост-эффект в виде: а) пребывания под впечатлением от полученного эмоционально-чувственного опыта; б) социальной коммуникации после мероприятия, подразумевающей его обсуждение и оценку. Данный пост-эффект может рассматриваться в качестве эпилога постановки, значение которого, аналогично прологу, связано с постепенным «размыванием границ» между объективным и имажинативным мирами – постепенным выходом из альтернативной реальности и плавным вхождением в реальность повседневности.

В процессе сравнения специфики формирования пространства-времени бала-развлечения и иммерсивного театра выявляется непосредственная связь между ними на уровне использования *различных форм организации взаимоотношений акторов с окружающим их пространством*. В число таких форм входят:

1. *Променад*, основанный на перемещении участников внутри закрытого топоса постановки из одного пространственного локуса в другой.

2. *Симультанное действие*, смысл которого состоит в невозможности одновременно увидеть все составляющие действие структурные элементы.

3. *Site-specific (средовой театр)*, сконцентрированный на восприятии акторами особенностей конкретного открытого (пленэрного) пространства, обладающего собственной историей и эмоциональной аурой.

4. *Театр ощущений (сенсорный театр)*, базирующийся на перцепции пространства органами чувств.

5. *Интерактивный театр*, предполагающий ролевую коммуникацию акторов (а la «театр ролевых игр»).

Остановимся отдельно на каждой из обозначенных форм в плане сравнительной характеристики их проявления в форматах балльной практики и иммерсивного театра.

Итак, *променад* являлся одной из главных форм освоения акторами пространства бала. На протяжении бального вечера гости могут свободно перемещаться из одного предоставленного в их распоряжение помещения в другое и таким образом оценивать локальные топосы с точки зрения их эстетики и практического назначения. Именно миграция актора внутри пространства бала формировала линию драматургического развития его бальной биографии. Аналогичную роль променада выполнял в иммерсивном спектакле, являясь основой общей драматургии действия. Следует отметить, что данная форма взаимодействия реципиентов с пространством была характерна как для закрытых постановок, так и для постановок открытого, пленэрного, формата. Если перемещение внутри бального пространства и пространства отдельных закрытых иммерсивных спектаклей предоставляло актерам определенную свободу выбора в рамках общего сценарного плана, то маршрут передвижения участников пленэрных и иной части закрытых иммерсивных проектов, сковывающих свободу участников, напротив, был жестко регламентирован. Для восприятия времени в променаде характерен «ускоренный режим» (время пролетает незаметно), благодаря чему у его реципиентов создается ощущение нахождения вне конвенционального хроноса.

Формат *симультанного действия* также свойственен как хронотопу бала-развлечения, так и пространству-времени иммерсивной постановки. Его особенность заключается в невозможности физического нахождения актора в нескольких пространственных локусах, где одновременно разворачивается действие. Так, бальный хронотоп предполагает параллельное функционирование нескольких зон – художественно-игровой и внехудожественно-игровой. Пребывание участника в одной из них делает невозможным его нахождение в другой и, следовательно, лишает индивида возможности получить целостное представление о бальном действе, непосредственным актором которого он является. Нечто похожее можно наблюдать в от-

дельных иммерсивных спектаклях, в локальных пространствах которых одновременно разворачиваются события, которые по смыслу должны последовательно сменять друг друга. Зрителю необходимо самому определиться с тем, какую именно часть общего действия он будет смотреть. Но каким бы ни был его выбор, он исключает шанс целостного охвата хронотопа спектакля.

Пленэрное пространство формата *site-specific* в балльных и иммерсивных постановках выступает и как «соавтор», и как особый хронотоп, и как «живая» декорация. В контексте балльной практики он (формат *site-specific*) был связан, прежде всего, с постановками балов-маскарадов в специально обустроенных для этого местах (о чем указано выше). Иммерсивные спектакли данного формата используют в качестве пространственной среды необычные, специфические места, обладающие яркой характерностью, эмоциональной и документальной «памятью» (например, парк, метро, улица, железнодорожный вокзал и т. п.). И если пленэрный топос бала – это всегда эстетически обогащенное пространство, представляющее собой произведение архитектурного искусства, то пространственная среда иммерсивного действия нередко искусственно наделяется эстетической значимостью, подвергаясь художественной трактовке автора.

Формат *театра ощущений* в качестве основного механизма эмоционального воздействия на актора предлагает восприятие пространственного континуума представления различными органами чувств. Запахи, звуки, тактильные и вкусовые ощущения в сочетании с движением создают своеобразную образно-чувственную ткань постановки. Балую-развлечению, призванному доставить удовольствие участникам, данный формат был присущ изначально. Однако если на балльных увеселительных мероприятиях улаждались все человеческие чувства, то в рамках иммерсивных постановок сенсорного театра, рассчитанных, прежде всего, на незрячих реципиентов, намеренно купируется сущностная для театрального искусства визуальная составляющая (зрячим актерам завязывают глаза). Ее отсутствие ком-

пенсирруется аудильными, обонятельными, вкусовыми, тактильными и кинетическими ощущениями, доставляющими участникам проектов яркие впечатления. Кроме того, комплексное сенсорное воздействие на реципиентов в рамках бала и иммерсивного действия обусловлено разными целями – экстравертно-гедонистической (на увеселительных балах) и интровертно-познавательной, позволяющей индивиду сосредоточиться на переживаемых ощущениях (в рамках иммерсивных постановок).

Интерактивный театр в равной степени характерен для бальной и иммерсивной практик. Это обусловлено, прежде всего, их игровой природой. Данный формат, заимствованный из партиципаторных представлений с характерным для них приемом вовлечения зрителей в творческий процесс, в контексте бала-развлечения и иммерсивного спектакля приобретает определенную специфику, связанную с трактовкой интерактивности как *ролевой игры* в online-режиме. В рамках интерактивной игры актер помещается в конкретные предлагаемые обстоятельства при отсутствии прописанного в сценарии текста. Так, на балльных увеселительных мероприятиях (как традиционных, так и маскарадных) в качестве предлагаемых обстоятельств выступают структурные элементы бала, а роли актеров носят более условный характер. Соответственно, предполагаемых сценариев балльных игр могло быть достаточно много. В рамках иммерсивных представлений, согласно желанию участников, их (участников) делят на активных («актеров») и пассивных («зрителей»). Собственно роли будущего спектакля распределяются лишь между активными реципиентами и имеют достаточную конкретность, соответствующую персонажам разыгрываемой истории (единственной!). И в случае увеселительного бала, и в случае иммерсивного представления их участники, обычно несколько закрепощенные и скованные в начале действия, в определенный момент начинают вживаться в роль и получать от нее удовольствие.

Момент успеха интерактивного формата связан с наличием этапа репетиционной работы, отсутствующего в партиципаторных практиках. Подобная подготовительная часть в аспекте увеселительного бала начинает проводиться задолго до самого события и представляет собой индивидуальные, а также групповые репетиции танцев будущими участниками под руководством танцмейстера. Контекст иммерсивной постановки предполагает проведение репетиции непосредственно перед началом ролевого импровизационного спектакля – акторам объясняются правила предстоящей игры и предлагается разыграть небольшие сценки, сюжетно не связанные с постановкой.

Осуществленный сравнительный анализ хронотопов бала-развлечения и иммерсивных постановок позволяет говорить о том, что пространственно-временная модель увеселительного бала может рассматриваться в качестве определенной схемы топики-темпоральной организации иммерсивных спектаклей. Погружаясь в альтернативную реальность, в ходе процесса ее «переживания», акторы бальной и иммерсивных практик, благодаря семантической сверхконстантности искусства и игры, приобретают ценный эстетический опыт, позволяющий им, с одной стороны, посмотреть на повседневность под иным, художественным, углом зрения, увидев прекрасное в обыденном. С другой – осознать и ощутить себя частью Вселенной и, тем самым, найти свое место в объективной действительности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с результатами проведенного исследования было доказано, что искусство и игра являются базовыми, системообразующими, атрибутивными семантическими константами бального хронотопа при вариативности его конкретных воплощений в историческом времени и географическом пространстве. Литература и источники, разнообразные по содержанию, типу и характеру почерпнутой из них информации, методология исследования, адекватная его материалам, и соответствующий понятийно-терминологический аппарат позволяют утверждать, что:

1. Основные подходы к изучению бала как культурно-художественного феномена дают возможность обобщить его как многомерную по содержанию и разнообразную по формам проявления процессуальную структуру игрового характера, сущностная роль в формировании которой принадлежит искусству. Фундирующее значение при этом обретает категория хронотопа, что обусловлено выполняемой им в формате бала ограничительно-связующей структурно-смысловой функцией. Разворачиваясь в четко обозначенных пространственно-временных границах, бальное действие приобретает семантическую самодостаточность целостного явления, основанного на диалектическом единстве возвышенного (художественная составляющая) и земного (нехудожественная составляющая).

Типология бальных мероприятий предполагает их дифференциацию по содержательно-смысловым и социально-сословным критериям, дополненным показателем, определяющим формат проведения бала (традиционный или маскарадный).

Первый критерий обуславливает тип бала (церемониальный, развлекательный, контаминированный). Второй – определяет вид бального мероприятия (моносословный и полисословный).

Структурные особенности балов связаны с двумя возможными онтологическими формами – как самостоятельного мероприятия и как части (как правило, финальной) какого-либо целостного празднично-торжественного действия официального или неофициального характера (рыцарского турнира, коронации, тезоименитства или бракосочетания монарха, встречи иностранных послов, именин вельможи и пр.).

2. В процессе эволюционного развертывания западноевропейской бальной практики сложились ее конститутивные семантические, структурные и функциональные модели, а также соотносимые с ними облигатные дивергенции. Топико-темпоральные характеристики данных парадигм, выступая объективной пространственно-временной системой координат, во многом определяли особенности их формы и содержания. Процесс рецепции сформировавшихся в Западной Европе инвариантных моделей бала на культурную почву восточного (российская территория) и центрального (белорусские земли) регионов представлял собой творческое воплощение западноевропейской традиции, в результате которого последняя в России и Беларуси приобрела свои особенности.

Специфические черты балов, проводимых в России, проявились на уровне художественного компонента посредством: а) дополнения музыкального и танцевального элементов оркестрово-хоровыми композициями, прославляющими монаршую особу и мощь русской державы (панегирические канты и хоровые полонезы); б) использования, наряду с аристократическими, региональных танцевальных образцов народностей, населявших Российскую Империю, с целью демонстрации геополитической мощи русского государства (барыня, трепак, малороссийский казачок, молдавский танец и др.); в) обогащения музыкального элемента выразительными возможностями рого-

вого оркестра, звучание которого придавало балльным мероприятиям особую торжественность.

Своеобразие балов, организуемых на белорусских землях, обозначилось в: а) акцентуации регионального начала во внешнем облике участников балльного мероприятия (противопоставляемый европейской моде сарматский, восточный, стиль балльного наряда, доминировавший на балах местной знати вплоть до начала XIX века); б) танцевальной программе, включавшей в себя, наряду с модными западноевропейскими танцевальными композициями, белорусские народные образцы; в) допущении акторами вольностей в сфере этикета (это вступало в противоречие с западными этикетными нормами).

Существуя на границе искусства и жизни, вбирая в себя разнообразные художественные и бытовые компоненты, бал на протяжении своего исторического развития претерпевал трансформацию содержания, форм реализации и функций в историческом времени и географическом пространстве под воздействием внешних и внутренних, объективных и субъективных факторов. Среди внешних основными являются смены историко-культурных эпох, вызванные развитием форм и технологий человеческой деятельности (от аграрной к промышленной и научной), а также мировые кризисы. В числе внутренних наиболее значимыми выступают формы общественного устройства в каждой отдельно взятой стране, процессы экономического, политического и культурного плана, происходящие в социуме, а также национальное своеобразие культуры государства и ментальности его народа. Из объективных следует отметить особенности государственной политики (внешней и внутренней), а в ряду субъективных выделить принадлежность индивида к определенному общественному сословию и сущностные личностные качества, определяющие характер его поведения и мировоззрения. Влияние вышеперечисленных факторов на динамику развития балльной практики определяет ее нелинейную сущность.

3. Основой художественной составляющей бала, охватывающей различные виды искусства, является их синтез, придающий бальному феномену черты органической системной целостности, несводимой к сумме ее структурных элементов, в том числе системообразующих (танец и музыка). Организованные в едином игровом квазитеатральном поле, с многогранными (непосредственными и опосредованными, непрерывными и дискретными, константными и спорадическими, явными и латентными, односторонними и многосторонними), многоуровневыми связями и нелинейным характером эпохально-стилевого процесса, они формируют иноповседневную реальность. Последняя, совмещая в себе два художественно-эстетических и хронотопных плана – объективно-бытийный, связанный с Настоящим, и объективно-метабытийный, апеллирующий к Прошлому, – выступает экстрактом Прекрасного, материализуясь посредством произведений искусства. Последние в границах бала создают особую, бальную, атмосферу.

4. На всей исторической дистанции формирования и развития бального хронотопа наиболее значимым, системно и субстанционально определяющим его компонентом оставалось искусство как облигатная, константная семантическая составляющая. Вместе с тем в разные социально-исторические и стилевые эпохи художественный сегмент осмысливался по-разному. В феодальном обществе (эпохи Средневековья и Ренессанса), с характерной для него маркировкой репрезентативных задач и господством пространства над временем, премьерную роль играли статические художественные элементы (архитектура, скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство). Капиталистический социум, начиная с эпохи барокко актуализировавший утилитарность и ценность хроноса, выдвинул на первый план временные и пространственно-временные искусства. При этом придворные балы, во все времена преследовавшие репрезентативные цели, и в буржуазном обществе не утратили своего внешнего великолепия.

В ходе эволюции бального феномена выделяются тенденции, связанные с условной переакцентировкой внутри его пространственно-временных координат и эстетико-утилитарных компонентов художественного инструментария, а также со смещением акцентов на уровне формы и содержания эстетической составляющей. С течением времени роль декоративности в художественном компоненте бального хронотопа значительно снижается, уступая место более простым формам с их ярко выраженной практической направленностью. Упрощается и его семантический контекст – произведения искусства больше не несут в себе скрытых смыслов, ограничиваясь утверждением в качестве единственного смысла самой сути художественно-эстетического как источника получения удовольствия (чувственного наслаждения). При этом сохраняется облигатная, непреходящая, системообразующая роль танцевального и музыкального элементов во все историко-культурные эпохи. Показательна также постоянная детерминанта стилового поля конкретной из них в художественном оформлении бального действия.

5. В аспекте рефракции игровой традиции бал предстает в виде многоуровневой конструкции с фундирующей ролью игрового концепта. Игровое начало объединяло в единую органичную целостность все структурные элементы бального действия, как художественные, так и внехудожественные. Выступая важным фактором семантизации и ритмизации бального хронотопа, игра, наряду с искусством, являлась одним из инструментов его упорядочивания, тем самым выполняя важную смысловую и формообразующую функцию. Художественный формат различных по жанрам бальных танцев выявлял в игре свойство эстетичности.

В процессе взаимодействия нехудожественного и художественного компонентов в рамках бала субстанциональная роль принадлежит театральности, которая в контексте бального феномена выполняет функцию концептуальной универсалии,

обеспечивающей интеграцию жизни и искусства. Эстетизируя внехудожественную сферу бала и играизируя сферу художественную, театральность формировала специфику бального действия и его топико-темпоральной организации. При этом на уровне структурной целостности игра, наряду с искусством, во все эпохи, рождавшие вариативность художественно-игрового начала, оказывалась системообразующей семантической константой бального хронотопа.

6. Искусство и игра как семантические константы обретают непреходящую значимость на категориальном уровне не только в границах собственно бального хронотопа, но и иных художественно-игровых феноменов, в том числе современных. Особенно наглядно это проявляется в практиках последних десятилетий XX – первых десятилетий XXI века – перформансе и хеппенинге, по отношению к которым бал выступает условной хронотопной матрицей. Наиболее показательны в этом плане парадигмальные инварианты бала-церемонии и бала-развлечения, базирующиеся на амбивалентном структурно-семантическом фундаменте ритуала и театра. Топико-темпоральная конструкция церемониального бала, опирающаяся на организацию пространства-времени классического театра с характерной для него дифференциацией топоса на сценическую и зрительскую зоны (и, соответственно, дифференциацией участников действия на «актеров» и «зрителей») и доминированием событийного семантического вектора над коммуникативным, является структурно-смысловым прототипом пространственно-временной системы инварианта перфоманса. Эйдос хронотопа увеселительного бала, основывающийся на пространственно-временной организации коллективного ритуала с присущим ему отсутствием зонирования пространства на сцену и зрительный зал (и, соответственно, совмещением участниками действия актерской и зрительской ипостасей) и господством коммуникативности над событийностью, выступает структурно-смысловой схемой для создания хронотопа хеппенинга.

В рамках единого пространственно-временного континуума контаминированного и развлекательного балов формируются частные топико-темпоральные локусы, выступающие шаблонами для локальных хронотопов перформанса и предполагающие деление на пространство-время «актера» и пространство-время «зрителя». В рамках локальных хронотопов – неотъемлемых структурно-смысловых элементов увеселительного и контаминированного балов – презентуются разные формы перформативных представлений: а) коллективная, представленная исполнением танцевальных композиций; б) камерная – в виде различных азартных и неазартных игр, а также вербальной коммуникации между участниками мероприятия; в) сольная, связанная с этикетной демонстративностью и эпатажностью неординарных типажей – денди, светских львов и львиц. Одновременное сосуществование пространства-времени каждой из обозначенных форм перформанса в рамках развлекательного и контаминированного балов обусловило специфику хронотопа в виде смысловой полифонии локальных топосов, объединенных единым конвенциональным хроносом. Кроме того, модель хронотопа бала-развлечения может рассматриваться в качестве условного шаблона пространственно-временной организации одного из востребованных сегодня направлений партиципаторного театра, базирующегося на постановке спектаклей без актеров.

7. Весьма ярко облигатность искусства и игры как семантических констант высшего порядка выявляется при сопоставлении хронотопа бала в его увеселительном и контаминированном типах с пространством-временем иммерсивного театра. При этом обнаруживается связь их структурно-смысловой организации, проявляющаяся в: а) эффекте иммерсии посредством пространственного (пространственно-временного) вовлечения в инореальность для достижения эффекта психологического погружения; б) наличии условной игровой «рамы»; в) использовании различных форм организации взаимоотношений

актеров с окружающим их пространством (променад, симуль-
танное действие, site-specific, театр ощущений, интерактивный
театр); г) стирании граней между дихотомическими парами
«эстетическое – внеэстетическое», «искусство – действитель-
ность», «повседневная реальность – иноповседневная реаль-
ность» и восприятию их как взаимодополняющих и параллельно
существующих. Показательным в этом плане является включе-
ние элементов повседневности в структуру балльных мероприя-
тий, равно как и маркировка обыденной жизни в качестве од-
ной из центральных тем партиципаторных и иммерсивных по-
становок. Оказываясь в фокусе внимания актеров, повседнев-
ность наделяется эстетической семантикой.

В целом рассматриваемое в настоящем исследовании про-
блемное поле, охватывающее вопросы функционирования бала
как художественно-игрового феномена, с точки зрения искус-
ствоведения представляет собой перспективную область науч-
ного знания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1987. – Ч. 1, кн. 1 : 1756–1774. – 544 с. : нот. ил.
2. Аберт, Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – Ч. 1, кн. 2 : 1775–1782. – 607 с. : нот. ил.
3. Аберт, Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1989. – Ч. 2, кн. 1 : 1783–1787. – 496 с. : ноты.
4. Аберт, Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт ; [пер. с нем., коммент. К. К. Саквы]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1990. – Ч. 2, кн. 2 : 1787–1791. – 559 с. : нот. ил.
5. Агеева, О. Г. Императорский двор России XVIII века: между европеизацией и традицией / О. Г. Агеева // Рос. история. – 2014. – № 1. – С. 54–74.
6. Агеева, О. Г. Императорский двор России, 1700–1796 годы / О. Г. Агеева ; Рос. акад. наук, Ин-т рос. истории. – М. : Наука, 2008. – 380 с.
7. Агеева, О. Г. Купечество и официальная праздничная культура русских столиц петровского времени / О. Г. Агеева // Менталитет и культура предпринимателей России XVII–XIX вв. : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т рос. истории ; редкол.: Л. Н. Пушкарев (отв. ред.) [и др.]. – М., 1996. – С. 25–39.
8. Агеева, О. Г. Придворная служба при императорском дворе России XVIII века: обер-церемониймейстеры и церемониальная часть / О. Г. Агеева // Проблемы социальной и политической истории России : сб. науч. ст. / Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации ; под общ. ред. Р. Г. Пихои. – М., 2009. – С. 140–150.
9. Агеева, О. Г. Светские ежегодные праздники русского двора от Петра до Екатерины Великой / О. Г. Агеева // Отеч. история. – 2006. – № 2. – С. 11–25.
10. Адамейко-Першенкова, Г. П. Нелинейные формы организации пространственно-временного континуума в изобразительном искусстве, архитектуре и музыке постмодернизма / Г. П. Адамейко-

Першенкова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2008. – № 9. – С. 37–44.

11. Адамович, С. Дворец в Наровле: история и реалии / С. Адамович // Архитектура и строительство. – 2010. – № 2. – С. 58–61.

12. Алимбочка, И. В. Хронотоп как структурный компонент художественного образа / И. В. Алимбочка // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. ст. IV Междунар. науч. конф. молодых ученых, посвящ. 80-летию юбилею каф. иностр. яз. (7 февр. 2014 г.) / М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, [физико-технол. ин-т] ; [общ. ред. Ж. А. Храмушина и др.]. – Екатеринбург, 2014. – С. 457–462.

13. Андреев, Н. Н. Петербургская Россия: III. Эпоха Александра I : с 37 рис. / Н. Н. Андреев. – СПб. : В. И. Яковенко, 1913. – 104 с. – (Культ.-ист. очерки России / Н. Н. Андреев ; № 11).

14. Андреева, И. М. Театральность в культуре / И. М. Андреева ; Юж.-Рос. гуманитар. ин-т. – Ростов н/Д : Юж.-Рос. гуманитар. ин-т, 2002. – 184 с.

15. Анисимов, Е. В. Время петровских реформ XVIII в., 1-я четверть / Е. В. Анисимов. – Л. : Лениздат, 1989. – 496 с. – (Ист. б-ка «Хроника трех столетий: Петербург – Петроград – Ленинград»).

16. Анненков, П. В. Парижские письма / П. В. Анненков ; Акад. наук СССР ; изд. подгот. И. Н. Конобеевская. – М. : Наука, 1983. – 608 с. – (Лит. памятники).

17. Ансело, Ф. Шесть месяцев в России : письма к Ксавье Сентину, соч. в 1826 г., в пору коронавания его императорского величества / Ф. Ансело ; [вступ. ст., сост., пер. с фр. и коммент. Н. М. Сперанской]. – М. : Новое лит. обозрение, 2001. – 287 с. – (Россия в мемуарах).

18. Антонян, М. А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / М. А. Антонян ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М., 2015. – 24 с.

19. Антропология театральности: человек в искусстве и театре : сб. науч. ст. / М-во культуры Рос. Федерации, Орлов. гос. ин-т культуры, Каф. режиссуры и мастерства актера ; ред.: В. Ю. Иванов, А. Ю. Титов, И. Н. Чистюхин. – Орел : [Изд-во ОГИК], 2017. – 104 с.

20. Апинян, Т. А. Игра как феномен культуры : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 17.00.08 / Т. А. Апинян ; С.-Петерб. гос. акад. культуры. – СПб., 1994. – 39 с.

21. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.

22. Арановский, М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [сост., ред. и предисл. М. Г. Арановского]. – М., 1974. – С. 252–272.

23. Арановский, М. Г. Симфонические искания : проблема жанра симфонии в совет. музыке 1960–1975 годов : исслед. очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 287 с.

24. Арбо, Т. Оркезография: трактат об искусстве танца Франции XVI века : учеб. пособие / Т. Арбо ; пер. Н. В. Юдалевич. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2013. – 253 с. – (Учебники для вузов. Спец. лит.).

25. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; [пер. с древнегреч. В. Г. Апеллерота ; ред. пер. и коммент. Ф. А. Петровского ; ст. А. С. Ахманова, Ф. А. Петровского]. – М. : Гос. изд-во художеств. лит., 1957. – 184 с. – (Памятники мировой эстетической и критической мысли).

26. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина ; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – Благовещенск : Благовещ. гуманитар. колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 393 с. – (Корпус гуманитар. дисциплин : КГД).

27. Аронсон, О. Искусство без произведения искусства / О. Аронсон // Богема: опыт сообщества: наброски к философии асоциальности / О. Аронсон. – М., 2002. – С. 73–86. – (Малая сер.).

28. Архитектура Тосканы, Умбрии, Марки / В. Е. Быков, А. И. Венедиктов, Т. Н. Козина // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / Гос. ком. по гражд. стр-ву и архитектуре при Госстрое СССР,

Науч.-исслед. ин-т теории, истории и перспективных пробл. совет. архитектуры. – Л. ; М., 1966–1977. – Т. 5 : Архитектура Западной Европы XV–XVI веков. Эпоха Возрождения / под ред. В. Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.], ч. 1 : Архитектура эпохи Возрождения в Италии, гл. 2 : Архитектура Италии 1420–1520 гг. – 1967. – С. 57–113.

29. Афанасьев, Д. В. Пространственное оформление спектакля : учеб. пособие / Д. В. Афанасьев ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Изд-во ЛГИТМиК, 1990. – 106 с.

30. Афанасьева, И. И. Партиципаторные и иммерсивные практики в театре начала XXI века : магистер. дис. / И. И. Афанасьева ; Нац. исслед. ун-т «Высш. шк. экономики», Фак. гуманитар. наук. – М., 2016. – 97 л.

31. Ахундов, М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов ; Акад. наук СССР, Ин-т философии. – М. : Наука, 1982. – 222 с.

32. Ахундов, М. Д. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени / М. Д. Ахундов ; Акад. наук СССР, Ин-т философии. – М. : Наука, 1974. – 254 с.

33. Баблон, Ж.-П. Генрих IV / Ж.-П. Баблон ; [пер. с фр. Д. Вальяно]. – Ростов н/Д : Феникс, 1999. – 606 с. – (След в истории).

34. Багратион-Мухранели, И. Л. Бал как форма культуры / И. Л. Багратион-Мухранели // Традиционные формы досуга: история и современность : сб. ст. / [редкол.: А. С. Каргин (отв. ред.) и др. ; ред.-сост. Н. А. Хренов]. – М., 1993. – С. 127–146. – (Сохранение и возрождение фольклорных традиций / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Гос. респ. центр рус. фольклора ; вып. 3).

35. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: структур.-семант. анализ восточнославян. ритуалов / А. К. Байбурин ; Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб. : Наука, 1993. – 223 с.

36. Байбурин, А. К. У истоков этикета: этногр. очерки / А. К. Байбурин, А. Л. Топорков ; отв. ред. Б. Н. Путилов ; Акад. наук СССР. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1990. – 166 с. – (Науч.-попул. лит. Сер. «Из истории мировой культуры»).

37. Байбунова, Р. Жилые интерьеры историзма [Электронный ресурс] / Р. Байбунова. – Режим доступа: https://ozlib.com/1025757/iskusstvo/zhilye_interery_istorizma. – Дата доступа: 15.04.2021.

38. Байбунова, Р. М. Интерьеры столетия «1920–2020» : пособие для дизайнеров / Р. М. Байбунова ; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. – М. : Перо, 2021. – 272 с. : ил. – (Интерьеры в меняющемся мире).

39. Байбунова, Р. М. Классические интерьеры дворцов и богатых жилых домов в XVIII веке / Р. М. Байбунова // Проблемы дизайна : [сб. ст.] / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств ; Нац. акад. дизайна ; [сост.: В. Л. Глазычев и др.]. – М., 2009. – [Вып.] 5 / [сост. и отв. ред. В. Р. Аронов]. – С. 252–271.

40. Байбунова, Р. М. Смена парадигм в отечественном дизайне интерьера. Конец 1950-х – 1980-е годы [Электронный ресурс] / Р. М. Байбунова. – Режим доступа: https://xn----7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1091_r-m-bajburova-smena-paradigm-v-otechestvennom-dizajne-interera-konec-1950-h-1980-e-gody.pdf. – Дата доступа: 19.06.2021.

41. Байбунова, Р. М. Эволюция стиля в интерьере как выражение ментальности: на примере стран Средиземноморья и Европы [Электронный ресурс] / Р. М. Байбунова // Художеств. культура. – 2019. – № 4. – Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/226/hk_2019_4_92_111_bayburova.pdf. – Дата доступа: 03.12.2020.

42. Баканурский, А. Жизнь, игра, театральность : исследование в 3-х актах с прологом и эпилогом / А. Баканурский. – Одесса : Негоциант, 2004. – 271 с. – (Ист.-культуролог. сер. «Сад камней»).

43. Баканурский, А. Г. Жизнь как игра и представление : исследование в трех актах с прологом и эпилогом : моногр. / А. Г. Баканурский. – Одесса : Астропринт, 2001. – 256 с.

44. Балкинд, Е. Л. Феномен объема и пространства в скульптуре / Е. Л. Балкинд // Учен. зап. Крims. федер. ун-та им. В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2017. – Т. 3 (69), № 4. – С. 134–141.

45. Балкинд, Е. Л. Хронотоп в изобразительном искусстве / Е. Л. Балкинд // Учен. зап. Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского, Сер. «Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2013. – Т. 26 (65), № 4. – С. 246–255.

46. Бальме, К. Вступ до театрознавства / К. Бальме ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Фак. культури и мистецтвознавства ; літ. ред. І. Пачковська. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – 268 с.

47. Баннов, К. Ю. Игровая культура в пространстве современности: опыт культурологического анализа : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / К. Ю. Баннов ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2007. – 28 с.

48. Баранова, Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Б. Баранова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – М., 1982. – Вып. 4 / сост. Ю. Розанова, Р. Косачева ; вступ. ст. Ю. Розановой. – С. 8–35.

49. Баркова, Э. В. Пространственно-временной континуум культуры: филос.-культурол. анализ : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13 / Э. В. Баркова. – Волгоград, 2003. – 360 л.

50. Барокко в Речи Посполитой [Электронный ресурс] // Академик. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1741019>. – Дата доступа: 22.08.2020.

51. Барсукова, Н. Жанровые модификации игровой эстетики постмодернизма / Н. Барсукова // Развлечение и искусство : [сб. ст. по материалам конф., Москва, 2006 г.] / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [отв. ред. Е. В. Дуков]. – СПб., 2008. – С. 70–79.

52. Барт, Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.

53. Барт, Р. Работы о театре / Р. Барт ; [пер. с фр. М. Зерчаниновой]. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 174 с.

54. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев ; Союз театрал. деятелей Респ. Беларусь. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 290 с.

55. Басалыга, О. В. Белорусско-итальянские связи в музыкальном искусстве как историко-культурный процесс [Электронный ресурс] / О. В. Басалыга. – Режим доступа: https://www.rusnauka.com/34_NIEK_2013/Philosophia/4_151764.doc.htm. – Дата доступа: 07.06.2022.

56. Басовская, Н. Зарождение средневековой цивилизации Западной Европы [Электронный ресурс] : [видеолекция] : 2 серии / Н. Ба-

совская. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/live/movies/90/zarozhdenie-srednevekovoi-civilizacii-zapadnoi-evropy>. – Дата доступа: 23.03.2021.

57. Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – 448 с. : ил.

58. Батурин, А. П. Рыцарский идеал женщины и любви в куртуазной культуре западноевропейского Средневековья / А. П. Батурин, Н. Д. Полищук // Вестн. КемГУ. – 2008. – № 2. – С. 16–20.

59. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Художеств. лит., 1990. – 543 с.

60. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 234–407.

61. Беларусы : у 8 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 6 : Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў [і інш.] ; рэд. В. А. Жахавец. – 606 с.

62. Бергер, Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / Л. Г. Бергер // Вопр. философии. – 1994. – № 4. – С. 114–128.

63. Бергер, Н. А. Гармония как пространственная категория в музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. А. Бергер ; Ленингр. гос. консерватория. – Л., 1980. – 25 с.

64. Берн, Э. Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений ; Люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы : пер. с англ. / Э. Берн ; общ. ред. М. С. Мацковского. – М. : Лист-Нью : Центр общечеловеч. ценностей, 1997. – 335 с. – (Антол. психол. бестселлера).

65. Бернштейн, Б. М. К спорам о специфике пространственных искусств / Б. М. Бернштейн // Совет. искусствознание : сб. ст. / редкол.: В. М. Полевой [и др.]. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 276–296.

66. Берхгольц, Ф. В. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, 1721–1725 : [в 4 ч.] / Ф. В. Берхгольц ; пер. с нем. И. Ф. Аммона. – Новое изд., с доп. примеч. – М. : Универ. тип., 1902–1903. – 4 ч.

67. Беспярых, Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение. Тексты. Комментарии / Ю. Н. Беспярых ; Рос. акад. наук, Ин-т рос. истории, С.-Петербург. фил. – СПб. : БЛИЦ, 1997. – 493 с. : ил.
68. Бишоп, К. Социальный поворот в современном искусстве / К. Бишоп ; пер. П. Жураковская // Художеств. журн. – 2005. – № 58/59. – С. 33–38.
69. Блазис, К. Танцы вообще: балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2008. – 347 с. – (Мир культуры, истории и философии).
70. Блохина, И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля / И. В. Блохина. – Минск : Харвест, 2015. – 399 с. : ил., цв. ил.
71. Блюш, Ф. Людовик XIV / Ф. Блюш ; пер. с фр. Л. Д. Тарасенковой, О. Д. Тарасенкова ; науч. ред. В. Н. Малов. – М. : Ладомир, 1998. – 815 с.
72. Богословский, М. М. Быт и нравы русского дворянства в первой половине XVIII века / М. М. Богословский. – Изд. 2-е. – Петербург : Задруга, 1918. – 47 с.
73. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. – М. : Постум, 2016. – 239 с. – (Технология свободы).
74. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр., [послесл.] А. Гараджи ; [предисл. Е. Петровской]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 318 с. – (Коллекция «Философия по краям»: литература. Искусство. Политика).
75. Бодунова, И. И. Европейский балльный танец в контексте белорусской культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / И. И. Бодунова ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – 24 с.
76. Бодунова, И. И. Европейский балльный танец в контексте белорусской культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / И. И. Бодунова ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – 224 л.
77. Бокова, В. Балы и праздники в России : книга-энциклопедия / В. Бокова. – М. : Аргументы и факты, 2000. – 234 с.

78. Болотов, А. Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова, 1738–1794 : [в 4 т.] / А. Т. Болотов. – СПб. : Печатня В. Головина, 1871. – Т. 1, ч. 1–7 : 1738–1760. – [2], X с., 1017 стб.

79. Болотов, А. Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова, 1738–1794 : [в 4 т.] / А. Т. Болотов. – СПб. : Печатня В. Головина, 1871. – Т. 2, ч. 8–14 : 1760–1771. – IV с., 5–1120 стб.

80. Большая энциклопедия : словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / под ред. С. Н. Южакова, П. Н. Милюкова. – СПб. : Просвещение, 1900. – Т. 2. : Арбуа де Жюбанвиль – Беллингегаузен. – 794 с.

81. Боплан, Г. Описание Украины Боплана (1630–1648 гг.) / Г. Боплан // Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси / пер. К. Мельник ; (под ред. В. Антоновича). – Киев, 1896. – Вып. 2 : (Первая половина XVII ст.). Дневник Новгородского подсудка Федора Евлашевского ; История Хотинского похода Якова Собеского 1621 ; Дневник похода против козаков запорожских ; Сведения о походе в Крым Михаила Дорошенко ; Дневник Симеона Окольского ; Описание Украины Боплана ; Сказание о невольниках, освободившихся из турецкой каторги ; Дневник Богуслава Машкевича. – С. 289–388.

82. Борев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 4-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с. : ил.

83. Боссан, Ф. Людовик XIV, король-артист / Ф. Боссан ; [пер. с фр., коммент. А. Булычевой]. – М. : Аграф, 2002. – 266 с. – (Волшебная флейта. Из кладовой истории).

84. Бохан, Ю. Побит феадалаў Вялікага Княства Літоўскага ў XV – сярэдзіне XVII ст. / Ю. Бохан, А. Скеп’ян. – Мінск : Беларусь, 2011. – 271 с. : іл.

85. Бохан, Ю. М. Турнірныя традыцыі ў Вялікім Княстве Літоўскім у XIV–XVI стагоддзях / Ю. М. Бохан. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2008. – 76 с. : іл.

86. Бремя развлечений: Otium в Европе, XVIII–XX вв. : [сб.] / Рос. акад. наук, Федер. агентство по культуре и кинематограф. Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – 365 с.

87. Брикнер, А. Г. Екатерина II Великая: ее жизнь и царствование : ил. история : с гравиров. портретами / А. Г. Брикнер ; [подгот.

текста (соврем. версия) Л. Подзолковой, В. Людвинской ; примеч. Н. Соломадиной]. – М. : Эксмо, 2009. – 431 с. – (История рос. монархии).

88. Брион, М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта : [пер. с фр.] / М. Брион ; [предисл. и примеч. Н. А. Бахши]. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 359 с. – (Живая история: повседневная жизнь человечества).

89. Бриткевич, Д. В. Взаимодействие музыкального и изобразительного искусств как отражение творческих поисков композиторов и художников : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Д. В. Бриткевич ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – 24 с.

90. Бруксон, Я. Б. ... Проблема театральности: естественность перед судом марксизма / Я. Б. Бруксон ; обл. Н. Акимова. – Петроград : Третья стража, 1923. – 59 с.

91. Бузук, Р. Л. Тэатр і глядач: дыялог доўжыцца ...: праблемы беларускага драматычнага тэатра і аўдыторыі глядачоў у прасторы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя / Р. Л. Бузук ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2017. – 267 с.

92. Булычева, А. В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычева. – М. : Аграф, 2004. – 447 с. – (Волшебная флейта. Из кладовой истории).

93. Булычева, Д. Ф. Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: филос. анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Д. Ф. Булычева ; [Астрахан. гос. ун-т]. – Астрахань, 2012. – 23 с.

94. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии: опыт исследования / Я. Буркхардт ; [пер. Н. Н. Балашова, И. И. Маханькова ; коммент. И. И. Маханькова]. – М. : Юрист, 1996. – 591 с. – (Лики культуры: ЛК).

95. Бутир, Л. М. Роговая музыка или роговый оркестр / Л. М. Бутир // Музыкальный Петербург : энцикл. слов. : в 3 т. / Рос. ин-т истории искусств ; отв. ред. А. Л. Порфирьева. – СПб., 1999. – Т. 1 : XVIII век, кн. 3 : Р–Я. – С. 19–23.

96. Бухарин, С. Н. Россия и Польша: опыт политико-психологического исследования феномена лимитрофизации : пособие для

правлящих элит лимитрофных государств / С. Н. Бухарин, Н. М. Ракитянский ; отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Ин-т рус. цивилизации, 2011. – 938 с. – (Исследования рус. цивилизации).

97. Быкадоров, А. И. Ритуал в современной культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / А. И. Быкадоров ; Ростов. гос. ун-т. – Ростов н/Д, 2006. – 27 с.

98. Бэлза, И. Ф. Михал Клеофас Огинский / И. Ф. Бэлза ; [Акад. наук СССР, Ин-т славяноведения и балканистики]. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1974. – 127 с. : ил., нот. ил.

99. Валериус, С. С. Скульптура нового мира: пробл. очерки / С. С. Валериус. – М. : Изобразит. иск., 1970. – 379 с. : ил.

100. Валишевский, К. Дочь Петра Великого : [моногр.] : пер. с фр. / К. Валишевский ; предисл. авт. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 540 с. – (След в истории).

101. Валишевский, К. Петр Великий: ист. исследование / К. Валишевский. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – 476 с. – (Романовы).

102. Валишевский, К. Ф. Сын Великой Екатерины: император Павел I: его жизнь, царствование и смерть, 1754–1801 : [ист. очерк] / К. Ф. Валишевский. – М. : Квадрат, 1993. – 443 с. – (Происхождение соврем. России).

103. Валлон, А. Психическое развитие ребенка : [пер. с фр.] / А. Валлон ; [вступ. ст. Л. И. Анцыферовой] ; Акад. пед. наук СССР. – М. : Просвещение, 1967. – 196 с.

104. Валуа, М. де (1553–1615). Мемуары. Избранные письма. Документы [Электронный ресурс] / М. де Валуа // Электронная библиотека RoyalLib.com. – Режим доступа: https://royallib.com/book/de_valua_margarita/margarita_de_valua_memuari_izbrannie_pisma_dokumenty.html#0. – Дата доступа: 11.05.2020.

105. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыка : очерки / В. В. Ванслов. – Л. : Художник РСФСР, 1977. – 296 с. : ил.

106. Ванслов, В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: вопр. теории и истории : [сб. ст.] / В. В. Ванслов. – М. : Изобразит. иск., 1983. – 439 с.

107. Варбург, А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург ; [сост. и пер. с нем. Е. Козиной ; пер. с итал. Н. Булаховой ; пер. с латин.

Д. Захаровой]. – М. : Азбука-классика, 2008. – 382 с. – (Художник и знаток).

108. Васильева, Н. В. Пространство и время: новая парадигма музыкознания / Н. В. Васильева // Обсерватория культуры. – 2009. – № 2. – С. 100–103.

109. Васильева, Н. В. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. В. Васильева ; Саратов. консерватория. – Саратов, 1996. – 21 с.

110. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / М. В. Васильева-Рождественская. – М. : ГИТИС, 2005. – 386 с. : ил., ноты.

111. Веблен, Т. Б. Теория праздного класса : пер. с англ. / Т. Б. Веблен ; вступ. ст. С. Г. Сорокиной ; общ. ред. В. В. Мотылева. – М. : Прогресс, 1984. – 367 с. – (Экон. мысль Запада) (Для науч. б-к).

112. Веденкова, Е. С. Исследование художественного пространства-времени: вопр. методологии / Е. С. Веденкова // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманитар. науки. – 2011. – Т. 104, № 12. – С. 279–284.

113. Веккер, Л. М. Психика и реальность: единая теория психических процессов / Л. М. Веккер ; под общ. ред. А. В. Либина. – М. : Смысл : Per Se, 2000. – 685 с. – (Открытая книга. Открытое сознание. Открытое общество).

114. Веллингтон, А. Т. Синтез искусств как признак современности и применение передовых медиатехнологий в театральной «визуальной эпохе» / А. Т. Веллингтон // Ист. и соц.-образоват. мысль. – 2016. – Т. 8, № 4. – С. 128–131.

115. Венкова, А. В. Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / А. В. Венкова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2001. – 22 с.

116. Вертков, К. Русская роговая музыка / К. Вертков ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки ; под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. – Л. ; М. : Музгиз, тип. им. Е. Соколовой в Ленингр., 1948. – 84 с. : ил., нот. ил.

117. Вестн. Мин. губ. земства. – 1915. – № 4.

118. Вигель, Ф. Ф. Записки / Ф. Ф. Вигель ; под ред. С. Я. Штрайха. – М. : Захаров, 2000. – 591 с.

119. Вилен. вестн. – 1875. – № 5.

