

УДК 78.071.1(470)+782.1:793.38

ЕФРЕМОВА И. В.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЛИНИЙ В ОПЕРЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА «ВОЙНА И МИР» (КАРТИНЫ БАЛА)

На основе исторической ретроспекции воссоздания и интерпретации темы бала в русской оперной музыке XIX в. рассмотрены бальные сцены в опере С. Прокофьева «Война и мир», в которых отражены два типа русского бала: «екатерининский бал» XVIII ст. и романтический бал XIX. Раскрыты особенности взаимодействия в них основных драматургических линий, позволяющие рассматривать бал как некую «трёхмерную модель, возникающую в результате взаимодействия жанрово-бытовой (собственно бальной), лирической и мистической драматургических линий. Рассмотрено специфическое взаимодействие обозначенных драматургических линий бала: если в начальных сценах «екатерининского бала» доминирует жанрово-бытовая линия, то, начиная со вступления к вальсу и самого вальса, преобладает линия лирическая, взаимодействующая с сопутствующей ей таинственно-мистической линией. Бытовая линия выполняет функцию бального фона. В картине романтического бала константно господствует лирико-психологическая линия, связанная с образом Наташи. Жанрово-бытовая линия создаёт своеобразный антураж для развития лирического действия. Мистическая линия незримо присутствует на протяжении всей картины, проявляясь в амбивалентной трактовке самого бала, а также в чарующе-таинственной вальсовой атмосфере, окружающей Наташу, Элен и Курагина.

Ключевые слова: бал, драматургические линии бала, русская оперная музыка XIX ст.

Социокультурный феномен бала в последнее время привлекает к себе всё большее внимание исследователей. И это неслучайно. На постсоветском пространстве явно ощущается дефицит общечеловеческой культуры, следствием чего становится повышенный интерес современного общества к тем формам культурной жизни, которые на протяжении не одного столетия прививали людям хорошие манеры и облегчали взаимопонимание в общении друг с другом. Одной из таких форм являлся бал, интерес к которому в современном социуме неуклонно возрастает. Изучение бальных традиций и их художественное воплощение в произведениях искусства в целом и музыкального, в частности, становится всё более актуальным.

В этом контексте рассмотрим интерпретацию бала в оперных произведениях, поскольку это явление, как и анализируемый музыкальный жанр, художественно воссоздающий его, предполагают обязательный элемент зрелищности и театральности. В романтическую эпоху многие композиторы изображали в своих операх сцены бала: М. Глинка, Дж. Верди, П. Чайковский и др. Как замечает О. Рываева, собственно в русской опере «<...> сцены бала не редкое явление <...> Композиторы, с одной стороны, совершенно индивидуально воссоздают бал, с другой, – прослеживается определённая традиция его организации и драматургического функционирования. К сожалению, рассмотрению данного вопроса не уделено должного внимания в музыковедческой литературе, в то время как русские оперы, элементами которых стали картины бала, не мыслятся без них как художественное музыкальное целое»¹.

¹ Рываева О. Г. Картина бала в опере С. Прокофьева «Война и мир» как продолжение традиции русской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и

Музыковедческий аспект изучения русской бальной практики, связанный с процессом преобразования жизненной реальности в реальность художественную, сегодня недостаточно изучен. Это актуализирует тему статьи.

В настоящее время опубликован ряд фундаментальных работ о бальной культуре: И. Л. Багратион-Мухранели, В. М. Боковой, Е. В. Дукова, О. Ю. Захаровой, А. В. Колесниковой, Н. А. Огарковой, Ю. В. Савельевой, Ю. М. Лотмана и др. Как правило, во всех активно используются литературные и изобразительные источники. О музыкальном пространстве бальной культуры создано несколько работ – диссертации Н. Огарковой¹, Ю. Савельевой², А. Гадецкой³, а также научные статьи А. Лебедевой-Емелиной и Е. Левашева⁴, Н. Рыжковой⁵, О Рываевой⁶.

