

## ВІДТВОРЕННЯ БАЛУ В ОПЕРІ Е. НАПРАВНИКА «ДУБРОВСЬКИЙ»

*Розглянуто досвід музично-сценічного втілення балу на прикладі опери Е. Направника «Дубровський». На основі аналізу бальної сцени із цього твору (1 картина IV акту) визначається її роль у загальній драматургії IV дії опери, а також виявляється характер взаємодії в ній основних драматургічних ліній балу.*

**Ключові слова:** бал, опера, бальна сцена, драматургічна функція бальної сцени, драматургічні лінії балу.

*Рассмотрен опыт музыкально-сценического воплощения бала на примере оперы Э. Направника «Дубровский». На основе анализа бальной сцены из данного произведения (1 картина IV акта) определяется её роль в общей драматургии IV действия оперы, а также выявляется характер взаимодействия в ней основных драматургических линий бала.*

**Ключевые слова:** бал, опера, бальная сцена, драматургическая функция бальной сцены, драматургические линии бала.

*The experience of musical-stage realization of the ball on the example of opera E. Napravnik «Dubrovsky» is described. Based on the analysis of the ballroom scene from the work (picture 1, act IV) is determined by its role in the overall drama IV steps of the opera, and also reveals the nature of the interaction in it the main dramatic lines of the ball.*

**Key words:** ball, opera, the ballroom scene, the dramatic function ballroom scene, the dramatic line of the ball.

Однією з важливих тенденцій сучасності є відродження інтересу до традицій минулого. У цьому контексті велику увагу привертає бал — одне з найважливіших явищ культурного життя суспільства XVIII — XIX ст. та, безумовно, важлива форма соціальної практики. Крім того, бал викликає інтерес і як різновид репрезентації особистості, адже, як відомо, саме особистість перебуває в центрі творчих прагнень митців, насамперед, романтичної епохи. Показово, що знання культури балу надає можливості точніше зрозуміти зміст того чи іншого твору, поглибленіше і різноплановіше трактувати художній образ. Бал, як своєрідне громадське зібрання, надає чітке уявлення про соціум певної епохи, його мораль, етикет, внутрішні взаємовідносини між представниками суспільства тощо. Вивчаючи явище балу, його культуру, різновиди і традиції, отримуємо важливу інформацію щодо життя суспільства й окремих його представників у різний історичний час. Цей факт визначає актуальність статті.

Синтетична за своєю природою бальна практика викликала значний інтерес композиторів, що реалізувалося в різножанрових творах, зокрема тих, де яскраво проявлялося театральне начало, адже їхня синкретичність найбільше відповідала бальній природі. Серед таких творів одне із чільних місць належить опері.

У російській музичній культурі XIX ст. бальна тема в оперному жанрі здобула нечисленні художні втілення, найяскравішими з яких, безумовно, є оперні шедеври П. Чайковського «Євгеній Онегін» і «Пікова дама». Серед російських опер XIX ст., в межах яких відбулися сцени балу, привертає увагу опера, що ставиться нині доволі рідко. Ідеться про твір Е. Направника «Дубровський», аналізу якого присвячена стаття.

Недостатня вивченість у сучасному музикознавстві питань оперної творчості Е. Направника загалом та його опери «Дубровський» зокрема актуалізує аспект висвітлення останньої з точки зору музично-сценічного втілення в ній бальної практики.

Об'єкт дослідження — бал романтичної епохи.

Предметом є відтворення бальної сцени в опері Е. Направника «Дубровський».

**Мета** статті — виявити особливості драматургічного розвитку сцени балу та її значення в загальній драматургії останнього акту опери.

Означена мета зумовила необхідність вирішення таких завдань:

- визначити основні драматургічні лінії балу;
- виявити ознаки драматургічної функції бальної сцени в опері Е. Направника та її літературному першоджерелі;
- визначити роль сцени балу в загальній драматургії IV дії опери;
- визначити характер взаємодії основних драматургічних ліній балу в 1-й картині IV акту «Дубровського».