120. Вилен. вестн. – 1900. – 21 янв. (№ 17).
121. Вилен. вестн. – 1900. – 30 янв. (№ 24).
122. Виолле-ле-Дюк, Э. Э. Замок, обстановка и нравы его обитателей [Электронный ресурс] // Жизнь и развлечения в средние века / Э. Э. Виолле-ле-Дюк // ВикиЧтение. – Режим доступа: <https://history.wikireading.ru/67826>. – Дата доступа: 26.03.2021.
123. Виртуальный [Электронный ресурс] // Словарь иностранных слов русского языка. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/37962/ВИРТУАЛЬНЫЙ. – Дата доступа: 10.11.2020.
124. Вислов, А. Истоки театральности / А. Вислов // Театр. – 1989. – № 4. – С. 99–102.
125. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн ; [пер. с нем., предисл. и примеч. Л. Добросельского]. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 349 с. – (Philosophy).
126. Витеб. губ. вед. – 1894. – 27 февр. (№ 17) ; 3 марта (№ 18) ; 6 марта (№ 19).
127. Владимиров, В. (В. Н. Долгоруков). В былой Москве ... : [воспоминания] / В. Владимиров (В. Н. Долгоруков) ; [предисл. В. В. Перцова, Е. С. Дружининой (Шервинской)]. – М. : Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина, 2010. – 327 с.
128. Вовенарг, Л. де К. де. Введение в познание человеческого разума ; Фрагменты ; Критические размышления о некоторых писателях ; Размышления и максимы / Л. де К. де Вовенарг ; Акад. наук СССР ; [пер. Ю. Б. Корнеева, Э. Л. Линецкой] ; подгот. Н. А. Жирмунская [и др.] ; общ. ред., ст. и примеч. Н. А. Жирмунской. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. – 440 с. – (Лит. памятники / Акад. наук СССР ; редкол.: Д. С. Лихачев (пред.)).
129. Волкова, Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры / Е. В. Волкова. – М. : Искусство, 1988. – 240 с.
130. Волконский, С. М. Воспоминания / С. М. Волконский. – М. : Искусство, 1994. – 288 с.
131. Володин, Э. Ф. Специфика художественного времени / Э. Ф. Володин // Вопр. философии. – 1978. – № 8. – С. 132–142.
132. Воронина, А. С. Теоретические аспекты «хронотопа» в архитектуре / А. С. Воронина, Е. И. Ладик, В. К. Горожанкин // Интеграция наук. – 2018. – № 8 (23). – С. 537–540.

133. Все развлечения Парижа в XIX веке [Электронный ресурс] / подгот. И. Левина. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/760>. – Дата доступа: 29.08.2020.
134. Выготский, Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка / Л. С. Выготский // *Вопр. психологии*. – 1966. – № 6. – С. 62–68.
135. Выскочков, Л. В. Будни и праздники императорского двора / Л. В. Выскочков. – СПб. [и др.] : Питер : Мир книг, 2012. – 493 с. : ил.
136. Выскочков, Л. В. Император Николай I: человек и государь / Л. В. Выскочков ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. – 638 с.
137. Габричевский, А. Г. Одежда и здание / А. Г. Габричевский // *Морфология искусства : сб. / А. Г. Габричевский ; [сост., предисл. и примеч. Ф. О. Стукалова-Погодина]*. – М., 2002. – С. 402–429.
138. Габричевский, А. Г. Пространство и масса в архитектуре / А. Г. Габричевский // *Морфология искусства : сб. / А. Г. Габричевский ; [сост., предисл. и примеч. Ф. О. Стукалова-Погодина]*. – М., 2002. – С. 430–447.
139. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы филос. герменевтики : пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
140. Галилей, Г. Рассуждения об игре в кости [Электронный ресурс] / Г. Галилей // *Хрестоматия по истории теории вероятностей и статистики / сост. и пер. О. Б. Шейнин*. – Берлин, 2007. – Вып. 2. – Режим доступа: https://www.sheynin.de/download/Pasc_Lapl_Poiss.pdf. – Дата доступа: 13.10.2021.
141. Гарбузов, Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н. А. Гарбузов ; ред. С. Л. Рубинштейн ; Акад. наук СССР, Сектор психологии Ин-та философии. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948. – 84 с.
142. Гашкова, Е. М. Культура: массовая, традиционная, «срединная» / Е. М. Гашкова // *Российская массовая культура конца XX века : материалы кругл. стола, 4 дек. 2001 г. / С.-Петерб. филос. о-во*. – СПб., 2001. – Вып. 15. – С. 40. – (Symposium).
143. Гашкова, Е. М. Культура отсутствующего пространства: от антропо- к киберцентризму / Е. М. Гашкова // *Виртуальное пространство культуры : материалы науч. конф., 11–13 апр. 2000 г.* /

С.-Петербург. филос. о-во. – СПб., 2000. – Вып. 3. – С. 12–14. – (Symposium). поменяли вместо Гафифуллина

144. Гашкова, Е. М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) / Е. М. Гашкова // Метафизические исследования : [альм. Лаб. Метафизических Исследований при филос. фак. С.-Петерб. гос. ун-та] / отв. ред. Б. Г. Соколов. – СПб., 1998. – Вып. 5 : Культура II / отв. ред. Е. Г. Соколов. – С. 85–95.

145. Гегель, Г. Сочинения : в 14 т. / Г. Гегель. – М. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1938. – Т. 12 : Лекции по эстетике, кн. 1. – XX, 472 с.

146. Гегель, Г. Сочинения : в 14 т. / Г. Гегель. – М. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1940. – Т. 13 : Лекции по эстетике, кн. 2. – 364 с.

147. Гегель, Г. Сочинения : в 14 т. / Г. Гегель. – М. : Изд-во соц.-экон. лит., 1958. – Т. 14 : Лекции по эстетике, кн. 3. – 440 с.

148. Гей, Н. К. Художественность литературы: поэтика. Стил / Н. К. Гей ; АН СССР, Ин-т мировой литературы. – М. : Наука, 1975. – 471 с.

149. Гельвеций, К. А. О скуке [Электронный ресурс] / К. А. Гельвеций // Сочинения : в 2 т. : [пер.] / К. А. Гельвеций. – [М. : Мысль], 1974. – Т. 2, разд. 8 : О том, что составляет счастье индивидов ; об основе, на которой следует воздвигнуть здание национального счастья, состоящего необходимым образом из счастья всех частных лиц, гл. 6. – Режим доступа: <https://scibook.net/pervoistochniki-filosofii-knigi/skuke-12508.html>. – Дата доступа: 13.02.2020.

150. Гермейер, Ю. Б. Игры с непротивоположными интересами / Ю. Б. Гермейер. – М. : Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1976. – 327 с. – (Оптимизация и исследование операций).

151. Гессе, Г. Игра в бисер: опыт жизнеописания магистра игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений : роман / Г. Гессе ; [пер. с нем. С. К. Апта]. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 1999. – 447 с. – (Вершины Мастера).

152. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион ; сокр. пер. с нем. М. В. Леонене, И. Л. Черня ; науч. ред. и предисл. Д. Г. Копелянского. – 2-е изд., испр. – М. : Стройиздат, 1975. – 567 с.

153. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей : сокр. репр. воспроизв. изд. 1914 г. / А. Гильдебранд ; [пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского ; вступ. ст. А. С. Котлярова]. – М. : Логос, 2011. – IX, 107 с.

154. Гниренко, Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства [Электронный ресурс] / Ю. Гниренко. – Режим доступа: <https://www.e-reading.mobi/bookreader.php/1020016/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otchestvennogo-iskusstva.html>. – Дата доступа: 21.12.2021.

155. Головина, В. Н. Мемуары графини Головиной ; Записки князя Голицына / В. Н. Головина ; [сост., предисл., подгот. текста, коммент. С. А. Никитина]. – М. : Три века истории, 2000. – 397 с. – (Рус. дневники, письма, воспоминания).

156. Гомельский дворцово-парковый ансамбль = Гомельскі палацава-паркавы ансамбль = Gomel Palace and Park Ensemble : [к 100-летию музея / В. А. Литвинов и др. ; рук. проекта О. В. Торопова ; редкол.: Е. А. Аленченко и др. ; фото: О. В. Белоусов и др.]. – Гомель : Ред. газ. «Гомел. праўда», 2019. – 347 с. : ил., факсим.

157. Гоменюк, С. Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / С. Г. Гоменюк ; Нац. муз. акад. Украины. – Киев, 2006. – 203 л.

158. Горбунов, П. А. Празднично-церемониальные мероприятия рыцарского сословия / П. А. Горбунов // Яросл. пед. вестн. Гуманитар. науки. – 2011. – Т. 1, № 2. – С. 283–286.

159. Готье, Т. Путешествие в Россию / Т. Готье ; [пер. с фр. и коммент. Н. В. Шапошниковой ; предисл. А. Д. Михайлова]. – М. : Мысль, 1988. – 398 с.

160. Грин, Б. Элегантная вселенная (суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории) [Электронный ресурс] / Б. Грин. – Режим доступа: <https://readli.net/chitat-online/?b=18431&pg=23>. – Дата доступа: 13.05.2022.

161. Гродн. губ. вед. – 1899. – 15 июня (№ 85) ; 27 июля (№ 109) ; 31 июля (№ 111) ; 7 сент. (№ 131) ; 5 окт. (№ 145).

162. Гродн. губ. вед. – 1905. – 24 июня (№ 24).

163. Гуревич, А. Я. Время как проблема истории культуры / А. Я. Гуревич // Вопр. философии. – 1969. – № 3. – С. 105–116.

164. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.

165. Гуревич, А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников: *Exempla*, XIII в. / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1989. – 367 с. – (Эпоха. Быт. Искусство).
166. Гуревич, А. Я. Пространственно-временной «континуум» «Песни о Нибелунгах» / А. Я. Гуревич // Традиция в истории культуры : [сб. ст. Посвящен 85-летию А. Ф. Лосева] / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры ; [отв. ред. В. А. Карпушин]. – М., 1978. – С. 112–127.
167. Гурко, В. И. Царь и царица / В. И. Гурко ; вступ. очерк В. М. Хрусталева. – М. : Вече, 2008. – 344 с. – (Царский Дом).
168. Д'Эзек, Ф. Из воспоминаний пажа Людовика XVI / Ф. Д'Эзек ; пер. Е. П. Чалеевой // Голос минувшего. – 1913. – № 6. – С. 106–132.
169. Давыденко, И. В. Репрезентация сцен магнатского бала в белорусском искусстве XX – начала XXI в. / И. В. Давыденко // Social and Economic Development and Quality of Life: History and Modern Times : Materials of the IX International Scientific Conference, March 15–16th, 2019 / Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», State University named after Shkarin Semey City Penza, State Technological University, New Bulgarian University. – Prague, 2019. – S. 13–17.
170. Давыдзенка, І. В. Асаблівасці развіцця бальных традыцый у канцы XVIII – пачатку XX ст. / І. В. Давыдзенка // Культура. Науча. Творчасць : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, Беларус. гос. акад. музыкi, Беларус. гос. акад. искусств. – Минск, 2018. – [Вып. 12] : XII Междунар. науч.-практ. конф., (Минск, 3 мая 2018 г.) / [редкол.: А. А. Корбут и др.]. – С. 186–192.
171. Давыдзенка, І. В. Баль у гісторыка-культурным кантэксце: трансфармацыя традыцый на землях Беларусі [Электронны рэсурс] / І. В. Давыдзенка // Нацыянальная культура годамі моладых : сб. матэрыялаў ХІІ итог. науч. конф. студэнтаў, магістрантаў, аспірантаў (17 марта 2016 г.) / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2016. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
172. Давыдов, Ю. Н. Искусство и элита / Ю. Н. Давыдов. – М. : Искусство, 1966. – 344 с.

173. Давыдова, И. С. Театральность как феномен культуры / И. С. Давыдова // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 16, № 40. – С. 61–66.

174. Дадамян, Г. Г. Аудитория театра и его стратегия / Г. Г. Дадамян // Театр как социологический феномен : [сб. ст.] / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. А. Хренов. – СПб., 2009. – С. 215–227. – (Социология и экономика искусства: науч. наследие / под общ. ред. А. Я. Рубинштейна, Н. А. Хренова).

175. Дадзіёмава, В. У. Восіп Казлоўскі (1757–1831): кароткі нарыс жыцця і творчасці / В. У. Дадзіёмава ; [уклад. Я. Паплаўскі]. – Мінск : Беларус. Капэла, 1995. – 22 с. : іл., нот. іл.

176. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст. : дапам. для сярэд. навуч. устаноў гуманітар. профілю / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларус. гуманітар. культ.-адук. цэнтр, 1994. – 96 с.

177. Дадзіёмава, В. У. Кампазітары Беларусі XVI–XVII стагоддзяў / В. У. Дадзіёмава // Асновы мастацтва. Сер. «У дапамогу педагогу». – 1996. – Вып. 3. – С. 103–110.

178. Дадзіёмава, В. У. Міхал Клеафас Агінскі: вехі жыцця і творчасці / В. У. Дадзіёмава // Мастацтва. – 1994. – № 2. – С. 61–64.

179. Дадзіёмава, В. У. Музычнае мастацтва Беларусі ў эпохі Рэнесансу і Барока / В. У. Дадзіёмава // Мастацтва. – 1997. – № 5. – С. 35–38 ; № 6. – С. 46–49.

180. Дадзіёмава, В. У. Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гіст.-тэарэт. даследаванне / В. У. Дадзіёмава ; [навук. рэд. І. Д. Назіна] ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. акад. музыкі, Каф. беларус. музыкі, Прабл. навук.-даслед. лаб. музыкі. – Выд. 2-е, перапрац. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2004. – 383 с.

181. Дадзіёмава, В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі : вучэб. дапам. для студэнтаў вышэйш., навучэнцаў сярэд. спец. навуч. устаноў культуры і мастацтва / В. У. Дадзіёмава ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. акад. музыкі, Каф. беларус. музыкі, Прабл. навук.-даслед. лаб. музыкі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2001. – 254 с. – (Музычная культура Беларусі).

182. Дадюмова, О. В. Музыка в паратеатральных действиях Белоруссии XVII–XVIII вв. / О. В. Дадюмова // Музыкальный театр Белоруссии: доокт. период / Акад. наук Белорус. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; [Г. И. Барышев и др. ; ред. Г. Г. Кулешова]. – Минск, 1990. – С. 139–154.
183. Дадюмова, О. В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О. В. Дадюмова. – Минск : Ковчег, 2015. – 243 с.
184. Даль, В. Толковый словарь живого великого русского языка : [в 4 т.] / В. Даль ; [вступ. ст. А. М. Бабкина]. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – Т. 1 : А–З. – LXXXVIII, 699 с.
185. Данн, Дж. У. Эксперимент со временем [Электронный ресурс] / Дж. У. Данн ; пер. с англ. Т. В. Ивлевой ; предисл. В. Руднева. – М. : Аграф, 2000. – Режим доступа: <https://gtmarket.ru/library/basis/5339/5340>. – Дата доступа: 22.02.2022.
186. Дачная архитектура за границей: фасады и планы каменных и деревянных построек в новых стилях / под ред. В. Стори. – СПб. : Книгоизд-во М. Г. Стракуна, [1913]. – [Ч. 1] : Дачи, виллы и особняки. – IV, 72 с.
187. Дашкова, Е. Р. Записки / Е. Р. Дашкова // Литературные сочинения / Е. Р. Дашкова ; [сост., вступ. ст. и примеч. Г. Н. Моисеевой]. – М., 1990. – С. 31–265.
188. Дворцовый песенник (Cancionero de Palacio) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://wikipedia.pp.ru/Дворцовый_песенник. – Дата доступа: 24.07.2022.
189. Делла Каза, Дж. Галатео, или Об обычаях / Дж. Делла Каза // Сочинения великих итальянцев XVI века : сб. / сост., вступ. ст., коммент. Л. М. Брагиной. – СПб., 2002. – С. 248–289. – (Б-ка ренессансной культуры).
190. Демидова, М. «Иконология» Чезаре Рипы: атлас памяти и манифест идеалиста / М. Демидова // Искусствознание. – 2020. – № 3. – С. 82–121.
191. Демидова, М. А. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I и его место в истории французской ренессансной архитектуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 07.00.04 / М. А. Демидова ; Моск. гос. ун-т, Ист. фак. – М., 2003. – 32 с.
192. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Электронный ресурс] / Ж. Деррида // Гуманитарный пор-

тал. – Режим доступа: <https://gtmarket.ru/library/articles/3038>. – Дата доступа: 15.12.2021.

193. Дженкс, Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. А. Дженкс ; пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой ; под. ред. [и с предисл.] А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. – М. : Стройиздат, 1985. – 137 с. : ил.

194. Джохадзе, Н. И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике / Н. И. Джохадзе // Вопр. философии. – 1983. – № 1. – С. 130–138.

195. Для чего нужно искусство? [Электронный ресурс] : дискуссия в Эрмитажном театре, посвященная 25-летию The Art Newspaper, Санкт-Петербург, 15 дек. 2015 г. : [видеозапись]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=2uETOS_OdYs. – Дата доступа: 19.12.2015.

196. Добровольский, А. Д. Время в скульптуре / А. Д. Добровольский // Творчество. – 1973. – № 10. – С. 13–14.

197. Добровольский, А. Д. Пространственная среда скульптуры / А. Д. Добровольский // Творчество. – 1977. – № 6. – С. 12–13.

198. Доброхотов, Б. В. Александр Алябьев: творческий путь / Б. В. Доброхотов ; Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки. – М. : Музыка, 1966. – 320 с.

199. Дорофеева, М. Бальный этикет [Электронный ресурс] / М. Дорофеева. – Режим доступа: <https://proza.ru/2017/02/26/1913>. – Дата доступа: 12.07.2020.

200. Дружининская, О. В. Лексика бала в русском языке XVIII–XIX вв.: происхождение, семантика, эволюция : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / О. В. Дружининская. – Вологда, 2005. – 217 л.

201. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин ; худож. С. Пожарский ; Ленингр. филармония. – Л. : Ленингр. филармония, 1936 (тип. им. Е. Соколовой). – 207 с.

202. Друскин, М. С. Собрание сочинений : в 7 т. / М. С. Друскин. – СПб. : Композитор, 2007. – Т. 1 : Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – 751 с.

203. Дуков, Е. В. Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX века / Е. В. Дуков // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории / М-во культуры Рос. Федерации,

Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2000. – С. 173–195.

204. Дуков, Е. В. Бал как социальная практика в России XVIII–XIX вв. / Е. В. Дуков // Музыка быта в прошлом и настоящем : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория ; [редкол.: А. М. Цукер (отв. ред.), К. А. Жабинский]. – Ростов н/Д, 1996. – С. 142–156.

205. Дуков, Е. В. Общественные балы и концертная культура XVIII века / Е. В. Дуков // Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. – М., 2003. – С. 169–184.

206. Дуков, Е. В. Полихрония российских развлечений XIX в. / Е. В. Дуков // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2000. – С. 495–520.

207. Дуков, Е. В. Развлечения и сценические профессии в XVIII–XX веках: Запад и Россия / Е. В. Дуков // Бремя развлечений: Otium в Европе, XVIII–XX вв. : [сб.] / Рос. акад. наук, Федер. а-во по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2006. – С. 4–20.

208. Духан, И. Н. Становление концепции времени в искусстве и проектной культуре XX века : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13 / И. Н. Духан ; [Моск. гос. ун-т]. – М., 2012. – 46 с.

209. Духан, И. Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX в. : [моногр.] / И. Н. Духан. – Минск : БГУ, 2010. – 223 с.

210. Духан, И. Н. Теория искусств: категория времени в архитектуре и изобразительном искусстве : учеб. пособие для студентов / И. Н. Духан. – Минск : БГУ, 2005. – 104 с.

211. Духан, И. Н. Художественная концепция времени в градостроительном искусстве : дис. ... канд. архитектуры : 18.00.01 / И. Н. Духан ; Белорус. гос. политехн. акад. – Минск, 1999. – 161 л.

212. Дуцев, М. В. Архитектура как «форма» времени / М. В. Дуцев // Приволж. науч. журн. – 2011. – № 1. – С. 77–82.

213. Дуцев, М. В. Архитектурная концепция времени / М. В. Дуцев // Архитектура в диалоге с человеком : сб. науч. тр. и докл. на Седьмых и Восьмых Иконниковских чтениях / Рос. акад.

архитектуры и строительных наук, Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства ; сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – М., 2012. – С. 409–422. – (Вопр. теории архитектуры).

214. Дюби, Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. / Ж. Дюби ; пер. с фр. Е. Ю. Симакова // Одиссей. Человек в истории: личность и общество : альм. / Акад. наук СССР, Ин-т всеобщ. истории ; отв. ред. А. Я. Гуревич. – М., 1990. – С. 90–96.

215. Евлашевский, Ф. Дневник Новгородского подсудка Ф. Евлашевского 1564–1604 / Ф. Евлашевский // Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси / пер. К. Мельник ; (под ред. В. Антоновича). – Киев, 1896. – Вып. 2 : Первая половина XVII ст. Дневник Новгородского подсудка Федора Евлашевского ; История Хотинского похода Якова Собеского 1621 ; Дневник похода против козаков запорожских ; Сведения о походе в Крым Михаила Дорошенко ; Дневник Симеона Окольского ; Описание Украины Боплана ; Сказание о невольниках, освободившихся из турецкой каторги ; Дневник Богуслава Машкевича. – С. 1–167.

216. Евреинов, Н. Н. ... Театр как таковой: обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Н. Н. Евреинов ; [художеств. оформ.] Н. И. Кульбина. – СПб. : Тип. Н. И. Бутковской, [1912]. – 122 с. : портр., ил., факс.

217. Елисеева, О. И. Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины / О. И. Елисеева. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 597 с. – (Живая история: повседневная жизнь человечества).

218. Емелин, В. А. Симулякры и технологии виртуализации в информационном обществе / В. А. Емелин // Нац. психол. журн. – 2016. – № 3 (23). – С. 86–97.

219. Еремина, М. Ю. Роман с танцем: [история танцевальной культуры с древнейших времен до наших дней] : сб. / М. Ю. Еремина. – СПб. : Журн. «Танец» : Созвездие, 1998. – 252 с.

220. Еремина-Соленикова, Е. В. Старинные балльные танцы: Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2010. – 251 с. – (Мир культуры, истории и философии).

221. Ефремова, И. В. Балльный ренессанс Беларуси: панорамный обзор / И. В. Ефремова // Вести ин-та соврем. знаний им. А. М. Широкова. – 2019. – Вып. 1 (78). – С. 24–29.

222. Ефремова, И. В. Русский бал и его воссоздание в музыкальном искусстве XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / И. В. Ефремова. – Харьков, 2013. – 272 л.
223. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения: условность древнего искусства / Л. Ф. Жегин ; [вступ. ст. и коммент. Б. А. Успенского]. – М. : Искусство, 1970. – 125 с.
224. Жукова, О. М. Фестиваль как художественное пространство взаимодействия искусств (на примере Витебского региона) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / О. М. Жукова ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – 161 л.
225. Зайцева, Ю. В. Возникновение исторических танцев в период Античности и Средневековья: влияние эпохи на становление и развитие некоторых из них / Ю. В. Зайцева // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2009. – № 1 (21). – С. 228–237 ; № 2 (22). – С. 231–240.
226. Захаров, А. В. От Homo Ludens к Homo Entertaining: социальная антропология развлечений / А. В. Захаров // Развлечение и искусство : [сб. ст. по материалам конф.] / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [отв. ред. Е. В. Дуков]. – СПб., 2008. – С. 28–55.
227. Захаров, А. В. Развлекать – невозвратный глагол / А. В. Захаров // Бремя развлечений: Otium в Европе, XVIII–XX вв. : [сб.] / Рос. акад. наук, Федер. а-во по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2006. – С. 31–37.
228. Захарова, О. Ю. Бал эпохи Петра Великого / О. Ю. Захарова // Родина. – 1995. – № 1. – С. 117–119.
229. Захарова, О. Ю. Балы пушкинского времени / О. Ю. Захарова. – М. : [б. и.], 1999. – 95 с.
230. Захарова, О. Ю. Веселье без перерыва: балы и маскарады Елизаветы Петровны / О. Ю. Захарова // Родина. – 1995. – № 6. – С. 86–90.
231. Захарова, О. Ю. Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи XVIII – начала XX века: коронации, дипломатические приемы, высочайшие выходы, военные парады, рыцарские карусели, церемониальные застолья, балы / О. Ю. Захарова. – М. : АиФ принт, 2003. – 399 с.

232. Захарова, О. Ю. Использование государственных и военных церемониалов в системе управления Российской империи XVIII – начала XX века : дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.02 / О. Ю. Захарова. – М., 2002. – 478 л.
233. Захарова, О. Ю. История русских балов / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 1998. – 88 с.
234. Захарова, О. Ю. Русские балы и конные карусели / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 2000. – 183 с.
235. Захарова, О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века: танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. – М. : Центрполиграф, 2010. – 447 с.
236. Захарова, О. Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XIX в. / О. Ю. Захарова. – М. : Центрполиграф, 2003. – 351 с. – (Из кн. сер. «Россия забытая и неизвестная»).
237. Зимин, И. В. Балы в императорских дворцах / И. В. Зимин // Взрослый мир императорских резиденций: вторая четверть XIX – начало XX века / И. В. Зимин. – М., 2010. – С. 264–296. – (Повседневная жизнь Рос. императ. двора ; кн. 1).
238. Зимин, И. В. Взрослый мир императорских резиденций: вторая четверть XIX – начало XX века / И. В. Зимин. – М. : Центрполиграф, 2010. – 430 с. – (Повседневная жизнь Рос. императ. двора ; кн. 1).
239. Зимин, И. В. Царская работа, XIX – нач. XX в.: повседневная жизнь Рос. императ. двора / И. В. Зимин. – М. : Центрполиграф ; СПб. : Рус. тройка-СПб, 2013. – 639 с. – (400 лет Дому Романовых).
240. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств : [сб.] / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; [редкол.: Д. Д. Благой и др.]. – Л., 1978. – С. 5–20.
241. Золотов, Ю. К. Фрески палаццо Лабиа и новая образность Тьеполо / Ю. К. Золотов // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения = *Arte e cultura in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo* : [сб. / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры ; редкол.: В. Э. Маркова (отв. ред.) и др.]. – М., 1997. – С. 221–230.

242. Зубарева, Н. Б. Об эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира / Н. Б. Зубарева // Художественное творчество: вопр. комплекс. изучения : [сб.] / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; [редкол.: Б. С. Мейлах (отв. ред.) и др.]. – Л., 1983. – С. 5–13.

243. Зубарева, Н. Б. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений: проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Б. Зубарева ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1990. – 192 л.

244. Зубова, О. Жанровые разновидности танцев в итальянских танцевальных трактатах XV века / О. Зубова // Вестн. музык. науки. – 2014. – № 2. – С. 6–12.

245. Иванов, В. В. Современная наука и театр / В. В. Иванов // Театр. – 1977. – № 8. – С. 97–107.

246. Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. / Н. П. Ивановский. – Калининград : Янтарный сказ, 2004. – 207 с.

247. Иванцов, В. В. Пространственно-временная организация художественного мира В. С. Маканина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В. В. Иванцов ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2007. – 239 л.

248. Иванченко, Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г. В. Иванченко. – М. : Смысл, 2001. – 255 с.

249. Ивашева, В. В. Категории Время – Пространство в литературе / В. В. Ивашева // На пороге XXI века: НТР и литература / В. В. Ивашева. – М., 1979. – С. 118–153.

250. Игнатов, И. Н. Театр и зрители / И. Н. Игнатов // Публика театра в России: социологические свидетельства 1890–1930-х годов / сост., вступ. ст., примеч. Ю. У. Фохт-Бабушкина ; Гос. ин-т искусствознания. – СПб., 2011. – С. 194–409. – (Социология и экономика искусства: науч. наследие).

251. Изард, К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард ; [пер. с англ. В. Мисник, А. Татлыбаева]. – М. [и др.] : Питер, 2006. – 460 с. : ил. – (Мастера психологии).

252. Иконников, А. В. Архитектура XX века: утопии и реальность : в 2 т. / А. В. Иконников ; под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М. : Прогресс-Традиция, 2001–2002. – Т. 1. – 656 с. ; Т. 2. – 672 с.

253. Иконников, А. В. Организация пространства и художественный язык архитектуры / А. В. Иконников // Совет. искусствознание : сб. ст. / Междунар. ассоциация критиков, Совет. нац. секция ; редкол.: В. М. Полевой [и др.]. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 26–45.

254. Иконникова, С. Н. Хронотоп культуры как основа диалога поколений / С. Н. Иконникова // *Miscellanea humanitaria philosophiae*: очерки по философии и культуре / С.-Петербург. филос. о-во. – СПб., 2001. – Вып. 5 : К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Соломина. – С. 69–74. – (Мыслители).

255. Иовлев, В. И. Архитектурный хронотоп и знаковость / В. И. Иовлев // Семиотика пространства : сб. науч. тр. / Междунар. ассоц. семиотики пространства. – Екатеринбург, 1999. – С. 103–115.

256. Исайчук, Д. Под сенью двуглавого орла, или Как Минск в XIX веке развивался [Электронный ресурс] : [по материалам рассказа ведущ. науч. сотрудника отдела истории Беларуси средних веков и начала нового времени Ин-та истории НАН Беларуси канд. ист. наук Е. Филатовой] / Д. Исайчук // МН. Минск-новости. – Режим доступа: <https://minsknews.by/pod-senyu-dvuglavogo-orla-ili-kak-minsk-v-xix-veke-razvivalsya/>. – Дата доступа: 05.11.2021.

257. Искусственный [Электронный ресурс] // Викисловарь. – Режим доступа: <https://ru.wiktionary.org/wiki/искусственный>. – Дата доступа: 10.11.2020.

258. История Оливье Кастильского и Артура из Алгарве (Bnf Fr. 12574), fol. 181v.jpg [Электронный ресурс] : [миниатюра] / [худож. Л. Лиде]. – Режим доступа: [http://www.wikitranslators.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9E%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D1%8C%D0%B5_%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B8_%D0%90%D1%80%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%B8%D0%B7_%D0%90%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B5_\(Bnf_Fr._12574\),_fol._181v.jpg](http://www.wikitranslators.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9E%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D1%8C%D0%B5_%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B8_%D0%90%D1%80%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%B8%D0%B7_%D0%90%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B5_(Bnf_Fr._12574),_fol._181v.jpg). – Дата доступа: 29.08.2021.

259. Каган, М. С. Морфология искусства: ист.-теорет. исследование внутр. строения мира искусств / М. С. Каган. – [Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972]. – 440 с.

260. Каган, М. С. Пространство в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. науч. ст. / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; редкол.: Б. Ф. Егоров [и др.]. – Л., 1974. – С. 26–39.
261. Казаков, Е. Ф. Душа человека XVII–XVIII веков (на материале европейского искусства) / Е. Ф. Казаков // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 35. – С. 34–42.
262. Казанова Н. В. Социальный феномен игры в контексте деятельностного подхода : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Н. В. Казанова ; [Волгогр. гос. техн. ун-т]. – Волгоград, 2002. – 24 с.
263. Кайуа, Р. Игры и люди ; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа ; [сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. – М. : О.Г.И, 2007. – 303 с. – (Нация и культура/Научное наследие. Антропология / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исследований, Центр типологии и семиотики фольклора).
264. Калинаускас, И. Н. Индивидуальный хронотоп [Электронный ресурс] : [видеозапись] / И. Н. Калинаускас. – 2007. – Режим доступа: https://yandex.by/video/preview/?text=игры%20калинаускас%20хронотоп%20часть%201&path=yandex_search&parent-reqid=1654970213521790-3611666485212566383-sas2-0054-sas-l7-balancer-8080-BAL-1344&from_type=vast&filmId=11025540001948590083. – Дата доступа: 15.11.2020.
265. Калинина, Л. Ю. Понятие «синтез искусств»: актуальные аспекты / Л. Ю. Калинина // Балтийский гуманитар. журн. – 2016. – Т. 5, № 4 (17). – С. 236–239.
266. Кальве, Л.-Ж. Игры в обществе / Л.-Ж. Кальве // Апокриф. – 1992. – № 2. – С. 117–124.
267. Камер-фурьерский (церемониальный) журнал 1771 года [Электронный ресурс]. – СПб., 1857. – Режим доступа: https://clockstock1.datacloudmail.ru/stock/get/j7m9UkWhBQ8EQPyoSfVvAoSRjWf94PJ9f2YjB4EcKWya48WyRzdYZ48q2gQu1oVqJ3auAEA1DyUV/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80-%D1%84%D1%83%D1%80%D1%8C%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9

_%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB__1771_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0.pdf. – Дата доступа: 13.03.2021.

268. Кант, И. Критика способности суждения : [пер. с нем.] / И. Кант ; [вступ. ст., коммент. А. В. Гулыги]. – М. : Искусство, 1994. – 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

269. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. – Минск : Литература, 1998. – 959 с. – (Классич. филос. мысль: КФМ).

270. Кант, И. О скуке и развлечении [Электронный ресурс] / И. Кант // Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – [М. : Мысль], 1966. – Т. 6, п. 61. – Режим доступа: <https://scibook.net/pervoistochniki-filosofii-knigi/skuke-razvlechenii-11707.html>. – Дата доступа: 13.02.2020.

271. Кардини, Ф. Истоки средневекового рыцарства / Ф. Кардини ; [предисл. В. И. Уколовой]. – Сретенск : Межконфессиональный центр ист.-филос. исследований, 2000. – 361 с.

272. Кармин, А. С. Культурология / А. С. Кармин. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. [и др.] : Лань, 2003. – 928 с. – (Учебники для вузов. Спец. лит.).

273. Кармона, М. Мария Медичи [Электронный ресурс] / М. Кармона ; [пер. с фр. С. В. Пригорницкой]. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – Режим доступа: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/506587-mishel-karmona-mariya-medichi.html>. – Дата доступа: 10.08.2021.

274. Карозо, Фабрицио [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.instr.scorser.com/C/%D0%92%D1%81%D0%B5/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BE%2C+%D0%A4%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%BE/%D0%92%1%81%D0%B5/Alphabeticly.html>. – Дата доступа: 23.07.2021.

275. Кастильоне, Б. Придворный / Б. Кастильоне // Сочинения великих итальянцев XVI в. : сб. / сост., вступ. ст., коммент. Л. М. Брагиной. – СПб., 2002. – С. 181–247. – (Б-ка ренессансной культуры).

276. Каткова, М. В. Искусство действия. Перформанс – художественное явление второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / М. В. Каткова ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – М., 2000. – 28 с.

277. Квитницкая, Е. Строительство Тызенгауза в Гродно. Часть 2 [Электронный ресурс] / Е. Квитницкая. – Режим доступа: <https://>

harodnia.com/be/uczora/vkl-recz-paspalitaja/574-elena-kvitnitskaya-stroitelstvo-tyzengauza-v-grodno-chast-2. – Дата доступа: 29.08.2020.

278. Келлер, Е. Э. Городские светские праздники Петербурга XVIII–XX веков: историко-культурный контекст : дис. ... канд. культурологии : 24.00.02 / Е. Э. Келлер. – СПб., 1997. – 225 л.

279. Келлер, Е. Э. Праздничная культура Петербурга: очерки истории: к 300-летию Петербурга / Е. Э. Келлер. – СПб. : Михайлов, 2001. – 319 с.

280. Керн (Маркова-Виноградская), А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка / А. П. Керн (Маркова-Виноградская) ; [сост., вступ. ст. и примеч. А. М. Гордина]. – М. : Правда, 1989. – 480 с. – (Лит. воспоминания).

281. Кирик, Т. А. Виртуальная реальность: сущность, критерии, типология : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Т. А. Кирик. – Омск, 2004. – 165 л.

282. Кириленко, Ю. Н. Проблема интерпретации ритуала в структурализме, постструктурализме и философии повседневного языка : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Ю. Н. Кириленко ; Нац. исслед. Томс. гос. ун-т, Филос. фак. – Томск, 2011. – 19 с.

283. Кирюшин, А. Н. Проблема игры в современных социальных практиках: социально-философский анализ : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.11 / А. Н. Кирюшин ; Воен. ун-т М-ва обороны Рос. Федерации. – М., 2019. – 36 с.

284. Кирюшин, А. Н. Проблема игры в современных социальных практиках: социально-философский анализ : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.11 / А. Н. Кирюшин ; Воен. ун-т М-ва обороны Рос. Федерации. – Воронеж, 2019. – 352 л.

285. Кирюшин, А. Н. Функции и роль игры и играизированных процессов в контексте социальных практик / А. Н. Кирюшин // Воен. акад. журн. – 2017. – № 1 (13). – С. 134–138.

286. Клемм, Б. Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев : рук. для учащихся танцам и учителей танцевания : сост. по рук. танцев. искусства Бернгарда Клемма / Б. Клемм. – СПб. : Тип. А. Каспари, 1884. – [2], II, 171 с.

287. Клецкина, О. С. Становление и развитие театра Радзивиллов в 1724–1810 гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / О. С. Клецкина ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 2017. – 26 с.

288. Клод, Н. Л. Замок Бенувиль и особняк мадам Телюссон [Электронный ресурс] / Н. Л. Клод. – Режим доступа: https://architect.dovidnyk.info/index.php/arhitektory/klodnikolyalyedu/70-zamok_byenuvil__i_osobnyak_madam_tyelyusson. – Дата доступа: 23.04.2020.

289. Клула, И. Екатерина Медичи / И. Клула ; пер. с фр. С. В. Пригорницкой. – Ростов н/Д : Феникс, 1997. – 448 с. – (След в истории).

290. Ключевский, В. О. Книги. Ассамблеи. Учебник приличий [Электронный ресурс] / В. О. Ключевский // Курс русской истории / В. О. Ключевский. – М. : Альфа-книга, 2011. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/kurs-russkoj-istorii-read-124313-388.html>. – Дата доступа: 15.05.2021.

291. Княжицкий, А. И. Путешествие в Пушкинскую Москву : учеб. материалы / А. И. Княжицкий, Е. А. Усова, А. Я. Невский. – М. : Мирос, 1993. – 96 с.

292. Коган, Л. Б. Искусство и развлечение: взаимодействие или аннигиляция? / Л. Б. Коган // Развлечение и искусство : [сб. ст. по материалам конф.] / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [отв. ред. Е. В. Дуков]. – СПб., 2008. – С. 16–19.

293. Кодекс Республики Беларусь о культуре [Электронный ресурс] : 20 июля 2016 г., № 413-З : принят Палатой представителей 24 июня 2016 г. : одобрен Советом Респ. 30 июня 2016 г. // ВРЦКиТ. – Режим доступа: <http://vrckt.by/materialyi/normativnyie/kodeks-o-kulture/>. – Дата доступа: 22.07.2019.

294. Козандей, Ф. Церемониальная политика во Франции XVI–XVII вв. / Ф. Козандей ; пер. с фр. Ю. Минеевой // История. – 2015. – Т. 6, вып. 4 (37). – С. 239–251. – Режим доступа: <http://annuaire-fr.igh.ru/system/articles/pdfs/000/000/145/original/92cfdd275289cf9d8697a016bfb1ac1bb5af61d.pdf?1450891403>. – Дата доступа: 25.03.2020.

295. Козловская, Л. И. Оптимизация игровой деятельности в молодежных культурно-досуговых программах : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / Л. И. Козловская ; Моск. гос. ин-т культуры. – М., 1991. – 16 с.

296. Козловская, Л. И. Особенности игры в социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2011. – № 1. – С. 119–125.

297. Козловски, П. Культура постмодерна: [общественно-культурные последствия технического развития] / П. Козловски ; пер. с нем. Л. В. Федоровой [и др.]. – М. : Республика, 1997. – 239 с. – (Философия на пороге нового тысячелетия).
298. Козьякова, М. И. Исторический этикет / М. И. Козьякова. – Изд. 2-е. – М. : Согласие, 2018. – 279 с. : ил.
299. Кокс, У. По России и Польше в исходе XVIII века: путевые впечатления англичанина (1779–1785) / У. Кокс // Рус. старина. – 1907. – Т. 131, кн. 7–8 (июль–авг.). – С. 291–307.
300. Колесникова, А. Бал в России: XVIII – начало XX века / А. Колесникова. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 303 с. – (Искусство жизни).
301. Колесникова, А. В. Бал в истории русской культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.02 / А. В. Колесникова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1999. – 24 с.
302. Колесникова, А. В. Бал в истории русской культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.02 / А. В. Колесникова. – СПб., 1999. – 286 л.
303. Колесникова, Т. С. Европейская повседневная культура XIX века / Т. С. Колесникова // Аналитика культурологии. – 2010. – № 2 (17). – С. 93–104.
304. Комков, О. Захваченность бесконечностью: вклад романтизма в развитие культурологической мысли [Электронный ресурс] / О. Комков. – Режим доступа: <https://monocler.ru/romantizm-i-zahvachennost-beskonechnostyu/>. – Дата доступа: 20.01.2020.
305. 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 фр.] / Ш. Компан. – М. : Универ. тип. : у В. Огорокова, 1790. – 437 с.
306. Кони, Ф. А. История балов и маскарадов [Электронный ресурс] / Ф. А. Кони. – Режим доступа: <https://bibra.ru/composition/istoriya-balov-i-maskaradov/>. – Дата доступа: 13.05.2020.
307. Конон, В. М. От ренессанса к классицизму: становление эстетич. мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв. / В. М. Конон ; ред. А. С. Майхрович ; Акад. наук БССР, Ин-т философии и права. – Минск : Наука и техника, 1978. – 158 с.

308. Константин Багрянородный [Электронный ресурс] // Русь изначальная: история России от самых истоков. – Режим доступа: https://ruhistor.ru/istochniki_viz_016.html. – Дата доступа: 15.04.2021.

309. Константин Николаевич Лядов [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны: ваш гид в мире музыки, танца и оперы. – 2019. – Режим доступа: <https://musicseasons.org/konstantin-nikolaevich-lyadov/>. – Дата доступа: 30.08.2020.

310. Коптель, Н. В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Н. В. Коптель. – Саратов, 2007. – 144 л.

311. Корнилович, А. О. О первых балах в России [Электронный ресурс] / А. О. Корнилович. – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/О_первых_балах_в_России_\(Корнилович\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_первых_балах_в_России_(Корнилович)). – Дата доступа: 17.05.2021.

312. Коршунова, А. В. Общественный бал-маскарад как культурная практика: опыт социокультурного проектирования в пространстве современного города / А. В. Коршунова // Диалоги о культуре и искусстве : материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием), Пермь, 18–20 окт. 2018 г. : [в 2 ч.] / М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Перм. края, Перм. гос. ин-т культуры ; [отв. ред. Е. В. Баталина-Корнева]. – Пермь, 2019. – Ч. 1. – С. 292–298.

313. Костюковец, Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии: массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы : [пособие] / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Вышэйш. шк., 1975. – 96 с. : нот. ил.

314. Котович, Т. В. Пространственно-временной континуум театра : моногр. / Т. В. Котович ; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т. – Витебск : Изд-во ВГУ, 2005. – 180 с.

315. Котович, Т. В. Хронотоп театрального произведения : моногр. / Т. В. Котович ; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2011. – 179 с.

316. Котович, Т. В. Художественные средства организации хронотопа театрального произведения : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Т. В. Котович. – Минск, 2007. – 290 л.

317. Котте, А. Театральность: понятие в поисках собственного предмета / А. Котте // Театроведение Германии: система координат / сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – СПб., 2004. – С. 215–232. – (Всемирное театроведение).

318. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1979. – 295 с.

319. Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Ю. В. Кривцова ; Яросл. гос. пед. ун-т, Каф. культурологии и журналистики. – Ярославль, 2006. – 22 с.

320. Кулагин, А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в. / А. Н. Кулагин ; [ред. О. А. Швидковский ; фото: В. Б. Жерко, А. Н. Кулагин] ; Акад. наук Белорус. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1981. – 134 с. : ил.

321. Кулагин, А. Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии (в контексте общеевропейской культуры) / А. Н. Кулагин ; [под ред. Г. И. Барышева ; фотоил. В. Б. Жерко] ; Акад. наук Белорус. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1989. – 238 с. : ил.

322. Культура университетского бала : моногр. / [Е. Н. Нархова и др.] ; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Урал. Федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, [Ин-т физ. культуры, спорта и молодежной политики]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. – 419 с.

323. Культура эпохи Просвещения : [сб. ст.] / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры ; [редкол.: К. М. Андерсон и др.]. – М. : Наука, 1993. – 255 с. : ил.

324. Куркин, А. В. Банкет Фазана [Электронный ресурс] / А. В. Куркин. – Режим доступа: https://www.academia.edu/6535896/БАНКЕТ_ФАЗАНА. – Дата доступа: 23.01.2020.

325. Лаврентьева, Е. В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры: этикет / Е. В. Лаврентьева. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 663 с. – (Живая история. Повседневная жизнь человечества).