Методологическую базу работы составили труды Б. Асафьева, В. Боковой, Е. Берлянд-Чёрной, А. Гозенпуда, Б. Горовича, Б. Доброхотова, М. Друскина, Е. Дукова, И. Ефремовой, О. Захаровой, Ю. Келдыша, А. Колесниковой, А. Лебедевой-Емелиной, Е. Левашева, О. Левашёвой, Ю. Лотмана, Б. Покровского, А. Рабиновича, Н. Рыжковой, А. Соловцова, Н. Туманиной, И. Шехониной, А. Шольц и др.

Цель статьи – на основе исторической ретроспекции воссоздания и интерпретации темы бала в русской оперной музыке XIX в. рассмотреть бальные сцены в опере С. Прокофьева «Война и мир», раскрыть особенности взаимодействия в них основных драматургических линий.

Остановимся на общей характеристике заявленных драматургических линий. В самой природе бала заложены три начала: бытовое (объективное, реализующееся в художественном творчестве, прежде всего, на жанровом уровне посредством бальных танцев), лирическое (субъективное, проявляющееся посредством передачи чувств, эмоций, переживаний, размышлений субъекта, навеянных бальными впечатлениями и обстоятельствами) и мистическое (связанное с особой таинственностью бальной атмосферы). Развёртывание этих начал позволяет представить бал как сложную «трёхмерную» модель, возникающую в результате взаимодействия жанрово-бытовой (собственно бальной), лирической и мистической драматургических линий.

искусствоведение. Вопросы теории и практики: науч. журн.: в 3 ч. Ч. I. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53). С. 173.

¹ Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начала XIX в.: дис. ... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. ин-т истории искусств. Москва, 2004. 569 с.

² Савельева Ю. В. Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Москва, 2003. 197 с.

³ Гадецкая А. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 26.00.01 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. 20 с.

⁴ Лебедева-Емелина А. В., Левашев Е. М. Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. 2-е изд. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. С. 43–69.

⁵ Рыжкова Н. А. Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. 2-е изд. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. С. 196–201.

⁶ Рываева О. Картина бала в опере С. Прокофьева «Война и мир» как продолжение традиции русской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3 ч. Ч. I. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53). С. 173–176.

Такое взаимодействие в каждом конкретном случае имело свою уникальную конфигурацию. Степень присутствия каждой из них в конкретной музыкальной проекции бала различна. Так, в произведениях первой половины XIX века доминировала жанрово-бытовая линия, представленная музыкой бальных танцев. Она наиболее полно воплощена в виде танцевальных дивертисментов в музыкально-сценических произведениях: водевиль «Чудные встречи, или Суматоха в маскараде», музыка О. Козловского и Ф. Антолини, балеты Ш. Дидло, текст Б. Федорова (1818); интермедия-дивертисмент «Маскарад в Краковском редуте», музыка С. Давыдова, И. Ленгарда и Ф. Шольца, постановка И. Лобанова (1822); дивертисмент «Домашний маскарад», музыка Ф. Солера (1823); дивертисмент «Домашний маскарад», музыка С. Давыдова, постановка И. Лобанова (1823.); интермедия «Маскарад, или Артисты между собою», музыка Н. Кубишты (1824). Развлекательная природа перечисленных музыкально-сценических жанров обусловила внимание композиторов к маскараду как одной из разновидностей бала. Привлечение бальной практики в оперу и родственные ей более «простые» жанры (водевиль, интермедию, дивертисмент, интермедию-дивертисмент) представляется вполне естественным, поскольку все они в XVIII – начале XIX вв. фрагментарно либо целостно входили в общую структуру бального действа.

Одной из первых русских опер, реализующих бальную тему с преобладанием в ней жанрово-бытовой линии, стала двухактная опера-водевиль А. Алябьева «Утро и вечер, или Ветер переменился» (1826). Сцена бала (второй акт – бал в доме Вельской, матери невесты Софьи) представлена ещё весьма скромно: всего два танца – торжественный полонез и зажигательная французская кадрили. Польский акт из «Жизни за царя» М. Глинки (1836) явился первой кульминацией воплощения бальной темы в русской опере. Во взаимодействии обозначенных драматургических линий бала также наблюдается господство жанрово-бытовой линии, представленной традиционной для романтизма последовательностью бальных танцев: полонез, краковяк, вальс, мазурка.