Матеріал дослідження — опера Е. Направника «Дубровський».

Методологічну базу дослідження становлять праці О. Пушкіна, Б. Асаф'єва, Є. Дукова, Ю. Лотмана, В. Направника, Л. Міхєєвої, Є. Єрьоміної-Соленікової, І. Єфремової та ін.

У статті «вічна тема» мистецтвознавства, що пов'язана з дослідженням процесу перетворення життєвої реальності на художню реальність, висвітлюється на прикладі розгляду відтворення бальної теми в одній з маловивчених опер XIX ст. — опері Е. Направника «Дубровський».

Перш ніж характеризувати втілення балу в означеній опері та виявляти його специфіку, необхідно розглянути питання взаємодії закладених у самій природі бальної практики кількох джерел: побутового (об'єктивного, що реалізується насамперед на жанровому рівні за допомогою бальних танців) і ліричного (суб'єктивного, що проявляється завдяки передачі почуттів, емоцій, переживань, роздумів особистості, викликаних бальними враженнями й обставинами).

Крім того, для балу як однієї з форм буття характерна амбівалентність, що полягає в єдності пізаного і непізаного, реального й містичного. Бал (і з точки зору гостя, і з погляду організатора) передбачає наявність певної таємниці, що виявляється в загадковості, балансуванні на межі невідомого, гри з долею (ознака забутого сакрального

в міфології свята і відбиток — не завжди чітко виражений — його жертвовної семантики). Останнє зумовлює необхідність виявлення ще одного джерела — містичного (пов'язаного з особливою таємничістю бальної атмосфери).

Розгортання трьох означених джерел у межах балу дозволяє розглядати його як складну «тривимірну» модель, що виникає в результаті взаємодії жанрово-побутової (власне бальної), ліричної і містичної драматургічних ліній. Саме взаємодія означених драматургічних ліній є основою бальних сцен багатьох художніх творів. При цьому використання сцен балу в кожному творі має своє мотивування. Розглянемо особливості взаємодії визначених драматургічних ліній на прикладі сцени заручин Маші й князя Верейського з опери Е. Направника «Дубровський».

Отже, в цій опері святкова масова сцена балу з нагоди заручин Маші і князя Верейського (перша картина четвертої дії опери) надає цій події переконливої реалістичності. Вона є музичною характеристикою одного з аспектів поміщицького побуту початку ХІХ ст., тому основу сцени заручин у «Дубровському» становить саме романтичний різновид балу. Композитор, як і автор літературного першоджерела опери, достатньо розгорнуто описує дійство. Проте його місцерозташування і драматургічна функція в повісті О. Пушкіна й опері Е. Направника різні.

Так, у літературному першоджерелі бал є заключною частиною важливої для Троєкурова дати першого жовтня — дня храмового свята Покрови пресвятої Богородиці в селі (глава дев'ята). Власне балу присвячена десята глава пушкінського твору: «...Скоро загремела музика, двери в залу отворились, и бал завязался. Хозяин и его приближённые сидели в углу, ...и любясь веселостью молодёжи. Старушки играли в карты. Кавалеров... было менее, нежели дам... Наконец около полуночи усталый хозяин приказал давать ужинать, а сам отправился спать» [8, с. 160]. Таким чином, у літературному першоджерелі опис балу припадає на середину повісті (10-та глава з 19-ти). В опері ж Е. Направника бал у маєтку Троєкурова перенесений до заключної частини твору (остання, ІV дія).