326. Лаэртский, Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Д. Лаэртский ; [пер. М. Л. Гаспарова ; ред. тома и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев] ; Акад. наук СССР, Ин-т философии. – 2-е изд., испр. – М. : Мысль, 1986. – 571 с. – (ФН: Филос. наследие ; т. 99).

327. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового Запада : пер. с фр. / Ж. Ле Гофф ; общ. ред. Ю. Л. Бессмертного ; послесл. А. Я. Гуревича. – М. : Прогресс : Прогресс-Академия, 1992. – 374 с.

328. Лебедева-Емелина, А. В. Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений / А. В. Лебедева-Емелина, Е. М. Левашев // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2000. – С. 43–68.

329. Лебедева-Емелина, А. В. Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Лебедева-Емелина ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – М., 2018. – 50 с.

330. Лебедева-Емелина, А. В. Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Лебедева-Емелина. – М., 2018. – 502 л.

331. Леду Клод Никола [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://architan.ru/stati/znamenitye_arhitektory/ledu_klod_nikola/. – Дата доступа: 24.11.2021.

332. Леоновичус, А. В. Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции) / А. В. Леоновичус // Новый филол. вестн. – 2015. – № 4 (35). – С. 32–46.

333. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 159 с. – (Gallicinium).

334. Липаев, И. В. Оркестровые музыканты: ист. и бытовые очерки / И. В. Липаев. – СПб. : Ред. «Рус. музык. газ.», 1904. – IX, [3], 212 с.

335. Лисса, С. Проблемы времени в музыкальном произведении / С. Лисса // Интонация и музыкальный образ : ст. и исследования музыковедов Советского Союза и других соц. стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М., 1965. – С. 321–353.

336. Літвінава, Т. Палац у Гомелі / Т. Літвінава // Палац : літ. альм. / Гомел. абл. аддз-не грамад. аб'яд-ня «Саюз беларускіх

письменнікаў» ; [рэдкал.: А. Бароўскі (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск, 2014. – Вып. 2. – С. 16–22.

337. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопр. лит. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

338. Лихачев, Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей: сад как текст / Д. С. Лихачев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Согласие : Новости, 1998. – 470 с. : ил.

339. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 352 с.

340. Лишаев, С. А. Контуры неклассической эстетики (эстетика другого как феноменология эстетических расположений) [Электронный ресурс] / С. А. Лишаев // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. – 2015. – Т. 17, № 1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontury-neklassicheskoy-estetiki-estetika-drugogo-kak-fenomenologiya-esteticheskikh-raspolozheniy/viewer>. – Дата доступа: 24.04.2020.

341. Лишаев, С. А. Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте [Электронный ресурс] / С. А. Лишаев // Вестн. Самар. гуманитар. акад. Сер.: Философия. Филология. – 2011. – № 1 (9). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/estetika-prostranstva-v-kulturno-istoricheskom-i-ekzistentsialnom-kontekste/viewer>. – Дата доступа: 04.10.2021.

342. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова ; Моск. гос. консерватория. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.

343. Лобанова, М. Н. Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко / М. Н. Лобанова // Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. ; СПб., 2015. – С. 54–58. – (Письмена времени).

344. Лосев, А. Ф. История античной эстетики : в 6 т. / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1963–1980. – Т. 2 : Софисты. Сократ. Платон. – 1969. – 715 с.

345. Лосев, А. Ф. «Мне было 19 лет ... » : дневники. Письма. Проза / А. Ф. Лосев ; сост., предисл., коммент. А. А. Тахо-Годи. – М. : Рус. слов., 1997. – 341 с.

346. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев ; [вступ. ст. К. В. Зенкина]. – М. : Акад. проект, 2012. – 205 с. –

(Единый гуманитар. мир / редсовет: А. А. Гусейнов [и др.] ; Филос. технологии).

347. Лосев, А. Ф. Самое само : сб. / А. Ф. Лосев ; [вступ. ст. А. А. Тахо-Годи]. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1022 с. – (Антол. мысли).

348. Лотман, Ю. М. Быт и традиции русского дворянства: бал [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) / Ю. М. Лотман ; сост. альбома, ил. и коммент. к ним Р. Г. Григорьева. – СПб. : Искусство-СПБ, 1994. – Режим доступа: http://www.hallenna.narod.ru/lotman_besedy_bal.html. – Дата доступа: 13.08.2021.

349. Лотман, Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 448–463.

350. Лотман, Ю. М. Игра как семиотическая проблема и ее отношение к природе искусства / Ю. М. Лотман // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19–29 авг. 1964 г., [Кяэрику] / Тартуский ун-т ; под ред. Ю. М. Лотмана. – Тарту, 1964. – С. 32–33.

351. Лотман, Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века / Ю. М. Лотман // Из истории русской культуры : [сб. : в 5 т.]. – 2-е изд. – М., 2000. – Т. 4 : XVIII – начало XIX века. – С. 537–573. – (Язык. Семиотика. Культура).

352. Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 413–447.

353. Лотман, Ю. М. Семиосфера : [сб.] / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 703 с. : ил.

354. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; [сост. Р. Г. Григорьев ; вступ. ст. С. М. Даниэль]. – СПб., 2002. – С. 401–431. – (Мир искусства).

355. Лотман, Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 191–199.

356. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с. – (Семиотич. исследования по теории искусства).
357. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 3 : Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. – С. 91–106.
358. Лотман, Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Ю. М. Лотман // Об искусстве : [сб. / Ю. М. Лотман ; вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Ю. Лотмана]. – СПб., 1998. – С. 617–636.
359. Лотман, Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство / Ю. М. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 3 : Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. – С. 316–322.
360. Мазрова, Н. А. Философский смысл игры в моделировании социальной реальности : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Н. А. Мазрова ; [Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации]. – М., 2004. – 24 с.
361. Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл ; [пер. с англ. Е. А. Кантор]. – М. : Искусство, 1990. – 246 с. : ил.
362. Максимова, А. Музыкальные жанры в трактате Фабрицио Карозо «Благородство дам» (*Nobiltà di dame*, 1600) / А. Максимова // Науч. вестн. Моск. консерватории. – 2011. – Т. 2, вып. 3. – С. 56–93.
363. Максимова, А. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) / А. Максимова // Науч. вестн. Моск. консерватории. – 2010. – Т. 1, вып. 2. – С. 106–134.
364. Максин, А. Изучение бальных танцев : с рис. и нотами для фортепиано / А. Максин. – М. : Тип. Н. Степанова, 1839. – 46 с.
365. Мальдзіс, А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў / А. Мальдзіс ; [наук. рэд. А. М. Адамовіч]. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 256 с.
366. Мальдзіс, А. Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі / А. Мальдзіс ; [наук. рэд. А. М. Адамовіч]. – Мінск : Лімарыус, 2001. – 383 с.

367. Мамардашвили, М. Время и пространство театральности / М. Мамардашвили // Театр. – 1989. – № 4. – С. 105–108.
368. Мань, Э. Повседневная жизнь в эпоху Людовика XIII / Э. Мань ; [пер. с фр. А. С. Васильковой ; науч. ред. В. В. Шишкин]. – СПб. : Евразия, 2017. – 288 с. – (Clio).
369. Мартен-Фюжье, А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж», 1815–1848 / А. Мартен-Фюжье ; пер. с фр. В. А. Мильчиной, О. Э. Гринберг ; вступ. ст., примеч. В. А. Мильчиной. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 478 с.
370. Матох, В. Цензура в БССР [Электронный ресурс] / В. Матох // Белгазета. – 2007. – 16 июля (№ 28). – Режим доступа: https://www.belgazeta.by/ru/2007_07_16/arhiv/14437/. – Дата доступа: 20.03.2021.
371. Мациевский, И. В. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике / И. В. Мациевский // Выбор и сочетание. Открытая форма : сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск ; СПб., 1995. – С. 77–81.
372. Медкова, Е. В стихии барокко / Е. Медкова // Искусство. – 2009. – № 18. – С. 16–17.
373. Мейлах, Б. С. «Философия искусства» и «художественная картина мира» / Б. С. Мейлах // Художественное творчество: вопр. комплекс. изучения : [сб.] / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; [редкол.: Б. С. Мейлах (отв. ред.) и др.]. – Л., 1983. – С. 13–25.
374. Мейлих, Е. И. Иоганн Штраус: из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 3-е изд. – М. : Музыка, [Ленингр. отд-ние], 1969. – 190 с.
375. Меринов, В. Б. Современные балы как историко-культурное явление / В. Б. Меринов // Дефиниции культуры : сб. тр. участников Всерос. семинара молодых ученых / Том. гос. ун-т, Лаб. «Методология и теория культуры», Рос. гос. науч. фонд ; под ред. Э. В. Бурмакина, А. К. Сухотина. – Томск, 2011. – Вып. 9. – С. 333–338.
376. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента : Наука, С.-Петерб. изд. фирма, 1999. – 606 с. – (Французская б-ка).

377. Метнер, А. А. Развіццё баляў на Беларусі / А. А. Метнер // Сучасны культурны працэс: праблемы, перспектывы, метады даследавання : XXXVII вынік. навук. канф. студэнтаў і магістрантаў Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (18–19 крас. 2012 г.) : зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; [рэд. савет: М. А. Мажэйка (старш.) і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 592–596.
378. Мильчина, В. А. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь / В. А. Мильчина. – 2-е изд. – М. : Новое лит. обозрение, 2017. – 939 с. – (Культура повседневности).
379. Михайлова-Смоляникова, Е. С. Старинные балльные танцы. Эпоха Возрождения / Е. С. Михайлова-Смоляникова. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2010. – 168 с. – (Мир культуры, истории и философии).
380. Михалев, В. П. Видовая специфика и синтез искусств / В. П. Михалев ; Акад. наук УССР, Ин-т философии. – Киев : Наук. думка, 1984. – 100 с.
381. Михневич, В. О. Исторические этюды русской жизни : [в 3 т.] / В. О. Михневич. – СПб. : Тип. Ф. Сущинского, 1879–1886. – Т. 1 : Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. – 1879. – [4], VIII, 360 с.
382. Мнишек, М. Дневник Марины Мнишек / М. Мнишек ; пер. [и вступ. ст.] В. Н. Козлякова ; [коммент. В. Н. Козлякова, А. А. Севастьянова]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. – 200 с. – (Studiorum slavica monumenta ; т. 9).
383. Мозгот, С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / С. А. Мозгот ; [Новосиб. гос. консерватория]. – Новосибирск, 2018. – 45 с.
384. Мозгот С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / С. А. Мозгот ; [Новосиб. гос. консерватория]. – Волгоград, 2018. – 366 л.
385. Мокульский, С. С. История Западноевропейского театра : пособие для театральных вузов, училищ и студий / С. С. Мокульский. – М. : Гослитиздат, 1936. – Ч. 1 : Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. – 543 с.

386. Мокульский, С. С. О театре / С. С. Мокульский ; [сост. и ред. Н. Г. Литвиненко ; вступ. ст. Л. А. Левбарг и Е. Л. Финкельштейн]. – М. : Искусство, 1963. – 544 с.

387. Морозов, А. Шапмы театральности / А. Морозов // Театр. – 1989. – № 4. – С. 102–104.

388. Морозов, В. Ф. Архитектура Гомеля Румянцевых и Паскевичей в европейском контексте / В. Ф. Морозов // Гомельский дворцово-парковый ансамбль: от усадьбы до музейного комплекса : сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. [5–6 нояб. 2019 г.] / Гл. упр. идеологической работы, культуры и по делам молодежи Гомел. облисполкома, Гомел. дворцово-парковый ансамбль, Гомел. гос. ун-т, Рос. центр науки и культуры в Гомеле, Представительство Россотрудничества в Беларуси ; [редкол.: Г. А. Алексейченко (гл. ред.) и др.]. – Гомель, 2019. – С. 5–11.

389. Мосолов, А. А. При дворе последнего императора: записки нач. канцелярии министра двора : [о Николае II] / А. А. Мосолов. – СПб. : Наука, С.-Петербург. отд-ние, 1992. – 262 с.

390. Мулен, Э. Теория игр с примерами из математической экономики / Э. Мулен ; пер. с фр. О. Р. Меньшиковой, И. С. Меньшикова ; под ред. Н. С. Кукушкина. – М. : Мир, 1985. – 199 с.

391. Мун, Л. Н. Синтез искусств как постоянно развивающийся процесс порождения нового в искусстве, образовании, науке и его импровизационная природа [Электронный ресурс] / Л. Н. Мун // Педагогика искусства. – 2008. – № 2. – Режим доступа: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mun_l.n.pdf. – Дата доступа: 23.06.2021.

392. Мур, Л. Дворец Консьержери в Париже [Электронный ресурс] : фото, адрес, экскурсии / Л. Мур. – Режим доступа: <https://paris-life.info/muzey-konserzheri/2554-dvorets-konserzheri-v-parizhe/>. – Дата доступа: 20.07.2020.

393. Муравьева, О. С. Как воспитывали русского дворянина / О. С. Муравьева. – М. : Linka-Press, 1995. – 270 с.

394. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки теории / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.

395. Мухин, А. С. Рецепции представлений о пространстве и времени в художественной культуре: (на примере живописи Италии

и Нидерландов XV века) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. С. Мухин ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2007. – 23 с.

396. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с. : черт., нот. ил.

397. Назарова, Е. М. Венский капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и светская музыка при дворе императора Леопольда I : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. М. Назарова ; [Моск. гос. консерватория]. – М., 2017. – 212 л.

398. Неизвестный, Э. И. О синтезе искусств [Электронный ресурс] / Э. И. Неизвестный // Противодействие энтропии. – Режим доступа: <http://www.etheroneph.com/gnosis/424-o-sinteze-iskusstv.html>. – Дата доступа: 08.04.2021.

399. Немагай, С. М. Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя / С. М. Немагай ; [наук. рэд. В. У. Дадзіёмава] ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. акад. музыкі, Прабл. навук.-даслед. лаб. музыкі, Каф. беларус. музыкі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2007. – 519 с. : ноты, іл.

400. Несмеянова, И. И. Российский императорский двор первой половины XIX века : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / И. И. Несмеянова ; [Челяб. гос. ун-т]. – Челябинск, 2002. – 24 с.

401. Нижник, М. С. Эволюция архитектуры танцевальных залов / М. С. Нижник, А. М. Гарнец // Архитектура и соврем. информ. технологии. – 2017. – № 4 (41). – С. 288–297.

402. Никитина, Е. А. Бал как культурная практика / Е. А. Никитина // Человек в мире культуры. – 2012. – № 2. – С. 50–53.

403. Никитина, И. Н. Пространство мира и пространство искусства / И. Н. Никитина ; [Рос. гос. гуманитар. ун-т]. – М. : Изд. центр РГГУ, 2001. – 210 с.

404. Никифорова, Л. В. Дворец как произведение искусства / Л. В. Никифорова // Чертоги власти: дворец в пространстве культуры / Л. В. Никифорова. – СПб., 2011. – С. 201–400.

405. Николаев, Д. М. Фрактальные миры культуры / Д. М. Николаев ; Центр рус. культуры в РМ. – Кишинев : Grafic-Design SRL, 2014. – 280 с.

406. Ницше, Ф. Веселая наука («la gaya scienza») [Электронный ресурс] / Ф. Ницше ; пер. К. А. Свасьяна. – Режим доступа: <https://nietzsche.ru/works/main-works/svasian/>. – Дата доступа: 13.11.2021.
407. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла : [соч.] / Ф. Ницше ; [пер. с нем. С. Л. Франка и др.]. – М. : Эксмо, 2006 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 847 с. – (Антол. мысли).
408. Новак, Л. Йозеф Гайдн: жизнь, творчество, ист. значение. : [пер. с нем.] / Л. Новак ; [предисл. Б. Левики]. – М. : Музыка, 1973. – 447 с. : ноты, ил.
409. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии Рос. акад. наук, Нац. обществ.-науч. фонд ; науч.-ред. совет: В. С. Степин (пред.) [и др.] ; рук. проекта: В. С. Степин, Г. Ю. Семигин. – М. : Мысль, 2010. – Т. 4 : Т – Я. – 735 с.
410. Носов, К. С. Рыцарские турниры / К. С. Носов ; худож. В. В. Голубев. – СПб. : Полигон, 2004. – 144 с.
411. Носов, Н. А. Психологические виртуальные реальности / Н. А. Носов ; Рос. акад. наук, Ин-т человека, Лаб. виртуалистики. – М. : [б. и.], 1994. – 195 с.
412. Ньютон, И. Математические начала натуральной философии / И. Ньютон ; пер. с латин. и коммент. А. И. Крылова ; под ред. и с предисл. Л. С. Полака ; [Акад. наук СССР]. – М. : Наука, 1989. – 694 с. : ил. – (Классики науки).
413. Огаркова, Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начало XIX в. : автореф. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Н. А. Огаркова ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2004. – 36 с.
414. Огаркова, Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начало XIX в. : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Н. А. Огаркова. – СПб., 2004. – 369 л.
415. Огаркова, Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII – начала XIX века : моногр. / Н. А. Огаркова ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 347 с. : ил.
416. Огинский, М. К. Мемуары Михала Клеофаса Огинского: о Польше и поляках с 1788 года до конца 1815 года : в 2 т. : пер. с фр. / М. К. Огинский. – Минск : Четыре четверти, 2015. – 2 т.

417. Ожегов, С. И. Словарь русского языка : 70 000 слов / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой ; Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. – 23-е изд., испр. – М. : Рус. яз., 1991. – 916 с. : портр.
418. Оливье де Ламарш [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.frwiki.wiki/wiki/Оливье_де_Ламарш. – Дата доступа: 11.06.2021.
419. Орлов, Г. Время и пространство в музыке / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / Союз композиторов СССР, Комис. музыкознания и музык. критики. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 358–394.
420. Орлов, Г. Древо музыки / Г. Орлов. – СПб. : Совет. композитор ; Вашингтон : Н. А. Frager&C°, 1992. – 408 с.
421. Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы : сб. : пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет ; [послесл. Н. Матяш]. – М. : Радуга, 1991. – 639 с. – (Антол. лит.-эстетич. мысли).
422. Осинцева, Н. В. Танец в аспекте антропологической онтологии : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Н. В. Осинцева ; Тюмен. гос. ин-т искусств и культуры. – Тюмень, 2006. – 21 с.
423. Осминкин, Р. Коллективные перформансы: от партиципации к производству социальной жизни / Р. С. Осминкин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики = Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice. – 2016. – № 12-3 (74). – С. 121–126.
424. Осминкин, Р. С. Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Р. С. Осминкин ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2020. – 316 л.
425. Остин, Дж. Гордость и предубеждение : [романы : 16+] / Дж. Остин ; [пер. с англ. А. Грызуновой]. – М. : Эксмо, 2015. – 574 с. – (Зарубеж. классика).
426. Остин, Дж. Нортенгерское аббатство : роман / Дж. Остин ; [пер. с англ. И. Маршака]. – М. : АСТ, 2004. – 318 с. – (Классич. и соврем. проза).
427. Отель Субиз в Париже. Архитектура и дизайн интерьера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infopedia.su/22xd700.html>. – Дата доступа: 25.04.2020.

428. Оуэн, Г. Теория игр = Game theory: игры двух лиц с заданиями, игры n лиц / Г. Оуэн ; пер. с англ. И. Н. Врублевской, Г. Н. Дюбина, А. Н. Ляпунова ; под ред. А. А. Корбута. – Изд. 2-е. – М. : УРСС, 2004. – 230 с. : ил.

429. Охотский, Я. Д. Рассказы о польской старине: записки XVIII века Яна Дуклана Охотского : с рукописей, после него оставшихся, переписанные и изданные И. Крашевским / Я. Д. Охотский. – СПб. : Тип. П. П. Меркульева, 1874. – Т. 1. – IV, 336 с.

430. Охотский, Я. Д. Рассказы о польской старине: записки XVIII века Яна Дуклана Охотского : с рукописей, после него оставшихся, переписанные и изданные И. Крашевским / Я. Д. Охотский. – СПб. : Тип. П. П. Меркульева, 1874. – Т. 2 / [пер. Н.С.П.]. – IV, 319 с.

431. Охотский, Ян Дуклан (1766–1848) [Электронный ресурс] // Сводный электронный каталог библиотек Беларуси. – Режим доступа: [http://unicat.nlb.by/opac/pls/dict.prn_ref?tu=e&tq=v0&name_ view=va_all&a001=BY-SEK-245891&strq=l_siz=10](http://unicat.nlb.by/opac/pls/dict.prn_ref?tu=e& tq=v0& name_ view=va_all&a001=BY-SEK-245891&strq=l_siz=10). – Дата доступа: 13.05.2021.

432. Пави, П. Словарь театра = Dictionnaire du theatre / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.

433. Пагоцкая, Е. В. Синтез искусств в театре А. Тизенгауза / Е. В. Пагоцкая // Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвеч. 40-годдзю заснавання Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 25 лістап. 2015 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – С. 307–311.

434. Памяць: гіст.-дакум. хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі : у 4 кн. / [уклад.: А. А. Ляўшэвіч, В. С. Семенякоў ; навук. рэд. Г. В. Штыхаў ; рэдкал.: Г. К. Кісялёў (гал. рэд.) і інш. ; маст. Э. Э. Жакевіч]. – Мінск : БЕЛТА, 2001–2005. – Кн. 1. – 2001. – 574 с.

435. Панасюк, В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій / В. Панасюк. – Харків : Акта, 2013. – 532 с.

436. Панкевич, Г. И. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки / Г. И. Панкевич // Музыкальное

искусство и наука : сб. ст. / под ред. [и с предисл.] Е. В. Назайкинского. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 124–144.

437. Папко, В. Балі і прыёмы ў культуры беларускай шляхты ў XIX – пачатку XX стагоддзя / В. Папко // ARCNE. – 2011. – № 7/8. – С. 147–173.

438. Папко, В. Забыты балі у Ваўкавыску / В. Папко // Ваўкавышчына. – 2011. – № 2. – С. 31–33.

439. Папко, В. Свецкае жыццё гарадоў Беларусі ў XIX – пачатку XX ст. / В. Папко // Працэсы ўрбанізацыі ў Беларусі: XIX – пачатак XX ст. : зб. навук. арт. / Гродзен. дзярж. ун-т ; рэдкал.: Я. А. Роўба (адк. рэд.) [і інш.]. – Гродна, 2010. – С. 277–280.

440. Паскаль, Б. Мысли = Pensees / Б. Паскаль ; пер. с фр., вступ. ст., коммент. Ю. А. Гинзбург. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1995. – 480 с. : ил. – (Памятники мировой лит.).

441. Паскаль, Б. Трактат об арифметическом треугольнике с несколькими небольшими трактатами на ту же тему, опубл. 1665 [Электронный ресурс] / Б. Паскаль // Хрестоматия по истории теории вероятностей и статистики / сост. и пер. О. Б. Шейнин. – Берлин, 2007. – Вып. 2. – Режим доступа: http://www.sheynin.de/download/Pasc_Lapl_Poiss.pdf. – Дата доступа: 13.10.2021.

442. Патоцкі, Л. Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану / Л. Патоцкі ; уклад., прадм., камент. А. М. Філатавай ; пер. з пол. І. І. Саламевіча. – Мінск : Полымя, 1997. – 270 с.

443. Паўлоўская, Г. «Пры гучным стралянні з гарматаў ...»: святкаванні ў Гародні ў другой палове XVIII ст. / Г. Паўлоўская // ARCNE. – 2011. – № 7/8. – С. 67–83.

444. Пеков, С. Массовые социальные танцы во Франции начала XVIII века [Электронный ресурс] / С. Пеков. – М. : Золотые Леса, 2017. – Режим доступа: <https://hda.org.ru/articles/massovyie-sotsialnyie-tantsyi-vo-frantsii-nachala-xviii-veka/>. – Дата доступа: 31.05.2020.

445. Пеков, С. Музыкальные формы танцев эпохи барокко [Электронный ресурс] / С. Пеков. – М., 2011. – Режим доступа: https://hda.org.ru/wp-content/uploads/2016/12/39_les-types-de-danse-baroque.pdf. – Дата доступа: 31.05.2020.

446. Петербургские записки. Балы и маскарады [Электронный ресурс] // Северная Пчела. – 1839. – 30 янв. (№ 24). – Режим доступа:

<http://mirrorland.rpg.ru/peterburgskie-zapiski-balyi-i-maskaradyi.html>. – Дата доступа: 10.09.2020.

447. Петров, В. О. Хеппенинг в искусстве XX века / В. О. Петров // Вестн. КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 1. – С. 212–215.

448. Писаренко, К. А. Повседневная жизнь русского двора в царствование Елизаветы Петровны / К. А. Писаренко. – М. : Молодая гвардия, 2003. – 874 с. – (Живая история: повседневная жизнь человечества).

449. Письма сестер М. и К. Вильмот из России / пер. А. Ю. Базилевича // Записки ; Письма сестер М. и К. Вильмот из России / Е. Р. Дашкова ; под общ. ред. С. С. Дмитриева ; сост. Г. А. Веселая. – М., 1987. – С. 209–433. – (Универ. б-ка / редкол.: В. Л. Янин (пред.) [и др.]).

450. Платон. Законы / Платон // Сочинения : в 4 т. : пер. с древнегреч. – СПб., 2007. – Т. 3, ч. 2. – С. 89–513.

451. Платон. Политик / Платон // Сочинения : в 4 т. : пер. с древнегреч. – СПб., 2007. – Т. 3, ч. 2. – С. 9–88.

452. Плохов, А. В. Синтез искусств и инвариантность в исполнительстве в сфере взаимодействия музыки и танца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / А. В. Плохов ; М-во культуры Рос. Федерации ; Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туризма. – М., 2002. – 17 с.

453. Поваляшко, Г. Н. Духовность и эстетическая культура [Электронный ресурс] / Г. Н. Поваляшко. – Режим доступа: <https://articlekz.com/article/5255>. – Дата доступа: 10.04.2022.

454. Польская, С. А. Королевские постцеремониальные пиры в регламенте церемоний французского королевского двора / С. А. Польская // Двор монарха в средневековой Европе. Явление, модель, среда : сб. ст. / редкол.: Н. А. Хачатурян (отв. ред.) и др. ; Моск. гос. ун-т, Ист. фак. – М. ; СПб., 2001. – [Вып.] 1. – С. 235–242.

455. Полякова, Н. И. Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – М. : Совет. художник, 1982. – 199 с. : ил., цв. ил.

456. Потапова, Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект: (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX –

начала XX в.) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Е. Н. Потапова ; Тамбов. гос. ун-т. – Тамбов, 2012. – 17 с.

457. Правила светской жизни и этикета. Хороший тон : сб. советов и наставлений на разные случаи домашней и общественной жизни: как принято в светском обществе держать себя на крестинах, именинах, свадьбах, юбилеях, обедах, вечерах, балах, раутах, на прогулках, в театрах, на маскарадах и т. п. ; изложение обязанностей посаженных и крестных отцов, матерей, дружек, шаферов. – Репр. изд. – Минск : Дикта, 2012. – 335 с.

458. Праздничный Каменный зал Нимфенбурга [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://muenchen-bavaria-tour.ru/blog/prazdnichnyj-kamennyj-zal-nimfenburga>. – Дата доступа: 13.05.2020.

459. Пракапцова, В. П. Кампаратывізм у мастацтве: дыялог колеру і гуку / В. П. Пракапцова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5 – С. 31–38.

460. Притыкина, О. И. Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. И. Притыкина. – Л., 1985. – 183 л.

461. Прокофьева, Е. Сто великих свадеб / Е. В. Прокофьева, М. В. Скуратовская. – М. : Вече, 2012. – 431 с. – (100 великих).

462. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Изд. 2-е. – М. : [Наука], 1969. – 168 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока / АН СССР).

463. Пушкарев, И. И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии: с виньеткой и планом С.-Петербурга, исправленным в Комитете гидравлических работ и городских строений : [в 4 ч. / соч.] И. И. Пушкарева. – СПб. : изд. собств. иждивением авт. (тип. Н. Греча), 1841. – Ч. 3. – [6], II, 168 с.

464. Пушкин, А. С. Сочинения : в 3 т. / А. С. Пушкин. – М. : Художеств. лит., 1985–1987. – Т. 2 : Поэмы ; Евгений Онегин ; Драматические произведения. – 1986. – 527 с.

465. Пушкин, А. С. Сочинения : в 3 т. / А. С. Пушкин. – М. : Художеств. лит., 1985–1987. – Т. 3 : Проза. – 1987. – 528 с.

466. Пылаева, Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической

эпохи : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Л. Д. Пылаева ; Рос. акад. музыки. – М., 2012. – 40 с.

467. Пылаева, Л. Д. Танец эпохи французского абсолютизма как отражение эстетики барокко / Л. Д. Пылаева // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2008. – № 21. – С. 188–193.

468. Пыляев, М. И. Старая Москва : рассказы из былой жизни первопрестольной столицы М. И. Пыляева / М. И. Пыляев. – М. : Сварог : Артмодель, 1995. – 601 с.

469. Пэнфэй, У. Синтез искусств в Чань-Буддийском и православном церемониалах : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / У. Пэнфэй ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2021. – 24 с.

470. Рагс, Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства : дис. ... д-ра искусствоведения в форме науч. докл. : 17.00.02 / Ю. Н. Рагс. – М., 1998. – 80 л.

471. Радзівіл, А. С. Дыярыюш аб падзеях у Польшчы / А. С. Радзівіл // Спадчына. – 1996. – № 1 (115). – С. 224–259.

472. Радзівіл, М. К. Дыярыюш Князя Міхала Казімера Радзівіла, Ваяводы Віленскага, Гетмана Вялікага Княства Літоўскага / М. К. Радзівіл // Спадчына. – 1994. – № 4. – С. 18–47 ; № 5. – С. 37–57 ; 1995. – № 1. – С. 52–65 ; № 2. – С. 47–76 ; № 4. – С. 35–60 ; № 5. – С. 135–161 ; № 6. – С. 170–199 ; 1996. – № 1. – С. 195–223 ; № 2. – С. 205–233 ; № 4. – С. 219–250.

473. Радугин, А. А. Социология : курс лекций / А. А. Радугин, К. А. Радугин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Центр, 1999. – 160 с. : ил. – (Alma mater).

474. Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 522 с.

475. Развлечение и искусство : [сб. ст. по материалам конф.] / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; [отв. ред. Е. В. Дуков]. – СПб. : Алетейя, 2008. – 623 с.

476. Раков, Д. К. Организация и роль музыкального сопровождения на балах шляхты (дворянства) белорусских земель в конце XVIII – 1-й четверти XIX вв. / Д. К. Раков // Сборник работ 73-й научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета, 16–25 мая 2016, Минск : в 3 ч. /

Белорус. гос. ун-т, Гл. упр. науки ; отв. за вып. С. Г. Берлинская. – Минск, 2016. – Ч. 1. – С. 496–499.

477. Раков, Д. К. Организация шляхетского бала на белорусских землях в кон. XVIII – сер. XIX вв.: подготовка бального пространства и приглашение гостей / Д. К. Раков // Сборник работ 74-й научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета, 15–24 мая 2017, Минск : в 3 ч. / Белорус. гос. ун-т, Гл. упр. науки ; отв. за вып. С. Г. Берлинская. – Минск, 2017. – Ч. 3. – С. 381–386.

478. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов / Б. В. Раушенбах ; Акад. наук СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры. – М. : Наука, 1980. – 288 с.

479. Рахимов, С. Х. К вопросу о театре и «театральности» / С. Х. Рахимов // Изв. Ин-та философии, политологии и права им. А. Баховаддинова Акад. наук Респ. Таджикистан. – 2015. – № 2. – С. 11–17.

480. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : [сб. ст. / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – 299 с.

481. Рыжакова, С. И. Performance studies: концепция и исследовательские подходы / С. И. Рыжакова, И. Е. Сироткина // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 13, № 6. – С. 726–735.

482. Рыжкова, Н. А. Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века / Н. А. Рыжкова // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2000. – С. 196–210.

483. Рязанова, С. В. Пространство и время в художественном творчестве : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / С. В. Рязанова ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2018. – 210 л.

484. Самохвалова, В. И. Категория нормативности и постсоветский культурный контекст / В. И. Самохвалова // Философия и общество. – 2014. – № 1 (73). – С. 75–101.

485. Сапаров, М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров //

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : [сб. ст. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества ; редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др.]. – Л., 1974. – С. 85–103.

486. Сариева, Е. «Соединение природы с правдою»: к истории канкана / Е. Сариева // 60 параллель. – 2010. – № 3 (38). – С. 102–113.

487. Сариева, Е. А. Городская развлекательная культура пореформенной Москвы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Е. А. Сариева. – М., 2000. – 156 л.

488. Сасноўскі, З. Гісторыя беларускай музычнай культуры: ад старажытнасці да канца XVIII ст. / З. Сасноўскі. – Мінск : Харвест, 2010. – 416 с. – (Неизвестная история).

489. Сасноўскі, З. Музычная культура рыцарскага саслоўя Вялікага Княства Літоўскага і Каралеўства Польскага / З. Сасноўскі. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 136 с.

490. Севенко, А. Гродненские замки [Электронный ресурс] / А. Севенко. – 2011. – Режим доступа: <https://proza.ru/2011/09/23/1231>. – Дата доступа: 21.08.2020.

491. Сегюр, Л. Ф. Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II. (1785–1789) / Л. Ф. Сегюр ; пер. с фр. и примеч. переводчика. – СПб. : [Тип. В. Н. Майкова], 1865. – 386, III с.

492. Селиванов, В. В. Пространство и время как средство выражения и формы мышления в искусстве / В. В. Селиванов // Пространство и время в искусстве : межвуз. сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [редкол.: О. И. При- тыкина (отв. ред. и сост.) и др.]. – Л., 1988. – С. 46–54.

493. Сенкевич, Г. Огнем и мечом [Электронный ресурс] : роман / Г. Сенкевич ; пер. с пол. М. Л. де-Вальден. – М. : Фоском, 1993. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1884_ogniem_i_mieczem_de-valden.shtml. – Дата доступа: 12.03.2022.

494. Сенкевич, Г. Пан Володыевский [Электронный ресурс] : роман / Г. Сенкевич // Полное собрание исторических романов : в 2 т. / Г. Сенкевич ; пер. с пол. В. А. Высоцкого. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2010. – Т. 2. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1888_pan_wolodyjowski.shtml. – Дата доступа: 12.03.2022.

495. Сенкевич, Г. Потоп [Электронный ресурс] : роман / Г. Сенкевич // Полное собрание исторических романов : в 2 т. /

Г. Сенкевич ; пер. с пол. В. А. Высоцкого. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2010. – Т. 2. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1886_potop.shtml. – Дата доступа: 12.03.2022.

496. Сен-Симон, Л. де. Мемуары : избр. части «Подлинных воспоминаний герцога де Сен-Симона о царствовании Людовика XIV и эпохе регентства» / Л. Сен-Симон ; пер. и коммент. И. М. Гревса. – М. ; Л. : Academia, 1934–1936. – Т. 1. – 1934. – 510 с. – (Иностранные мемуары, дневники, письма и материалы).

497. Сен-Симон, Л. де. Мемуары : избр. части «Подлинных воспоминаний герцога де Сен-Симона о царствовании Людовика XIV и эпохе регентства» / Л. де Сен-Симон ; ст., пер. и коммент. И. М. Гревса. – М. ; Л. : Academia, 1934–1936. – Т. 2. – 1936. – 478 с. : ил., портр. – (Иностранные мемуары, дневники, письма и материалы).

498. Серова (Лиманова), С. А. Официальный церемониал: истоки и перспективы изучения / С. А. Серова (Лиманова) // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых : сб. материалов Первой Всерос. молодежной науч. конф., [25–27 авг. 2011 г., Новосибирск] / Сиб. отд-ние Рос. акад. наук, Ин-т истории ; [редкол.: Р. Е. Романов (отв. ред.) и др.]. – Новосибирск, 2011. – С. 32–38.

499. Сиповская, Н. Праздник в русской культуре XVIII века / Н. Сиповская // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории / М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания, Рос. акад. наук ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. – СПб., 2000. – С. 28–42.

500. Скеп'ян, Н. Касцюміраваныя забавы ў ВКЛ у XVI–XVII стагоддзях / Н. Скеп'ян // Беларускі гістарычны часопіс. – 2012. – № 6. – С. 25–32.

501. Скорнякова, Н. Танцевальные мелодии Речи Посполитой: XVI–XVII вв. [Электронный ресурс] / Н. Скорнякова. – Режим доступа: <http://joyssance.org.ua/ru/tanci-ru/17vek-ru/item/98-tanc-melodii-rechi-pospolitoi.html>. – Дата доступа: 01.06.2020.

502. Скубилова, Н. Придворные балы [Электронный ресурс] / Н. Скубилова // Новый Венский журн. – 2014. – дек. – Режим доступа: <https://www.russianvienna.com/istoricheskie-materialy/2943-pridvornye-baly>. – Дата доступа: 12.04.2020.

503. Слепухов, Г. Н. Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Г. Н. Слепухов ; Моск. гос. ун-т. – М., 1979. – 21 с.

504. Смелый, А. С. Теория синтеза пространственных видов искусств, где синтез является объективно-научным критерием истории искусств / А. С. Смелый. – Белгород : КОНСТАНТА, 2009. – 88 с.

505. Смирнова-Россет, А. О. Воспоминания. Письма / А. О. Смирнова-Россет ; [сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Лубченкова]. – М. : Правда, 1990. – 541 с. – (Лит. воспоминания).

506. Смирнова-Россет, А. О. Записки / А. О. Смирнова-Россет. – М. : Захаров, 2003. – 527 с.

507. Соколов, М. Н. Принцип рая: главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида / М. Н. Соколов ; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. – М., 2011. – Гл. 3 : Рай эстетический. – С. 151–210.

508. Соленикова, Е. «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или К вопросу об обучении танцам в начале XVIII века [Электронный ресурс] / Е. Соленикова // Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца. – Режим доступа: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/415>. – Дата доступа: 04.06.2020.

509. Соркіна, І. Святочная культура мястэчак Беларусі / І. Соркіна // АРСНЕ. – 2011. – № 7/8. – С. 112–137.

510. Старчеус, М. О хронотопах музыкального мышления / М. Старчеус // Музык. академия. – 2004. – № 3. – С. 156–163.

511. Старчеус, М. С. Об инвариантных механизмах музыкального восприятия / М. С. Старчеус // Восприятие музыки : сб. ст. / [Ин-т эстетич. воспитания при Центр. совете Пед. о-ва РСФСР ; ред.-сост. В. Н. Максимов]. – М., 1980. – С. 167–177.

512. Стрельникова, Л. Ю. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма / Л. Ю. Стрельникова // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, № 3. – С. 104–110.

513. Стуколкин, Л. П. Преподаватель и распорядитель балльных танцев / Л. П. Стуколкин. – Изд. 4-е, испр. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2010. – 383 с.

514. Суворов, Н. Н. Воображаемое как феномен культуры / Н. Н. Суворов ; М-во культуры Рос. Федерации, С.-Петерб. гос. ин-т культуры. – СПб. : СПбГИК, 2018. – 299 с.
515. Суртаев, В. Я. Ресурсы игры в зрелищных искусствах / В. Я. Суртаев // Тр. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – Т. 194. – С. 51–64.
516. Суханцева, В. К. Музыка как мир человека: от идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – Киев : Факт, 2000. – 176 с.
517. Тазетдинова, Р. Р. Театральность как феномен в бытии культуры : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 / Р. Р. Тазетдинова ; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань, 2013. – 45 с.
518. Тазетдинова, Р. Р. Театральность как феномен в бытии культуры : дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 / Р. Р. Тазетдинова ; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань, 2013. – 419 л.
519. Тазетдинова, Р. Р. Философские предпосылки возникновения феномена театральности (феноменологический и герменевтический аспекты) / Р. Р. Тазетдинова // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2009. – № 3. – С. 142–146.
520. Тамбиева, З. С. Нелинейные процессы социального развития общества : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / З. С. Тамбиева ; [Сев.-Кав. гос. техн. ун-т]. – Ставрополь, 2005. – 23 с.
521. Танеев, С. И. Публичные концерты и балы в столицах / С. И. Танеев // Русский архив : ист.-лит. сб. / ред. П. Бартенев. – М., 1885. – Т. 3, вып. 7. – С. 442–446.
522. Танцы, их история и развитие: с давних времен до наших дней : (по изданию Г. Вюилье) : с многочисл. ил. и портр. знаменитых танцовщиц. – СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1902. – 118, III с. : ил.
523. Тарабукин, Н. М. Проблема пространства в живописи / Н. М. Тарабукин // Вопр. искусствознания. – 1993. – № 1. – С. 170–208 ; № 2/3. – С. 245–264 ; № 4. – С. 334–366 ; 1994. – № 1. – С. 311–359.
524. Тарасова, М. С. К вопросу о системе праздничного убранства итальянского палаццо / М. С. Тарасова // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения = *Arte e cultura in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo* : [сб. / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры ; редкол.: В. Э. Маркова (отв. ред.) и др.]. – М., 1997. – С. 150–161.

525. Тимченко, М. Б. Социокультурное время – индивидуальность художника – творчество актера / М. Б. Тимченко // Пространство и время в искусстве : межвуз. сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [редкол.: О. И. Притыкина (отв. ред. и сост.) и др.]. – Л., 1988. – С. 121–130.

526. Ткачева, Р. А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Р. А. Ткачева. – Тверь, 2002. – 211 л.

527. Товстоногов, Г. А. Сценический «хронотоп»? / Г. А. Товстоногов // Театр. – 1978. – № 7. – С. 83–84.

528. Толстая, А. А. Записки фрейлины: печальный эпизод из моей жизни при дворе / А. А. Толстая ; пер. с фр. Л. В. Гладковой. – М. : Энцикл. рос. деревень, 1996. – 241 с.

529. Толстой, Л. Н. Анна Каренина : роман : в 8 ч. / Л. Н. Толстой ; послесл. Е. Н. Купреяновой. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1978. – 712 с.

530. Толстой, Л. Н. Война и мир / Л. Н. Толстой ; [ил. И. Пчелко]. – М. : Правда, 1971. – Т. 1–2. – 752 с. – (Шк. б-ка).

531. Толстой, Л. Н. После бала / Л. Н. Толстой // Воскресение : роман. Рассказы / Л. Н. Толстой. – М., 1984. – С. 491–500. – (Классики и современники).

532. Толстой, Л. Н. Святочная ночь / Л. Н. Толстой // Собр. соч. : в 12 т. – М., 1987. – Т. 2 : Повести. Рассказы. – С. 374–400.

533. Толшин, А. В. Значения и свойства маски в карнавале и маскарade / А. В. Толшин // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 8, № 41. – С. 62–69.

534. Трагедия в Минске: тайна пожара 1946 года, унесшего жизни более 200 человек [Электронный ресурс] // Культурология. РФ. – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/231219/44988/>. – Дата доступа: 23.03.2021.

535. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. – 247 с.

536. Тютчева, А. Ф. При дворе двух императоров : воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II / А. Ф. Тютчева ; [послесл. С. В. Мироненко]. – М. : Мысль, 1990. – 191 с.

537. Уваров, В. Д. Таписсерия и фрески как неотъемлемый элемент убранства итальянских палаццо / В. Д. Уваров, А. Л. Корочкина // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 1 (9). – С. 12.

538. Углик, И. Г. Игровой компонент в культуре шляхты белорусских земель XVII–XVIII вв. / И. Г. Углик // *Via in Tempore. История. Политология = Via in Tempore. History and Political Science*. – 2014. – Т. 29, № 1. – С. 41–46.

539. Уортман, Р. С. Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии : [в 2 т. : пер.] / Р. С. Уортман. – М. : ОГИ, 2002. – Т. 1 : От Петра Великого до смерти Николая I. – 605 с. – (Материалы и исследования по истории русской культуры ; вып. 8).

540. Уортман, Р. С. Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии : [в 2 т. : пер.] / Р. С. Уортман. – М. : ОГИ, 2004. – Т. 2 : От Александра II до отречения Николая II. – 796 с. – (Классич. мысль : тр. по истории).

541. Усадьба Горваттов в Наровле. Mlife отправился по следам былой роскоши [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: <https://mlife.by/news/istoriya-mozyrya/6808/>. – Дата доступа: 29.08.2020.