Начиная со второй половины XIX века, в оперном жанре наблюдаются значительные изменения в соотношении основных линий бальной драматургии. Так, жанрово-бытовая линия утрачивает свой приоритет, превращаясь зачастую в общий фон, антураж для развития лирического действия. Возрастает функция лирико-психологической линии и в большинстве случаев выходит на первый план, поскольку именно переживания, взаимоотношения и конфликты героев находятся в центре внимания композиторов. Мистическая линия, реализованная на уровне тайного любовного флирта и романтического увлечения, фатального предчувствия и игры с судьбой, в той или иной степени присутствует практически в каждом из оперных сочинений этого периода, где воплощены сцены бала. Наиболее выразительна она в «Пиковой даме» П. Чайковского.

В отличие от опер первой трети XIX в., в драматургической концепции произведений 1840–1890-х годов бальные сцены начинают играть довольно значимую роль. Остановимся на операх «Эсмеральда» А. Даргомыжского (1841) и «Дубровский» Э. Направника (1894). Интересно, что в литературном первоисточнике «Эсмеральды» (В. Гюго) сцена бала отсутствует. Она намеренно включена композитором в оперный контекст, чтобы подчеркнуть социальную природу конфликта (появление Эсмеральды на аристократическом балу у госпожи Алоизы Гонделорье).

В танцевальный дивертисмент из второй картины второго действия «Эсмеральды» входят традиционные бальные танцы: полонез и галоп, обрамляющие чисто балетный номер па-де-труа. А. Даргомыжский даёт новую трактовку бальной сцены, придавая ей особое значение как в драматургии второго действия в целом (именно

на балу происходит ссора из-за Эсмеральды, являющаяся драматической кульминацией второй картины второго действия), так и в общем драматургическом развитии произведения. В «Эсмеральде» из трёх драматургических линий бала на первом плане представлена лирико-психологическая.

В опере Э. Направника «Дубровский» праздничная массовая сцена бала по случаю помолвки Маши и князя Верейского (первая картина четвёртого действия оперы) является музыкальной характеристикой помещичьего быта начала XIX ст. Поэтому неслучайно основу этой сцены составляет романтический тип бала. Интересно обратить внимание на музыку, под которую танцуют на балу главные герои. В литературном первоисточнике – это вальс, пробуждающий в молодых людях романтические чувства. В опере же вальс, как лирическая сердцевина бала, отсутствует, среди бальных танцев звучат простодушный контрданс (№ 19) и торжественный полонез (№ 20), вуалирующие истинные чувства героев, проявление которых в контексте отмечаемого события (помолвки Маши и князя) недопустимо¹.

Во взаимодействии драматургических линий в «Дубровском» при завуалированной, практически не проявляющейся мистической линии, наблюдается равновесие линий собственно бальной и лирико-психологической.

В других русских операх второй половины XIX века композиторы переосмысливают литературные первоисточники, в которых писателями уже изображены сцены бала. Рассмотрим оперные интерпретации бала из повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (оперы «Черевички» П. Чайковского и «Ночь перед Рождеством» Н. Римского-Корсакова) и произведений А. Пушкина «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» (одноименные оперы П. Чайковского). Так, Н. Гоголь и А. Пушкин только намекают современному им читателю на хорошо знакомое, на тот момент весьма модное явление общественно-культурной жизни. У каждого из этих писателей, при относительном сохранении композиционной константы, наблюдается разное соотношение между драматургическими линиями бала. Н. Гоголь, подчёркивая в «Ночи перед Рождеством» таинственно-фантастическое начало, выводит на первый план мистическую линию, А. Пушкин – лирико-психологическую.