Крім того, якщо в О. Пушкіна на момент проведення балу Маша ще не знайома з Верейським (цей персонаж у повісті з'являється дещо пізніше — у 13-й главі), то в опері Е. Направника бальне свято приурочене власне до заручин дочки Троєкурова і князя. Як наслідок — різні драматургічні функції бальної сцени в повісті та її музичній версії. Якщо в О. Пушкіна — це розвиток дії, потягом якої відбувається зав'язка ліричної лінії (Маша танцює на балу з учителем-французом Дефоржем, особливі почуття до якого почне відчувати пізніше, через кілька днів після свята), то в Е. Направника — його кульмінація (Маша також запрошена на танець Дефоржем, молоді люди на той момент уже захоплені один одним, проте відверте

освідчення в особливих почуттях, під час якого Дубровський відкриє дівчині свою таємницю й справжнє ім'я, відбудеться тільки в момент завершення балу — у другій картині четвертої дії: №22 — сцена та дует Маші й Дубровського, що передбачає трагічну розв'язку: №26 — сцена вбивства Дубровського і хор народу «Хто тут плаче в темряві ночі?»).

При цьому необхідно звернути увагу на танці, що виконуються під час балу головними героями. У літературному першоджерелі це вальс, який пробуджує в молодих людях романтичні почуття: «...Учитель (Дефорж) между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать. Несколько раз кружился он с Марьей Кирилловною, и барышни насмешливо за ними примечали» [8, с. 160].

В опері вальсу, як ліричного осердя балу, немає. Пояснення цьому міститься в призначенні та характері святкової події (заручини Маші й князя). У її контексті, відповідно до моральних норм російського суспільства того часу, прояв справжніх почуттів героїв був неприпустимим. Саме тому композитор зосереджує свою увагу на сцені балу, насамперед на нескладному контрдансі (№19) й урочистому полонезі (№20), які «завуальовують» справжні почуття головних героїв.

На відміну від повісті О. Пушкіна, в якій бал відбувається безпосередньо в будинку Троєкурова, у творі Е. Направника свято «перенесено» на відкрите повітря (парк у Покровському, від якого освітлений панський будинок розташований достатньо далеко). Остання обставина також є поясненням скорочення в сцені балу вальсу, виконання якого в подібних обставинах є надто складним.

Структуру зображення заручин складають чотири номери (№№17-20), об'єднані в єдину сцену наскрізного розвитку (на початку та наприкінці кожного з номерів є невелика речитативна сцена, яка відіграє роль вступу або зв'язки-переходу). У наявності замкнугих хорових і, здебільшого, жанрово-танцювальних номерів, а також речитативних сцен простежується драматургічна двоплановість поєднання зовнішньо-побутової та конфліктно-драматичної ліній.

Перша представлена двома номерами, що відкривають четверту дію: оркестровим вступом і заздравним хором-привітанням гостей «Здоров'я наречених!» (№17) та народним російським танцем у виконанні парубків і дівчат (№18). Останній складається із шести контрастних розділів та коди й виконує функцію розваги гостей.

Друга лінія розпочинається зі сцени №2, яка завершує вісімнадцятий номер. Вона являє собою речитативний діалог Троєкурова і Справника («А! Рідкісний гість...»), що звучить на фоні танцювальної оркестрової музики. Роль цієї діалогічної сцени — у прихованому розвитку основного конфлікту опери (Троєкуров — Дубровський) і підготовці сольної характеристики Троєкурова в №18/а. Речитатив Троєкурова («Я бачу, Ви добряче налякалися») і його аріозо («Я не

буду довго думати») витримані в пихатому тоні, що не відповідає ліричному за своєю суттю жанру аріозо, але при цьому підкреслює соціальний статус поміщика-деспота. Так само, як і попередній, цей номер завершує невеликий речитатив Троекурова «От, брат, як на нашу...», що переходить у танець гостей, до якого Дубровський під виглядом француза Дефоржа запрошує Машу. У цей момент у зв'язку з підозрами Справника в речитативному діалозі Справника і Троекурова «Хто цей молодець?» посилюється драматичне напруження.