542. Успенский, Б. А. Поэтика композиции : сб. / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с. – (Academia).

543. Ухтомский, А. О хронотопе / А. Ухтомский // Доминанта : сб. / А. А. Ухтомский. – СПб. [и др.], 2002. – С. 67–71. – (Психология – классика).

544. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка : [100 000 слов и словосочетаний] / Д. Н. Ушаков. – М. : Аделант, 2014. – 799 с. – (Б-ка шк. словарей: БШС).

545. Фаворский, В. А. Время в искусстве / В. А. Фаворский // Декоративное искусство. – 1965. – № 2. – С. 2–3.

546. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский ; подгот. текста, науч. аппарат Д. Д. Чебановой. – М. : Совет. художник, 1988. – 587 с.

547. Фассарди, Ф. Большой бал королевы Маргариты, представленный перед королем, королевой и Мадам в воскресенье, 26 августа, в пользу герцога Пастраны, чрезвычайного посла, для союзов Франции и Испании [Электронный ресурс] / Ф. Фассарди. – Париж :

Ж. Ниго, 1612. – Режим доступа: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30419556f>. – Дата доступа: 13.06.2021.

548. Федоров, В. В. Архитектурные руины в современном мире / В. В. Федоров, В. А. Давыдов, А. В. Левилов // Архитектура и строительство России. – 2013. – № 11 – С. 14–21.

549. Федоров, В. В. Архитектурный стиль как воплощенное миропонимание / В. В. Федоров // Вестн. Твер. гос. ун-та. Сер. Философия. – 2011. – № 2. – С. 4–9.

550. Федоров, В. В. Архитектурный хронотоп в определении границ Настоящего / В. В. Федоров // Пространство и Время. – 2015. – № 1/2 (19/20). – С. 151–155.

551. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров ; Даугавпилс. пед. ин-т им. Я. Э. Калнберзиня. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.

552. Федотов, А. Г. Балы белорусской шляхты XVII–XVIII веков как явление паратеатральной культуры / А. Г. Федотов // Вестн. молодеж. науч. о-ва. – 2004. – № 1 (18). – С. 85–86.

553. Филатова, Е. Н. Белорусско-литовские земли в 1772–1860 гг.: человек и общество / Е. Н. Филатова ; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т истории. – Минск : Беларус. навука, 2021. – 335 с. : ил., цв. ил., портр., карты, факсим.

554. Финк, О. Основные феномены человеческого бытия = Grundphänomene des menschlichen Daseins / О. Финк ; пер. с нем. А. В. Гараджа, Л. Ю. Фуксон. – М. : Канон+, 2017. – 431 с.

555. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Междунар. театр. агенство «Play&Play» : Канон+, 2015. – 375 с.

556. Флоренский, П. А. Автореферат / П. А. Флоренский // Соч. : в 4 т. – М., 1994. – Т. 1 : [Работы 1903–1909 гг.]. – С. 37–43. – (Филос. наследие: ФН ; т. 122).

557. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с. – (Б-ка журн. «Путь»).

558. Флоренский, П. А. Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии: опыт нового истолкования

мнимостей / П. А. Флоренский ; [послел. и примеч. Л. Г. Антипенко]. – М. : Альм. «Лазурь», 1991. – 96 с.

559. Флоренский, П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Соч. : в 4 т. – М., 2000. – Т. 3 : [У водоразделов мысли]. – С. 46–98. – (Филос. наследие: ФН ; т. 128).

560. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Соч. : в 4 т. – М., 1996. – Т. 2 : [Работы 1909–1933 гг.]. – С. 370–382. – (Филос. наследие: ФН ; т. 124).

561. Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомченко // Вестн. культуры и искусств. – 2019. – № 4 (60). – С. 94–102.

562. Фралоў, А. Велікакняскія капэлы Гедымінавічаў (Альдоны, Вітаўта і Ягайлы) як цэнтры развіцця прафесійнага інструменталізму Беларусі / А. Фралоў // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2004. – № 5. – С. 18–24.

563. Фралоў, А. Сярэднявечная музычная культура Беларусі / А. Фралоў // Сонца тваё не закоціцца, і месяц твой не схавецца = Your Sun Shall Never Set Again, and your Moon Shall Wane No More : зб. арт. па беларусістыцы і багаслоўі ў гонар 80-годдзя з дня нараджэння і 50-годдзя сьвятарства айца Аляксандра Надсана / Згуртаваньне беларусаў Вялікай Брытаніі [і інш. ; уклад.: І. Дубянецкая] ; пад рэд. І. Дубянецкай [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 336–344.

564. Фрейд, З. Я и Оно : [соч. : пер. с нем.] / З. Фрейд. – М. : Эксмо ; Харьков : Фолио, 2004 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 861 с. – (Антол. мысли).

565. Фрида, Л. Екатерина Медичи: [итальянская волчица на французском троне : пер. с англ.] / Л. Фрида. – М. : АСТ : Астрель, 2012. – 574 с. – (Ист. б-ка).

566. Фриче, В. М. Социология искусства / В. М. Фриче. – 4-е изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 203 с.

567. Фруассар, Ж. Из хроники Жана Фруассара: [торжества по поводу въезда в Париж королевы Изабеллы, 1389 г.] [Электронный ресурс] / Ж. Фруассар ; пер. Е. Ю. Акимовой. – 2007. – Кн. 4 // Восточная литература: средневековые исторические источники Востока и Запада. – Режим доступа: https://www.vostlit.info/Texts/rus17/Froissart_2/text2.phtml?id=12870. – Дата доступа: 23.05.2020.

568. Фуко, М. Другие пространства / М. Фуко // Интеллектуалы и власть : избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко ; пер. с фр. Б. М. Скуратова ; под общ. ред. В. П. Большакова. – М., 2006. – Ч. 3 : 1070–1984. – С. 191–204.

569. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов : в 3 т. / Э. Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М. : Современ. проблемы, 1912–1913. – Т. 2 : Галантный век. – 1913. – [4], IV, 348 с.

570. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов : в 3 т. / Э. Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М. : Современ. проблемы, 1912–1913. – Т. 3 : Буржуазный век. – 1913. – [6], VIII, 348 VIII с.

571. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов: эпоха Ренессанса / Э. Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М. : Республика, 1993. – 511 с.

572. Хадыка, А. Рыцарства, XVI стагоддзе / А. Хадыка // Спадчына. – 1991. – № 6. – С. 57–64.

573. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Биbihина. – Харьков : Фолио, 2003. – 512 с. – (Philosophy).

574. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : [сб. : пер. / вступ. ст. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской ; примеч. С. С. Аверинцева и др.]. – М., 1991. – С. 95–99.

575. Халиф, Л. Г. Искусство быть дирижером : сб. необходимых советов и наставлений танцующим, желающим быть распорядителями на свадебных вечерах, балах и семейно-танцевальных собраниях : с прил. разных названий фигур, «па» и др. танцевальных терминов / Л. Г. Халиф. – Одесса : Тип. З. Л. Слапака, 1895. – 39 с.

576. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий : [16+] / Й. Хёйзинга ; [пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича]. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2019. – 399 с. – (Азбука-классика. Non-fiction).

577. Холл, С. Инстинкты и чувства в юношеском возрасте / С. Холл ; пер. под ред. Л. Г. Оршанского. – 2-е изд. – Петроград : 17 Гос. тип., 1920–. – 88 с. – (Школа и жизнь).

578. Хольцмюллер, Н. Рождение сенсации: «Русский бал в Вене» : [беседа с автором идеи и хозяйкой «Русского бала в Вене»

Н. Хольцмюллер] / Н. Хольцмюллер ; беседовала В. Новикова // Аналит. банк. журн. – 2008. – № 5. – С. 84–87.

579. Хольцмюллер, Н. «Русский бал в Вене» : [интервью с хозяйкой «Русского бала в Вене» Н. Хольцмюллер] / Н. Хольцмюллер // Аналит. банк. журн. – 2009. – № 4. – С. 74–77.

580. Хохлова, С. П. Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / С. П. Хохлова ; Моск. гос. ун-т, Филос. фак. – М., 2005. – 22 с.

581. Хохлова, С. П. Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / С. П. Хохлова ; Моск. гос. ун-т, Филос. фак. – М., 2005. – 251 л.

582. Хренов, Н. А. История публики как предмет изучения / Н. А. Хренов // Театр как социологический феномен : [сб. ст.] / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. А. Хренов. – СПб., 2009. – С. 120–130. – (Социология и экономика искусства: науч. наследие / под общ. ред. А. Я. Рубинштейна, Н. А. Хренова).

583. Хренов, Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре / Н. А. Хренов. – М. : Информ. центр по проблемам культуры и искусства, 1977. – 48 с. – (Обзорная информация: сер. «Театр» / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, Информ. центр по проблемам культуры и искусства).

584. Хренов, Н. А. Публика в истории культуры: феномен публики в ракурсе психологии масс / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2007. – 495 с.

585. Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков ; [оформл. переплета Е. Шамрай ; предисл. Н. Соломадина]. – М. : Эксмо, 2010. – 607 с. : ил., цв. ил. – (Всеобщ. история).

586. Худеков, С. Н. История танцев : [в 4 ч.] / С. Н. Худеков. – СПб. : Тип. «Петербургской газеты», 1913. – Ч. 1 / [рис. Н. К. Бодаревского и др.]. – 8, 308 с.

587. Худеков, С. Н. История танцев : [в 4 ч.] / С. Н. Худеков. – СПб. : Тип. «Петербургской газеты», 1914. – Ч. 2 / [рис. Н. К. Бодаревского и др.]. – IX, 371 с.

588. Худеков, С. Н. История танцев : [в 4 ч.] / С. Н. Худеков. – Петроград : Тип. «Петербургской газеты», 1915. – Ч. 3. – XII, 401 с.

589. Худеков, С. Н. История танцев : [в 4 ч.] / С. Н. Худеков. – СПб. : Тип. «Петербургской газеты», 1918. – Ч. 4. – 309 с.

590. Целлариус, Г. Руководство к изучению новейших бальных танцев : соч. слав. париж. танцмейстера Целлариуса / Г. Целлариус ; пер. Ф.И.Я. – СПб. : В. Поляков, 1848. – VI, 113 с. – (La danse des salons).

591. Чаквін, І. У. Генезіс, структура і функцыі сацыяльнай эліты / І. У. Чаквін, С. А. Шыдлоўскі // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; [наук. рэд. А. І. Лакотка]. – Мінск, 2013. – Т. 1 : Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. / [А. І. Лакотка і інш.]. – С. 9–41.

592. Чарторыйский, А. Мемуары князя Адама Чарторижского и его переписка с императором Александром I : в 2 т. / А. Чарторыйский ; пер. с фр. А. Дмитриевой ; ред. и вступ. ст. А. Кизеветтера. – М. : Книгоизд-во К. Ф. Некрасова, 1912. – Т. 1. – [2], X, 388 с.

593. Чарторыйский, А. Мемуары князя Адама Чарторижского и его переписка с императором Александром I : в 2 т. / А. Чарторыйский ; пер. с фр. А. Дмитриевой ; ред. и вступ. ст. А. Кизеветтера. – М. : Книгоизд-во К. Ф. Некрасова, 1913. – Т. 2. – [2], 362, III с.

594. Чернухина, М. А. Категории пространства и времени в истории и философии культуры / М. А. Чернухина // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. – 2013. – № 10. – С. 29–36.

595. Швед, В. В. Горадня: аповяды з гісторыі горада (сярэдзіна 16 – канец 18 ст.) / В. В. Швед, А. П. Госцеў ; [наук. рэд. В. В. Швед ; прадм. А. Грыцкевіча]. – Гродна : Пергамент, 1997. – 140 с. – (Мой город ; кн. 2).

596. Шевлякова, Д. А. Цвет Тосканы: Лоренцо Великолепный и поэтика слова в ренессансной Флоренции = Colour of Tuscany: Lorenzo Magnificent and poetics in Florence of Renaissance / Д. А. Шевлякова. – М. ; СПб. : Центр гуманитар. инициатив, 2017. – 240 с. : ил. – (Mediaevalia: Средневековье как историко-культурный феномен / сост. и гл. ред. А. К. Гладков ; Series minor).

597. Шехтман, Л. Терминологический словарь танцевального искусства и распорядитель бальных танцев : общедоступ. рук. для кавалеров распорядителей с указ. фигур для кадрили, катильона, ма-

зурки, а также правила о спектаклях, балах, маскарадах, танцевальных вечерах, манерах, поклонах, о вежливости и светских приличиях / Л. Шехтман. – Одесса : Тип. В. Сапожникова, 1902. – 36 с.

598. Шикуло, М. И. Дипломатический церемониал как способ презентации королевской власти во Франции второй половины XVII – начала XVIII в. : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03 / М. И. Шикуло ; Моск. гос. ун-т. – М., 2016. – 277 л.

599. Шиллер, Ф. Письма об эстетическом воспитании человека: (1793–1794) / Ф. Шиллер // Статьи по эстетике / Ф. Шиллер ; ст. Г. Лукача ; пер. А. Г. Горнфельда, Э. Л. Радлова ; примеч. А. Г. Горнфельда, А. А. Сидорова. – М. ; Л., 1935. – С. 200–293. – (Классики эстетич. мысли / под общ. ред. М. Лифшица ; Ком. акад. при ЦИК СССР, Ин-т философии, Секция лит-ры и искусства).

600. Шишкин, В. В. Королевский двор Франции в эпоху Возрождения : дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.03 / В. В. Шишкин ; Рос. акад. наук, С.-Петерб. ин-т истории. – СПб., 2019. – 626 л.

601. Шишкин, В. В. Церемониал двора королевы Франции в эпоху Возрождения / В. В. Шишкин // Ист. журн.: науч. исследования. – 2017. – № 2. – С. 40–55.

602. Шлегель, Ф. Разговор о поэзии / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель ; [сост., пер. с нем., вступ. ст. Ю. Н. Попова ; примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова]. – М., 1983. – Т. 1. – С. 365–417. – (История эстетики в памятниках и документах).

603. Шматова, Н. И. Праздничная культура московского дворянства в последней трети XVIII века : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Н. И. Шматова. – М., 1999. – 176 л.

604. Шмелев, А. А. Архитектура и интерьер усадебных домов эпохи классицизма на примере сохранившихся памятников Ленинградской области : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / А. А. Шмелев ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2009. – 21 с.

605. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер ; [вступ. ст. Г. В. Драча]. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 637 с. – (Выдающиеся мыслители: ВМ).

606. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П. М. Шпилевский ; [предисл., текстол. подгот., при-

меч. и коммент. С. А. Кузнецовой]. – Минск : Полымя, 1992. – 251 с. – (Лит. памятники Белоруссии).

607. Штейнпресс, Б. С. Страницы из жизни А. А. Алябьева / Б. С. Штейнпресс. – М. : Музгиз, 1956. – 403 с. : ил., нот. ил.

608. Штелин, Я. фон. Музыка и балет в России XVIII века / Я. фон Штелин ; пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского ; под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. – Л. : Тритон, тип. «Совет. печатник», 1935. – 190 с. : ил.

609. Штомпель, Л. А. Время: культурно-исторический смысл : дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 / Л. А. Штомпель. – М., 1998. – 235 л.

610. Шуазель-Гуфье, С. Исторические мемуары об Императоре Александре и его дворе [Электронный ресурс] / С. Шуазель-Гуфье ; [предисл. А. Кизеветтера] // Pawet. – Режим доступа: http://pawet.net/library/history/bel_history/_memoirs/005v/Исторические_мемуары_об_Императоре_Александре_и_его_дворе.html. – Дата доступа: 30.06.2021.

611. Шуази, О. История архитектуры = Histoire De L'Architecture : в 2 т. / О. Шуази ; пер. с фр., доп. и коммент. В. Д. Блаватского [и др.] ; под общ. ред. А. А. Сидорова. – М. : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935–1937. – 2 т.

612. Шуази, О. Средневековый дворец [Электронный ресурс] / О. Шуази // История архитектуры = Histoire De L'Architecture : в 2 т. / О. Шуази ; пер. с фр., доп. и коммент. В. Д. Блаватского [и др.] ; под общ. ред. А. А. Сидорова. – М. : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935. – Т. 1, разд. [12] : Монастырская и гражданская архитектура Средневековья, гл. [7]. – Режим доступа: http://totalarch.ru/choisy_history_architecture/middleages_civil/7. – Дата доступа: 14.10.2021.

613. Шубинский, С. Н. Первые балы в России / С. Н. Шубинский // Исторические очерки и рассказы : с 89 портр. и ил. / С. Н. Шубинский. – 6-е изд. – СПб., 1911. – С. 52–64.

614. Шуранов, В. А. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки / В. А. Шуранов // Смысловые структуры в музыкальном тексте : сб. тр. / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. музыки, Уфим. гос. ин-т искусств ; сост. Л. Н. Шаймухаметова, Н. Ф. Гарипова ; отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1998. – Вып. 150. – С. 6–21.

615. Шыдлоўскі, С. А. Культура прывілеяванага саслоўя Беларусі, 1795–1864 гг. / С. А. Шыдлоўскі ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2011. – 168 с.
616. Щербакова, Н. В. Маскарады Жана Антуана Ватто / Н. В. Щербакова // Вопросы театра: Proscenium. – 2013. – № 1/2. – С. 292–309.
617. Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике = *Arte e bellezza nell'estetica medievale* / У. Эко ; пер. с итал. А. П. Шурбелева. – СПб. : Алетейя, 2003. – 254 с. – (Универ. б-ка: философия) (Б-ка средних веков).
618. Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии, с введением: социология и история / Н. Элиас ; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М. : Яз. славян. культуры : Кошелев, 2002. – 367 с. – (Универ. б-ка: история) (Studia historica).
619. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – 2-е изд. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 359 с.
620. Энгельгардт, Л. Н. Записки Льва Николаевича Энгельгардта 1766–1836 / Л. Н. Энгельгардт ; предисл. Н. В. Путяты ; [примеч. М. Н. Лонгинова, Н. В. Путяты]. – М. : Тип. Т. Рис, 1868. – [4], II, 238, [2], VI с.
621. Энтелис, Н. Пушкинский бал : ноты: с описанием традиций и подлинными танцами : [для фп.] / Н. Энтелис. – СПб. : Композитор, 1999. – 54 с.
622. Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского ; изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Типо-Литография (И. А. Ефрона), 1891. – Т. 2А : Ауто – Банки. – 946 с.
623. Эрланже, Ф. Генрих III / Ф. Эрланже ; пер. с фр. и примеч. Н. Матяш. – М. : Путь, 1995. – 347 с.
624. Юнг, К. Г. Идеи Шиллера о проблеме типов [Электронный ресурс] / К. Г. Юнг // Психологические типы / К. Г. Юнг ; пер. С. Лорие ; под ред. В. Зеленского. – СПб. : Азбука, 2001. – Гл. 2. – Режим доступа: <http://lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt>. – Дата доступа: 10.12.2021.

625. Юнг, К. Г. Психоанализ и искусство : сб. : пер. / К. Г. Юнг. – М. : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. – 302 с. – (Актуал. психология).
626. Юнеева, Е. А. Музыкальная культура Италии XVII–XVIII вв.: феномен барочной оперы : автореф. ... дис. канд. ист. наук : 24.00.01 / Е. А. Юнеева ; Волгогр. гос. мед. ун-т. – Волгоград, 2015. – 31 с.
627. Юрченко, Т. Н. Мифологема бала в русской литературе 20–40-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. Н. Юрченко ; Самар. гос. пед. ун-т. – Горно-Алтайск, 2001. – 18 с.
628. Юхнёва, Е. В. Особенности танцевальной музыки эпохи барокко [Электронный ресурс] / Е. В. Юхнёва // Гуманитар. науч. исследования. – 2012. – № 10. – Режим доступа: <https://human.snauka.ru/2012/10/1819>. – Дата доступа: 02.06.2021.
629. Якимович, А. Культура XX века (хронология, типология) / А. Якимович // Культурология. – 2008. – № 1 (44). – С. 45–63.
630. Якимович, А. К. Двадцатый век. Искусство, культура, картина мира: от импрессионизма до классического авангарда / А. К. Якимович ; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. – М. : Искусство, 2003. – 491 с. : цв. ил.
631. Яковлева, Е. Л. Игровая природа мифа как семиотического образования : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 / Е. Л. Яковлева ; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань, 2011. – 45 с.
632. Яковлева, Е. Л. Игровая природа мифа как семиотического образования : дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 / Е. Л. Яковлева ; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань, 2011. – 447 л.
633. Ярская, В. Н. Время в эволюции культуры: филос. очерки / В. Н. Ярская. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1989. – 151 с.
634. Ярская, В. Н. Жизненный путь в постмодерн: пространство и время / В. Н. Ярская // Современное общество: территория постмодерна : сб. науч. ст. : по материалам Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию В. Н. Ярской / под ред. М. Э. Елютиной. – Саратов, 2005. – С. 199–209.
635. Aftanazi, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej / R. Aftanazi. – Wyd. drugie, przejrzone i uzupełnione. – Wrocław ; Warszawa ; Krakow, 1992. – Т. 2 : Województwa brzeskolitewskie, nowogrodzkie. – 473 s.

636. Ballo // *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. – Roma, 1949. – P. 989–993.
637. Batteux, C. *Les beaux arts réduits à un même principe* [Electronic resource] / C. Batteux. – Paris : Chez Durand, 1746. – Mode of access: https://books.google.ru/books?id=Kpc1FXcT7yUC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. – Date of access: 16.04.2021.
638. Biesiekierski, A. *Ze wspomnień kasztelanica: przyczynek do historyi obyczajów, życia domowego i wychowania w końcu XVIII w.* / A. Biesiekierski ; ze starego rękopisu opracował K. Kraszewski. – Petersburg : K. Grendyszyński, 1896. – 114 s. (был 699)
639. Biggin, R. *Immersive Theatre and Audience Experience Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk* / R. Biggin. – London : Palgrave Macmillan, 2017. – 225 p.
640. Borghesi, M. «Trattato del ballo nobile» di Gambattista Dufort: la danza di corte a Napoli nel settecento / M. Borghesi. – Pavia : Univ. degli Studi di Pavia, [s. a.]. – 19 p.
641. Boucher, J. *La cour de Henri III* [Electronic resource] / J. Boucher. – Rennes : Ouest-France, 1986. – 213 p. – Mode of access: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV402432/ – Date of access: 13.02.2020.
642. Brainard, I. *Italian Dance Documents of the Fifteenth Century* / I. Brainard // *Dance Chronicle*. – 1998. – Vol. 21, № 2. – P. 285–297.
643. Brainard, I. *Three court dances of the early renaissance* / I. Brainard. – New York : Dance Notation Bureau Press, 1977. – 23 p.
644. Braun, R. *Macht des Tanzes ; Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell: 1550–1914* / R. Braun, D. Gugerli. – München : Verlag C. H. Beck, 1993. – 378 s.
645. Brodowska, M. «Ach, co to był za bal» / M. Brodowska // *Podlaski Kwart. Kulturalny*. – 2019. – № 1. – P. 124–129.
646. Buckland, Th. *Dancing from past to present: nation, culture, identities (studies in dance history)* / Th. Buckland. – Madison : The Univ. of Wisconsin Press, 2006. – XII, 245 p.
647. Buckland, Th. *Society dancing: fashionable bodies in England, 1870–1920* / Th. Buckland. – Houndmills : Palgrave Macmillan, 2011. – X, 247 p.

648. Burhardt, S. Polonez : Katalog tematyczny = Polonaise : Thematic Catalogue : [w 3 t.] / S. Burhardt. – Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1976–1985. – 3 t.
649. Bystróż, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI–XVIII : w 2 t. / J. S. Bystróż. – Warszawa : Trzaska, Evert i Michalski, 1933. – T. 1. – 470 s.
650. Bystróż, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI–XVIII : w 2 t. / J. S. Bystróż. – Warszawa : Trzaska, Evert i Michalski, 1933. – T. 2. – 576 s.
651. Cérémonial // Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. / par P. Larousse. – Paris, [1867]. – T. 3 : C. – P. 760–769.
652. Chronique de Saint-Denis: Les Entrées Royales françaises de 1328 à 1515 / ed. B. Guennée, Fr. Lehoux. – Paris : Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1968. – 366 p. – (Sources d'histoire médiévale ; 5.)
653. Chwilczyński, C. Największy bal dobroczynny w Polsce / C. Chwilczyński // Niedziela. – 2010. – № 6. – S. 24–25.
654. Ciszewska, C. Gawęda o tym, co było ... : Wspomnienia / C. Ciszewska. – Kazimiera Wielka : Nowa Nidzica, 2009. – 409 s.
655. Cwięka-Skrzyniarz, R. Mazur: the elegant polish running-sliding dance [Electronic resource] / R. Cwięka-Skrzyniarz. – Newark, N. J. : [s. n.], 2007. – Mode of access: <http://jason.chuang.ca/social-dance/mazur-mazurka/12-elegant-polish-running-sliding-dance.pdf>. – Date of access: 13.03.2021.
656. Cwięka-Skrzyniarz, R. Polonaise: Story of a Dance / R. Cwięka-Skrzyniarz. – Newark, N. J. : [s. n.], 2002. – 410 p.
657. Die Wiener Balltradition [Electronic resource] // Flossmann. – 2016. – Mode of access: <https://www.flossmann.at/blog/die-wiener-balltradition>. – Date of access: 12.05.2021.
658. Dinesh, N. Memos from a Theatre Lab: Exploring What Immersive Theatre 'Does' / N. Dinesh. – New York : Routledge, 2017. – 138 p.
659. Długosz, J. Jana Długosza roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego / J. Długosz ; [kom. red. S. Gawęda et al. ; przekł. [z łac.] J. Mrukówna. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe, 1981. –

Ks. 10 : 1370–1405 / red. tomu i koment. Z. Perzanowski [et al.] ; oprac. tekstu łac. D. Turkowska i M. Kowalczyk. – 382 s.

660. Długosz, J. Jana Długosza roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego / J. Długosz ; [kom. red.: Z. Kozłowska-Budkowa [et al.]. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe, 1985. – Ks. 11 : 1413–1450 / [red. tomu i koment.: S. Gawęda ; oprac. tekstu łac. D. Turkowska, M. Kowalczyk ; przekł. z łac. J. Mrukówna]. – 368 s.

661. Długosz, J. Jana Długosza roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego / J. Długosz ; kom. red.: Z. Kozłowska-Budkowa [et al.]. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe, 2004. – Ks. 12 : 1445–1461 / [red. tomu i koment.: J. Wyrozumski, K. Ożóg]. – 467 s.

662. Długosz, J. Jana Długosza roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego / J. Długosz ; kom. red. K. Baczkowski [et al.]. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2009. – Ks. 12 : 1462–1480 / oprac. i przygot. do druku tekstu łac. D. Turkowska ; przekł. z łac. J. Mrukówna ; weryfikacja przekł. i red. tomu J. Wyrozumski. – 515 s.

663. Dolmetsch, M. Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600 / M. Dolmetsch. – New York : Da Capo Press, 1975. – 174 p.

664. Dradi, L. La corte e la danza nel Quattrocento italiano [Electronic resource] / L. Dradi // Torneo in armatura by Famaleonis. – Mode of access: <http://www.torneoinarmatura.com/danzanelquattrocento.html>. – Date of access: 04.07.2019.

665. Dreux-Brézé, M. de. Les Dreux-Brézé / M. de Dreux-Brézé ; préface de P. Goubert. – Paris : Christian, 1994. – 612 p.

666. Dudzik, W. Karnawały w kulturze / W. Dudzik. – Warszawa : Sic!, 2005. – 229 s.

667. Dujardin, R. Les bals en France et l'action socio-culturelle / R. Dujardin // Cah. Animation. – 1979. – № 23. – P. 83–86.

668. Duron, J. Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV / J. Duron. – Wavre : Mardaga, 2009. – 319 p.

669. Edge, D. Mozart's Viennese Orchestras / D. Edge // Early Music. – 1992. – Vol. 20, № 1. – P. 64–88.

670. Faral, E. Les jongleurs en France au Moyen âge / E. Faral. – Paris : H. Champion, 1910. – 339 p.

671. Fassardi, F. Le Grand bal de la reine Marguerite, faict devant le roy, la reine et Madame, le dimanche 26 aoust, en faueur de M. le duc de Pastrana, ambassadeur extraordinaire, pour les alliances de France et

d'Espagne [Electronic resource] / F. Fassardi. – Paris : J. Nigaut, 1612. – Mode of access: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30419556f>. – Date of access: 13.06.2021.

672. Feind, B. Deutsche Gedichte ... / B. Feind, J. de Decker. – Stade : H. Brummer, 1708. – T. 1. – 696 p.

673. Felibien, A. Description sommaire duchasteau de Versailles [Electronic resource] / A. Felibien. – Paris : En la boutique de Charles Savreaux [etc.], 1674. – Mode of access: <https://archive.org/details/descriptionssomma00feli>. – Date of access: 09.09.2021.

674. Fink, M. Der Ball: eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert / M. Fink. – Innsbruck ; Wien : Studien-Verlag ; [Lucca] : Libr. Musicale Italiana ED, 1996. – 237 p.

675. Foulkes, N. Bals: Legendary Costume Balls of the Twentieth Century / N. Foulkes. – New York : Assouline, 2011. – 307 p.

676. French, H. Glamorous Spaces: Public Ballrooms and Dance Halls, 1890–1950 [Electronic resource] / H. French // Taylor&Francis Online. – 2015. – Mode of access: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/204191115X14218559960196>. – Date of access: 13.12.2021.

677. Garlick, F. Dances to Evoke the King: The Majestic Genre Chez Louis XIV [Electronic resource] / F. Garlick // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. – 1997. – Vol. 15, № 2. – Mode of access: <http://www.jstor.org/stable/1290886>. – Date of access: 12.10.2021.

678. Gerbod, P. Un espace de sociabilité: le balen France au XXe siècle (1910–1970) / P. Gerbod // Ethnologie Fr. – 1989. – Vol. 19, № 4. – P. 362–370.

679. Giesey, R. E. Cèrèmonial et puissance souverain: France, XVe – XVIIe siècles / R. E. Giesey. – Paris : Armand Colin, 1987. – 170 p. – (Cahiers des Annales ; 41).

680. Goff, M. Dance Notations Published in England c. 1700–1740 and Related Manuscript Material / M. Goff, J. Thorp // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. – 1991. – Vol. 9, № 2. – P. 32–50.

681. Goff, M. Dancing-masters in Early Eighteen-Century London [Electronic resource] / M. Goff // Historical Dance. – 1994. – Vol. 3, № 3. – Mode of access: <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/09/hd3n3p17.pdf>. – Date of access: 04.06.2020.

682. Gołębiowski, Ł. Domy i dwory: przy tem opisanie: apteczki, kuchni, stołów, uczt, biesiad, trynków i pijatyki; łaźni i kąpieli; łóżek, pościeli, ogrodów, powozów i koni; błaznów, karłów, wszelkich zwyczajów dworskich i różnych obyczajowych szczegółów [Electronic resource] / Ł. Gołębiowski. – Warszawa : Druk. N. Glücksberga, 1830. – Mode of access: <https://archive.org/details/domyidworyprzyt00gogoog/page/n11/mode/2up>. – Date of access: 15.06.2021.

683. Gombosi, O. About Dance and Dance Music in Late Middle Ages / O. Gombosi // *The Musical Quarterly*. – 1941. – Vol. 27, № 3. – P. 289–305.

684. Grand Larousse encyclopédique : en 10 vol. / publié sous la direction de P. Augé. – Paris : Librairie Larousse, 1960. – T. 1 : A – Baue. – [30], 960, XVI p.

685. Grand maître des cérémonies de France [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_maître_des_cérémonies_de_France. – Date of access: 13.03.2020.

686. Grekowski, P. Immaterieller und materieller Kulturtransfer anhand von Ballveranstaltungen in Wien [Electronic resource] : Masterarbeit / P. Grekowski // Universität Wien. – 2013. – Mode of access: <http://othes.univie.ac.at/26414/>. – Date of access: 02.07.2019.

687. Gwagnini, A. Kronika Sarmacyey Europskiey: w ktorey się zamyka królestwo Polskie ze wszystkimi państwami, xięstwami, y prowincjami swemi: tudzież też Wielkie Xięstwo Lithew: Ruskie, Pruskie, Żmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie, y część Tatarów / przez A. Gwagnina ; przez M. Paszkowskiego za staraniem autorowym z łacińskiego na polskie przełożona. – W Krakowie : w Drukarni Mikołajów Lobá, 1611. – [8], [16], 1–275, [20], [6], 1–116, [4], [4], 1–40, [2], [4], 1–61, [3], 1–30, [2], [4], 1–46, [2], [4], 1–87, [5], [4], 1–32, [2], [2], 33–40, 9–81, [3] c.

688. Harris-Warrick, R. Ballroom dancing at the court of Louis XIV / R. Harris-Warrick // *Early Music*. – 1986. – Vol. 14, № 1. – P. 41–50.

689. Hartz, D. A 15-th century ballo: Rôti bouill i joyeux / D. Hartz // *Aspects of medieval and Renaissance music: a birthday offering to Gustave Reese* / Ed.: J. Larue [et al.]. – New York, 1966. – P. 359–375.

690. Hebraeus Pisauriensis, G. De prtica seu arte tripudii [Electronic resource] / G. Hebraeus Pisauriensis // Gallica. – Mode of

access: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918/f17.item>. – Date of access: 21.02.2021.

691. Her Majesty's State Ball [Electronic resource] // The Court Journal: Gazette of the Fashionable World, Literature, Music, and the Fine Arts. – 1854. – May 20th. – Mode of access: https://books.google.co.uk/books?id=naw0BY8lYh8C&dq=royal+ballroom+guide+1851&hl=ru&source=gbs_navlinks_s. – Date of access: 03.06.2020.

692. Hilton, W. A dance for kings: the 17th-century French «courante»: its character, step-patterns, metric and proportional foundations / W. Hilton // *Early Music*. – 1977. – Vol. 5, № 2. – P. 160–172.

693. Howard, S. The politics of courtly dancing in early modern England / S. Howard ; Ed. A. K. Kinney. – Amherst : Univ. of Massachusetts Press, 1998. – XII, 222 p. – (Massachusetts studies in early modern culture ; № 8).

694. Huygens, C. De Ratiociniis in Ludo Aleae [Electronic resource] / C. Huygens // *Exercitium Mathematicorum* / C. Huygens ; translated from Dutch by F. van Schooten. – Amsterdam : Elsevirii, 1657. – Lib. 5. – Mode of access: <https://archive.org/details/DeRatiociniisInLudoAleae/page/n19/mode/2up>. – Date of access: 16.10.2021.

695. Inglehearn, M. 15th Century Dances from Burgundy and Italy : A Dance Manual / M. Inglehearn. – London : Companie of Dansers, Guildhall Waits, 1981. – 38 p.

696. Jacotot, S. The Inversion of Social Dance Transfers Between Europe and the Americas at the Turn of the Twentieth Century / S. Jacotot // *Choreographies of Migration: Patterns of Global Mobility* / in T. Randall (Ed.). – New York, 2007. – P. 106–112.

697. Juvénal des Ursins, J. Histoire de Charles VI, roy de France [Electronic resource] / J. Juvénal des Ursins ; Boston Public Library. – [Boston], 1841. – Mode of access: <https://archive.org/details/histoirededcharle00juv>. – Date of access: 10.02.2020.

698. Kitowich, J. Opis obyczajów za panowania Augusta III / J. Kitowich ; oprac. R. Pollak. – Wyd. 3, przejrz. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970. – 608 s. – (Biblioteka narodowa ; wyd. 88).

699. Knecht, R. J. The French Renaissance court / R. J. Knecht. – New Hanen : Yale University Press, 2008. – 415 p.

700. Lancelot, F. *La Belle Dance : catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet* / F. Lancelot. – Paris : Van Dieren, 1996. – 405 p.

701. Larousse, P. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique littéraire, artistique, scientifique, etc.* / par P. Larousse. – Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1867–1890. – T. 2 : B. – [1867]. – [6], 1463, XIII c.

702. Larousse universel : nouveau dictionnaire encyclopédique : en 2 vol. / publié sous la direction de C. Augé. – Paris : Librairie Larousse, 1922. – T. 1. – 1276 p.

703. Le Roux, N. *La faveur du roi: mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 – vers 1589)* / N. Le Roux. – Seyssel : Éditions Champ-Vallon, 2000. – 805 p.

704. Łukasz Górnicki [Electronic resource]. – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Łukasz_Górnicki. – Date of access: 13.06.2021.

705. Luzio, A. *Mantova e Urbino: Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche* [Electronic resource] / A. Luzio, R. Renier. – Torino ; Roma : L. Roux e c., 1893. – Mode of access: <https://archive.org/details/mantovaeurbinois00luzi?ref=ol&view=theater>. – Date of access: 15.08.2021.

706. Machon, J. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* / J. Machon. – Basingstock : Palgrave Macmillan, 2013. – 324 p.

707. Malnig, J. *Dancing Till Dawn: A Century of Exhibition Ballroom Dance* / J. Malnig. – Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1992. – 174 p.

708. Maravall, J. A. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica* / J. A. Maravall. – Barcelona : Ariel, 2012. – 542 p.

709. Marion, J. S. *Ballroom: Dance&Glamour* / J. S. Marion. – London : Bloomsbury Visual Arts, 2014. – 120 p.

710. Mather, B. B. *Dance Rhythm of the French Baroque : A Handbook for Performance* / B. B. Mather. – Bloomington : Indiana University Press, 1988. – 352 p.

711. Mattheson, J. *Der vollkommene Capellmeister; das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, and*

vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit ehren und nutzen vorstehen Will [Electronic resource] : zum Versuch entworffen von Mattheson / J. Mattheson. – Hamburg : C. Herold, 1739. – Mode of access: <https://archive.org/details/dervollkommeneca0000matt>. – Date of access: 05.02.2021.

712. McKee, E. Mozart in the ballroom: minuet-trio contrast and the aristocracy in self-portrait / E. McKee // *Music Analysis*. – 2005. – Vol. 24, № 3. – P. 383–434.

713. Messer-Kroll, U. Der Wiener Opernball: vom Mythos des Walzertanzens / U. Messer-Kroll, K. Roschitz. – Wien : Brandstätter, 1995. – 175 s.

714. Morelowski, M. Zarysy sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwiną / M. Morelowski. – Wilno : [Grafika], 1939. – 352 s.

715. Murrey, G. H. Gamlet on the Holodesck: The Future of Narrative in Cyberspace / G. H. Murrey. – Updated ed. – Cambridge, MA : The MIT Press, 2017. – 440 p.

716. Muzyczne silva rerum z XVII wieku : rekopis 127/56 / J. Gołos, J. Stęszewski, Z. Stęszewska ; Biblioteka Jagiellonska. – Krakow : Polskie Wyd. Muzyczne, 1970. – 132 s. – (Źródła do historii muzyki polskiej ; zesz. 16).

717. Nader, L. Bal w Zalesiu: inne przestrzenie [Electronic resource] / L. Nader // *Obieg*. – Mode of access: <http://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/teksty/5863>. – Date of access: 02.06.2021.

718. Nevile, J. The Performance of Fifteenth-Century Italian Balli: Evidence from the Pythagorean Ratios / J. Nevile // *Performance Practice Rev.* – 1993. – Vol. 6, № 2. – P. 116–128.

719. Nguyen, M.-L. Les grands maîtres des cérémonies et le service des Cérémonies à l'époque modern, 1585–1792 : Mémoire de maîtrise sous la direction de L. Bély, 1989–1999 / M.-L. Nguyen. – Sorbonne : Université de Paris-IV, 1999. – 181 p.

720. Nordera, M. La donna in ballo: danza e genere nella prima età moderna / M. Nordera. – Florence : Institut Universitaire Européen, 2001. – 437 p.

721. Orzechowski, S. Stanisława Orzechowskiego polskie dialogi polityczne: rozmowa około egzekucyj i Quincunx, 1563–1564 [Electronic resource] / S. Orzechowski ; wyd. J. Łoś ; oprac. S. Kot. –

Kraków : Akademia umiejętności, 1919. – Mode of access: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/1127/edition/1713/content>. – Date of access: 19.06.2021.

722. Piacenza, D da. Trattato «De la arte di ballare et danzare» [Electronic resource] / D. da Piacenza // Gallica. – Mode of access: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s/f7.image>. – Date of access: 21.02.2021.

723. Pierce, K. Dance notation systems in late 17th-century France / K. Pierce // *Early Music*. – 1998. – Vol. 26, № 2. – P. 286–299.

724. Piganiol de la Force, J. A. Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly: contenant une explication historique de toutes les peintures, tableaux, statues, vases et ornemens qui s'y voyent; leurs dimensions; et les noms des peintres, des sculpteurs et des graveurs qui les ont faits / J. A. Piganiol de la Force. – 2nd ed. – Paris, 1707. – P. 64–65.

725. Polska, jej dzieje i kultura: od czasów najdawniejszych do chwili obecnej : w 3 t. / red. S. Lam. – Warszawa : Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, [1927–1930?]. – T. 1 : Od prądziejów do roku 1572 r. / w oprac. W. Antoniewicza [et al.]. – [1927?]. – XIV, 590 s.

726. Polska, jej dzieje i kultura: od czasów najdawniejszych do chwili obecnej : w 3 t. / red. S. Lam. – Warszawa : Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, [1927–1930?]. – T. 2 : Od roku 1572–1795 / w oprac. S. Bystronia [et al.]. – [1929?]. – XI, 598 s.

727. Polska, jej dzieje i kultura: od czasów najdawniejszych do chwili obecnej : w 3 t. / red. S. Lam. – Warszawa : Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, [1927–1930?]. – T. 3 : Od roku 1796–1930 / w oprac. A. Brücknera [et al.]. – [1930?]. – XVI, 977 s.

728. Poniatowski, S. Pamiętniki synowca Stanisława Augusta / S. Poniatowski. – Warszawa : Pax, 1979. – 164 s.

729. Potter, D. The court of France under Henry III as seen by an Englishman (1584–1585): French version / D. Potter // *Proslogion: проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени*. – 2016. – № 1. – С. 315–336.

730. Puzynina, G. W Wilnie i dworach litewskich: pamiętnik z lat 1815–1843 / G. Puzynina ; wydali A. Czartkowski, H. Mościcki. – Kraków : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1990. – XVIII, 389 s.

731. Rameau, P. Le Maître à Danser: : qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de danse dans toute la regularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas ... [Electronic resource] / P. Rameau. – Paris : J. Villette, 1725. – Mode of access: <https://archive.org/details/lematredanserq00rameuoft/page/n17/mode/2up>. – Date of access: 04.03.2020.

732. Rao, U. Die «performative Wende»: Leben – Ritual – Theater / U. Rao, K.-P. Köpping // Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz / K.-P. Köpping, U. Rao (Hrsg.). – Hamburg : Lit, 2000. – S. 1–31. – (Performazen: Interkulturelle Studien zu Ritual, Spiel und Theater / herausgegeben C. Balme, K.-P. Köpping, M. Prager ; 1).

733. Renault, P. Les bals en France / P. Renault. – Paris : Musique et promotion, 1978. – 94 p. – (Collection musique vivante ; 2).

734. Rinehart, A. P. French Society Abroad: The Popularization of French Dance throughout Europe, 1600–1750 / A. P. Rinehart // Mus. Offerings. – 2017. – Vol. 8, № 2. – P. 63–79.

735. Rozier, V. Les bals publics à Paris [Electronic resource] / V. Rozier. – Paris : G. Havard, 1855. – Mode of access: <https://books.google.by/books?id=qjIRAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>. – Date of access: 17.10.2021.

736. Ruelle, C.-E. Histoire de la danse: La danse dans l'Antiquité Grèce, Rome [Electronic resource] / C.-E. Ruelle. – Mode of access: <http://www.cosmovisions.com/musi-Danse-Antiquite.htm>. – Date of access: 13.03.2020.

737. Ruszczyc, F. Dziennik. Część pierwsza / F. Ruszczyc ; wybór, układ, oprac. i wstęp. E. Ruszczyc. – Warszawa : Secesja, 1994. – Cz. 1 : Ku Wilnu, 1894–1919. – 392 s.