Композиторы, основываясь на литературных первоисточниках, во многом преобразуют их согласно собственному видению общей концепции произведения. В интерпретации П. Чайковского господствует собственно линия бала с её великолепной стилизацией музыки в духе придворного быта Екатерины Великой. Линия мистическая, главная в повести Н. Гоголя, у П. Чайковского является лишь таинственно-фантастическим «обрамлением» самого бала (фантастические фрагменты полёта Вакулы на Чёрте крайне малы и незначительны). Лирическая линия, связанная с душевным состоянием Вакулы и его чувствами к Оксане, практически сведена на нет.

Прочтение этого литературного первоисточника Н. Римским-Корсаковым гораздо ближе к замыслу Н. Гоголя, чем у П. Чайковского. Как в гоголевской повести, в опере Н. Римского-Корсакова большую роль играет элемент мистики, фантастики, тесно переплетённый с народной мифологией. В бальном архетипе «Ночи перед Рождеством» лирическая линия (любовь Вакулы к Оксане) практически не развивается (аналогично «Черевичкам» П. Чайковского), а собственно линия бала подчинена господствующей в опере мистической линии².

¹ Сфремова И. В. Відтворення балу в опері Е. Направника «Дубровський» // Культура України: зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2014. Вип. 47. С. 177–185.

² Ефремова И. В. Бал екатерининской поры на оперной сцене // Музичне мистецтво і культура: Musik art and culture. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 274–283.

Венцом воссоздания бальной практики в русской опере XIX в. являются оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Так, в «Евгении Онегине» представлены сразу две бальные сцены – в четвёртой картине (помещичий бал у Лариных в честь именин Татьяны) и в шестой картине (аристократический бал в усадьбе Греминых). Композиция этих сцен основана на чередовании обязательных бальных танцев с размещёнными между ними, а также внутри них лирическими эпизодами, в которых и разворачивается действие.

Музыкальная драматургия четвёртой и шестой картин оперы основана на развитии двух драматургических линий – собственно бальной, представленной музыкой обязательных на балу танцев, и лирической, раскрывающей внутреннее состояние и взаимоотношения героев. В четвёртой картине лирическая линия, зарождающаяся в недрах бальной, стремительно развивается, достигая своей кульминации в финале. Главная линия бала (именины Татьяны) прерывается в самом разгаре – мазурка, блестяще исполняемая гостями, постепенно угасает, так и не завершившись логическим репризным повторением основной темы. События драмы прерывают бал на самом его пике; личное приобретает публичность, что противоречило общественной морали XIX века, а также замыслу А. Пушкина¹.

Логика общего драматургического развития шестой картины сходна с музыкальной драматургией четвёртой. Однако если в четвёртой картине наблюдалось непосредственное взаимодействие и тесное переплетение бальной и лирической линий, в шестой картине эти линии, лишь на мгновение соприкоснувшись с появлением на балу Татьяны, развиваются параллельно, каждая в своей плоскости: статичности бала противопоставлено стремительное движение к кульминации лирической линии, выражающей эмоциональное состояние Онегина. При этом обе картины, воссоздающие бальные сцены, выполняют в драматургии оперы функцию «ключевых моментов», кульминационных зон двух основных частей произведения. Мистическая же линия незримо присутствует в обеих бальных сценах, играя роковую, фатальную роль в судьбах главных героев.

В сцене костюмированного бала из «Пиковой дамы» (третья картина второго действия) активно развиваются все три драматургические линии. При этом неразрывно взаимодействуют между собой лирико-психологическая и мистическая линии (последняя связана не только с тайной трёх карт, но и с постепенным «погружением» Германа в безумие). Жанрово-бытовая линия воспринимается в этом контексте как пышная декорация, символизирующая застывшую косность светских традиций. Внешняя помпезность, величественность, регламентированность бальной линии максимально контрастирует с главной линией оперы – лирико-психологической, раскрывающей душевные терзания находящегося на грани сумасшествия Германа (именно на балу происходит окончательный перелом в его психике, ставший началом конца жизненной драмы).

Достойной кодой в воссоздании собственно русского бала екатерининской поры в оперном жанре XX в. является опера С. Прокофьева «Война и мир» (1946). Л. Толстой в своём романе-эпопее «Война и мир» (1863–1869) воссоздаёт обширную панораму жизни русского дворянства, осознавая, что эта жизнь, а вместе с ней и бальная традиция начинают постепенно угасать во второй половине XIX в., становятся частью истории. Л. Толстой, детально исследующий описываемые события, проявляет себя тонким психологом, стремясь раскрыть внутреннюю жизнь героев и их взаимоотношений. Подробно описывая новогодний бал у екатерининского вельможи, он пре-

¹ Сфремова І. В. Диригентські інтерпретації бальних сцен з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 67–75.

дельно реалистичен в переплетении жанрово-бытовой и лирико-психологической линий. При этом линия мистическая остаётся вне поля зрения писателя¹.

В одноименной опере С. Прокофьева русский бал наиболее масштабно воплощён во второй картине – «Новогодний бал у екатерининского вельможи». Если у П. Чайковского («Пиковая дама» и «Черевички») и Н. Римского-Корсакова («Ночь перед Рождеством») сцена бала размещена в кульминационной зоне, то у С. Прокофьева драматургическое положение сцены бала в самом начале оперы подчёркивает его экспозиционную роль.

Типические черты «исходной модели» русского бала (бала эпохи Екатерины Великой) проявляются здесь вполне рельефно. В традиционной последовательности сменяют друг друга обязательные полонез, мазурка и экосез, выполняющие функции торжественного начала, кульминации и завершения бала; звучат праздничные хоры, обрамляющие полонез (хор «*Вы ль, други милые*» на слова К. Батюшкова и торжественная ода в честь Александра I «*Да движутся светила стройно*» на слова М. Ломоносова)².

Своеобразие трактовки С. Прокофьевым «исходной модели» обусловлено временем изображаемых в опере событий (начало XIX в.). В эпоху Александра I «екатерининский бал» заметно изменяется, избавляясь от излишней вычурности и помпезности. Обязательным бальным танцем становится вальс как лирическая кульминация этого мероприятия. Именно в момент исполнения вальса происходит завязка романтических отношений между Андреем Болконским и Наташей Ростовой.

В картине бала у екатерининского вельможи композитор создаёт идеальный баланс между двумя драматургическими линиями – жанрово-бытовой (собственно бальной) и лирической, тесно взаимодействующими и создающими своеобразную полифонию пластов. Линия мистическая во второй картине оперы проявляется на уровне таинственно-томительных ожиданий Наташи, переживающей романтические предчувствия и неопределённость дальнейшей судьбы. Здесь происходит завязка двух конфликтных линий: Болконский – Ростова и, косвенно, Курагин – Ростова.

Таким образом, в начальных сценах «екатерининского бала» доминирует жанрово-бытовая линия, а начиная со вступления к вальсу, представляющего собой развёрнутую сцену, и самого вальса, все три линии бала сплетаются в единый драматургический «узел». При этом господствует лирическая линия, взаимодействующая с таинственно-мистической, сопутствующей ей. Бытовая линия, составляя жанрово-танцевальную основу раздела, выполняет функцию фона. Драматургическая значимость вальса, обусловленная стремлением композитора раскрыть мир чувств и переживаний главных героев, позволяет говорить о проявлении во второй картине оперы черт не только екатерининского, но и русского романтического бала.

Подтверждением этого можно считать четвёртую картину «Войны и мира» (вечер у Элен Безуховой), в центре которой – сцена соблазнения Наташи Ростовой Анатолом Курагиным. Её жанровую основу составляет только один танец – вальс, имеющий отличную от второй картины трактовку и вскрывающий иную сторону не только самого танца, но и бала в целом, (порочность, соблазн), как правило, скрытую за его внешней красотой и блеском. Всё в этой картине двойственно: действие в двух залах (бальной и диванной), два вальса (эмоционально-холодный, поверхностно-скользящий и пьянящий вальс-обольщение) в исполнении двух оркестров (большого и струнного)¹. Так, композитор сопоставляет два плана: внешний, характери-

¹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 5: Война и мир. Москва: Гослитиздат, 1961. 302 с.