738. Sabadino degli Arienti, G. Art and life at the court of Ercole I d'Este: The «De Triumphis Religionis» of Giovanni Sabadino degli Arienti / G. Sabadino degli Arienti ; Ed. With introd. of W. L. Gundersheimer. – Genève : Librairie Droz, 1972. – 119 p. – (Travaux d'humanisme et Renaissance ; 127).

739. Sachs, C. Eine Weltgeschichte des Tanzes / C. Sachs. – Berlin : Reimer-Vohsen, 1933. – XI, 325 s.

740. Sachs, K. World History of The Dance / K. Sachs ; Translated by B. Schoenberg. – New York : W. W. Norton&Company Inc., 1963. – 468 p.

741. Schlegel, A. W. Die Kunstlehre / A. W. Schlegel. – Stuttgart : W. Kohlhammer, 1963. – 337 p. – (Kritische Schriften und Briefe ; 2)
742. Semmens, R. T. The Bals publics at the Paris Opéra in the Eighteenth Century / R. T. Semmens. – Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2004. – 216 p. – (Dance&music series ; № 13).
743. Sim, C. Renaissance Court Dance in Italy and France [Electronic resource] : A Short Summary / C. Sim. – Mode of access: https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED-REN_Dance_8_31_12.pdf. – Date of access: 05.07.2019.
744. Sparti, B. Breaking down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance / B. Sparti // Dance Chronicle. – 1996. – Vol. 19, № 3. – P. 255–276.
745. Sparti, B. The 15th-century balli tunes: a new look / B. Sparti // Early Music. – 1986. – Vol. 14, № 3. – P. 346–357.
746. Sparti, B. The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts / B. Sparti // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. – 1996. – Vol. 14, № 1. – P. 42–61.
747. Tatarkiewicz, W. O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku: architektura, rzeźba / W. Tatarkiewicz. – Warszawa : Państwowe Wydaw. Naukowe, 1966. – 538 s.
748. Taubert, K. H. Das Menuett: Geschichte und Choreographie / K. H. Taubert. – Zürich : Pan Verlag, 1988. – 136 s.
749. Tazbir, J. Tańce wszeteczne i dozwolone / J. Tazbir // Odrodzenie i Reformacja w Polsce / Polska Akademia Nauk, Instytut Historii. – Warszawa, 1956. – T. 1. – S. 57–70.
750. Thiel, E. Geschichte des Kostüms: Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart / E. Thiel. – Berlin : Kunst und Gesellschaft, 1980. – 460 s.
751. Thompson, A. Dancing at St. James's [Electronic resource] / A. Thompson // Jane Austen Society of North America. – 2012. – Vol. 33, № 1. – Mode of access: <https://jasna.org/persuasions/online/vol33no1/thompson.html>. – Date of access: 07.04.2020.
752. Vieth, G. U. A. Versuch einer Encyklopädie der Leibesübungen [Electronic resource] / G. U. A. Vieth. – Dresden : Wilhelm Limpert-Verlag, 1930. – Mode of access: <https://archive.org/details/b29931708/page/450/mode/2up>. – Date of access: 06.02.2021.

753. Warnod, A. Les bals de Paris / A. Warnod. – Paris : Les édirions Georges Crès& C, 1922. – XII, 328 p.

754. Warren, J. Creating Worlds: How to Make Immersive Theatre / J. Warren. – London : Nick Hern Books, 2017. – 244 p.

755. Weber, M. Grundriss der Soziaökonomik [Electronic resource] / M. Weber. – Tübingen : Mohr, 1922. – Abt. 3 : Wirtschaft und Gesellschaft. – Mode of access: <https://archive.org/details/wirtschaftundges00webeuoft/page/n5/mode/2up>. – Date of access: 13.02.2020.

756. Wendschoff, M. Zur konzeption eines immersiven theaters: Eine Analyse von Inszenierungsstrategien zur Erzeugung von Immersion in zeitgenössischen Performance-Installationen : Masterarbeit im Studiengang «Inszenierung der Künste und der Medien» / M. Wendschoff. – Hildesheim : Universität Hildesheim, 2015. – 81 s.

757. Yates, G. The ball ; or, A glance at Almack's in 1829 [Electronic resource] / G. Yates. – London : H. Colburn, 1829. – Mode of access: <https://ia800703.us.archive.org/20/items/ballorglanceatal00yate/ballorglanceatal00yate.pdf>. – Date of access: 23.09.2020.

758. Z dziejow polskiej kultury muzycznej / pod red. S. Łobaczewskiej, T. Strumiły, Z. M. Szweykowskiego. – Krakow : Polskie wydaw. muzyczne, 1958. – T. 1 : Kultura staropolska. – 357 s.

759. Zambotti, B. Diario ferrarese dall'Anno 1476 sino al 1504 / B. Zambotti ; A cura di G. Pardi. – Bologna : N. Zanichelli, 1934–1937. – 500 p. – (Rerum italicarum scriptores (Nuova edizione) ; t. 24, p. 7 [№ 2]).

760. Zawisza, K. Pamiętniki Krzysztofa Zawiszy, wojewody mińskiego (1666–1721) / K. Zawisza ; wydane z oryginalnego rękopismu i opatrzone przypiskami przez J. Bartoszewicza. – Warszawa : Nakładem Jana Zawiszy, 1862. – LXXIII, 440 s.

Список публикаций автора по теме исследования

Монографии

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

Статьи в научных рецензируемых журналах

2-А. Ефремова, И. В. Бальная практика как реализация функций культуры / И. В. Ефремова // Вести института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2018. – Вып. 1 (74). – С. 18–23.

3-А. Ефремова, И. В. Воплощение бальной традиции в музыкально-сценических произведениях Жана-Батиста Люлли / И. В. Ефремова // Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2018. – Вып. 2 (75). – С. 14–20.

4-А. Ефремова, И. В. Бальный ренессанс Беларуси. Панорамный обзор / И. В. Ефремова // Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2019. – Вып. 1 (78). – С. 24–29.

5-А. Ефремова, И. В. Театральная традиция в рамках бала / И. В. Ефремова // Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2019. – Вып. 2 (79). – С. 8–12.

6-А. Ефремова, И. В. Культурные репрезентанты прошлого в зеркале современности / И. В. Ефремова // Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2019. – Вып. 4 (81). – С. 3–8.

7-А. Ефремова, И. В. Возрождение бальной культуры в Беларуси: Балы в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь (хроника событий) / И. В. Ефремова // Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2020. – Вып. 1 (82). – С. 22–27.

8-А. Ефремова, И. В. Эклектика в современных балах (к вопросу особенностей режиссерской интерпретации проекта «Большой Новогодний бал» НАБТ РБ) / И. В. Ефремова // Искусство и культура. / Витебский гос. ун-т им. П. Машерова. – Витебск : ВГУ им. П. Машерова, 2020. – Вып. 1 (37). – С. 32–38.

9-А. Ефремова, И. В. Художественные средства организации бального пространства как целостной системы / И. В. Ефремова //

Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі», Выпуск № 28 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2020. – С. 386 – 391.

10-А. Яфрэмава, І. У. Баль і Антычнасць: разважанні на тэму (Бал і Античность: размышления на тему) / І. У. Яфрэмава // Роднае слова: РУП «Адукацыя і выхаванне». – 2020. – Вып. № 9 (393). – С. 90–94.

11-А. Ефремова, И. В. Музыкальный контекст бальной практики средневековья / И. В. Ефремова // Искусство и культура. / Витебский гос. ун-т им. П. Машерова. – Витебск : ВГУ им. П. Машерова, 2020. – Вып. 4 (40). – С. 52–56.

12-А. Ефремова, И. В. Архитектурная составляющая «художественного» хронотопа бальной практики средневековья / И. В. Ефремова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – Вып. № 29. – С. 53–60.

13-А. Ефремова, И. В. К вопросу классификации балов в аспекте их структурной специфики / И. В. Ефремова // Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова. – 2021. – Вып. 1 (86). – С. 9–14.

14-А. Ефремова, И. В. Амбивалентность как смысловое качество придворных балов эпохи французского абсолютизма / И. В. Ефремова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – Вып. № 30. – С. 358–363.

15-А. Яфрэмава, І. В. Homo saltans (Чалавек, які танцуе) как суб'ект бальной практыкі / І. В. Яфрэмава // Роднае слова. – 2021. – Вып. № 10 (394). – С. 84–87.

16-А. Ефремова, И. В. Исторический контекст зарождения бальной практики / И. В. Ефремова // Искусство и культура. – Витебск : ВГУ им. П. Машерова. – 2021. – Вып. 3 (43). – С. 18–23.

17-А. Ефремова, И. В. Роль пространственных искусств в формировании хронотопа бала / И. В. Ефремова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» / Цэнтр даследаванняў бела-

рускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка. – 2022. – Вып. № 31. – С. 468–479.

18-А. Ефремова, И. В. Бал в контексте теоретического осмысления / И. В. Ефремова // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – Мінск : БГУКИ. – 2022. – Вып. 1 (43). – С. 19–25.

19-А. Ефремова, И. В. Преломление игрового элемента на уровне танцевальной составляющей балльного действия / И. В. Ефремова // *Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова*. – 2022. – Вып. 1 (90). – С. 14–20.

20-А. Ефремова, И. В. Игра как структурно-смысловой остов бала / И. В. Ефремова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка. – 2022. – Вып. № 32. – С. 513–520.

21-А. Ефремова, И. В. Содержательно-смысловой контекст феномена бала в аспекте исторической ретроспекции / И. В. Ефремова // *Искусство и культура*. – Витебск : ВГУ им. П. Машерова. – 2022. – Вып. 3 (47). – С. 19–25.

22-А. Ефремова, И. В. Значение синтеза искусств в организации пространства-времени бала / И. В. Ефремова // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – Мінск : БГУКИ. – 2022. – Вып. 3 (45). – С. 43–51.

23-А. Ефремова, И. В. Проекция хронотопа бала на пространственно-временную организацию иммерсивных постановок / И. В. Ефремова // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – Мінск : БГУКИ. – 2022. – Вып. 4 (46). – С. 65–73.

24-А. Ефремова, И. В. Особенности онтологии балльной практики на белорусских землях / И. В. Ефремова // *Вести Института современных знаний имени А. М. Широкова*. – 2022. – Вып. 3 (92). – С. 9–14.

25-А. Ефремова, И. В. Своеобразие рецепции балльной культуры в России / И. В. Ефремова // *Искусство и культура*. – Витебск : ВГУ им. П. Машерова. – 2022. – Вып. 4 (48). – С. 26–30.

26-А. Ефремова, И. В. Бал и современные виды художественно-игровых практик в хронотопическом срезе / И. В. Ефремова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / Цэнтр

даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка. – 2023. – Вып. № 33. – С. 385–395.

Стат'і в научных журналах

27-А. Efremova, I. V. Ball in historical and cultural dialogue: the basis and specificity of the phenomenon (=Бал в контексте в историко-культурного диалога: к вопросу сущности и специфики явления) / I. V. Efremova, // European Sciences Review Scientific journal. – Premier Publishing s.r.o. – Vienna. № 11–12 2019 (November–December). – 2019. – Р. 17–20.

28-А. Efremova, I. V. The prerequisites for the emergence of ball (=Предпосылки зарождения бальной практики) / Efremova, I. V. // European Sciences Review Scientific journal. – Premier Publishing s.r.o. – Vienna. № 5 – 6. – 2020 (March – April). – 2020. – Р. 6–8.

29-А. Ефремова, И. В. Хронотоп бала и его структурно-смысловая организация / И. В. Ефремова // Искусствознание: теория, история, практика. – № 3 (29), декабрь 2020. – Челябинск. – С. 75–79.

Стат'і в научных сборниках

30-А. Ефремова, И. В. Бал как полифункциональное социокультурное явление / И. В. Ефремова // Культура. Наука. Творчество : XII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 3 мая 2018 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: А.А. Корбут [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2018. – Вып. 12. – С. 229–233.

31-А. Ефремова, И. В. О соотношении понятий игры и интереса в формате бальной практики / И. В. Ефремова // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. А. С. Макурина. – Вып. 9. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2020. – С. 81 – 83.

32-А. Ефремова, И. В. Реконструкция бальной традиции в творческой деятельности Г. Галковской / И. В. Ефремова // Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. Вып. 2 / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка. – 2021. – С. 306–308.

33-А. Ефремова, И. В. Специфика хронотопа балов начала XIX столетия / И. В. Ефремова // Культура. Наука. Творчество : XV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 13 мая 2021 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Н. В. Карчевская [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2021. – Вып. 15. – С. 101–109.

34-А. Ефремова, И. В. Значение динамических искусств в организации хронотопа бала / И. В. Ефремова // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. А. С. Макурина ; науч. ред. Е. А. Куштым. – Вып. 10. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2021. – С. 64–66.

35-А. Ефремова, И. В. Топико-темпоральные координаты ренессансных балов / И. В. Ефремова // Культура. Наука. Творчество : XVI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12 мая 2022 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Н. В. Карчевская [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2022. – Вып. 16. – С. 98–102.

Материалы научных конференций

36-А. Ефремова, И. В. Бальный этикет как воспитательный фактор в современном обществе / Ефремова И. В. // Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу БДУКМ, прысвеч. Году культуры ў Рэспубліцы Беларусь, Мінск, 24 лістап. 2016 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2018. – С. 146–150.

37-А. Ефремова, И. В. Специфика бального пространства / И. В. Ефремова // Кавказский диалог: материалы X Международной научно-практической конференции 29 ноября 2019. – Невинномысск: ГАОУ «Невинномысский государственный гуманитарно-технический институт», 2019. – С. 99–103.

38-А. Ефремова, И. В. Возрождение бальной традиции как одна из форм социально-культурной деятельности в современной Беларуси / И. В. Ефремова // Возрождение бальной традиции как одна из форм социокультурной деятельности в современной Беларуси / И. В. Ефремова // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. праф.-выкл. складу

БДУКМ, Мінск, 22. лістап. 2018 г. і 21 лістап. 2019 г. / рэдкал. А. А. Корбут і інш. – Мінск : БДУКМ, 2020. – С. 83–86.

39-А. Ефремова, И. В. Актуализация бальной традиции в суверенной Беларуси / И. В. Ефремова // Ефремова, И. В. Актуализация бальной традиции в суверенной Беларуси / И. В. Ефремова // IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск, 26 февр. – 2 марта 2020 / М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. центр нар. творчества; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск : ЧГИК, 2020. – С. 155–157.

40-А. Ефремова, И. В. Особенности пространственно-временной организации балов XIX – начала XX века / И. В. Ефремова // Барышевские чтения : материалы Междунар. заочной науч. конф. БГУКИ, Минск, 29 апр. 2021 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Н. В. Карчевская (пред.) [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2021. – С. 73–76.

41-А. Ефремова, И. В. Бал как культурная константа модерна и постмодерна / И. В. Ефремова // X Международные Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: игровой универсум традиции» : сб. материалов всерос. Науч. конф. с междунар. участием. – Челябинск : ЧГИК, 25–26 февраля, 12–13 марта 2022 г. – С. 106–107.

42-А. Ефремова, И. В. Об организации хронотопа балов Средневековья / И. В. Ефремова // Барышевские чтения : материалы II Междунар. науч. конф. БГУКИ, Минск, 28 апр. 2022 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Е. Е. Корсакова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2022. – С. 52–57.

Тезисы докладов научных конференций

43-А. Ефремова, И. В. Бал и XXI столетие: к проблеме осмысления значения социохудожественного явления / И. В. Ефремова // Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 берез., 2020 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. – С. 41–43.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

ОПИСАНИЯ БАЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 1

Куркин Андрей Владимирович «Банкет Фазана»

«В феврале 1454 г. в Лилле был проведен грандиозный религиозно-светский праздник, потребовавший несколько месяцев подготовки и привлечения большого числа специалистов в самых различных областях. Над украшением пиршественного зала, а также над изготовлением костюмов участников интермедий, механических игрушек и макетов трудились известные бургундские художники, механики, столяры и портные, среди них скульпторы Жан Даре, Жак Карпантье и Жан Ветрем, живописцы и иллюминаторы Симон Мармион, Жак Даре, Жан де Булонь и многие другие. Знаменитый бургундский композитор Гийом Дюфе специально для намеченного торжественного события написал одно из главных своих произведений – «Плач по Святой Матери Константинопольской Церкви».

Апофеозом праздника, на который съехался цвет бургундского дворянства, стал т. н. «банкет Фазана» («banquet du Faisan»). Сие действо оставило след в многочисленных хрониках того времени. Наиболее детальные описания праздника принадлежат перу Оливье де Ла Марша (он лично участвовал в подготовке и проведении банкета) и Матье д'Эскуши. Данные этих авторов послужат нам основой для дальнейшего повествования. Собственно банкет (banquet, от banс – скамья) прошел 17 февраля, в воскресенье. В первой половине дня был проведен турнир-падарм «Рыцарь Лебеда», организацию коего взял на себя Адольф Клевский, сеньор де Равенштейн. В основу сюжетной линии легла древняя легенда рода де Клеве: единственная наследница герцога Клевского вышла замуж за рыцаря, который пересек Рейн в маленькой лодке, влекомой прекрасным лебедем.

Мессир Адольф, выступавший на турнире в образе легендарного Рыцаря Лебеда, въехал на рыночную площадь Лилля, превращенную в ристалище, в сопровождении своего брата герцога Клевского, графа д'Этампа, инфанта Педро Португальского и еще нескольких вельмож, одетых в белоснежные платья. «Сей рыцарь, – вспоминал де Ла Марш, – держал золотую цепь с указанным изображением [лебеда] и был облачен в богатые доспехи, украшенные гербом; а лошадь его была покрыта попоной из дамаска белого, золотой бахромой окантованного, и щит его такой же; и справа, слева и сзади шествовали три молодых пажа в белых платьях, изображающие ангелов».

Герольд Жан Лефевр, «Золотое Руно», представил Рыцаря Лебеда герцогине Бургундской, мадам де Равенштейн и принцессе Изабелле де Бурбон, молодой племяннице Филиппа Доброго, которую Великий герцог Запада планировал выдать замуж за своего единственного наследника. В этот день Изабелла была в фиолетовом шерстяном платье, подбитом драгоценным мехом, на что пошло 24 шкурки куницы и соболя. Присутствовавшие на открытии турнира Филипп Добрый, Карл де Шароле и бастард Антуан носили одинаковые робы из черного бархата, поверх которых сверкали золотые ожерелья, усыпанные сапфирами и бриллиантами. Головные уборы – шапероны – герцога и его сыновей также были украшены драгоценными брошами.

После окончания положенных церемоний начались конные поединки – джостры. Рыцарь Лебеда вызывал на бой любого желающего, готового сразиться с ним на копьях. Вызов Адольфа Клевского принял цвет бургундской знати, прибывший на ристалище в богатом вооружении и роскошном снаряжении. Попона коня графа Людовика де Сен-Поля, наполовину серая, наполовину малиновая, была сшита из сукна, расшитого золотом. Брат Сен-Поля, Жак де Фьенн, восседал на скакуне, покрытом попоной из черного бархата, усеянного белыми слезами. Попоны на лошадях Карла де Шароле и Великого бастарда Бургундского были из фиолетового бархата с золотистой шелковой окантовкой. Конь Людовика де Ла Грютюза нес малиновый бархат, а конь Филиппа де Лалена – черный бархат с золотыми слезами и красным крестом Святого Андрея.

Падарм открыл бой Рыцаря Лебеда и Жерара де Русийона. Поединки следовали один за другим. Сломав положенное количество копий о щиты и кирасы друг друга и разогнав по жилам горячую кровь, рыцари вместе со зрителями отправились во дворец Де-Ла-Халл (Залле), где их ожидал роскошный пир. Пять дверей, ведущих в зал, охраняли лучники тела монсеньора герцога Бургундского, облаченные в праздничные серо-черные ливреи. Пажи были одеты в черные с белой подбивкой жакеты. Цветовая гамма нарядов всех присутствующих была строго задекларирована, фасон одежды – четко продуман. Платья бургундских придворных были сшиты за счет Филиппа Доброго и несли его геральдические цвета. Для этого была проведена большая предварительная работа, следы которой можно встретить в архивах Лилля. Так, лилльский продавец ткани Колар Блондель поставил ко двору «триста семьдесят три она (aun – мера длины, равная, примерно, 1,2 м) дамасской ткани, наполовину серой и черной, чтобы изготовить тридцать семь роб для некоторых рыцарей и оруженосцев отеля монсеньора ко дню указанного банкета <...>; девять мер и шесть онов гладкого шелка, наполовину черного и серого, которые монсеньор распорядился выдать нескольким служащим отеля, чтобы сшить для них робы ко дню указанного банкета».

Карл де Шароле и бастард Антуан после турнира переоделись в одинаковые жакеты «из малиновой ткани, расшитой золотом, подбитые и окантованные белой тканью». Итак, войдя в одни из пяти дверей, охраняемых лучниками, гости и хозяева попали в огромный зал, в котором должно было состояться основное действо праздника. Банкет Фазана планировался не как банальный пир, а как пафосная запись добровольцев в экипаж священного ковчега, отплывающего под сенью Креста к мрачным берегам мусульманской Азии.

«В большом и просторном зале, – писал Матье д'Эскуши, – висел большой гобелен, богатый и роскошный, который представлял жизненные таинства Геркулеса. Кроме того, в зале стояли три стола, накрытые скатертями; один стоял поперек, а другой занимал большую часть зала; третий был самый низкий из трех... <...> И тот стол, который был самым высоким, предназначался для герцога». Стол герцога украшал макет собора с витражами, колоколами, органом и четырьмя певчими, оглашающими зал церковными гимнами.

Рядом возвышался причудливый винный фонтан: обнаженный мальчик стоял на краю скалы и пускал вниз струйку гиппокраса. Далее следовала утонченная модель корабля – с распущенными парусами и вымпелами и с моряками, лезущими по вантам на мачты. Завершал «модельный ряд» герцогского стола шедевр ювелирного искусства – цветочный луг, окруженный скалами из рубинов и сапфиров, в центре коего размещались Святой Андрей с крестом и фонтан из стекла и свинца.

На втором, более длинном столе, были выставлены следующие произведения бургундских и фламандских механиков, ювелиров и поваров: гигантский паштет, внутри коего умещались 28 музыкантов; замок Лузиньян с высокими башнями, изливающими в крепостные рвы апельсиновую воду; ветряная мельница; две бочки с напитком добра и зла и стоящим на них человеком, который держал в руках записку «Кто хочет попробовать?»; сценка битвы тигра со змеей; дикарь, восседающий на верблюде; ловец птиц и рыцарь с дамой, наблюдающие за ним; буйный медведь на льду замерзшего озера.

Третий стол занимали три композиции: индийский лес, наполненный чудесными зверями,двигающимися «сами по себе»; привязанный к дереву лев и стоящий рядом мужчина, избивающий свою собаку; путник, который, проходя через деревню, спрятал лицо под капюшоном.

Посреди зала сверкающей пирамидой возвышался буфет, заставленный золотой, серебряной и хрустальной посудой, инкрустированной драгоценными камнями и жемчугом. Рядом стояла колонна, увенчанная статуей полуобнаженной женщины, из правой груди которой фонтанировал гиппокрас. Тут же к круглому столу с табличкой «Не прикасайтесь к моей даме!» был прикован живой лев.

Осмотрев выставленные чудеса и проникшись глубоким смыслом, заложенным в продемонстрированные мизансцены, гости и хозяева банкета расселись за столы. Во главе центрального стола восседал сам Великий герцог Запада. По правую руку от него заняли свои места, соответственно, Изабелла де Бурбон; герцог Жан Клевский; Беатрише де Коимбре, дамуазель де Равенштейн; Изабелла Португальская, герцогиня Бургундская; Мария Бургундская, дама де Шарни. По левую руку от герцога сидели Изабелла Бургундская, мадмуазель д'Этамп; Людовик де Люксембург, граф де Сен-Поль;

Жанна де Ла Вьевилль, дама де Бовр, жена бастарда Антуана; Жак, сеньор де Пон; Гигон де Сален, супруга канцлера Николя Ролена. За вторым столом расселись Карл, граф де Шароле, граф д'Этамп, Адольф Клевский, Жуан де Коимбре, Жак де Фьенн, Антуан Бургундский и «прочие рыцари и благородные люди, сопровождаемые многочисленными дамами и дамуазелями». За третьим столом заняли свои места оруженосцы и незамужние девицы.

Изысканные яства подавались к столам на позолоченных колесницах, «и число оных казалось бесконечным; было очень много гарниров, и они были настолько разнообразными, что трудно их описать». Под восторженные возгласы гостей с потолка спустились три большие открытые кареты, до краев наполненные мясом и прочими закусками. Пир сопровождался игрой музыкантов, размещенных в гигантском паштете, «сладкозвучными песнями» и звоном колоколов игрушечного собора.

В перерывах между сменой блюд демонстрировались интермедии (entremets), постепенно, словно по незримым ступенькам, ведущие сознание гостей к главной теме банкета. Сначала в зал въехали два трубача, сидящие спиной к спине верхом на двухголовом коне. Затем перед взором пирующих предстал монстр, наполовину грифон, наполовину человек, оседлавший вепря. Далее был показан спектакль, во всех подробностях воспроизводящий историю похода Ясона и аргонавтов в Колхиду за Золотым Руном. По залу скакал златорогий олень, над столами летал огнедышащий дракон, ястребы терзали цаплю, приводя гостей в восторженное изумление. Банкет постепенно превращался в апофеоз выдающегося мастерства бургундских механиков, скульпторов и артистов.

Наконец, настал черед главного зрелища – гигант, облаченный в чалму и халат, «подобно гранадскому сарацину», ввел в зал покрытого шелковой попоной слона (животное, естественно, являлось искусно выполненным макетом), спина коего была отягощена башней. Из-за зубчатого парапета турели выглядывала рыдающая дама – в белой рясе и черной мантии, олицетворяющая собой страдающую Святую Церковь. Когда «гранадский сарацин» (вероятно, это был придворный «Ганс-гигант») подвел слона к столу Филиппа Доброго, «Святая Церковь» (ее роль исполнял наш добрый знакомый Оливье

де Ла Марш) попросила «сарацина-гиганта» сделать остановку, чтобы она могла поговорить с принцем и его окружением:

«Гигант, я хочу, чтобы ты остановился,
Поскольку я вижу благородную компанию,
И с нею я должна поговорить.
Гигант, я хочу, чтобы ты остановился,
Ибо я хочу рассказать о своем горе
Всем, кто имеет слух».

После того, как «сарацин» исполнил желание «Святой Церкви», та обратилась к Великому герцогу Запада и его храбрым рыцарям с призывом о помощи. Длинный монолог «Церкви», ее «плач», повествовал о том, каким притеснениям и унижениям она подвергается со стороны торжествующих мусульман. Завершая тяжкую повесть о своих страданиях, «Святая Церковь» умоляла христианское воинство прийти к ней на помощь и сокрушить ненавистных сарацин:

«Вы, могучие и благородные принцы,
Услышьте мой скорбный плач,
Верните мне мою радость,
Послужите Господу и своей чести,
Ибо я страдаю ради детей своих,
И они спасутся Божьим провидением,
С Божьей помощью и его советом».

Пронзительные аккорды прощальных слов «плача» еще звучали над столами пирующих, когда лейб-лучники в черно-серых ливреях распахнули парадные двери, впуская в зал маленькую процессию. Первым шел Жан Лефевр, герольд «Золотое Руно», неся в руках живого фазана, украшенного золотым ожерельем с драгоценными камнями и жемчугом. Следом за Лефевром шествовали два рыцаря Золотого Руна, Жан де Креки и Симон де Лален, ведущие под руку мадмуазель Иоланду, бастардессу Бургундскую, и Изабеллу де Нефшатель, дочь сеньора де Монтегю.

Приблизившись к Филиппу Доброму, «Золотое Руно» отвесил ему поклон (reverance), после чего почтительно произнес: «Мой мо-

гущественный принц и мой грозный сеньор, дамы и благородные люди! Согласно старинному обычаю, во время великого праздника вносились павлины или другие птицы, и принцы, сеньоры и дворяне давали пред ними клятвы. Ныне меня прислали к вам вместе с этими двумя дамуазелями, дабы я представил благородного фазана и сохранил в памяти все обеты». Монсеньор герцог вручил Лефевру письмо, которое содержало текст клятвы, и велел зачитать его вслух.

«Если ради удовлетворения чаяний всех христиан победоносный князь и монсеньор император пожелает лично выступить на защиту христианской веры, дабы сразиться с Великим Туркой и его слугами, – говорилось в обете Филиппа Доброго, – я вместе с ним отправлюсь в этот святой поход и с Божьей помощью буду служить ему столько, сколько достанет на то моих сил. Если монсеньор император не сможет отправиться в поход лично, а отправит вместо себя принца крови или любого другого руководителя своей армии, я буду повиноваться оному, как ему самому. Если неотложные дела не позволят ему ни пойти в поход лично, ни отправить кого-то вместо себя, и христианские принцы возьмут на себя эту святую миссию, я обязуюсь сопровождать их при условии, что в этом будет заинтересован монсеньор, и что в стране, кою Господь доверил мне, будут царить мир и согласие. Если же управление походом будет возложено на меня, клянусь Богом, ничто не сможет удержать меня на месте. И если во время одного вояжа Великий Турка сойдется со мной в поединке, я буду сражаться с ним с помощью всемогущего Господа и Его Матери, кою также призову на помощь».

«Святая Церковь» поблагодарила герцога за готовность к самопожертвованию, после чего прочие рыцари и благородные оруженосцы, пирующие за столами, принесли свои клятвы.

Герцог Клевский пообещал именем Господа и Девы Марии сопровождать Филиппа Доброго в его святом путешествии, и точно такие же обеты принесли Карл де Шароле и Великий бастард Бургундский. Граф д'Этамп поклялся сразиться с турками в рыцарских боях два на два, три на три, четыре на четыре и пять на пять. Сеньор д'Обурден пообещал, что непременно примет участие в походе и достигнет Турции живым или мертвым.

Сеньор д'Аннекен поклялся не есть по пятницам до самой смерти, пока не сразится с врагом святой веры и не коснется рукой зна-

мени Великого Турки. Филипп де По дал обет не сидеть за столом по вторникам и не носить доспехи на правой руке. Однако герцог пожелал внести поправку в клятву своего вассала: «Не угодно будет грозному монсеньору, дабы мессир Филипп де По сопровождал его в священном походе с незащищенной рукой, но ради удовольствия его, да последует тот за ним в полном доспехе, как и подобает».

Юг де Лонгеваль поклялся провести в крестовом походе два года и не пить вина до тех пор, пока не прольет кровь нечестивых сарацин. Гийом де Водре пообещал не возвращаться домой, пока не захватит в плен турка. Антуан и Филипп, бастарды Брабантские, поклялись быть в авангарде христианской армии и нести в бою баннер с изображением Богородицы. Жан де Шасса обязался не поворачивать своего коня вспять, прежде чем не увидит турецкое знамя захваченным.

Обеты, которые «Золотое Руно» тут же записывал, следовали один за другим, принимая все более вычурные формы. Рыцари клялись не ложиться спать по субботам, пока не сокрушат магометан; носить не кирасу, но власяницу и не пить по субботам; не оставаться в одном и том же городе более пятнадцати дней кряду, пока не убьют сарацина. Наиболее экстравагантный обет дал оруженосец Великого бастарда Бургундского Жан де Ребреньетт (Ребревьетт), пообещавший, что если он не добьется благосклонности своей дамы сердца до начала похода, то по возвращении из одного непременно женится на первой же даме или девице, у которой отыщется 20 000 крон приданого.

После того, как все желающие принесли обеты, а «Золотое Руно» их зафиксировал, в зал вошла пышная процессия из 12 пар кавалеров и дам. Мужчины, представлявшие цвет бургундской и имперской знати (Карл де Шароле, герцог Клевский, Адольф Равенштейн, граф д'Этамп, Великий бастард Бургундский и др.), были облачены в малиновые дублеты-пурпуаны, черно-серые пальто, расшитые золотом, и черные бархатные шляпы. Женщины, высшие дворянки королевства и княжества (Изабелла де Бурбон, мадмуазель д'Этамп, мадам де Равенштейн, Маргарита, бастардесса Бургундская, и пр.), носили платья-котты из малинового шелка, расшитого золотом и подбитого мехом, а также венцы-буреле «португальского фасона» в виде роз. На плече каждой дамы было написано ее имя – «Вера»,

«Надежда», «Милосердие», «Справедливость», «Разум», «Рассудительность», «Умеренность», «Сила», «Правда», «Великодушие», «Трудолюбие» и «Мужество», олицетворявшее одну из двенадцати добродетелей. Возглавляла процессию прекрасная дева в белоснежном шелковом одеянии – «Милость Божья» (это имя было выведено золотыми буквами на ленте, прикрепленной к ее левому плечу), вручившая герцогу письмо следующего содержания:

«Меня благословил Создатель, когда узнал, что Филипп, герцог Бургундии, и многие другие благородные мужи, обладающие добродетельным мужеством, желают послужить Господу и Деве Марии. Я послана к императорам, королям, герцогам, графам, баронам, рыцарям, оруженосцам и прочим добрым христианам, дабы представить своих дам, каждая из которых является одной из двенадцати добродетелей. И если вы последуете их советам, ваше дело увенчается успехом и победой, а я сделаю так, что ваши души попадут в рай».

Каждая из «добродетелей» обратилась со словами одобрения и поддержки к герцогу Бургундскому, после чего станцевала со своим кавалером. Затем дамы подвели итоги прошедшего утром падарма «Рыцарь Лебедя» и по количеству *«наиболее изящно преломленных копий»* определили победителя. Оным стал Карл, граф де Шароле, тут же получивший из рук мадмуазелей де Бурбон и д'Этамп главный приз турнира – фигурку золотого лебедя на цепочке с рубином – и удостоенный поцелуев. По окончании церемонии из зала были вынесены столы, а пирующие, разбившись на пары и вооружившись факелами, пустились в пляс. Карл де Шароле танцевал со своей будущей невестой Изабеллой де Бурбон, Великий бастард Бургундский ангажировал мадам де Клеве, а сам Филипп Добрый выступал в паре с герцогиней Бургундской. Танцы продолжались до глубокой ночи, завершая великолепный праздник, влетевший бургундской казне в звонкий день и вошедший в историю под именем «банкет Фазана» [324].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 2

Прокофьева Е., Скуратовская М.

**Свадьба Карла Смелого, герцога Бургундии, сына Филиппа
Доброго, и Маргариты Йоркской (3–12 июля 1468 г., Фландрия –
г. Дамм и г. Брюгге)**

«...3 июля в Дамме (тогда город был гораздо крупнее, чем в наши дни) <...> предстали перед алтарем, тридцатипятилетний герцог и двадцатидвухлетняя принцесса, отныне – герцогиня Бургундская. А после венчания все отправились в Брюгге, где и должны были пройти основные торжества. Невеста ехала в позолоченном экипаже, запряженном белыми лошадьми и, в роскошном наряде, с короной на голове (высокая небольшая корона, которая, заметим, сохранилась до наших дней, была сделана из серебра, вызолочена и украшена жемчугом и цветной эмалью – белыми были розы Йорков, а красными, зелеными и белыми – буквы в имени «Маргарита»).

Маргарита была очаровательна и немедленно подкупила своих новых подданных тем, что приветливо махала им рукой, а не откинулась на сиденье и не задернула занавески. Герцог, ехавший на лошади, выглядел не менее величественно в наряде из золотой парчи, украшенном драгоценными камнями, и с похожей короной на голове. Бургундия готова была продемонстрировать все свои богатства!

Возле дворца герцога, на площадке, обычно используемой для игры в теннис, два месяца возводили деревянный павильон для свадебного пира, настолько большой, что он занял и часть рыночной площади (43 на 21 м, высотой около 20 м). Окна были стеклянными, а ставни – позолоченными. Все стены внутри украшали гобелены с разнообразнейшими сюжетами: “Потолок большого зала был обтянут белым и голубым шелком, а стены были завешены роскошными вышитыми гобеленами, изображавшими историю и таинство Ясона и Руна. В центре, за большим столом и над ним, была натянута золотая парча, на которой был вышит герб герцога, а по бокам висели драпировки из красной, голубой и зеленой парчи. В зале, где стоял буфет, висели гобелены, изображавшие великую битву при Льеже, где герцог Иоанн Бургундский и герцог Вильгельм Баварский одержали победу над льежцами. <...> В зале для гофмейстеров висел рос-

кошный гобелен, изображавший коронацию короля Кловиса, названного Людовиком, первого христианского короля Франции; возобновление союза между ним и королем Бургундии Гундобадом; свадьбу короля Кловиса и племянницы Гундобада. <...> В комнате для одевания мадам, убранной белым, красным и зеленым, цвета маргаритки, висела история святой Лукреции”.

На рыночную площадь поставили статуи святых Андрея и Георга, покровителей самого Карла и его герцогства, но если они обещали радости небесные, то стоявшие ниже их две фигуры обещали радости мирские – у “Турка” из кончика стрелы в каменную чашу одного бассейна изливалось красное вино, а у “Немца” в другой – белое.

Улицы были разукрашены и запружены народом, из окон высывались зрители, приветствовавшие свадебную процессию, все были разряжены в свои лучшие одежды (так, сорок тысяч франков потратил герцог Карл только на шерсть и парчу для своих слуг, принимавших участие в процессии).

Впереди шествовала знать, потом трубачи и музыканты, затем отряд лучников, дальше шли епископы, за ними – бургомистры фламандских городов. Отдельно было организовано шествие представителей разных стран и городов, торговавших с Бургундией, купцов торговых домов из Венеции, Генуи, Лондона, Лиссабона и многих других. За ними шли представители ремесленных гильдий, которые несли изображения своих святых покровителей. Словом, это был необыкновенно красочный, как сказали бы сейчас, парад, и всё то время, пока процессия двигалась по улицам Брюгге, не переставая, звонили колокола.

Затем последовал пир. Гости могли только дивиться его роскоши. Зал освещали бронзовые канделябры в виде замков, вокруг которых сделали маленькие искусственные леса с фигурками диких зверей. На буфете было выставлено множество золотой посуды герцога – это одновременно служило украшением и напоминало, что герцог настолько богат, что смог позволить себе не переплавлять посуду на слитки, чтобы расплатиться за свадебное торжество... Посередине зала стоял бассейн, украшенный серебром и изображавший озеро. По нему плавали тридцать расписанных и позолоченных кораблей, некоторые достигали двух метров в длину, и каждый представлял собой одну из земель герцогства. Они служили своеобразными блю-

дами, на которых подавали еду гостям. На больших кораблях было жареное мясо, а маленькие кораблики несли груз в виде лимонов, экзотических фруктов и оливок. Из фонтанов били вино и розовая вода. На сладкое кондитеры подали искусно сделанные из сдобного теста замки. Слух гостей, как и зрение, вкус и обоняние, тоже постоянно услаждали – музыкой и пением.

В течение всего пира шло представление с выступлениями жонглеров и танцоров. Затем верхом на огромном позолоченном механическом льве с шелковой попоной с гербами Бургундии в зал въехала любимая карлица Марии Бургундской, одетая пастушкой (правда, наряд был из золотой парчи). В одной руке у нее было знамя Бургундии, в другой – поводок, на котором она вела маленькую левретку. Когда она подъехала к столу, то было объявлено, что это подарок новой герцогине от пастухов Бургундии, охраняющих свои земли и стада. Лев спел песню и покинул зал. Затем появился трехметровый механический верблюд, на спине у которого сидел “дикарь” в золоте и шелках и были укреплены корзины с живыми птицами – их в качестве подарка “дикарь” раздал присутствовавшим на пиру дамам. Ну а потом гости были окончательно потрясены, когда через весь зал проследовали тридцать лебедей, и у каждого на шее был орден Золотого Руна! А после этого начались танцы...

Десять дней длились свадебные торжества, и каждый день гостей удивляли чем-нибудь особенным. Так, например, однажды в пиршественный зал одетые великанами люди втащили огромного кита, длиной около двадцати метров и такой высоты, “что всадник на лошади, скачущий рядом, не мог бы увидеть всадника, скачущего с другой стороны”. Кит бил хвостом, а затем открыл пасть, и оттуда выскочили одетые маврами танцоры. Когда они закончили свою пляску, “великаны” вновь загнали “мавров” в пасть киту и увезли его. Были представления, на которых показывали подвиги Геркулеса, – это заняло три вечера.

В другой вечер вокруг обеденных столов воздвигли тридцать павильонов и тридцать тентов из цветных шелков, разукрашенных золотом, серебром и лазурью, с которых свисали флаги герцога. Павильоны носили имена городов герцогства Бургундского; тенты – баронов, его вассалов. В середине стояли деревянные подносы с едой. В центре зала поставили модель башни, которую Карл построил в

Горихеме, в Голландии, которая почти достигала потолка. Она была обтянута серебряной и голубой парчой, отделка была позолочена, на трепещущих флагах были гербы герцога. Когда обедающие сели за стол, на башне появился дозорный, протрубил в рог и обеспокоенно оглядел множество тентов вокруг него, как будто бы был в осаде. Поняв, что они скорее помогут ему, чем будут с ним враждовать, он призвал музыкантов, чтобы те сыграли благородному собранию. На верхушке башни отворились четыре окна, и из них выглянули четыре вепря, которые сыграли на трубах и пропели балладу. Затем из четырех окон, расположенных ниже, выглянули четыре козла и спели мотет. Из четырех окон нижнего этажа выглянули волки, сыграли на флейтах и исполнили песню. Последняя группа музыкантов, четыре осла, исполнили многоголосое произведение. В заключение этой сценки у подножия башни семь обезьян станцевали мореску. В роли всех этих животных, конечно же, выступали танцоры и музыканты, хотя гости герцога не удивились бы, окажись и эти создания механическими...

На девятый день торжеств пиршественный зал превратили в сад, украшенный золотыми деревьями, с ветвей которых свисали цветы и фрукты из драгоценных и полудрагоценных камней. Из золотых и серебряных фонтанов были струи ароматизированной воды.

Кроме того, на рыночной площади Брюгге прошел великолепный турнир, “Турнир Золотого дерева”, организованный прославленным Великий бастардом Бургундским Антуаном, единокровным незаконнорожденным братом герцога Карла, его верным сподвижником. Темой стал сложный сюжет о госпоже сокровитного острова, которая давала рыцарю три задания. Самому сломать 101 копье – или пусть 101 копье сломают об тебя; нанести – или получить 101 рану мечом; и украсить Золотое дерево из ее сокровищницы гербами знаменитейших рыцарей (дерево изображала высокая позолоченная сосна). Все участники турнира были в роскошных доспехах, в шлемах, украшенных перьями, и изображали мифологических героев или аллегорические фигуры. Сам герцог Карл, конечно же, тоже принял участие в турнире, в течение которого не раз сменял один роскошный наряд другим. Так, например, на открытие турнира он выехал в одежде, подбитой куничьим мехом, украшенной золотой вышивкой и драгоценными камнями, на его черной шляпе красовался огром-

ный рубин, а сбруя его коня была усыпана золотыми колокольчиками. Победителем турнира стал Великий бастард Антуан.

Словом, десять дней свадебных чудес потрясли гостей, а вслед за ними слушавшую их рассказы остальную Европу. Это был пик расцвета великолепного бургундского двора, славившегося своей изысканностью и роскошью. Карл Смелый показал образцовый праздник, и вслед за ним многие принцы и герцоги пытались отпраздновать свою свадьбу похожим образом. Но превзойти Бургундию так никто и не смог!» [461, с. 52–56].

**Большой бал, устроенный Маргаритой Валуа в честь
чрезвычайного испанского посла герцога Пастраны,
состоявшийся в Лувре 26 августа 1612 г. и описанный
Франсуа Фассарди**

Большой бал в честь чрезвычайного испанского посла герцога Пастраны был дан 59-летней королевой Маргаритой (несмотря на развод с Генрихом IV, она сохранила королевский титул) 26 августа 1612 г. Прибытие г-на Пастраны было обусловлено официальной миссией, связанной с подписанием союзного договора о двойном альянсе между Францией и Испанией в марте 1612 года²⁴⁷.