² См.: Прокофьев С. С. Война и мир: опера: клави́р: в 2 т. Москва: Музыка, 1973. Т. 1. 220 с.

зуючий аристократический мир, и в нутренний, субъективный, связанный с порочностью высшего света в лице Анатоля и Элен. Последний усиливает психологическую неустойчивость юной Наташи, чистота и наивность которой противопоставлены цинизму брата и сестры Курагиных.

Воплощение драматургических линий бала в рассматриваемой картине «Войны и мира» осложняется амбивалентностью. Бал, в данном случае, является лишь поводом, а вальс – удобным моментом для осуществления низких замыслов Курагина. Лирико-психологическая линия, связанная с образом Наташи, характеризуется эмоциональными «перепадами» робкой и неуверенной в себе героини. Жанрово-бытовая линия создаёт необходимый фон, своеобразный антураж для развития действия. Мистическая линия проявляется в необычной трактовке самого бала, выявляющей его двойственность, а также в чарующе-таинственной вальсовой атмосфере, которой Элен и Курагин окружают Наташу.

Особенности драматургии обеих бальных сцен в опере «Война и мир» С. Прокофьева обусловлены творческим осмыслением представителями последующих поколений жизни русского общества в судьбоносный для России исторический период.

Таким образом, рассмотрев бальные сцены в опере С. Прокофьева «Война и мир» в контексте взаимодействия в них основных драматургических линий на основе исторической ретроспекции воссоздания и интерпретации темы бала в русской оперной музыке XIX века, можно сделать следующие выводы:

1. Бал есть сложная «трёхмерная» модель, основанная на взаимодействии жанрово-бытовой (собственно бальной), лирической и мистической драматургических линий.

2. На протяжении романтического столетия наблюдается разное соотношение между обозначенными драматургическими линиями бала, что связано, прежде всего, с усилением психологического начала от начала эпохи Романтизма к её окончанию. Если в первой половине XIX века доминирует жанрово-бытовая (собственно бальная) линия, подчиняющая себе лирическую и мистическую, то, начиная со второй половины этого столетия, она утрачивает свой приоритет, превращаясь зачастую в общий фон, некий антураж для развития лирического действия. Функция лирико-психологической линии становится весьма значимой и в большинстве случаев выходит на первый план, раскрывая эмоции и чувства героев. Мистическая линия в различной степени присутствует практически в каждом из оперных сочинений обозначенного периода, воплощающих сцены бала.

3. В опере «Война и мир» С. Прокофьев отражены два типа русского бала: «екатерининский бал» XVIII ст. (вторая картина) и романтический бал XIX в. (четвёртая картина). Следствием этого является специфическое взаимодействие обозначенных драматургических линий бала в указанных картинах оперы. Если в начальных сценах «екатерининского бала» доминирует жанрово-бытовая линия, то, начиная со вступления к вальсу и самого вальса, наблюдается господство линии лирической, взаимодействующей с сопутствующей ей таинственно-мистической линией. Бытовая линия, составляя жанрово-танцевальную основу раздела, выполняет функцию бального фона. В четвёртой картине, воссоздающей романтический бал, постоянно господствует лирико-психологическая линия, связанная с образом Наташи. Жанрово-бытовая линия создаёт своеобразный антураж для развития лирического действия. Мистическая линия незримо присутствует на протяжении всей картины, проявляясь в амбивалентной трактовке самого бала, а также в чарующе-таинственной вальсовой атмосфере, окружающей Наташу, Элен и Курагина.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гадецкая А. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 26.00.01 Музыкальное искусство / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. 20 с.
2. Ефремова И. В. Бал екатерининской поры на оперной сцене // Музичне мистецтво і культура: Musik art and culture. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 274–283.
3. Ефремова И. В. Особенности воссоздания балльных сцен в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Художник и его творчество в пространстве современной культуры: материалы Всеукр. научно-практ. конф., Сумы, 7–8 июня 2012 года / Сумской пед. инст. СПИ им. А. С. Макаренка; отв. ред. Е. Ю. Энская. Сумы, 2012. С. 15–16.
4. Ефремова І. В. Відтворення балу в опері Е. Направника «Дубровський» // Культура України: зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2014. Вип. 47. С. 177–185.
5. Ефремова І. В. Диригентські інтерпретації балних сцен з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 67–75.
6. Лебедева-Емелина А. В., Левашев Е. М. Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. 2-е изд. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. С. 43–69.
7. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начала XIX в.: дис. ... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. ин-н истории искусств. Москва, 2004. 569 с.
8. Прокофьев С. С. Война и мир: опера: клавир: в 2 т. Москва: Музыка, 1973. Т. 1. 220 с.; Т. 2. 328 с.
9. Рыбаева О. Г. Картина бала в опере С. Прокофьева «Война и мир» как продолжение традиции русской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: науч. журн.: в 3 ч. Ч. I. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53). С. 173–176.
10. Рыжкова Н. А. Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. 2-е изд. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. С. 196–201.
11. Савельева Ю. В. Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. ос. пед. ин-н им. А. И. Герцена. Москва, 2003. 197 с.
12. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 5: Война и мир. Москва: Гослитиздат, 1961. 302 с.

Ефремова І. В. Взаємодія драматургічних ліній в опері Сергія Прокоф'єва «Війна і мир» (картини балу). На основі історичної ретроспекції відтворення й інтерпретації теми балу в російській оперній музиці XIX ст. розглянуто балні сцени в опері С. Прокоф'єва «Війна і мир», у якій відображено два типи російського балу: «екатерининський бал» XVIII ст. і романтичний бал XIX. Розкрито особливості взаємодії в них основних драматургічних ліній, що дає змогу розглядати бал як певну «тривимірну модель, яка виникає в результаті взаємодії жанрово-побутової (власне бальної), ліричної і містичної драматургічних ліній. Розкрито специфічну взаємодію драматургічних ліній балу: якщо в початкових сценах «екатерининського балу» домінує жанрово-побутова лінія, то, починаючи з моменту вступу до вальсу і самого вальсу, переважає лінія лірична, яка взаємодіє з супутньою їй таємничо-

містичною лінією. Побутова лінія виконує функцію бального фону. У картині романтичного балу константно панує лірико-психологічна лінія, пов'язана з образом Наташі. Жанрово-побутова лінія створює своєрідний антураж для розвитку ліричної дії. Містична лінія незримо наявна протягом усієї картини, проявляючись в амбівалентному трактуванні самого балу, а також у чарівно-таємничій вальсовій атмосфері, якою оточено Наташу, Елен і Курагіна.

Ключові слова: бал, драматургічні лінії балу, російська оперна музика XIX ст.

Efremova I. V. The Interaction of Dramatic Lines in Sergey Prokofiev's Opera "War and Peace" (ball pictures). On the basis of historical retrospection using for the reconstruction and interpretation of the ball theme in the Russian operatic music of the 19th century the author has analyzed the ball scenes in Prokofiev's opera "War and Peace" which shows two types of Russian ball: "Catherine's Ball" of the 18th century and romantic ball of the 19th century. The features of interaction in which the main dramatic lines allow considering the ball as a kind of "three-dimensional model" that appears from the interaction of genre-home (actual ball), lyrical and mystical dramatic lines are investigated. The article describes the specific interaction of dramatic ball lines: in the initial scenes of the "Catherine Ball" the genre-household line dominates, then, from the moment of the introduction of the waltz and the waltz itself, the lyrical line prevails, which interacts with the mysterious mystical line that accompanies it. Household line serves as a ballroom background. In the picture of a romantic ball, the lyrical and psychological line, which is associated with the image of Natasha, is constantly dominated. Genre-household line creates a kind of entourage for the development of lyrical action. The mystical line is invisibly present throughout the picture, manifested in the ambivalent interpretation of the ball itself, as well as in the magically mysterious waltz atmosphere which surrounds Natasha, Helen and Kuragin.

Keywords: ball, ball dramaturgic lines, Russian opera music of the 19th century.