Из официальных лиц на этом торжестве присутствовали Людовик XIII (юный король Франции, которому на тот момент было 10 лет), его мать – 37-летняя Мария Медичи (исполнявшая обязанности регента при малолетнем сыне), Елизавета де Бурбон (старшая из дочерей Генриха IV и Марии Медичи, которой тогда исполнилось всего 9 лет), согласно своего статуса носившая почетный титул «Мадам Руаяль», 26-ти летний Руй Гомес да Сильва – герцог Пастрана со своими двумя братьями, супружеская чета Гизов – 41-летний герцог Карл I де Гиз и 37-летняя герцогиня Генриетта Екатерина де Жуайез, принц Клод де Жуанвиль (младший брат Карла I де Гиза, 34 лет), принцесса Конти – Луиза Маргарита Лотарингская (сестра Карла I де Гиза, 24 лет), графиня Суассон (35 лет) – Анна де Монтафье (жена Карла Бурбона, принца Конде, первого принца крови), 16-летняя мадмуазель де Вандом – Екатерина Генриетта де Бурбон (дочь Генриха IV и его постоянной любовницы Габриэллы д'Эстре), маркиз д'Эльбёф – 15-летний Карл II д'Эльбёф (троюродный брат Карла I де Гиза), юные сестры д'Омай, испанский посол дон Иннего де Карденас, супруга английского посла Томаса Эдмондеса, 52-летняя

²⁴⁷ Для подписания этого договора в начале августа во Францию прибыл герцог Пастрана, а в Испанию – герцог Майен – чрезвычайный посол Франции. В Мадриде договор был подписан в среду 22 августа, в Париже – в субботу 25 августа. На следующий день королева Маргарита Валуа дала большой бал в честь герцога Пастрана, на котором присутствовали Король, Королева, Мадам и множество придворных.

маркиза де Гершвилль – Антуанетта де Пон (первая фрейлина королевы Марии Медичи), ее дочь – 22-летняя Габриэлла дю Плесси Лианкур – графиня де Ларошфуко, 51-летний маркиз де Рони – Максимильен де Бетюн – герцог Сюлли. Кроме того, на балу присутствовало множество придворных.

Специально для проведения бала²⁴⁸ был подготовлен большой зал, пространство которого представляло собой квазиамфитеатр, предполагавший наличие: а) «сценической площадки» с центром в виде большого навеса из золотой ткани (рядом с камином), под которым находились кресла Королевы (посередине)²⁴⁹, Короля (справа от кресла королевы)²⁵⁰ и Мадам (слева от кресла королевы)²⁵¹; б) «зрительного зала», расположенного по периметру зала и представлявшего собой помост, где располагались придворные дамы и кавалеры.

Все присутствующие были одеты в роскошные наряды из дорогих тканей (бархата, тафты, фатина и др.), с обилием драгоценностей из жемчуга, бриллиантов и других камней.

Бал сопровождался прекрасным звучанием оркестра, состоящего из большого количества скрипок и располагавшегося рядом со входной дверью в зал. Он начал играть в установленное время – с началом танцев.

Танцевальная программа началась в 18.00. Ее открыл Король, который станцевал первый *бранль* (*premiere bransle*) с Мадам. За ними последовали все остальные присутствовавшие «на сцене» кавалеры и дамы. По завершении первого бранля Король занял свое кресло, а Королева приказала шевалье де Гизу начать *куранты*, что он и сделал в паре с мадмуазель де Вандом. После курант Королева приказала Мадам станцевать *канарио* с маркизом д'Эльбёф, что Елизавета

²⁴⁸ Скорее всего, бал проходил в особняке Маргариты Валуа (в документе об этом не упоминается).

²⁴⁹ За креслом Королевы находилась ее первая фрейлина, маркиза де Гершвилль.

²⁵⁰ Справа от Короля на почетных местах сидели принцесса Конти, графиня Суассон, герцогиня де Гиз, мадмуазель де Вандом. Ниже располагались герцог Пастрана, его братья и свита.

²⁵¹ Возле Мадам сидела королева Маргарита и девицы д'Омай. За креслом королевы Маргариты Валуа находилась жена английского посла.

де Бурбон исполнила с большой грацией и уверенностью. Все присутствующие были восхищены ее танцевальным мастерством, в особенности испанцы, которые стояли всё то время, пока Мадам танцевала. Канарио сменил один из вариантов *гальярды*²⁵², которую месье де Бресье начал танцевать с мадмуазель д'Омай. В свою очередь мадмуазель д'Омай пригласила герцога Пастрану, танцевавшего гальярду в плаще и со шпагой. Г-н Пастрана – принцессу Конти. Принцесса Конти – среднего брата герцога Пастраны, который также танцевал гальярду. Последний пригласил герцогиню де Гиз. Герцогиня де Гиз – младшего в плаще и со шпагой брата герцога Пастрана, который танцевал, как и два его старших брата, в плаще и со шпагой. Он пригласил мадмуазель де Вандом. Мадмуазель де Вандом – шевалье де Гиза²⁵³. Шевалье де Гиз пригласил Мадам. Мадам – герцога Пастрана²⁵⁴. Приглашая Мадам на танец, Герцог обнажил голову, сделал большой реверанс Королю и Королеве, после чего повернулся к Мадам и сделал ей очень глубокий реверанс, едва не коснувшись коленом земли. Подождав, когда Елизавета де Бурбон начнет танцевать, он последовал (или следил) за ней, оставаясь всегда позади, оставаясь с непокрытой головой. Закончив танцевать, Мадам вернулась на свое кресло. Герцог протанцевал немного соло и пригласил королеву Маргариту. Она извинилась и предложила вместо себя мадмуазель д'Омай. Герцог согласился с большим удовольствием и, станцевав с ней, вернулся на свое место. Мадмуазель д'Омай пригласила испанца, кавалера ордена св. Иакова. Он пригласил мадмуазель д'Ане. Мадмуазель д'Ане (по просьбе королевы Маргариты) – провансальского господина месье д'Антибу, который был выбран за то, что танцевал весьма энергично, с высокими ка-

²⁵² Данный вариант гальярды итальянцы называли «Piantone», а французы во главе с Туано Арбо – гальярдой по-лионски. В этом варианте танца кавалер приглашает даму, танцует с ней и уходит, дама приглашает другого кавалера, танцует с ним и уходит, кавалер приглашает даму и т. д.

²⁵³ Крайне важно, что при приглашении дам кавалерами четко соблюдался иерархический принцип, заключавшийся в порядке приглашения дам, соответствующем их расположению возле Короля.

²⁵⁴ Во время исполнения гальярды испанский посол подошел к Королеве и попросил, чтобы Мадам пригласила герцога Пастрана. Она пригласила герцога Пастрана и тот сопровождал ее до конца зала вместе с испанским послом, который затем удалился.

приолями и антраша. Месье д'Антибу пригласил мадмуазель де Фонтен-Шаландре. Мадмуазель де Фонтен-Шаландре – маркиза де Рони. На этом гальярда завершилась, после чего Королева приказала Мадам продолжить *бранль* с герцогом Пастрана. За ними встали принц Жуанвиль с графиней Суассон. Среди иных пар, вставших в танец, был средний брат герцога Пастрана с графиней де Ларошфуко. Когда герцог Пастрана танцевал с Мадам, он ни разу не взял ее за руку, а держал только за край висящего рукава. Когда танец закончился, он сопровождал Елизавету де Бурбон до ее кресла и сказал: «Это был последний раз, когда я мог надеяться иметь честь танцевать с принцессой Испании и моей госпожой».

По окончании танцевальной программы начался *парадный ужин*, накрытый в другой комнате.

Приведенный текст представляет собой русский перевод оригинального французского документа [547; 671].

**Шарль Компан. Описание первого бала,
данного Людовиком XIV
7 декабря 1697 года в Зеркальной галерее Версальского дворца в
рамках празднеств по поводу бракосочетания Людовика
де Бурбона Французского, Герцога Бургундского
(внука Короля-Солнца) и Марии Аделаиды
Савойской (описание приводится со слов одного из участников
данного торжества, некоего г-на Боннета)**

«Версальская галерея разделена была ... на три равные части двумя позолоченными перилами в четыре фута вышиной. Средняя часть составляла центр бала, где сделан был возвышенный пол в два марша, покрытый прекрасными Гобелинскими коврами; на нем поставлены были кресла, обитые бархатом и обложенные большой золотой бахромой; тут присутствовали Король Французский, Король и Королева Английские, Герцогиня Бургундская, Принцы и Принцессы крови. Три другие стороны уставлены были в один ряд пребогатыми креслами для Послов, Принцев и принцесс чужестранных, Герцогов, Герцогинь и прочих придворных чинов. Прочие ряды стульев, находившихся позади сих кресел, были заняты многими любопытными придворными и жителями того города.

По правой и левой сторонам середины бала сделаны были амфитеатры, где находилось множество зрителей; но для избежания всякого беспорядка входили туда на подъемном ворота один после другого. Был еще один небольшой отделенный амфитеатр, на котором находились двадцать четыре Королевских музыканта со скрипками, и также музыканты с шестью гобоями и шестью приятными флейтами. Вся галерея освещена была большими хрустальными люстрами и множеством подсвечников с большими восковыми свечами.

Король созывал по билетам всех знаменитейших обоого пола особ придворных и городских жителей, с приказанием, чтоб явились на бал, в приличнейших и пребогатых платьях, и чтобы самые последние мужского пола платья стоили от трех до четырех сот пистолей. Одни были в бархатных шитых золотом и серебром кафтанах, подбитых золотым штофом, коего аршин стоил 50-т ефимков. На

других видны были платья из золотой или серебряной парчи. Дамы не меньше были украшены; блеск бывших на них драгоценных камней при таковом освещении производил удивительное сияние. Как я стоял, облокотясь на перила, стоя против того возвышенного места, где Король находился, то мне казалось, что сие великолепное собрание состояло из семи или восьми сот особ, коих различные украшения составляли достойное удивления зрелище.

Господин и госпожа де Бургонь открыли бал танцем, называемым Курант. Потом госпожа де Бургонь просила Короля Английского, сей Королеву Английскую, а Королеву Французского Короля, которой также просил госпожу де Бургонь, сия просила старшего Людовикова сына, а этот просил ту госпожу, которая хотела танцевать с Герцогом Беррийским. И так попеременно все Принцы и Принцессы крови танцевали каждый по своему чину. Герцог Шартрийский, нынешний Регент, танцевал тут менуэт и танец Сарабанду вместе с госпожою Принцессою Конти, с такою приятностью, что привлекли удивление всего двора.

Как Принцев и Принцесс крови находилось великое число, то сия первая церемония была довольно продолжительна. Потому что часто во время бала делали паузы; в продолжение же оной швейцары, предшествуемые кондитерами, принесли переменных шесть столов, на коих поставлены были превосходно изготовленные кушанья и закуски. Буфеты, наполненные разнообразными заедками, стояли посреди бала, где всякому позволено было есть и пить в продолжение получаса.

Кроме сих переменных столов, еще одна комната в стороне галереи наполнена была великолепными десертными столиками удивительной чистоты. Господа и многие дамы и придворные вельможи рассматривали сие пышное приготовление, за коими и я тогда следовал. Они брали по несколько гранатовых яблок, цитронов, помаранцев и несколько сухих конфет. Но лишь только они вышли, то все было оставлено на волю публики, и сие приготовление было растаскано если не в ту минуту, то по крайней мере в одну четверть часа.

В другой комнате сделаны два великие буфета, из коих в одном находились разные вина, а в другом заедки и напитки всякого рода. Сии буфеты отделены были перилами, внутри коих множество

мундшенков старались подносить все, что кому угодно и чего кто спрашивал, во время всего бала, продолжавшегося всю ночь. Король вышел из одного в одиннадцать часов с Английским Королем, Королевою и Принцами крови, коих просил у себя отужинать. Во все сие время бала танцевали только одни степенные и важные танцы, и здесь-то приятность и благородство танцевального искусства видны были во всем его блеске» [505, с. 26–32].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 5

**Описание второго бала, устроенного Людовиком XIV
14 декабря 1697 г. в рамках свадебных торжеств в Версале
по случаю бракосочетания Людовика де Бурбона Французского,
Герцога Бургундского (старшего внука Короля-Солнца)
и Марии Аделаиды Савойской
(из «Мемуаров» Л. Сен-Симона)**

«14 декабря был устроен второй бал. ... все прошло в образцовом порядке. В семь часов король, король и королева английские, королевская семья, принцы крови, танцоры – только мужчины – и все дамы прибыли к герцогине Бургонской, откуда перешли в большую галерею; бал был прекраснейший, все были одеты в платья, в которых еще не появлялись в обществе. Король нашел платье г-жи де Сен-Симон настолько себе по вкусу, что, обратившись к стоявшему непосредственно за ним в качестве очередного начальника гвардии, маршалу де Лоржу [ее отцу], объявил, что оно заслуживает пальму первенства. Герцог Бургонский, выполнив в танцах свои обязательства, получил право выбрать ту даму, какую ему было угодно, и пригласил герцогиню де Сюлли; получив это право вторично, он выбрал мадемуазель д'Арманьяк. Принц де Конти только что приехал, но танцевать не захотел. Подавали, как и на первом балу, богатое угощение, а вскоре после двенадцати часов пошли на “полуночицу” [media noche]²⁵⁵, на которую принцы крови опять приглашены не были; после нее король и королева английские отбыли. Г-жа де Ментенон не появлялась нигде, кроме обоих балов, на которые смотрела, сидя позади королевы английской, и оставалась на каждом не более получаса» [496, с. 244].

²⁵⁵ Полуночица – ночная трапеза с мясными блюдами, преимущественно в ночь с постного на скоромный день.

**Описание бала, устроенного Людовиком XIV в рамках
версальского празднества «Большой Королевский
Дивертисмент» 18 июля 1668 г. по официальному поводу
заключения мира в Ахене 2 мая 1668 г. и аннексии Фландрии**

«С 12-ти до 6-ти вечера замок был открыт; дамам предлагают комнаты для отдыха, и для всех – прохладительные напитки. В 6-ть часов открываются выходы в сад. Король предлагает своим придворным совершить “приятную прогулку”; он показывает гостям и новые партеры, бассейны и боскеты. В боскете Этуаль их ждет чудесное угощение. Затем театр, созданный Вигарани на “аллее короля”, предлагает 1500 зрителей “Жоржа Дандана, или Одураченного мужа”, комедию Мольера в 3-х действиях, в начале, середине и конце которой показываются балеты и интермедии “Праздники Любви и Бахуса”, к которым музыку написал Люлли, а слова – Мольер <...> Затем накрывают столы для ужина в соседнем зале, построенном в форме восьмигранника, высотой в 50 футов, внутри которого все напоминает античный храм. Сорока восьми дамам дана привилегия разделить ужин с королем, здесь графини, жены маршалов, но также и знатные дамы судейского сословия, например, супруга судьи или жена президента Тюбефа. По соседству в шатрах-кабинетах накрыт ужин для королевы, других придворных дам и послов. Для всех, пришедших посмотреть спектакль, в парке организованы буфеты.

После ужина начнется ослепительный бал в другом зале-восьмиграннике, в котором Орфей и Арион являются главными мифологическими персонажами. Затем ночной праздник заканчивается иллюминацией и фейерверком, который взметнул ввысь тысячи огней, засверкавший ярче, чем звезды. Свет исходил отовсюду от 72-х фонарей главной аллеи, из большого бассейна, наполненного водой, превратившегося в “море пламени и огня”, из трех бассейнов, расположенных ниже в форме “Подковы”, из больших аллей, окружающих партер. Последние ракеты выписывают в ночи вензель Его Величества: королевское “Л”, которое сияло очень ярким и чистым светом» [71, с. 221–223].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 7

**Описание бала, устроенного по поводу венчания
(«по доверенности») Лжедмитрия I, которого представлял
думный дьяк Афанасий Власьев, с Мариной Мнишек
29 ноября 1605 г. в Кракове в доме ксендза Фирлея
(из документов сейма 1605 г.)**

«После обеда начались танцы. Придворные маршалы, коронный и великолитовский, очистили место; король (Сигизмунд III Ваза. – *И. Е.*) с царицей (Мариной Мнишек. – *И. Е.*) открыли танцы, причем канцлер Литовский с Гнезненским кастеляном с одной стороны, а Сендомирский воевода (Юрий Мнишек, отец Марины. – *И. Е.*) с Ленчицким воеводой – с другой, прислуживали. Кончив танец, король дал знак послу, чтобы шел танцевать с царицей, но он из уважения к ней не согласился и говорил, что не достоин того, чтобы прикасаться к царице. Король вторично пошел танцевать с королевной (шведская принцесса Анна, сестра короля. – *И. Е.*); при этом прислуживали: кастелян Гнезненский с кастеляном Варшавским, канцлер Великого княжества Литовского (Лев Сапега. – *И. Е.*) с кастеляном Ленчицким и великий маршал Литовский с королевичем. Потом танцевали – королевна с царицей, которой прислуживали фращиммер и некоторые сенаторы. Далее танцевал с царицей королевич (Владислав IV Ваза. – *И. Е.*), а Литовский канцлер со старостой Валецким и Пендомирский воевода с Ленчицким воеводой прислуживали. Во время этого танца из других женщин танцевала только девица Осветимская с Хелмицким кастеляном; другие девицы не танцевали. Королевна и царица, возвращаясь от танцев на свои места, низко кланялись королю (царица кланялась ниже, чем королевна), а затем, придя на свои места, кланялись одна другой, селились в одно место.

После танцев Сендомирский воевода подошел к королю и сказал царице: “Марина, поди сюда, пади к ногам его величества, нашего милостивого государя, моего и твоего благодетеля, и благодари его за столь великие благодеяния и проч.”. Она подошла к королю (король встал), вместе с отцом они бросились к ногам его величества, и отец благодарил короля. Король поднял царицу, снял шапку, а потом

надел ее и стал говорить царице речь, в которой поздравлял ее с браком и новым званием <...> Затем, сняв шапку, перекрестил ее, а она заплакала и опять с отцом упала к ногам его величества. То же она сделала, подходя к королевне и королевичу...

После этой церемонии Малогосский кастелян с Ваповским повели царицу к жене воеводы – ее матери. Там с ней прощалась королевна и делала ей прекрасные наставления. Король уехал во дворец. Когда король уехал, стали провожать посла, который по удалении царицы вышел в другую комнату; провожали его: Сендомирский воевода до кареты, а его друзья до самой квартиры посла; тут же были секретари короля, и посол ехал в королевской карете. Посол был доволен вниманием к нему, но его дворяне не очень были довольны, потому что наши негодяи поотрезывали у них ножи, покрали у них лисьи шапки и две, кажется, шапочки, усаженные жемчугом, но посол приказал молчать. Некоторые из москвитян напились: за столом они ели очень грязно, хватали кушанья руками из блюд...» [382, с. 175–176].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 8

О бале во дворце отца люблинского помещика Антония Скорупко в Кракове во времена правления последнего польского короля и князя литовского Станислава II Августа Понятовского (из записок Яна Дуклана Охотского)

«В Люблине ... был в описываемое время помещик Антоний Скорупко. Отец его, ловчий времен короля Августа III (Август III Саксонец – король польский и великий князь литовский с 1734 по 1763 г. – *И. Е.*), дал ему на расходы 40 тысяч злотых (6-ть тысяч рублей) на год, но он ухитрился еще 50 тысяч задолжать. Жил он роскошно, по-барски. Я с ним сдружился. Дом его в Люблине всегда был полон молодежью, стол самый гастрономический, увеселения всякого рода... И все его любили. Он предложил мне ехать с ним на именины в Краков, к его отцу. Я, конечно, согласился. <...> Во дворце Скорупков мы остановились с моим приятелем, и он представил меня своим родителям, принявшим меня очень любезно и предупредительно. И отец, и мать оба были очень уже старые люди. <...>

Наутро, после приезда, в день именин ловчего, был обед более чем на сто особ и вечером бал, на котором присутствовало до трехсот человек гостей. Меня представили всем и познакомили с наиболее почетными гостями. Я был единственный помещик другого воеводства и в мундире киевской провинции, а поэтому общее внимание обращалось преимущественно на меня. Танцевал я хорошо, манеры у меня тоже очень приличные... Первого сенатора – каштеляна краковского не было в городе, также и воевода краковский Петр Малаховский находился в отсутствии. Но все прочие сенаторы и почетнейшие обыватели Кракова присутствовали на обеде и на балу.

За обедом подали громаднейший, старинный кубок, вмещавший в себя с лишком три бутылки вина. Старший гость, подкоморий Михайловский, наполнив его, провозгласил здоровье хозяев и осушил двумя глотками. Из гостей едва двадцать решили выпить кубок, и только один, войский Иосиф Хвалибог, выпил его в один прием. Молодежи позволено было не осушать кубка, а хозяин, старик уже

более чем восьмидесяти лет, правда выпил трехбутылочную чару, но не вдруг, а малыми глотками.

Между гостями на обеде присутствовало около тридцати прелатов и каноников краковской кафедры. Между ними был и ксендз Колонтай, ректор академии и референдарий литовский <...> Духовенство все без исключения было из знатных фамилий. Простившись с гостеприимными хозяевами и всеми знакомыми, на семнадцатый день мы в прежней компании возвратились в Люблин» [429, с. 109–112].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 9

О бале 1789 г. в Варшаве во дворце князя Кароля Радзивилла по поводу двойного праздника – годовщины коронации короля Станислава Августа Понятовского и годовщины соединения Литвы с Польшей (из записок Я. Д. Охотского)

«В 1789 г. в Варшаве, в день св. Екатерины, князь Карл Радзивилл давал блестящий бал и обед. В этот день праздновалась годовщина коронации короля Станислава Августа и годовщина соединения Литвы с Польшей. На этот двойной праздник собралось все общество Варшавы; гостей было приглашено свыше 4-х тысяч; каждому послу сейма от Радзивилла прислано было по четыре билета. И я очень легко добыл билеты для себя. Дворец Радзивиллов был одним из самых больших и великолепных зданий Варшавы. <...> В этом дворце прежде помещались залы для дворянских публичных балов и театр. <...>

Три огромные бальные залы соединили в одну, и в ней поставили обеденный стол, такой длинный, что с одного конца до другого нельзя было узнать гостей в лицо. Четыре боковые залы заставлены были тоже столами, а в пятой зале, возле громадного круглого стола в сорок локтей в окружности сидел король и княжна курляндская (Бирон), а с ними двадцать две дамы из первых фамилий королевства. Посередине королевского стола помещалось хрустальное украшение, изображающее взятие Гибралтара... Вилки, ложки, ножи и тарелки на этом столе были золотые. В большой зале, на столе, который казался бесконечным, весь столовый прибор был из великолепного серебра филигранной работы. Вдоль обеих стен стояли буфеты и буфетные столы, заваленные серебром, огромными серебряными лоханями для бутылок, кубками и посудой <...>

Кроме залы, где был король, еще три смежных залы были завалены серебром и иллюминированы на диво. Богатство и пышность всего мною виденного вообще трудно описать. Все здание для этого бала было заново отделано и выбито обоями из шелковой адамашковой материи с золотыми галунами и кистями. Диваны и кресла везде были обиты материей соответственного с обоями цвета. Тан-

цевали в театральной зале, и король с княжной курляндской открыли бал. В десяти смежных с танцевальной залой комнатах любители карт играли в разные игры.

Когда подали ужин, вся масса народа двинулась из танцевальной и других залов в столовую. Мы входили как в волшебный замок, так как все было великолепно. Кто вошел прежде и успел занять кресло, ужинали сидя. Но около трети гостей ели стоя у боковых столиков. Я тоже ужинал стоя, таким образом виднее было все происходившее; нельзя было сделать шагу, чтобы не встретить какого-нибудь честного литвина с блюдом, упрашивающего кушать больше... Ужин начался устрицами, привезенными из Гамбурга по почте... Обилие угощений было баснословное; едва исчезало одно блюдо, являлись сейчас же другие; шампанского выпили несколько тысяч бутылок, не считая множества других старых вин и водок. На боковых столиках поставлены были головы дичи, окороки, целые серны, рыбы на холодное и т. п. Под конец ужина подали десерт. В одно мгновение все серебро, покрывавшее столы, исчезло и заменилось бесчисленными десертными приборами. Князь Радзивилл расхаживал по всем комнатам, где ужинали, повторяя одни и те же слова:

– Пане коханки (Возлюбленные господа)! Не едите, не пьете – не любите Радзивилла, не милостивы к нему.

В ответ ему кричали: за здоровье князя, и выпивали бокалы.

Ужин продолжался около 3-х часов <...> Праздник этот по общемуговору стоил с лишком два миллиона злотых (более 300 тысяч рублей)» [429, с. 124–126].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 10

О балах, проводимых экс-подкоморием Казимиром Понятовским, старшим братом короля Станислава Августа Понятовского (1770–1780 гг.)

«Старший брат короля, экс-подкоморий Казимир Понятовский, разведясь с женою, жил в местности Солен, над Вислой, в небольшом доме с великолепным садом. Король всегда приезжал к брату, который устраивал балы и танцевальные собрания. Гости съезжались обыкновенно перед полднем и затем шли на прогулку в сад к месту, где были фонтан и тень. Здесь завтракали и затем шли в концертную залу, где и открывался бал. Собрания не бывали многочисленны. Король танцевал англес, польский и кадрили. Но чаще только прохаживался около танцующих или в соседней бильярдной комнате играл партию на бильярде. Между 17 и 18 часами подавали обед и час спустя все разъезжались.

На одном из этих утренних балов я видел княгиню Яблоновскую, жену брацлавского воеводы, известную по своему уму и влиянию в обществе. <...> княгиня Яблоновская была тетка короля, но не родная. Когда она вошла в залу, король, окруженный молодыми и красивыми женщинами, быстро поднялся с места и поспешил ей навстречу. Он поклонился княгине очень низко и поцеловал в руку, она ему слегка кивнула головой. Шла она очень важно шагом твердым, точно и не король встречал ее, а простой дворянин... Дамы все поднялись при ее приближении и поспешили дать ей место...» [430, с. 183–185].

**Бал горожан в честь именин короля Станислава Августа
Понятовского и маршала сейма Станислава Малаховского
во дворце Радзивиллов в Варшаве
(9 мая 1791 года)**

«На день 8 мая приходились именины короля и маршала сейма Малаховского. Заранее делались приготовления к торжеству и строились триумфальные арки. ... Одна большая арка была против замка, другая – против дворца Малаховских. Множество меньших находилось по главным улицам Варшавы, а в окнах домов – транспоранты, аллегии, надписи, окруженные тысячами ламп. Большой бал в честь этого дня должны были дать мещане своим братьям-дворянам, во дворце князей Радзивиллов. По этому поводу дворец был великолепно иллюминирован. Накануне праздника президент старого города Лукашевич и войт Лобер, и президент нового города Халуппа с войтом Глашинским, с многочисленной свитой, испросили у короля аудиенцию и пригласили его на бал. Потом уполномоченные разделились на партии и отправились приглашать министров, сановников, депутатов, генералов и дам <...>

8 мая гром пушек возвестил начало торжества. В замке открыты были парадные комнаты. В тронной зале король принимал от 11 до 14 часов. Представлявшихся было множество. <...> В сумерки зажгли иллюминацию. Особенно великолепно была триумфальная арка против замка. На верху ее огромный гений держал вензель короля, освещенный разноцветными маленькими лампами так великолепно, что казалось он был осыпан драгоценными камнями. По углам стояли гении: мудрости, добродетели, правосудия и мужества. На самом высшем этаже арки была надпись, окруженная эмблемами: король с народом и народ с королем. <...> Король ездил в небольшом открытом экипаже и осматривал иллюминацию. Несколько десятков тысяч народу наполняли улицы ...

9 мая был бал горожан во дворце Радзивиллов. Толпа там была беспримерная. Одну залу обратили в буфет и там раздавали желавшим: кофе, шоколад, варенье, конфеты и фрукты. Две пожилые дамы и двенадцать девиц замечательной красоты, одетые в бриллиан-

ты и жемчуг, хозяйничали в этой зале, услуживая всем с грацией и любезностью. В зале рядом помещался второй буфет – вин. Стояли сотни бутылок... Здесь было двенадцать хозяев, занимавшихся угощением. Король и madam Краковская (жена короля по морганатическому браку) уехали, не ожидая ужина.

Танцевали в двух залах и уже был белый день, когда отворились двери комнат, в которых гостям готовили ужин. <...> На этом ужине братьев-горожан, правда, не было такого серебра, такой роскоши и такой прислуги, какую мы видели у Радзивилла, но вина и кушанья были очень хороши и в достаточном количестве. Но приятнее всего на этом ужине и бале была братская услужливость и взаимная внимательность гостей и хозяев. Горожане приглашали нас (дворян) к себе в дома, мы высказывались перед ними, они откровенно говорили с нами, и единство сословий, казалось, устанавливалось на прочном основании. За этим балом потянулась длинная шеренга меньших балов и обедов у разных именитых горожан» [429, с. 212–215].

**Описание бала в императорской резиденции в парке Закрет
(г. Вильно) в марте 1812 г., организованного по случаю приезда
Александра I (из воспоминаний графини Софии Шуазель-Гуфье,
фрейлины императриц Елизаветы Алексеевны
и Марии Фёдоровны)**

«1812 год. В то время в Вильне занимались подготовлением к празднеству в императорском доме, в Закрете. Над нашими головами готова была разразиться гроза; и между тем все беспечно думали лишь об удовольствиях и о том, какое счастье иметь Александра в Вильне. Мы не только не предвидели его отъезда и приближения к Неману наполеоновских войск, но мы не знали даже, что французы уже прошли через Германию. В Литву не пропускали никаких вестей; никогда еще политика не была окутана столь непроницаемой завесой.

В саду Закрета строили для танцевального зала окруженную колоннами длинную открытую галерею; в полукруге ее предполагалось устроить обширный луг, усеянный цветами. Работа эта поручена была казенному архитектору, профессору Шульцу. Мой отец, будучи в Закрете, заметил архитектору, что глубина фундамента не соответствует высоте галереи и толщине колонн. Шульц сознался, что замечание это вполне справедливо; но он сказал, что недостаток этот он исправит, соединив верхнюю часть колоннады со срубом крыши. На следующий день вся галерея обрушилась со страшным треском. По счастью, это случилось в обеденный час рабочих; тем не менее один из них был раздавлен при обвале. Обезумев при этом зрелище и, быть может, опасаясь, что его заподозрят в тайных сношениях с французами, не доверяя снисходительности государя, несчастный Шульц бежал. За ним бросились в погоню по его следам; но нашли лишь его шляпу на берегу реки: несчастный утонул! В самом деле, какой страшной катастрофой кончилось бы это событие, случись оно дня на два позднее, во время бала. Государь, вся его военная свита, командовавшие войсками генералы, много известных лиц, — неизбежно погибли бы при этом ужасном крушении. Французы, не обнажив своих шпаг, выиграли бы целую кампанию.

Тем не менее празднество в Закрете состоялось. Я никогда не видала такого великолепного праздника и таких веселых прощаний; ибо, кроме посвященных в тайну лиц, никто не мог еще предвидеть, что бал этот будет сигналом отъезда государя и отступления русских войск.

В восемь часов вечера все собрались в парке Закрета. Вечер был прелестный, небо слегка заволакивало облаками как бы для того, чтобы предохранить нас от жаркого солнца. Дамы в покрытых цветами элегантных туалетах усадились в круг на паркетной площадке, на лужайке, занимавшей место галереи и украшенной благоухающими померанцами.

Толпа лиц, привлеченных любопытством и в особенности желанием созерцать своего государя, разбилась на отдельные кружки. Со всех сторон, в различных местах парка раздавались гармоничные звуки духовых инструментов: это музыканты императорской гвардии играли избранные номера. Блестящее собрание разряженных женщин, военных в богатых мундирах и орденах с алмазами; рассыпавшаяся на зеленой лужайке огромная толпа, пестревшая разнообразными и блестящими цветами своих одежд, старые деревья, образующие обширные пространства зелени; река Вилия, отражавшая в своем извилистом течении и лазурное небо, и розоватые оттенки солнечного заката; лесистые вершины гор, исчезающие в туманном горизонте, – все представляло чудную картину. Но вот появился государь... и все взоры сосредоточились на нем одном.

Государь был в этот день в форме Семеновского полка, с отворотами небесно-голубого цвета, который удивительно шел к нему. Государь обошел круг дам, которым он не позволил вставать даже тогда, когда он к ним обращался; затем он вступил в разговор с некоторыми из присутствующих мужчин. Дам пригласили освежиться прохладительными напитками; затем государю предложили открыть бал на площадке, чтобы собравшаяся толпа могла насладиться этим зрелищем. Со свойственной ему любезностью государь согласился и пригласил на полонез г-жу Беннигсен, исполнявшую роль хозяйки бала; затем он танцевал с г-жой Барклай де Толли, потом со мной, и при звуках музыки мы поднялись в главную танцевальную залу, обширную и ярко освещенную.

Я не стану повторять здесь все комплименты, с которыми государь соблаговолил обратиться ко мне так же, как ко всем присутствующим дамам: подробности эти заняли бы слишком много места, безграничная галантность государя не поддается описанию. Никто в такой степени не обладал искусством придать грациозный оборот самым обыкновенным выражениям, и удивительным тактом, протекавшим не только от находчивости, но и от редкой сердечной доброты. Желая узнать, предполагаю ли я вернуться в Товиани или остаться с отцом, государь прибавил: “На месте графа я никогда бы не расставался с вами!” Государь удалился во время ужина, который был сервирован без всякого этикета на двух небольших столах, в саду. Было так тихо, что огни не гасли, и блеск иллюминации, озарявшей часть парка, фонтана и реки с ее островами, — казалось, соперничал со звездами и с мягким светом луны. Говоря со мной, император назвал луну, весьма, по-моему, непочтенно, — фонарем, заметив, что это лучшая часть иллюминации. Кто бы подумал, при виде любезности и оживления, проявленных в этот вечер Александром, что он как раз во время бала получил весть, что французы перешли Неман и что их аванпосты находятся всего в десяти милях от Вильны!..

Шесть месяцев спустя Александр говорил мне, как он страдал от необходимости проявлять веселость, от которой он был так далек. Как он умел владеть собой!» [610].

ПРИЛОЖЕНИЕ А, 13

Описание балов в доме виленского генерал-губернатора Петра Павловича Альбединского, состоявшегося в 1875 г. (газета «Виленский вестник», 1875, № 5)

«Все покои второго этажа огромного генерал-губернаторского дома во время балов наполнялись толпами гостей, количество которых достигало четырехсот. Огромная зала еле вмещала всех танцоров, которые исполняли кадрили по две шеренги в тридцать две пары. Зала освещалась множеством свечей и украшалась живыми растениями и цветами. За залой располагались альков для дам, за ним – буфет, роскошно оснащенный фруктами, конфетами и другими десертами. За буфетом находились покои, отведенные для игры в карты.

Сами балы представляли собой чудесное зрелище. Всех завораживали огромный напор, звуки музыки, блеск освещения и красивые туалеты дам. Балы завершались роскошным ужином, и гости возвращались домой уже в четвертом часу утра» [119].

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

ОПИСАНИЯ ЭКСТЕРЬЕРОВ И ИНТЕРЬЕРОВ БАЛЬНОГО ДЕЙСТВА

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 1

Верхний (или Старый) замок в Гродно

Показательным примером белорусского зодчества эпохи Возрождения является *Верхний (или Старый) замок в Гродно*, реконструированный в ренессансном стиле в 1580 г. в качестве основной дворцовой королевской резиденции короля польского и великого князя литовского Стефана Батория (монарх прибыл в Гродно в 1579 г.)²⁵⁶. Реконструкторский проект был разработан по приказу короля его придворным архитектором, итальянским зодчим и скульптором Санти Гуччи (родом из Флоренции)²⁵⁷. К работе были также привлечены королевские архитекторы, скульпторы и художники Юзеф Раистин, каменщик Антоной Грето де Ронко, резчик по камню Альберт Келяр, известный фортификатор Рудольфино да Камерино и др. В результате возник единый дворцово-замковый комплекс, центром композиции которого стал богато декорированный двухэтажный дворец. По инициативе Стефана Батория в 1580-х гг. дворцовое здание вновь подверглось перестройке. Король пожелал реконструировать свою резиденцию в стиле немецкого маньеризма, а к разработке

²⁵⁶ Верхний и Нижний гродненские замки были построены в X–XI вв. Их упоминание присутствует в описании междоусобных войн Ягайлы с Витовтом в 1390 г. После Грюнвальдской битвы Верхний замок, расположенный на вершине холма, стал постоянной княжеской резиденцией Витовта. Первоначально деревянный, в конце XIV ст. Верхний замок был перестроен, превратившись в каменно-кирпичное готическое строение. После смерти Витовта в 1430 г. оба замка подверглись реконструкции, в результате которой Верхний замок перестал выполнять функцию великокняжеской резиденции, превратившись в фольварок. Для королевской семьи был специально возведен «большой королевский дом» на территории Нижнего замка. Во второй половине XVI ст., в связи с прибытием в Гродно Стефана Батория, оба замка вновь подверглись реконструкции.

²⁵⁷ До недавнего времени считалось, что автором проекта был королевский архитектор Скотто из Пармы.

нового проекта привлек своего придворного архитектора Йозефа Ройтена. Таким образом, в течение 10-ти лет жизни Стефана Батории в Гродно (1579–1586) замок дважды менял свой внешний облик. В настоящее время существуют: а) современная реконструкторская версия экстерьера Верхнего замка времен первых лет жизни в нем Стефана Батория (итальянская разработка Санти Гуччи), выполненная по натурным исследованиям Я. Войцеховским и Т. Андриячем; б) подлинная гравюра Верхнего замка после реконструкции в стиле немецкого маньеризма (проект Йозефа Ройтена), созданная в 1600 г. печатником, художником и гравером Томашем Маковским. При сравнении этих документальных источников становится очевидным разительное отличие между запечатленным на них внешним видом одной и той же королевской резиденции.

Со стороны *экстерьера* (согласно реконструкции Я. Войцеховского и Т. Андрияча) Верхний замок представлял собой двухэтажное прямоугольное строение с очень толстыми стенами (как наружными, так и внутренними), покрытыми снаружи тонкой известковой штукатуркой, и мощными контрфорсами, расположенными в двух противоположных углах первого этажа. Над контрфорсами, скошенными на 45 градусов, находились низкие скругленные шестистенные эркеры (алькежи) с купольными потолками, а по центру внешнего фасада на уровне угловых эркеров располагался прямоугольный консольный эркер с остроконечным, шатровым, потолком (он выполнял функцию санузла с канализационным стоком и вентиляцией). Данные архитектурные элементы служили прекрасным декором наружной части замка, придавая его композиции некоторую легкость. Решение внутреннего (дворового) фасада, содержащего вход в замок, было оформлено в виде двухярусной трехпролетной аркадной галереи, первый этаж которой представлял собой длинную открытую террасу с балюстрадой и пристроенной наружной лестницей, соединявшей оба яруса. Основным архитектурным элементом всей верхней части экстерьера замка был высокий двухярусный аттик, нижняя часть которого была выполнена в виде нарядно-воздушного аркатурно-колончатого фриза, а верхняя являла собой карниз с характерным для Возрождения ритмическим чередованием пилястр и щипцов. Расположение обрамленных тонкими наличниками окон на обоих этажах одновременно совмещало в себе типич-

ную для ренессансной архитектуры симметрию (общая группировка оконных проемов на первом и втором ярусах) с некоторой асимметричностью (разное количество окон в «группах» и их разное расположение относительно осей).

Исходя из гравюры Т. Маковского, *экстерьер* Верхнего замка также, как и в рассмотренной выше реконструированной версии, представлял собой двухэтажное здание. Однако составляющие его архитектурные элементы были иными. В их числе высокая двускатная крыша, покрытая красной черепицей, на гребне которой расположены четыре купола луковичной формы (традиция византийского, но не западноевропейского зодчества), а торцы были выполнены в виде трехярусных ступенчатых щипцов в стиле Возрождения, разграниченных окнами и пилястрами. Остальные внешние архитектурные детали, к сожалению, не могут быть подвергнуты рассмотрению, ибо это не позволяет сделать гравюрный ракурс, на котором запечатлен лишь один из торцов замка и его крыша.

Внутренняя планировка Верхнего замка основывалась на сводчатых перекрытиях и функциональном разграничении помещений первого и второго этажей. В соответствии с традициями ренессансного итальянского зодчества десять комнат первого этажа рассматривались в качестве хозяйственных помещений (комнаты для стражи, канцелярия, арсенал, сокровищница и архив, кладовые и другие службы военно-хозяйственного плана). Согласно архитектурным канонам Возрождения второй этаж традиционно представлял собой парадные и жилые королевские апартаменты из 17 помещений (в итальянской версии) и 14 (в немецкой), в основе расположения которых лежал характерный для дворцов анфиладный принцип. На второй этаж (после реконструкции по проекту Й. Ройтена) вела парадная лестница, расположенная в центре главного фасада и построенная в виде ризалита с аркадами (внутренней связи между этажами не было, каждый из них имел свой, отдельный, вход). В предыдущем проекте С. Гуччи парадная лестница и вестибюль отсутствовали (этажи соединялись между собой с помощью наружной лестницы, расположенной в пристройке к дворовому фасаду).

Интерьеры комнат второго этажа были всецело выдержаны в ренессансном духе. Они отличались богатством и обилием декора в виде лепнины, полихромных с обильной позолотой высоких плафо-

нов, резных полихромных дверей, декоративных тканей на стенах, полов, выложенных мрамором или разноцветными керамическими плитками, майоликовых печей и т. п. «В башне, примыкавшей к дворцу, размещалась баня, а над ней – зал с лепниной, украшенный так же богато, как и королевские покои второго этажа дворца» [490]. В историю данный зал вошел под названием «алебастровый». В нем любил отдыхать Стефан Баторий.

**Праздничное убранство Большой тронной залы палаццо Дукале
в Урбино по случаю бракосочетания герцога Урбинского
Гвидобальдо да Монтефельтро и Элизабеты Гонзага в 1488 г.**

Интересные детали праздничного убранства Большой тронной залы палаццо Дукале в Урбино (родине Рафаэля Санти) по случаю бракосочетания герцога Урбинского Гвидобальдо да Монтефельтро и Элизабеты Гонзага в 1488 г. содержатся в письме к «примадонне Возрождения», известной ценительнице искусства Изабелле д'Эсте, написанном ее секретарем, итальянским дипломатом Бенедетто Капилупи (1461–1518): «По правую руку от входа (в Большую залу. – *И. Е.*) – высокая кренца (кренцами в Италии эпохи Возрождения называли серванты, в которых выставляли парадную посуду. – *И. Е.*) с посудой, исключительно серебряной, коей немалое количество. По другую руку – возвышение, украшенное красным бархатом и несколькими золототканными коврами. С одной стороны, залы от капителей свода и до скамей развешены полотнища красного бархата с зеленой каймой, разделенные на прямоугольники деревянными расписными колоннами. Здесь располагаются дамы. С другой – *возвышение с лесенкой, где располагаются гости, чтобы наблюдать.* Там, достигая капителей, также расположены полотнища зеленого и александрийского бархата, растянутые между колоннами, как напротив. *Середина залы оставлена свободной для танцев.* От капителей до свода протянуто множество античных гирлянд. Канделябры для свечей прикреплены к возвышениям. *Сбоку от кренцы сделана трибуна, где стоят музыканты и дамы, не участвующие в танцах*» [705, с. 19].

Лепной декор в виде «множества античных гирлянд», протянутых «от капителей до свода»; кренцы с дорогой (серебряной) посудой, выполнявшей в обстановке парадного помещения роль большого украшения, приковывавшего к себе внимание гостей; декорирование стен красным бархатом и золототканными коврами подчеркивало торжественность момента, способствовало созданию особого, праздничного настроения, подчеркивало статусность владельца

палаццо, одновременно являющегося главным персонажем брачной церемонии – герцога Урбинского Гвидобальдо да Монтефельтро.

Известно, что палаццо Дукале строился с 1468 г. (возведение и отделка интерьеров дворца Дукале продолжались около 70-ти лет) по проекту одного из ведущих итальянских архитекторов, инженеров и художников XV в. Лучиано Лаурано (1420–1479) по заказу герцога Федерико II да Монтефельтро – правителя Урбино (1422–1482). С 1472 г. Лучиано Лаурано, покинувшего город, сменил величайший архитектор Возрождения – Франческо ди Джорджо Мартини, которому принадлежала разработка пышных дворцовых интерьеров, в том числе и большой залы. Начиная с 1474 г., в завершении строительства и отделке дворца принимали участие Франческо Лаурано (скульптор), Франческо ди Джорджо Мартини (художник, скульптор, архитектор), Мазо ди Бартоломео (архитектор, скульптор, ювелир), Франческо ди Симоне да Сантокроче (художник), Доменико Росселли (скульптор), братья Джулиано и Бенедетто да Майано (скульпторы, архитекторы, резчики по дереву), Баччо Понтелли (архитектор) и др.

Со стороны экстерьера, согласно планировке Лучиано Лаурано, палаццо представлял собой дом «с большим внутренним парадным двором, вокруг которого группируются парадные, жилые и хозяйственные помещения. Это основное ядро было дополнено внутренним висячим садом и открытым в сторону города двором, образованным двумя выступающими южными корпусами» [28]. Внешний вид дворца отличался аскетизмом декора, что придавало ему благородную простоту и строгость. Большой тронный зал традиционно располагался на втором, главном, этаже палаццо, куда вела со двора широкая лестница, расположенная налево от входа. Его оформление гармонично «вписывалось» в общую сдержанность декора других парадных помещений, продолжавшую лаконизм экстерьерного решения дворца. С развитием Возрождения (в его поздний период) роль декора в интерьерах палаццо (произведения живописного, скульптурного, ювелирного и декоративно-прикладного искусства) постепенно начнет выходить на первый план. Обозначенная тенденция, связанная с усилением декоративности внутреннего убранства дворцовых помещений (особенно парадной залы), будет «подхваче-

на» последующей барочной эпохой и достигнет в ней небывалого развития.

Важным элементом планировки палаццо Дукале был традиционный внутренний парадный двор с живописно вписанным в него висячим садом, который мог выступать в качестве дополнительного, пленэрного, пространства бала. Эта «деталь» станет чрезвычайно важной в последующую барочную эпоху, практически не мыслившую проведение праздничных мероприятий в летнее время года вне природы и открытого воздуха и соединившую два интерьера – внутренний (дворцовый) и внешний (садово-парковый) в единое целое.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 3

Дворец Фонтенбло

Со стороны внешнего вида дворцовая резиденция Франциска I Фонтенбло являла собой архитектурный ансамбль, отличительную черту которого составляла нерегулярность планировки. Это нарушение архитектурной метроритмической организации было связано, с одной стороны, с произвольной достройкой новых частей дворца к старым, сохранившимся со времен Средневековья; с другой – с подчинением дворцового строения садово-парковому пространству. При Франциске I садово-парковая зона была представлена: а) Сосновым Парком с гротом, выполненным по проекту приглашенного итальянского архитектора-маньериста Себастьяно Серлио (1475–1554); б) Прудом Карпов площадью в 4 га, крупная рыба которого приводила в восторг посетителей; в) Французским Садам, расположенным за прудом и состоящим из четырех прямоугольных партеров с фонтаном в центре. В гроте Соснового Парка находилась статуя нимфы, украшенная морскими раковинами. Иные предметы подобного скульптурного декора появились в Фонтенбло уже после смерти монарха.

В соответствии с имитацией античной традиции (в Фонтенбло Франциск I стремился подражать древнеримским виллам Плиния младшего) «дворец словно распространяется по окружающей его природной зоне» [191, с. 11].

Одним из важных структурных элементов собственно дворца Фонтенбло были традиционные для архитектуры Ренессанса мансардные крыши, а также многочисленные открытые лоджии и различные бельведеры, с которых открывались прекрасные виды на садово-парковый ландшафт. Дворцовое здание выполнено из дорогого итальянского светлого мрамора, а арки, оконные проемы и угловые архитектурные элементы фасадного декора облицованы рустом – одним из самых популярных отделочных материалов Древнего Рима. Экстерьерный декор дополняли флорентийско-венецианские детали в виде венецианских окон и наличия цокольного этажа, характерного для флорентийских палаццо.

Еще более богатым было внутреннее оформление Фонтенбло, концентрацией великолепия которого явились интерьеры парадных

апартаментов, в числе наиболее показательных – интерьеры Галереи Франциска I и Бальной залы (окончательно завершенной Генрихом II и получившей еще одно название – Галерея Генриха II).

Описание галереи Франциска I в Фонтенбло

Великолепные монументальные мифологические фрески Галереи Франциска I, являющиеся ее главным украшением, воплощают величие и могущество просвещенного монарха. Их основная идея – прославление короля как государя нового, ренессансного, типа и показ его добродетелей – была разработана придворным гуманистом Гийомом Бюде. Она была столь сложной, что требовала непосредственных словесных пояснений в процессе демонстрации программных фресковых изображений, которые давались лично Франциском I. Среди сюжетов – сцены из античных мифов («Воспитание Ахиллеса», «Венера, наставляющая Аполлона», «Битва кентавров и лапифов», «Воспитание Ахилла», «Даная», «Венера наказывает Амура», «Вакх и Венера» и др.) и аллегии («Изгнание невежества», «Единение государства», «Триумф слона» и др.). В них монарх предстает в разных ипостасях: как сильный и храбрый новый Ахиллес (фреска «Воспитание Ахиллеса»); как знаток и меценат искусства, ренессансный Аполлон (фреска «Венера, наставляющая Аполлона»); как просвещенный правитель, видящий свою миссию в борьбе с безграмотностью и невежеством и их искоренении (фреска «Изгнание невежества»); как мудрый и мужественный кесарь, объединяющий вокруг себя представителей разных слоев общества и тем самым выступающий символом единства французской монархии (фреска «Единение государства»); как король-триумфатор, власть которого распространяется на всю землю, а также на другие стихии, изображенный в традиционном для монарха символическом образе слона (фреска «Триумф слона»); как добродетельный правитель, пекущийся о государственной морали («Венера наказывает Амура»); как эстет и гедонист, ценящий прекрасное и стремящийся к получению удовольствия от жизни («Вакх и Венера», «Даная»).

Фресковые росписи вписаны в общий художественный ансамбль Галереи с центром в виде бюста Франциска I, создаваемый, помимо живописного, выразительным языком скульптурного искусства.

Скульптурные элементы в виде декоративной лепки (корзины со спелыми плодами, гирлянды фруктов, резвящиеся путти), стукковых рам, барельефов и статуй (сатиры и сатирессы, кариатиды и атланты) выступают роскошным аккомпанементом к фресковым «соло», усиливая общий эстетический эффект и создавая особую атмосферу величественности, торжественности и гармонии, пронизанную ощущением радости бытия – одной из характерных черт ренессансного мировоззрения. Объединенные эмблемой Франциска I в виде Золотой Саламандры в огне, обильно украшенные скульптурным декором и дополненные изображением герба Франции и монограммы короля на нижней части деревянных панелей, фрески Галереи образуют целостную композицию, представляющую собой тщательно продуманную невербальную политическую программу короля, его официальную визуализированную пропаганду.

Описание бальной залы Фонтенбло

Идея художественного оформления Бальной залы сводится к презентации Генриха II (сына Франциска I), с одной стороны, как антикизированного правителя, хорошо знакомого с античной историей и культурой. С другой – как государя, актуализировавшего при дворе рыцарские идеалы Средневековья с характерным для них культом поклонения Прекрасной Даме. Для самого Генриха II таковой Прекрасной Дамой была Диана де Пуатье, образ которой во многом вдохновлял короля при создании Бальной залы. Тема политических амбиций короля в данном концептуальном замысле отошла на второй план. Интерьер танцевальных апартаментов включал в себя фресковые росписи, в основном, на сюжеты античных мифов и легенд (в том числе «Церера и жнецы», «Вулкан, кующий по приказу Венеры стрелы любви», «Фаэтон, молящий Гелиоса о позволении управлять солнечной колесницей», «Филемон и Бавкида, награждаемые Зевсом за оказанное гостеприимство», «Аполлон и музы», цикл фресок, посвященных Диане-охотнице и др.), расположенных между потолком и панелями.

Создаваемая с мыслями о Диане де Пуатье, бальная зала постоянно напоминала о ней, с одной стороны, на уровне многократно повторяемого вензеля Генриха II, в котором было зашифровано имя

его возлюбленной, с другой – на уровне живописного оформления оконных ниш, где фаворитка государя запечатлена в образе античной богини, покровительствующей охоте. Западное крыло Бальной залы венчает монументальный камин, украшенный в верхней части фреской «Себастьян де Рабутин убивает красного волка» на реальный сюжет из жизни короля, связанный с подвигом одного из его придворных – Себастьяна де Рабутина. В 1548 г. во время охоты Генриха II в Орлеанском лесу Себастьян вступил в схватку с красным волком, защищая своего господина. В знак благодарности король приказал увековечить подвиг Себастьяна в одной из фресок танцевального помещения, получившей название «Себастьяна де Рабутин убивает красного волка». Данная живописная композиция прославляла благородство Генриха II как благодарного правителя. По бокам камин декорирован бронзовыми статуями сатиров – высокохудожественными копиями древнеримских скульптурных образцов.

Отдельного внимания заслуживает фреска Ф. Приматиччо «Парнас» (1556), украшающая плафон музыкальной галереи танцевальной залы – специального места для оркестра во время бальных мероприятий, расположенного в восточной части помещения. Ее прообразом явилась одноименная рафаэлевская фреска в Станцах делла Сеньятура (1510), вписанная в интерьер Папского дворца в Ватикане. В обоих случаях Парнас олицетворяет антикизированный Эдем, выступая «эстетическим Олимпом», «раем интеллектуалов» (выражения М. Н. Соколова из книги «Принцип Рая»: [507, с. 205]), поклоняющихся искусству и умеющих им наслаждаться. В образах представителей «эстетического элизиума» (выражение М. Н. Соколова, там же), помимо античных божеств (Аполлона и его муз), запечатлены также выдающиеся поэты и музыканты Античности и Ренессанса. Объединенные единым пространством Парнаса, они являются участниками некоего праздника, особая атмосфера которого создается, в том числе, благодаря музыкальному сопровождению. При этом главным героем данной фрески является вовсе не Феб, не музы и не знаменитости прошлого, а само искусство, которому «воздаются воистине божественные почести, ... и – в более широком смысле – умение наслаждаться прекрасным» [507, с. 204]. «Искусство, – отмечает М. Н. Соколов, – начинает отныне творить свои собственные небеса» [507, с. 205].

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 4

Палаццо Реале в Турине

Палаццо Реале в Турине был возведен в середине XVII ст. и представляет собой пример архитектуры позднего барокко с чертами классицизма и рококо (время строительства дворца с 1646 по 1660 г.). Здание создавалось по проекту придворных архитекторов и инженеров, выдающихся итальянских мастеров отца и сына Кастельмонте – Карло и Амадео. Известно, что первой хозяйкой палаццо Реале была Кристина Французская (1606–1663 годы жизни) – принцесса из французской королевской династии Бурбонов (урожденная принцесса Французская и Наваррская), дочь короля Франции Генриха IV и Марии Медичи, супруга герцога Савойского Виктора Амадея I.

Со стороны *экстерьера* в палаццо доминирует неоклассицизм, проявляющийся в симметричности целостной архитектурной композиции, впечатляющей величием и монументальностью своих форм. Здание представляет собой открытое П-образное строение с главным дворцовым трехэтажным зданием в центре, двумя симметрично обрамляющими его с обеих сторон четырехэтажными башнями и примыкающими к ним боковыми двухэтажными крыльями. Если главное здание палаццо выполнено из белого мрамора, то боковые крылья – из красного кирпича. Благодаря подобной архитектурной композиции перед палаццо образуется большая площадь, огражденная низким забором декоративного типа.

Обращает на себя характерная особенность неоклассического стиля – его открытость, в отличие от замкнутости структуры палаццо эпохи Возрождения. На смену камерному внутреннему дворику приходит просторная и масштабная площадь, как бы вливающаяся во внешнее социальное пространство и сливающаяся с ним. Интровертное начало сменяется экстравертным. В экстерьере палаццо, над которым работал Амадео ди Кастельмонте (1610–1683), использовано минимальное количество декора. Всем архитектурным деталям присущи простота и строгость форм. Благодаря сплошной череде окон, расположенных на всех этажах, залы дворца не испытывают дефицита естественного освещения. На территории палаццо Реале

разбиты Королевские Сады, составляющие с дворцовым комплексом единую гармоничную композицию.

Собственно барочные и отчасти рокайльные черты в полной мере присущи внутреннему убранству палаццо. Интерьеры парадных залов, традиционно расположенных на втором этаже главного дворцового здания, поражают своей роскошью, великолепием и художественным вкусом. Нельзя не согласиться с мнением В. Д. Уварова, согласно которому «...в эпоху барокко у знатных господ особенно возросла страсть к поддержанию на высоком уровне своего социального статуса, что, несомненно, отражалось в архитектуре и интерьерном убранстве жилищ. <...> интерьер аристократии этой эпохи стал позиционироваться как величественное обрамление различных общественных действий. Именно поэтому богатейшие господа того времени старались отразить свой политический имидж и социальный статус в украшении интерьера: роскошные фрески, чрезмерное украшение золотом и лепниной, интерьер перегружался скульптурными и живописными украшениями, а также красочным блеском. <...> Стиль “барокко” усилил еще важные в эпоху Ренессанса элементы парадности. ... Итальянские интерьеры дворцов знатных людей, в особенности господ, приближенных к правительству, не были похожи на помещения для частной жизни. Это были помещения, кричащие роскошью и похожие на театры для торжественных приемов, балов, банкетов и представлений» [537]. Все, о чем пишет В. Д. Уваров, в полной мере присуще интерьерам палаццо Реале.

Известно, что к созданию *интерьерного декора* дворца были привлечены живописцы из разных стран: итальянец Карло Морелло (1625–1713), голландец Ян Миель (1599–1663), француз Шарль Клод Дофин (между 1615/1620–1677) и австриец Даниэль Сейтер (1649–1705), которым, в частности, принадлежат фресковые росписи, в том числе плафонные. Помимо богатого оформления потолков, в создании внутреннего убранства палаццо большую роль играли скульптурный декор, настенные фресковые картины и таписсерии на мифологические сюжеты, обилие лепки и позолоты, а также различные предметы интерьера – богатая мебель, зеркала, шикарные люстры, подсвечники и канделябры.

Внутреннее оформление *бальной залы* (Большого бального салона) палаццо Реале, находящейся на первом этаже в анфиладной череде королевских апартаментов (в том числе Тронного зала и коро-

левской столовой), поражает своим великолепием и роскошью (на втором этаже палаццо Реале расположены 30 залов, среди которых выделяются «Свадебные комнаты», превратившиеся впоследствии в апартаменты принца Умберто Пьемонтского). Ее цветовое решение основано на господстве белого (божественного) цвета с обилием золота (синтез черт рококо со свойственной ему светлой колористической палитрой и барокко, для которого использование золота является характерной стилиевой чертой). Зеркала в роскошной позолоченной оправе, расположенные по периметру залы, зрительно увеличивают и без того просторное помещение, способное вместить 2000 человек. Особое величие парадным апартаментам придавали двадцать колонн из белого мрамора, воссоздающих архитектуру зданий и храмов Античности. Прекрасное искусственное освещение бальных апартаментов создается благодаря восьми огромным богемским хрустальным люстрам с позолоченными бронзовыми деталями, расположенным по обе стороны потолка параллельно друг другу, а также множеству подсвечников со свечами над зеркалами и дверями. Еще одним шедевром рассматриваемого интерьера являются деревянный пол и инкрустированные панели – работа художника Габриэлле Капелло.

Большая зала представляет собой помещение проходного, разомкнутого, типа с парой дверных проходов на входе и на выходе. Между этими проходами с одной стороны располагается стенное перекрытие со встроенным в него большим зеркалом, обрамленным двумя пилястрами и двумя колоннами. Наличие этого «центрального» зеркала создает иллюзию бесконечного пространства. С другой стороны залы над и между дверями по центру «зеркальной» стены расположен балкон для оркестра. Оформление этого балкона выполнено с большим художественным вкусом, который проявляется, прежде всего, в изящном и утонченно-воздушном ажурном позолоченном металлическом ограждении, естественно вписывающемся по своей рокайльной стилистике в общее барочное решение интерьера. В целом внутреннее убранство бальной залы основано на гармоничном синтезе общего (создание впечатления парадной насыщенности, вычурной нарядности и величественности, великолепия и богатства апартаментов при их целостном восприятии – от барокко) и частного (внимание к деталям, каждая из которых представляет собой произведение искусства – типичная черта стиля рококо). Например,

канделябры в виде импровизированных мини-«колонн», основание которых украшено позолоченной головой Зевса, основная часть (собственно «колонна») изготовлена в виде статуэток древнегреческих девушек, стоящих на носочках и поддерживающих руками сам канделябр (а la «капитель»). Канделябры стоят на небольших декоративных столиках с белой мраморной столешницей на позолоченных боковинах-ножках изощренной формы (с одной стороны) или женских мраморных статуэтках (с другой стороны).

Особое внимание привлекает к себе позолоченный декор стен, в котором огромную роль играет лепка на карнизах и фризах антаблемента в виде гирлянд и растительного орнамента, обилия всевозможных барочно-рокайльных причудливых завитков, а также фресок в виде фигур танцовщиц древнеримских Помпей и Геркуланума в верхней части периметра стены (художники Франческо Гонина и Карло Беллозио). В соответствии с замыслом архитектора бальной залы Палаги, в центре кессонного позолоченного потолка, обильно декорированного лепниной, расположена огромная фресковая картина с изображением танца часов на греческом Олимпе. Именно эта картина является главным украшением не только плафона, но и интерьера в целом. Следует отметить, что декоративное единство внутреннего убранства бальной залы в определенной степени способствует ее восприятию как сценических подмостков (в этом, с одной стороны, проявляется влияние эстетики барочного стиля с его ярко выраженной театральностью, с другой – с необыкновенной популярностью новомодных оперных спектаклей).

В бальной зале палаццо Реале традиционно очень мало мебели. Из ее предметов присутствуют: а) два дивана изящной формы, обитые золотым шелком, гармонирующим с общим цветовым решением танцевальных апартаментов, которые расположены напротив друг друга по центру стены между двумя дверями (один диван находится под балконом, второй – по центру противоположной «зеркальной» стены); б) небольшое количество не менее изящных стульев, одни из которых окружают диваны (по два с каждой стороны) – для самых важных персон, другие стоят возле стен под зеркалами (не под всеми) – для нетанцующих гостей.

В целом интерьер бальной залы демонстрирует не только финансовую состоятельность, но и изысканный художественный вкус Кристины Французской.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 5

Архитектура белорусского барокко

Своеобразие белорусской барочной архитектуры (т. н. белорусское барокко), заключавшееся в тесном взаимодействии местных архитектурных традиций минувших эпох с западноевропейскими тенденциями, было обусловлено активным привлечением к работе архитекторов-иностранцев (прежде всего, итальянцев), служивших при дворах (постоянно или временно) белорусско-литовско-польской магнатории²⁵⁸.

Архитектурные образцы белорусского барокко характеризуются простотой и строгостью форм (сохранение средневековой традиции крепостного строительства), их сравнительно небольшими объемами и менее вычурно-помпезным декором. Также следует отметить, что в барочную эпоху в дворцовом строительстве на белорусских землях

²⁵⁸ Еще с эпохи Возрождения ВКЛ испытывало сильное влияние Королевства Польского, у которого сложились тесные культурные и религиозные связи с Италией (в этом контексте уместно вспомнить о личности Боны Сфорцы). Со времен Сигизмунда I Старого польские монархи (они же и великие князья литовские) закладывают традицию приглашения иностранных мастеров (итальянцев, французов, немцев и др.) для работы при дворе, которую активно подхватывает магнатория. В числе приглашенных для придворной работы итальянских зодчих в эпоху барокко следует назвать имена Джакомо Бриано (1586–1649), Джованни Джакомо де Росси (1627–1691), Джованни Баттиста Тревани (?–1644), Джованни Баттиста Джизлени (1600–1672), Фомы Пончино (?), Яна Катеначи (?), Маттео Кастелли (1560–1632), Джакомо Родондо (?), Паоло дель Кортте (?), Андреа дель Аква (1584–1656), Бенедетто Молли (?), Томаша Пончино (1590–1659), Лоренцо Сенеса или Демерето (первая половина XVII в.), П. Феррари (?), Бернардино Каноббио де Джанотиса (?), Якуба Мадлайна (первая половина XVII в.), Джакомо Фонтана (?), Якуба Фонтана (1710–1773), Августо Винченти Лоцци (1640–1732), Джоанне Спаццо (?–1726), Ю. Белотто (?), Паоло Антонио Доменико Фонтана (1696–1765), Юзефа Фонтана (?), Гаэтано Кьявери (1689–1770), Доминико Мерлини (1730–1797), скульпторов Я. Х. Фалькони (?) и Б. Фонтана (?), художников Томмазо Долабеллы (1570–1650) и Микеланджело Паллони (1637–1712) и др. [50]. Помимо итальянцев, к разработке архитектурных проектов привлекались также немецкие мастера, в частности дрезденские зодчие Матеуш Даниель Пёпельман (1662–1736), Иоахим Христиан Яух (1684–1754) и Ян Фредерик Кнобель (1724–1792), явившиеся авторами Нового замка в Гродно, построенного в середине XVIII в., и др.

продолжает активно развиваться форма открытой композиции, тесно связанной с природным ландшафтом – дворцово-парковый комплекс, в котором дворец, являясь его композиционным центром, находился между парадным двором и большим садом-парком.

Парадный двор замыкался въездными воротами (брамой). Дворцовое здание белорусского барокко, в соответствии с общеевропейскими тенденциями, представляло собой исключительно парадное строение, выполняющее чисто представительскую функцию и полностью утрачивающее связь с функцией хозяйственной. Основу его внутренней планировки составлял анфиладный принцип, который начал использоваться еще в эпоху Возрождения. Главным помещением анфилады являлся парадный зал, предназначенный для приемов и танцев. В оформлении интерьеров широко применялись декоративные элементы в виде лепнины, цветного мрамора, поливной керамики²⁵⁹ и фресковой живописи.

²⁵⁹ Это керамика с тонким стекловидным, как правило, цветным, покрытием.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 3.6

Королевский замок-дворец Яна II Казимира Вазы в имении Городница

Королевский замок-дворец в имении Городница был построен в середине XVII ст. по указу короля польского и великого князя литовского Яна II Казимира Вазы в качестве его парадной загородной резиденции. Дворец, именуемый в инвентаре 1653 г. замком, представлял собой одноэтажное монументальное деревянное квадратное здание с четырехстворчатыми окнами со ставнями. Использование в качестве основного строительного материала дерева является одной из типичных черт белорусского зодчества, изначально связанного с древнерусской, а соответственно, византийской традицией. Рядом с дворцом был разбит итальянский сад, зонированный на четыре части (овощной огород, аптечный огород, плодовый сад и пруд), а также размещался фольварок.

Большая парадная зала площадью в 100 квадратных саженей (10 саженей в длину и 10 саженей в ширину) или 453,69 квадратных метра, была расположена в самом центре всей планировочной композиции дворца. По внутреннему периметру зала располагались антресоли, образующие верхний полуэтаж, а по периметру внешнему размещались 20 комнат, значительно уступавшие по своим размерам парадному помещению и спланированные в соответствии с анфиладным принципом. Очевидно, что большой зал мог выполнять функцию бального помещения, о чем свидетельствуют его обширная площадь и наличие антресолей, на которых могли располагаться нетанцующие гости и музыканты.

Окружающие парадную залу комнаты могли использоваться в качестве своеобразных зон отдыха, связанных с комфортным общением, игрой (например, в карты, шашки, шахматы, лото и др.) и принятием пищи (буфеты) и т. п. Декоративную функцию в интерьере большой залы выполняли резные наличники в оформлении дверей и стен, а также гравированные («рисованные») дверные завесы. Паркетный пол являлся идеальной поверхностью для танцев.

**Дворец Антония Тызенгауза
в Городнице**

Дворцовое строительство, выдержанное в барочно-рокайльной стилистике, не утратило своей актуальности на белорусских землях и во второй половине XVIII ст. – времени, когда во всей Европе уже повсеместно господствовал классицистический стиль, рожденный эпохой Просвещения. Показательным в этом плане является дворец в Городнице Антония Тызенгауза – одного из видных государственных деятелей и меценатов Речи Посполитой, занимавшего при дворе последнего короля польского и великого князя литовского Станислава II Августа Понятовского должность надворного подскарбия (казначея) и одновременно пост гродненского старосты. Дворец был возведен в 1760–1770-х гг. в Городнице – пригороде Гродно, связанном с ним прямой магистралью. «Дворец Тызенгауза, – отмечает Е. Квитницкая, – не только служил величественным завершением въездной магистрали, им (дворцом. – *И. Е.*) определялся главный парадный ансамбль Городницы, к которому дворец был обращен курдонером. Приезжий мог остановиться в городничанской гостинице, только минуя этот ансамбль» [277]. В разработке проекта приняли участие придворный королевский архитектор Юзеф Мезер и итальянский зодчий Джузеппе Сакко, художники Петр Гежидович, Лукаш Хибль, Антоний Грушецкий и Фоллвиль.

Со стороны *экстерьера* дворец представлял собой одноэтажное каменное строение в стиле белорусского барокко с элементами рококо, имевшее трапециевидную форму. Благодаря данной конфигурации получил четкие очертания парадный двор – курдонер в виде разомкнутой композиции, выходящей на городнищенскую площадь. Со стороны курдонера по центру фасада находился главный вход. Боковые крылья, расположенные по обе стороны центральной части, завершались двухэтажными постройками. Главным украшением дворца являлся эркер с изящным балконом посередине, размещенный на крыше по центру фасада и увенчанный купольным сводом. Сам купол символически венчала статуя древнеримской богини урожая и плодородия Цереры. Красиво «обыгрывая» вход в здание,

эркер выполнял функцию главного композиционного «акцента» парадного строения. Дворец был поставлен на высокий цоколь. Группировка его многочисленных больших окон отличалась ритмичностью, создаваемой разделяющими их парными рустованными лопатками. Особую парадность дворцу придавала высокая черепичная крыша. За дворцом традиционно был разбит великолепный парк.

Внутренняя планировка дворцовых помещений была весьма традиционной. Так, в центральной, довольно растянутой, части дворца располагались парадные апартаменты с типичной для них анфиладной планировкой, в боковых – жилые, служебные и хозяйственные, с характерной коридорной системой расположения комнат. Налево от парадного входа располагался большой приемный зал, направо – жилые апартаменты князя. Функцию декора интерьеров дворцовых комнат выполняли картины и статуи иностранных мастеров. Кроме них помещения украшали резные мраморные каминные, выписанные А. Тызенгаузом из Италии (тоscanского города Каррары), а также орнаментальная лепнина и росписи на плафонах и стенах. Выдержанная в пастельных тонах колористика в сочетании с золочением и зеркалами придавала интерьерам одновременно нежность и особую парадность. Эти характерные для барокко приемы создавали иллюзию расширения реального пространства.

Составить достаточно достоверное представление о том, что представлял собой дворец А. Тызенгауза, возможно по воспоминаниям польского государственного деятеля Станислава Понятовского (1754–1833), племянника короля Станислава Августа Понятовского. Согласно его описанию, эта дворцовая резиденция занимала территорию «не меньше, чем город Вена», «на одном уровне и в одном блоке вмещала она театр и *две большие редутные* (т. е. бальные. – И. Е.) залы, из которых можно было перейти в библиотеку, откуда начиналась жилая часть. <...> Библиотека напоминала красивый салон. За бильярдами стояли десять столов для игр в фараон и лотереи, основанной на фантах, – ее разрешили вести одной женщине. Рядом располагались покои для гостей, *большая бальная зала*. Из этих помещений можно было перейти в другие, разных размеров, где одновременно могли сесть за стол семьсот особ. Все продумано так, что на пути из театра в салоны не было ни одной ступеньки. Тут танцевали, пировали, опять танцевали и так далее. Около первого часа но-

чи открывались двери, все переходили в редутные залы, а остальной дом пустел» [728, с. 69–70].

Из данного описания видно, что центральная часть дворцовой резиденции состояла из театра, редутных залов и библиотеки. Очевидно, что планировка дворца была рассчитана на представительские приемы и пышные празднества (в том числе балы), на которые приглашалось большое количество гостей.

После смерти А. Тызенгауза его дворец стал королевским владением Станислава II Августа, перейдя в собственность рода Понятовских. Именно в этом дворце осенью 1784 г. состоялся очередной Гродненский сейм, на который король прибыл со своим двором и 17 послами. Все они были размещены в дворцовых апартаментах: «Тут были квартиры, две залы для редутов, библиотека, театр, зимний сад с тремя климатическими поясами, покои для развлечений, отдыха, помещения со столом, за которым могли разместиться одновременно 70 человек» [595, с. 55].

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 8

Отель Субиз в Париже

Двухэтажный отель Субиз в Париже – яркий пример стремления знати в архитектуре своих домов подражать дворцу монарха. Имеющий многовековую историю, в начале XVIII в. отель Субиз был перестроен по заказу своего нового владельца Франсуа Рогана, принца де Субиза. От старого здания сохранились лишь въездные ворота. «К основному зданию были пристроены два флигеля с колоннадами, окружавшими большой внутренний двор, в духе традиций позднего барокко. Но более ценным (с исторической и художественной точек зрения) оказалось внутреннее убранство помещений, созданное Жерменом Боффаном в период с 1735–1737 гг. по заказу Эркюля Меридека, наследника Франсуа Рогана» [427]. Внутренняя планировка отеля была основана на четком разграничении апартаментов Принца (первый этаж) и Принцессы (второй этаж), в парадной анфиладе которых присутствовали великолепно украшенные большие залы овальной формы, предназначенные для приемов и различного рода развлечений (в том числе и балов). Уже сама «неправильная» форма этих помещений в виде «вытянутого круга», столь характерная для рококо, «вызывала ощущение зыбкой неустойчивости, динамичности, неопределенности реальной конфигурации за счет постоянно меняющегося ракурса в процессе движения» [321, с. 47].

Овальный зал Принцессы, расположенный на втором этаже, является четвертым по счету парадным салоном, имеющим угловое расположение²⁶⁰. Его внутреннее оформление, к разработке которого архитектором Жерменом Боффаном был привлечен лучший художник и декоратор того времени – Шарль-Жозеф Натуар, напоминает интерьер Зеркальной галереи Версаля. На одной стене Овального зала, выходящей в сторону сада, расположены большие арки дверей. На противоположной стене в арках размещены зеркала. Зона

²⁶⁰ В парадные апартаменты Принцессы входили: 1 – Большая прихожая, которая ранее именовалась Караульным залом или Залом гвардейцев, 2 – Зал собраний, 3 – Большая спальня принцессы, 4 – Овальный зал или Гостиная Принцессы, 5 – Маленькая спальня Принцессы, 6 – Комната с балдахином, 7 – Зал Империи.

перехода стен в потолок декорирована восьмью фресковыми картинами на мифологический сюжет о Психее кисти Франсуа Буше²⁶¹. Выбор мифа был предопределен, с одной стороны, эстетикой рококо, в соответствии с которой женщина становится объектом чувственного поклонения и обожествления. С другой – одним из предназначений Овального салона, нередко служившего бальной залой.

Небесно-голубой плафон имеет куполообразную форму – идеальный вариант для создания прекрасной акустики. Он украшен изысканно-утонченной изящной орнаментальной рокайльной композицией из золотой лепнины, создающей эффект расходящихся солнечных лучей. Между этими золотыми лучами над медальонами помещены барельефы ангелов, словно наблюдающих с высоты небес за происходящим. В центре потолка находится роскошная хрустальная люстра. Малочисленные предметы мебелировки, расположенные в дверных простенках и под зеркалами, представлены гарнитуром из изящного дивана, обитого розовым шелком, и нескольких стульев. Источником тепла и одновременно декоративным элементом (красивой подставкой под большое зеркало) являлся сильно уменьшенный в размерах камин (пропорционально небольшой площади зала) из бело-голубого мрамора со стоящими на нем часами. В планировке Овального зала был предусмотрен и специальный помост для музыкального коллектива, сопровождавшего исполнение танцев.

Все средства художественной выразительности рокайльного интерьера Овального зала (отсутствие четкой границы между стенами и потолком, отсутствие пилястр и обилие зеркал) были направлены на создание особого эффекта, основанного на синтезе небесного и земного, возвышенного и обыденного, реального и ирреального. В этом нетрудно увидеть продолжение барочной традиции с характерной для нее театральностью и условностью.

²⁶¹ Эпизоды мифа размещены в хронологическом порядке: 1 – «Психея, похищенная зевфиром», 2 – «Нимфы приветствуют Психею цветами на пороге дворца любви», 3 – «Психея показывает свои сокровища сестрам», 4 – «Психея созерцает своего спящего супруга», 5 – «Нимфы вытаскивают из воды неживое тело Психеи», 6 – «Психея у пастухов», 7 – «Психея скрывает испуг перед Венерой», 8 – «Психея на небесах радуется любви».

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 9

Большая и Малая бальные залы Императорского дворца Хофбург в Вене

В Вене, которая с середины XVIII ст. стремительно завоевывает статус культурного центра Европы, выступая конкурентом Парижа, по указу императрицы Марии Терезии в течение пяти лет (1747–1752) подверглись существенной «переделке» в рокайльной стилистике некоторые апартаменты Императорского дворца в виде двух огромных помещений. В результате эти дворцовые комнаты были трансформированы в бальные залы – Большую и Малую (Grosser и Kleiner Redoutensale).

Обращает на себя внимание архитектурное решение размещения танцевального оркестра, расположенного на центральном балконе. Опираясь на воспоминания Иоганна Пезля о Вене, Эрик Макки в работе о Моцарте приводит красочное описание интерьера одной из двух обозначенных нами бальных зал: «В одном крыле Императорского дворца находятся две огромные комнаты, посвященные Кому-су и Бахусу. С 7 января до утра Пепельной среды (первый день Великого поста у католиков. – *И. Е.*) они открыты, сначала один раз в неделю, затем два раза в неделю ... <...> Когда вы пробираетесь через этот вестибюль и поднимаетесь по лестнице, то внезапно оказываетесь в большой волшебной комнате. Свет многих тысяч восковых свечей, отраженный в Больших хрустальных люстрах и пирамидальных канделябрах, расположенных симметричными рядами, ослепляет глаза; слух очарован и пленен фанфарами труб и барабанов, смешанными с более мягким звучанием сотен музыкальных инструментов; непроизвольно ноги присоединяются к одному из восхитительных танцев... Представление начинается в десять вечера и продолжается до шести утра... Если на нем присутствует только тысяча человек, им становится слишком одиноко; 1500 танцоров делают хороший Редут (т. е. платный бал. – *И. Е.*), и при этом количестве гостей все еще достаточно места, чтобы танцевать. От 2000 человек больше нет места, чтобы танцевать должным образом, и в последние несколько дней, когда может быть до 3000 искателей удовольствий, это настоящая проблема. Оркестр играет свои менуэты и немецкие

танцы напрасно, ибо нет места для трех формальных шагов; все теснятся вместе, образуя огромную неуклюжую массу людей, для которых возможно только медленное волнообразное движение» [712, с. 421–422].

В этом описании впечатляет огромное количество публики, присутствующей на обозначенных маскарадных балах, что наглядно свидетельствовало, с одной стороны, о большой популярности подобных мероприятий у людей разных классов, которые приходили за определенную плату хорошо провести время, а с другой – о необходимости открытия новых помещений, рассчитанных для организации столь востребованной формы досуга. Следует отметить, что во времена правления Марии Терезии круг приглашенных гостей был ограничен представителями дворянства, советниками и военными. В годы царствования ее либерально настроенного сына Йозефа II, начиная с 1772 года, посещать эти балы, купив маску и заплатив вступительный взнос, смогла широкая публика.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 10

Большой бальный зал дворца Нимфенбург в Мюнхене

Большой бальный зал мюнхенского дворца Нимфенбург (другие названия – Каменный зал и Торжественный зал) является его центральным парадным помещением, которое использовалось для балов и торжественных приемов. Великий князь Макс III Йозеф, обожавший музыку и сочинявший сам, не мог представить летние вечера в Нимфенбурге без концертов. Именно он поручил архитектору Франсуа Кювиллье спроектировать Бальную залу в главном здании дворца Нимфенбург, возведенного еще в 1664–1675 гг. Строительство залы было завершено в 1756 г. Садовую сторону парадного танцевального помещения украшал большой балкон для музыкантов. При распахнутых окнах-дверях музыка разливалась по дворцовому парку. Оформление Бальной залы было выдержано в модной тогда рокайльной стилистике, исполнителями которой стали 76-летний Иоганн Баптист Циммерманн и его сын Франц. Центральным элементом в этом архитектурно-скульптурно-живописном ансамбле является расписанный античными сценами плафон (на нем изображалось собрание античных божеств), «распахнутый» в небеса. В качестве богатой художественной «рамы» жизни олимпийских богов в Бальной зале выступают пышные лепные украшения и праздничная, красочная живопись в духе рококо, доминирование белой колористики и обилие света.

В центре плафонной композиции изображен Солнечный бог Аполлон на своей золотой колеснице. Он освещает землю и небо своим сиянием, в руке его – горящая стрела. Богиня любви Венера собирается в путешествие на маленькой золотой карете, а напротив является в облаках охотница Диана. В ее колесницу запряжены две косули. Лесные жители – лис (рисованный) и фазан (пластически моделированный) прячутся от богини в зелени. Богиня мудрости Афина, Орфей и музы расположились над главным входом. Флора – богиня цветения сидит на троне среди зелени и фонтанов с парковой стороны зала, а нимфы приносят ей свои дары.

Античную тематику продолжает роспись стен – с влюбленными Венерой и Марсом, где доспехами бога войны играет малыш Амур.

В пышном лепном декорационном поясе под фреской расположились 12 фигурок путти – аллегии месяцев. Под Афиной, с городской стороны – зимние месяцы, в это время года двор находился в городской резиденции. Весенние месяцы – под изображением богини любви Венеры. Летние – где Флора, со стороны нимфенбургского парка. Осенние месяцы – время охоты. Их место – под богиней Дианой на потолочной фреске. Малыши-путти держат в руках атрибуты каждого месяца. По желанию курфюрста, влюбленного в музыку, зал украшают рельефы с изображениями музыкальных инструментов.

Великий князь Макс III Йозеф, не искавший военной славы, а стремившийся привести свою Баварию к миру и благополучию, универсальным языком античных сцен раскрывает суть своей политики: мир и торговля всегда лучше любой войны (Меркурий), в Мюнхене процветают искусства и науки (Афина и Орфей), Мюнхен – цветущий город (Флора и нимфы), в котором царит любовь (Венера). И да здравствует охота (в образе Дианы – любимая матушка курфюрста Мария Амалия Австрийская, дочь императора Иосифа I)! И да благословит Баварию солнце Аполлона! [458].

ПРИЛОЖЕНИЕ Б, 11

Усадебно-парковый комплекс рода Огинских в Гануте

Фамильный усадебно-парковый комплекс рода Огинских в Гануте является ярким примером *дворцовых построек Беларуси*, выдержанных в стилистике *рококо*. Его возведение в качестве летней резиденции было сынициировано троцким воеводой, князем Тадеушем Франтишком Огинским – ярким представителем этого аристократического рода, покровителем искусств, известным своей меценатской деятельностью. Будучи неординарной личностью, занимая высокие государственные должности, Тадеуш Огинский внес большой вклад в развитие Великого княжества Литовского. Строительство усадебно-паркового комплекса, начавшееся в 1755 г., длилось на протяжении десяти лет (1755–1765). Авторы проекта – Томаш Жебровский, известный в Речи Посполитой архитектор, астроном, профессор Виленского университета, и Абрахам Антоний Гену – выдающийся итальянский зодчий, приглашенный Т. Огинским из Италии в Гануту специально для создания своей летней резиденции. По свидетельству польского исследователя М. Мореловского, в работе над проектом принимал участие также французский архитектор Т. Руссель [714, с. 275].

Дворцово-парковый комплекс в Гануте занимал довольно большое пространство и состоял из усадебного дома-дворца (а также хозяйственных построек, флигеля, конюшни и часовни) и разбитого перед ним большого партерного парка-сада во французском стиле, имеющих симметрично-осевое построение. На одной оси с усадебным домом находились въездная парадная брама с двумя боковыми калитками и железными декоративными воротами, парадный двор с садом и парк за дворцом.

В целостной архитектурной композиции роль главного, центрального элемента традиционно выполнял одноэтажный дворец. Со стороны *экстерьера* он представлял собой сравнительно небольшое прямоугольное здание с мансардной крышей, форма которой содержала характерные барочные «заломы». На крыше располагались изящно украшенные небольшие окна летних комнат. Главным декоративным акцентом дворца выступали двухэтажные центральные

ризалиты парадного и теневого фасадов, которые были одинаково спроектированы. Ризалиты объединяли одноэтажное здание с мансардой. На обоих этажах (первом и мансардном) они имели по три окна (на первом – окна «в пол», на втором – окна гораздо меньших размеров), разделенных пилястрами. Вверху пилястры венчались ионическими капителями. Ризалиты завершались треугольным фронтоном с горельефом в виде волют, кругов и пинаклей и изящной фигурной надстройкой. Некоторую утонченность главному фасаду дворца придавал фигурный балкон с коваными вогнуто-выпуклыми ажурными перилами. Вход во дворец украшала небольшая парадная лестница.

Во *внутреннем убранстве* дома Т. Огинского господствовала элегантная и изысканная стилистика рококо. Залы украшали парчовые гобелены, «одетые в рамы» фигурных панелей, лепнина, вазы и голландские печи, отделанные высокохудожественными изразцами. Поскольку Т. Огинский коллекционировал произведения живописи и являлся большим любителем книг, во дворце были прекрасная библиотека и картинная галерея. Центрально-осевая планировка дворца, основанная на выделении парадной группы помещений с центром в виде главной (бальной) залы, была типичной для середины XVIII ст. При этом, по мнению А. Н. Кулагина, «предусматривался эффект контрастного восприятия вестибюля и большого зала при переходе из одного помещения в другое. ... Такая планировочная организация функционального процесса здания была типовой. Она строилась по следующему графику: выйдя из экипажа, гость через парадный двор попадал в просторный вестибюль, далее через гостиные он проходил в центральный зал» [320, с. 39]. Подобная организация внутренних помещений дворцовых зданий совместила в себе характерный для барокко анфиладный принцип при размещении парадных апартаментов в центральной части строения с типичной для рококо коридорной системой жилых комнат, расположенных в торцевых частях дома. При этом оба типа помещений (жилые и парадные) отличались относительно небольшими размерами (с одной стороны, в этом наглядно проявилось влияние рокайльной тенденции, с другой – воплотилась одна из характерных черт белорусского барокко). В центральной части дворца находился бальный зал, расположенный на одной оси с большим холлом и парадной лестни-

цей. Необходимо отметить, что данное бальное помещение не было исключением в плане своих масштабов. «Небольшим концертно-танцевальным залом» с типичным «рокайльно-планировочным решением» называет его А. Н. Кулагин [321, с. 47]. При этом статус «бальной залы» подтверждался, прежде всего, на уровне имеющегося в ней «антресольного этажа» (или просто антресолей), функционально предназначенного для расположения в нем оркестра и нетанцующей части гостей. «Антресольный этаж, – пишет А. Н. Кулагин, – тоже открытие рококо, связанное с необходимостью устройства интимных помещений для уединения (диванные, кофейные, курительные. <...> При парадных залах создаются интимные кулуары, предназначенные для уединения, краткосрочного randevu. Особенно широко этот тип помещений был распространен при дворцах европейских королей» [321, с. 47].

Большой партерный сад во французском стиле, расположенный между усадебным домом и въездной брамой, выполнял функцию своеобразного пленэрно-эстетического «предвосхищения» бального зала дворца, создавая необходимое особо приподнятое настроение у гостей, съехавшихся в усадьбу по приглашению ее хозяина на проводимое им празднество (в том числе и бал). Таким образом участники торжества имели возможность прочувствовать особенность момента еще до начала самого мероприятия. В саду, обрамлявшем парадный двор, росли плодовые деревья и кустарники.

За дворцом, вдоль реки Ганутки располагался не менее большой (около 30 га) регулярный французский парк, который со временем приобрел более «модные» пейзажные черты английского паркового искусства. Здесь росли разные деревья и растения, как традиционные для данного региона, так и экзотические, специально привезенные из других стран. С одной стороны парка на речке Гануте при помощи плотины был разбит искусственный водоем. С другой были разбиты шесть боскетов, разделенных живописными липовыми ограждениями. Садово-парковая зона являлась неотъемлемой частью летней дворцовой резиденции, без которой был невозможен полноценный досуг знати.

**Усадьба Даниила Горватта в местечке Наровле Речицкого уезда
Минской губернии**

Примером аристократического особняка, выдержанного в классицистическом стиле, но при этом со значительным использованием живописного и скульптурного декора, может служить резиденция Даниила Горватта в местечке Наровле Речицкого уезда Минской губернии – образец белорусской дворцово-усадебной архитектуры первой половины – середины XIX в. Шляхтичу Даниилу Горватту имение досталось в качестве наследства от отца Игнатия Горватта – «владельца обширнейших владений в Мозырском и Речицком уездах», скончавшегося в 1820 г., который, в свою очередь, приобрел Наровлю в 1816 г. у помещиков фон Гольстов [11, с. 58]. К сожалению, достоверных сведений о том, кого нанял Даниил Горватт для разработки проекта своего архитектурного комплекса, не сохранилось.

Строительство усадьбы велось на протяжении 20-ти лет (1830–1850). Дворец традиционно представлял собой центр усадебной композиции, в которую также входили живописный парк, фонтан, каплица, конюшня, оранжерея, розарий, хозяйственные и производственные постройки (в том числе амбар и винокурня). Со стороны *экстерьера* дворцовое здание представляло собой большое каменное 2-этажное строение в стиле *классицизма* общей площадью 950 квадратных метров с высоким цокольным этажом, декорированным рустом; большими, красиво декорированными окнами; профилированным междуэтажным карнизом; низкой 4-скатной железной крышей красного цвета; двумя фасадами (северным и южным), центральные ризалиты которых украшали шестиколонные портики с тосканскими колоннами. Портик северного фасада украшали высокие арочные двери второго этажа, выходящие на балкон, а также классический треугольный фронтон. Портик южного (главного) фасада венчал прямоугольный фронтон, в полукруглом центре которого находилась рельефная монограмма «ДИН» (Даниэль, Ифигения Горватты), зашифровавшая имена владельцев усадьбы – Даниила Горватта и его супруги Ифигении Ратынской. Архитектурным акцентом главного фасада являлся парадный вход, расположенный со стороны двора и маркированный скульптурами бронзовых львов и высокими дверя-

ми, украшенными сдвоенными пилястрами ионического ордера. Северный фасад дворца был обращен в сторону парка. В его нижней части размещалась терраса с лестницей, «охраняемой» двумя сфинксами. Боковые фасады также имели террасы и прямоугольные ризалиты.

Внутренняя планировка дворцового здания включала в себя 16 комнат на первом этаже и 10 на втором. Их расположение соответствовало типовым канонам того времени: парадные апартаменты центральной части дворца подчинялись анфиладной организации, а помещения, расположенные в боковых крыльях, – коридорной. Согласно описанию польского исследователя Романа Афтаназы, сделанному на основании воспоминаний Андрея Ростворовского (сын виленского архитектора и художника Тадеуша Ростворовского, близкого родственника внука Горваттов Эдварда Горватта), каждая из комнат центральной части «имела свой стиль ... Кроме того, Горватты любили всякого рода надписи и художественные изречения, которые были написаны на стенах маслом» [635, с. 243]. Так, облик «красного» салона формировался благодаря колористике стен, обитых красным атласом, и «красному» паркету, различные сорта дерева которого были уложены в композиционной технике «арабески», чтобы создавалась иллюзия узоров восточного ковра. На стене «голубого» (или «синего») салона дворца с потолком в виде неба с сияющими на нем звездами и полом, оформленным в виде речного дна с плавающими там рыбами, была сделана следующая надпись: «Удивительно, что под твоими стопами не растут цветы. Ты рай, ты май, ты весна» [11, с. 58]. Комнаты украшали многочисленные произведения живописи мастеров разных эпох и школ (среди картин были и родовые портреты), настенные фрески, обилие изысканной лепнины, богато оформленные дверные проемы, паркетные полы с оригинальным рисунком в каждой комнате, светлые дубовые панели, а также декоративные предметы обстановки в виде роскошных люстр, жирандолей, каминов, бра и кафельных печей. По центру первого этажа располагалась парадная зала, рядом с которой размещались библиотека и читальный зал. Разработка проектов интерьеров дворца приписывается супруге Эдварда Горватта художнице Ядвиге Оскерко. Ее родная сестра София Оскерко была женой Тадеуша Ростворовского, имя которого упоминалось выше [541].

**Дворцово-парковый ансамбль Румянцевых-Паскевичей
в Гомеле (конец XVIII – вторая половина XIX в.)**

Ярким примером дворцовой постройки, выдержанной в строго классицистическом стиле, является дворцово-парковый ансамбль Румянцевых-Паскевичей в Гомеле (конец XVIII – вторая половина XIX в.). История строительства этого комплекса насчитывала несколько этапов, в архитектуре каждого из которых, как верно заметил В. Ф. Морозов, «нашли свое отражение все этапы эволюции классицизма: от палладианства середины XVIII в. до рационалистических тенденций середины XIX в.» [388, с. 11].

На первом этапе строительства (около 1777 – 1796 г.), который начался при П. А. Румянцеве-Задунайском, был построен двухэтажный главный корпус дворца в стиле строгого классицизма – один из образцов русского палладианства (проект выдающегося русского зодчего И. Е. Старова). Второй этап (1796–1805 гг.), сынициированный Н. П. Румянцевым, получившим имение в наследство после смерти отца, был связан со строительством двух флигелей и галерей, соединявших их с главным дворцовым зданием (английский архитектор Дж. Кларк) и реорганизацией интерьеров в духе времени (декорирование стен лепниной, а также произведениями живописи; богато украшенные рельефными и рукописными рисунками кафельные печи; мраморные камины). Третий этап (1837–1851 гг.) начался после покупки усадьбы И. Ф. Паскевичем, который активно занялся реконструкцией и достройкой дворца (польский архитектор А. Идзковский).

В результате этой реконструкции в северном флигеле были надстроены третий этаж и балконы, изменена внутренняя планировка всего здания, а также был разбит прекрасный парк. В целом дворец приобрел эклектичную стилистику, основанную на синтезе черт позднего классицизма с элементами романтизма (неоготика и неоренессанс). После пожара 1851 г. руководство восстановлением дворца осуществлялось из Варшавы польским зодчим А. Голонским, а на месте – О. Гурским, архитектором гомельского имения. Наконец,

четвертый, последний, этап начался в 1856 г., когда владельцем дворца стал Ф. И. Паскевич (русские архитекторы А. Х. Пеля и Р. А. Гедике). На данном этапе в архитектуре здания произошло значительное «облегчение» ампирных черт, из которой были убраны «лишние», «утяжеляющие» элементы в виде ваз и скульптуры [336].

**Бальная зала дворцово-паркового ансамбля
Румянцевых-Паскевичей в Гомеле**

В соответствии с традицией бальная зала дворца Румянцевых-Паскевичей в Гомеле была центральным и самым красивым дворцовым помещением в череде парадных апартаментов (первоначальный план был разработан выдающимся российским архитектором И. Е. Старовым). Как отмечает В. Ф. Морозов, парадный зал имел «особую структуру по подобию интерьеров культовых зданий с обставленным колоннами центральным подкупольным пространством в окружении более мелких по размерам помещений. Все это напоминало интерьер храма св. Софии в Константинополе. Главный зал гомельского дворца освещался через круглое отверстие в куполе. Его боковые пространства были завершены экседрами» [388, с. 6]. Эта схожесть внутренних пространств центральной залы гомельского дворца и константинопольского собора, по мнению Екатерины Великой, должна была служить для графа П. А. Румянцева напоминанием о создании военной стратегии по завоеванию Константинополя. В столь наглядной и недвусмысленной аналогии интерьерных решений проявилась одна из важных тенденций европейского зодчества эпохи Просвещения, связанная с именем французского архитектора К. Леду и вошедшая в историю искусства под названием «говорящая архитектура».

Бальная зала высотой в два этажа с купольным потолком и прекрасным паркетным полом на первом ярусе была «обрамлена» колоннами (отсюда ее второе название – «колонная зала»), поддерживающими антресоли и зонирующими пространство на «танцевальное» (центр зала) и «нетанцевальное» (пространство между колоннами с расположенными в нем банкетками) – своеобразную «зону отдыха» для тех, кто не принимал участия в танцах. Огражденные красивой мраморной балюстрадой, антресоли служили местом для размещения оркестра и нетанцующей публики. По обе стороны от колонного зала, в соответствии с анфиладным принципом, на первом этаже располагались парадные гостиные и столовая.

Интерьер балльного помещения был выдержан в пастельной бежево-розовой гамме в сочетании с позолотой и белым цветом. Величественность и торжественность ее внутреннему убранству, практически лишенному предметов мебелировки (кроме изящных банкеток между колоннами на первом этаже и декоративных витрин с вазами и часами, прилегающих к стенам второго этажа), придавали массивные колонны коринфского ордера из бело-розового мрамора, расположенные по всему периметру и подчеркивающие строгость геометрических пропорций помещения; лепнина на антресольных карнизах; выложенные красивым узором, создающим эффект дорогого ковра, паркетные полы; декорированные створки дверей. Особо нарядно смотрелась белая мраморная балюстрада, служившая красивым ограждением антресольного этажа. Особенностью колонного зала явилось отсутствие в нем зеркал, но данный факт компенсировался значительными размерами помещения, которое не нуждалось в визуальном увеличении.

Освещение танцевальных апартаментов создавали большие люстры, расположенные на первом и втором этажах в четырех «антресольных зонах», а также в центре купола. Кроме искусственного освещения зал имел и естественное в виде огромных окон на первом и втором этажах (одна из сторон зала выходила на террасу). Оконные проемы были задекорированы роскошными шторами и прозрачными гардинами. В целом планировка балльной залы полностью соответствовала ее функциональному назначению. Кроме того, расположенные рядом парадные помещения первого этажа (две гостиные, столовая и примыкающий к ней буфет) могли выполнять роль столь необходимых для бала дополнительных помещений в виде игровых комнат (гостиные) и комнат для парадной трапезы (столовая) или перекуса (буфет). Также из колонного зала через белую гостиную и галерею гости попадали в биллиардную, где также имели возможность провести время с удовольствием, предаваясь весьма популярному в то время развлечению.

Краткие сведения из архитектурной биографии гомельского дворца

Дворцово-парковый ансамбль Румянцевых-Паскевичей в Гомеле, выдержанный в строго классицистическом стиле, является образцом белорусского дворцово-усадебного зодчества конца XVIII – второй половины XIX в. История строительства дворцового комплекса насчитывала несколько этапов, непосредственно связанных со вкусами и пристрастиями его владельцев – графа Петра Александровича Румянцева-Задунайского (генерал-фельдмаршал, герой русско-турецкой войны, фаворит Екатерины Великой), его сына графа Николая Петровича Румянцева (государственный деятель, меценат, коллекционер), графа Ивана Федоровича Паскевича (генерал-фельдмаршал, государственный деятель, дипломат) и его единственного сына Федора Ивановича Паскевича (генерал-лейтенант, генерал-адъютант, почетный член Российской императорской академии искусств). Каждый из перечисленных хозяев гомельского дворцово-паркового ансамбля внес в его облик определенные изменения, отразившиеся, прежде всего, на внешнем и внутреннем виде главного ансамблевого строения – великолепного дворца.

Так, после приобретения гомельского дворцово-паркового комплекса И. Ф. Паскевичем в 1837 г. в архитектуре дворца произошли значительные изменения, соответствующие модным тенденциям нового, XIX ст. Так, в *экстерьере* были значительно расширены окна бельведера, крыши получили новую, плоскую, форму, на месте Южного флигеля была воздвигнута 4-этажная башня, в Северном флигеле был надстроен третий этаж, на карнизах главного здания дворца и галерей были установлены статуи. При этом, как отмечает В. Ф. Морозов, архитектор А. Идзковский, будучи одним из первых приверженцев эклектики, при создании общей композиции дворца «отошел от ее полной симметрии», устроив «главный вход за левым флигелем» и создав таким образом «грандиозную анфиладу парадных помещений, которая вела в апартаменты князя, и возвел среди них башню, ставшую главным акцентом дворца и парка» [388, с. 9]. Пленэрную композицию разбитой парковой зоны украсили водоемы и мостики, а также прекрасная скульптура (работы по оформлению

интерьеров дворца осуществлялись под руководством итальянского архитектора Винченцо Винценти).

После пожара 6 декабря 1850 г. восстановлением дворцового комплекса руководил варшавский архитектор А. Голонский, согласно проекту которого дворец приобрел вид ротонды эпохи Возрождения: ее верхняя часть была увенчана куполом, а внутренние помещения наполнились многочисленными произведениями искусства. Еще более соответствующим образу итальянской виллы дворец стал во времена владения им Ф. И. Паскевичем и его супругой И. И. Паскевич (урожденной Воронцовой-Дашковой). Реконструкция дворцового строения, осуществляемая под руководством петербургских архитекторов А. Х. Пели и Р. А. Гёдике, основывалась на «облегчении» ампирных черт в его архитектуре, из которой были убраны «лишние», «утяжеляющие» элементы в виде ваз и скульптуры. Кроме того, были сделаны дополнительные входы, построен четырехколонный портик с «аттиком в виде полуциркульного щита с родовым гербом Паскевичей» и «металлическими балконами» [156, с. 48]. Четвертый этаж башни украсили куранты.

Во внутренней планировке дворцовых помещений также произошли изменения. Так, анфиладный принцип остался актуальным лишь для парадных комнат первого этажа: на одной оси по горизонтали располагались «красная гостиная» (портретная галерея), колонный зал и «белая гостиная» (салон); на другой – «золотая столовая», колонный зал и спальня княгини Ирины Ивановны (покои князя Федора Ивановича размещались в башне). На вертикальной оси находились главный вход, парадная передняя и колонный зал. На втором этаже размещались жилые покои в виде 13-ти комнат для гостей. В их размещении «была нарушена выстроенная при фельдмаршале анфиладная система размещения комнат, увеличилось их количество, произошло функциональное разделение и создана камерная и уютная обстановка» [156, с. 50].

ИЛЛЮСТРАЦИИ

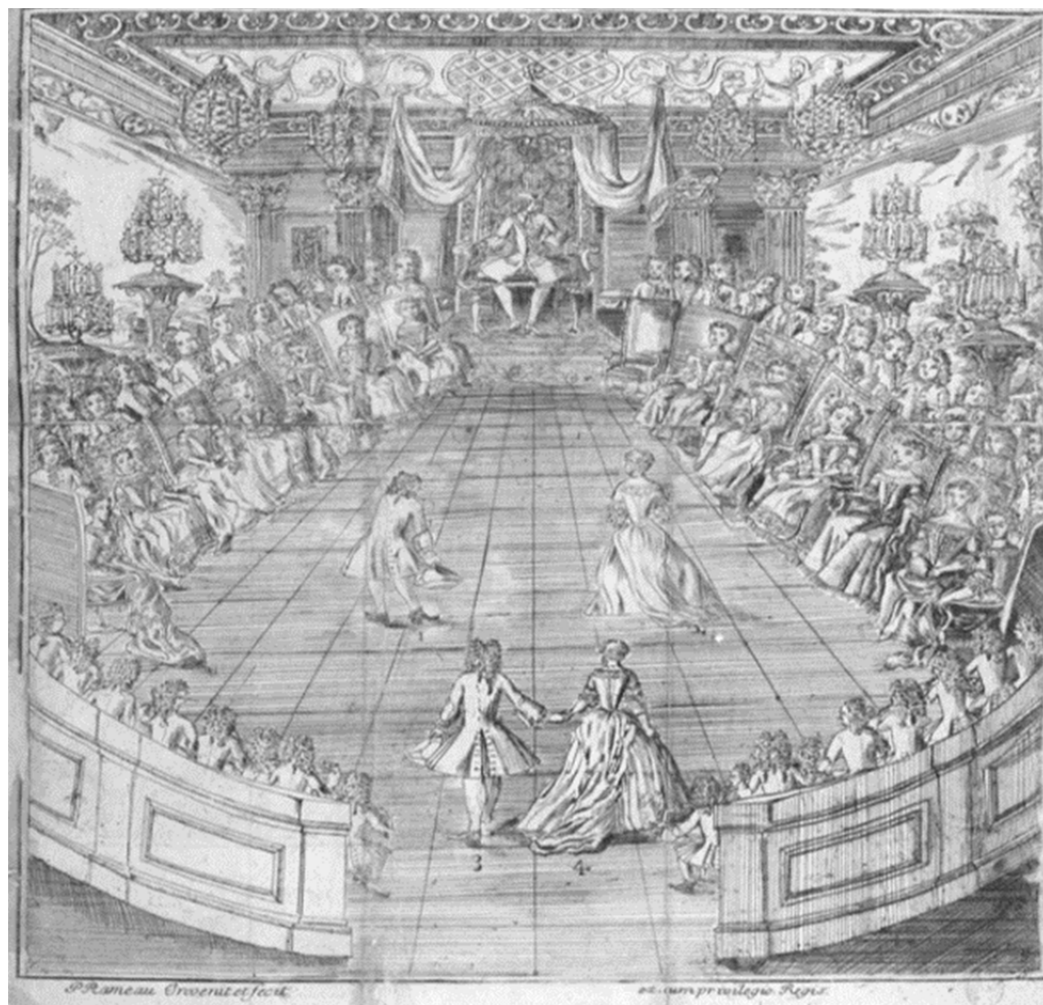


**Иллюстрация 1. Пьер Рамо. Зарисовка Большого Королевского бала
из книги «Учитель танцев» (1725)**



Иллюстрация 2. Мартен Пепейн. Бал при дворе (1604)



**Иллюстрация 3. Рогир ван дер Вейден. Карл Смелый,
герцог Бургундский (около 1460 г.)**



Иллюстрация 4. Николя де Лармессен.
Оливье де ла Марш (1682)



**Иллюстрация 5. Жорж-Антуан Рошгросс.
Бал объятых пламенем 28 января 1393 г. (1889)**



Иллюстрация 6. Неизвестный художник XVI в.
«Пир фазана» 17 февраля 1454 г.



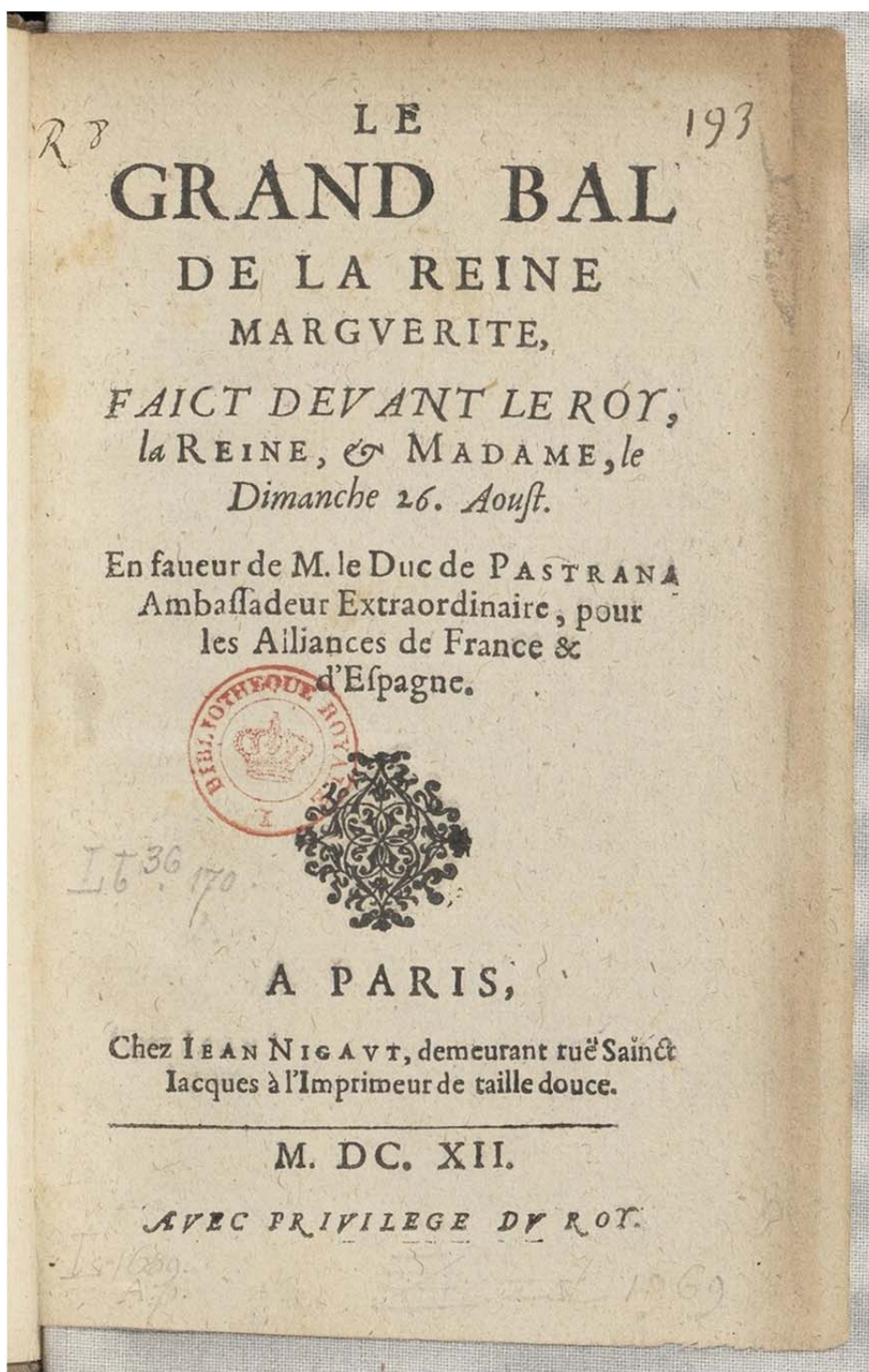
**Иллюстрация 7. Мартин Зазингер.
Большой бал XV века**



**Иллюстрация 8. Неизвестный художник XVI в.
Бал при дворе Генриха III**



**Иллюстрация 9. Неизвестный художник XVI в.
(возможно, И. Франкен Старший).
Свадебный бал герцога де Жуайеза в Лувре 24 сентября 1581 г.**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Иллюстрация 10. Титульный лист описания Большого бала королевы Маргариты Валуа, состоявшегося 26 августа 1612 г.



Иллюстрация 11. Абрахам Боссе. Бал (1635)



Иллюстрация 12. Гиацинт Риго. Портрет Людовика XIV (1701)



**Иллюстрация 13. Антуан Дьё. Бракосочетание дофина
Людовика Французского и Марии-Аделаиды Савойской
7 декабря 1697 года (1715)**

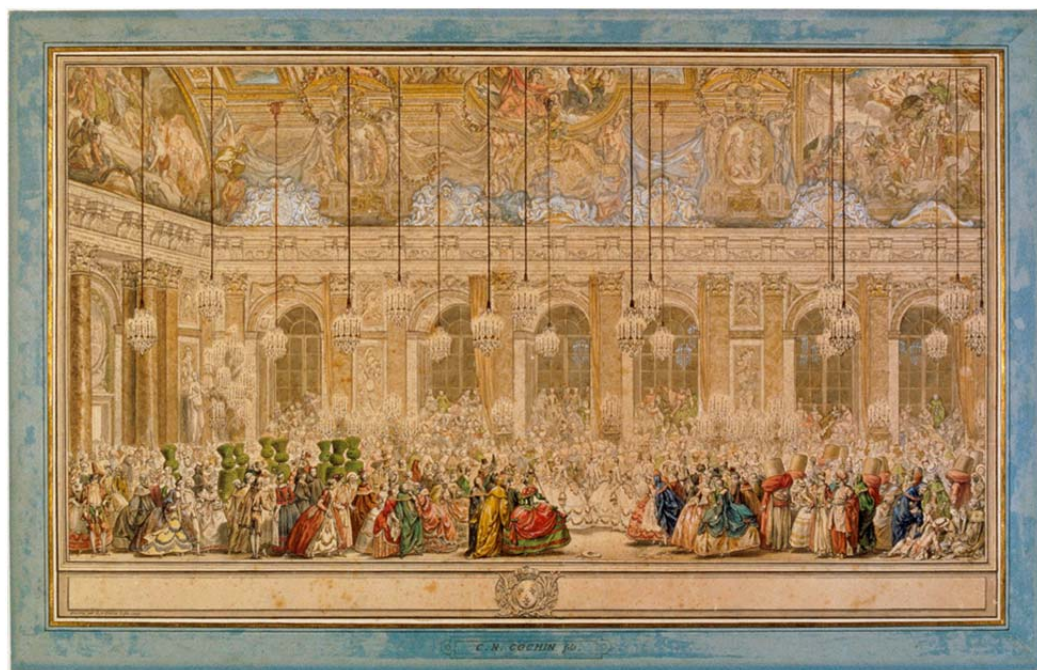


Иллюстрация 14. Шарль-Николя Кошён Младший. Бал-маскарад в Версале в честь свадьбы Людовика, дофина Франции, и Марии Терезии, инфанты Испании, 23 февраля 1745 г. (1745)



Иллюстрация 15. Эжен Луи Лами. Бал Стюартов в Букингемском дворце, 13 июня 1851 г. (1851)



**Иллюстрация 16. Вильгельм Гаузе.
Придворный бал в Хофбурге (1900)**



Иллюстрация 17. Бал дебютанток в Лондоне



Иллюстрация 18. Бал в Венской опере



Иллюстрация 19. Венский бал в Хофбурге



**Иллюстрация 20. Черно-белый бал Трумена Капоте,
28 ноября 1966 г.**



Иллюстрация 21. Участники бала сюрреалистов, 12 декабря 1972 г.



**Иллюстрация 22. Участники костюмированного бала в честь
290-летия дома Романовых,
Зимний дворец, 14 февраля 1903 г.**



**Иллюстрация 23. Дмитрий Кардовский.
Бал в Петербургском Дворянском собрании 23 февраля 1913 г. (1913)**

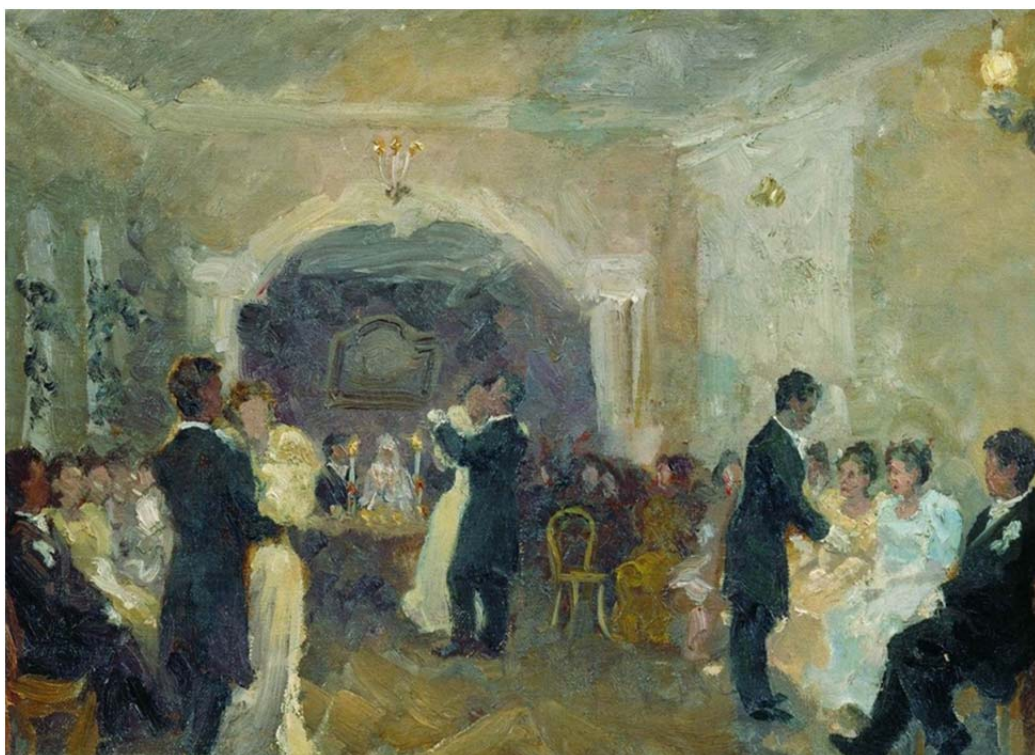


Иллюстрация 24. Иван Куликов. Купеческий бал (1899)



**Иллюстрация 25. Лукас Кранах Младший.
Портрет Боны Сфорца (около 1553)**



**Иллюстрация 26. Неизвестный художник. Костюмы жителей
Речи Посполитой в XVII веке**



**Иллюстрация 27. Марчелло Бачиарелли.
Портрет Станислава Августа Понятовского (1786)**

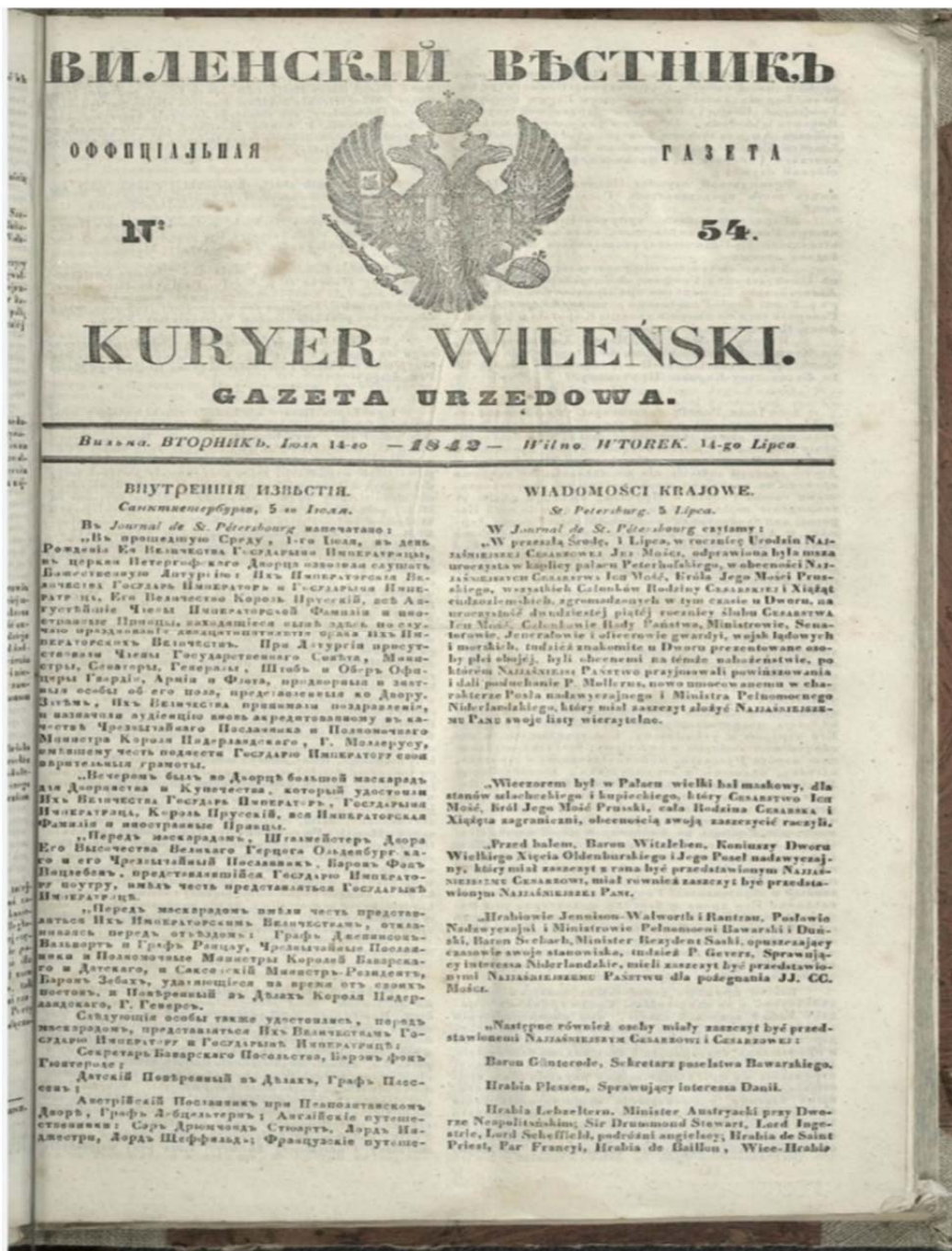


Иллюстрация 28. Первый лист газеты «Виленский вестник»
№ 54 от 14 июля 1842 г.

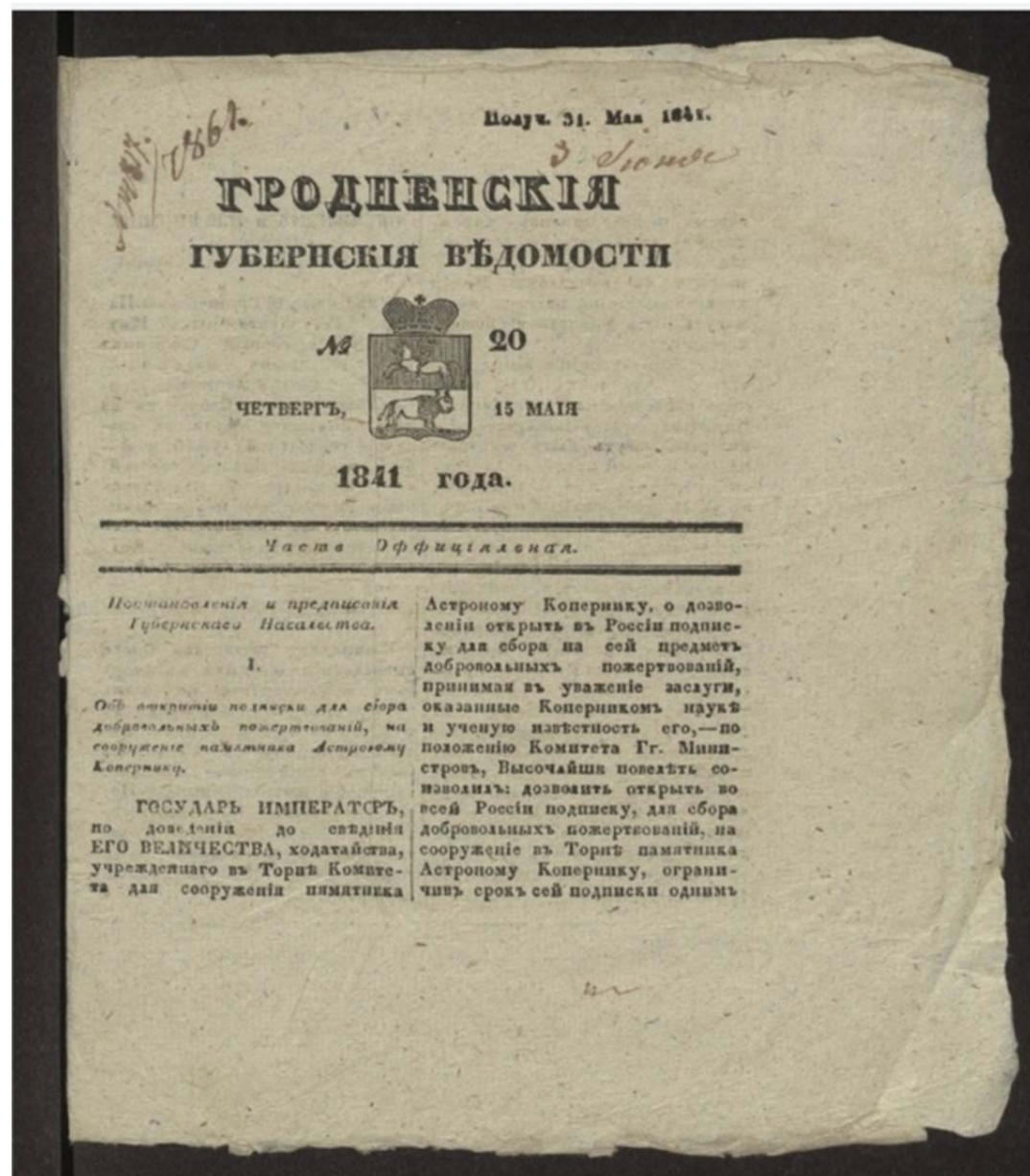


Иллюстрация 29. Первый лист газеты «Гродненские ведомости»
№ 20 от 15 мая 1841 г.

ПРИБАВЛЕНІЕ

КЪ № 20-му ГРОДНЕНСКИХЪ ГУБЕРНСКИХЪ ВѢДОМОСТЕЙ.

Послѣ возвѣщенія о обрученіи первороднаго сына обожаемаго Россією ОТЦА-МОНАРХА, вѣрно-подданные, съ искренною радостью и теплою молитвою о благоденствіи Августѣйшаго семейства и Высоко-обрученныхъ, нетерпѣливо ожидали извѣстія о бракосочетаніи НАСЛѢДНИКА ПРЕСТОЛА. Наконецъ 22 Апрѣля въ 5. часовъ по полудни, получена въ Гроднѣ съ курьеромъ отъ Правительствующаго Сената, желанная вѣсть, о благополучно совершившемся 16. числа тогожъ мѣсяца бракосочетаніи ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ВЫСОЧЕСТВЪ ГОСУДАРЯ НАСЛѢДНИКА ЦЕСАРЕВИЧА АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА и ГОСУДАРЫНИ ЦЕСАРЕВНЫ МАРИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ, а вмѣстѣ съ тѣмъ Всемилостивѣйшій Манифестъ, ознаменовавшій сіе вожделѣнное для Россіи событіе, которое по словенію Г. Начальника Губерніи съ духовнымъ и военнымъ мѣстными Начальствами, назна-

чено было торжествовать въ Гроднѣ, 29. числа Апрѣля. Духовенство, военные и Гражданскіе чиновники и находившіеся въ Гроднѣ дворяне, собрались въ сей день, въ домъ Г. Гражданскаго Губернатора, для изъявленія чувствъ радости и вѣрно-подданнической преданности къ ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИМЪ ВЕЛИЧЕСТВАМЪ и Августѣйшему семейству. По томъ всѣ посѣдовали за Начальникомъ Губерніи въ Софійскій Соборъ, гдѣ принесены были ЦАРЮ ЦАРСТВУЮЩИХЪ молитвы, о благоденствіи Высоко-новообрачныхъ и ИМПЕРАТОРСКАГО дома. По окончаніи Божественной Литургіи и молебна съ коленопреклоненіемъ, совершенныхъ Архимандритомъ Игнатіемъ, соборіе съ прочимъ духовенствомъ, Г. Гражданскій Губернаторъ, съ Г. Комендантомъ и другими Г. Г. Военными Начальниками, пріѣхавшими бывшее въ Церковномъ парадѣ и собранное на бульварной площадѣ

Иллюстрация 30. Приложение к газете «Гродненские ведомости» № 20 от 15 мая 1841 г.



**Иллюстрация 31. Большой новогодний бал
в Большом театре Беларуси**



**Иллюстрация 32. Президентский новогодний бал
во Дворце Независимости**



Иллюстрация 33. Зеркальная галерея Версальского дворца

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ОТ АВТОРА	6
ВВЕДЕНИЕ	7
 ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ БАЛА КАК КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФЕНОМЕНА	17
1.1. Литература и источники исследования	17
1.2. Вопросы терминологии, видовой дифференциации, функциональной специфики	72
 ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА БАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ	109
2.1. Бал и Античность: размышления на тему	109
2.2. Эволюция бала в Европе	116
2.2.1. Предпосылки формирования бального действия	116
2.2.2. Становление бальной практики в конце XIV–XV веке	131
2.2.3. Развитие бала в конце XV – первой половине XVII века	142
2.2.4. Расцвет бальной культуры во второй половине XVII века	165
2.2.5. Время активной демократизации бальной практики (1715 г. – первые десятилетия XX века)	172
2.2.6. Бальное действо в контексте реалий XX века	179
2.3. Рецепция бальной культуры в России	183
2.3.1. Петровские ассамблеи как Пролог бальной культуры в российском государстве (1718–1725)	183
2.3.2. Правление императриц и начало истории бала на территории Российской империи (1725 – конец XVIII века)	186

2.3.3. Демократические процессы в недрах бальной практики как закономерный этап ее эволюции (XIX – начало XX в.)	196
2.3.4. Балы в формате Новейшего времени	198
2.4. Особенности бальной культуры на белорусских землях	199
2.4.1. Начало формирования бальной практики в конце XIV–XV века	200
2.4.2. Становление бала в XVI веке	203
2.4.3. Развитие бальной культуры в последней трети XVI – конце XVII века	209
2.4.4. Бал в XVIII столетии	220
2.4.5. Особенности бальной практики в XIX–XX веках	232
ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОМПОНЕНТ В ОРГАНИЗАЦИИ ХРОНОТОПА БАЛА	245
3.1. Роль синтеза искусств в создании пространственно-временного континуума бального действия	246
3.2. Значение художественной константы в формировании топики-темпоральной вариативности бала в исторической динамике	254
3.2.1. Художественный компонент в организации «пространственного» варианта бального хронотопа конца XII–XVI века (эпохи позднего Средневековья и Возрождения)	255
3.2.2. Художественная составляющая в организации «пространственно-временного» варианта бального хронотопа XVII – первой половины XVIII века (эпоха барокко)	281
3.2.3. Художественный сегмент в организации «временного» варианта бального хронотопа второй половины XVIII – первых десятилетий XXI века (эпохи классицизма, романтизма, модерна и постмодерна)	319

ГЛАВА 4. ОСОБЕННОСТИ ИГРОВОГО ПРОЦЕССА В КОНТЕКСТЕ БАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ ...	363
4.1. Игра как структурно-смысловой остов бала	363
4.2. Преломление игрового начала на уровне танцевального элемента бального действия	381
ГЛАВА 5. ПРОЕКЦИИ ОСНОВНЫХ МОДЕЛЕЙ ХРОНОТОПА БАЛА НА СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИГРОВЫХ ПРАКТИК	405
5.1. Топико-темпоральная организация парадигмальных инвариантов бала как структурно-семантическая основа хронотопа перформанса и хеппенинга	407
5.2. Пространственно-временной континуум бала-развлечения как прообраз хронотопа иммерсивного театра...	419
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	432
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	440
ПРИЛОЖЕНИЯ	
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ А</i> (описания бальных мероприятий)	522
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ Б</i> (описания экстерьеров и интерьеров бального действия)	558
ИЛЛЮСТРАЦИИ	596

Научное издание

ЕФРЕМОВА Ирина Владимировна

БАЛ – ИСКУССТВО И ИГРА. ОТ РАССВЕТА ДО РАСЦВЕТА...

Редакторы: А. Н. Фенченко, Н. В. Фенченко
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки Т. С. Ефремова, Н. А. Киреенко, О. С. Кравченко

В оформлении форзацев использованы иллюстрации:
переднем – Антуан Ватто. Радости бала (1714). Музей: Картинная галерея
Дальвичского колледжа, Лондон; заднем – Луис Парет-и-Альказар.
Карлос III обедает перед своим двором (около 1770), музей Прадо, Мадрид

Подписано в печать 05.04.2023. Формат 70x100^{1/16}.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 52,57. Уч.-изд. л. 33,37. Тираж 50 экз. Заказ 802.

Издатель и 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.

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Страница	Абзац	Строка	Напечатано	Следует читать
241	3	1	1918	1917