З №19 («Контрданс») починається власне танцювальна частина святкового вечора. Спочатку, за порадою В. Всеволожського, в оперу композитор планував долучити котильйон: «...Что касается «Дубровского», — писал Иван Александрович Е. Направнику в листі від 19 червня 1893 р., — я полагаю, что для балета можно было бы применить котильйон, который существовал уже в начале столетия и который не что иное, как попури всех танцев с фигурами кадрили, мазуркой, вальсами и пр., и пр.» [6, с. 320].

Проте Е. Направник обирає контрданс — історичного попередника котильйону. На нашу думку, це було зумовлено певними причинами. По-перше, контрданс більше відповідав часу тих подій, які відбуваються в опері (початок ХІХ ст.), тоді як котильйон став модним і здобув значну популярність дещо пізніше — приблизно з 1830-х рр.

По-друге, сама назва «контрданс», що в перекладі з французької означає «один навпроти одного», відповідає англійському терміну «не з міста». Це підтверджується як місцем, де відбуваються події «Дубровського» (поміщицька садиба Троекурова), так і характерним для цього танцю злиттям двох традицій виконання — аристократичної й протонародної.

По-третє, зміст кожного з означених танців принципово різний. У контрдансі головною є взаємодія між танцюючими парами, що зумовлює зрівнювання в них положень чоловіка і жінки. На думку Джейн Остін, «...контрданс... — подобие брака. В том и другом главные достоинства человека — взаимная верность и обязательность» [7, с. 32]. Котильйон (від франц. — «спідниця») — це танець-гра, оснований на перевазі дам над кавалерами, оскільки спочатку був створений французами на честь прекрасної половини людства. По суті, контрданс більше підходить до обставин заручин Маші й князя Верейського, ніж котильйон.

Крім того, саме спосіб виконання контрдансу, що передбачає ходу пар у колоні, зручніший для танцювання на пленері (свято відбувається в парку в Покровському) і «...предполагает вкладывать в шаг тот характер, который подсказывает звучащая музыка: при печальной идти робко и неуверенно, при бравурной — гордо, при весёлой — радостно, можно даже подпрыгивая» [1, с. 45]. Котильйон же передбачає складніший крок, який потребує від учасників особливої

підготовки і володіння танцювальними навичками; спосіб виконання котильйона — у квадраті-кадрилі.

По-четверте, для музики контрдансів перевага надавалася рухом танцям у розмірах 4/4, 6/8 та 2/4, з обов'язковою наявністю двох рахунків у такті й повторенням фігур на розсуд танцюючих. До складу котильйону входили різнотемпові та різнохарактерні танці, в яких домінувала тридольна метрика.

По-п'яте, якщо момент виконання контрдансу не був суворо регламентований (він міг танцюватися навіть після врочистого відкриття балу), то котильйон, зазвичай, завжди завершував бальний вечір.

Контрданс в опері Е. Направника «Дубровський» являє собою танцювальну сюїту, що складається, в цьому разі, з п'яти самостійних номерів та коди (№1 — *Allegro maestoso*, E-dur; №2 — *Allegro moderato*, C-dur; №3 — *Energico*, G-dur; №4 — *Risoluto*, G-dur; №5 — *Con anima*, E-dur; кода, E-dur). Перші два містять невеликі речитативні діалоги Троєкурова і князя Верейського, які доповнені короткими репліками хору «Що ми пили, те забули» та «Нам від зайвої склянки не додасться гріха».

Як і попередні номери, №19 завершується драматично-напруженою речитативною сценою (розділ *Moderato*: Троєкуров — Справнику «Кажу тобі, що він француз»). Конфлікт Троєкуров — Дубровський посилюється протистоянням Троєкуров — Маша (вона відмовляється виконати волю батька), але водночас пом'якшується достатньо лаконічним і надзвичайно виразним ліричним аріозо князя Верейського («О, янголе мій, довірся мені», *Andantino*). Означена речитативна сцена також відіграє роль переходу від «Контрдансу» до врочисто-завершального для свята заручин «Полонезу» (№20).

Згасаюча реприза полонезу, що має структурну завершеність типової для цього танцю складної тричастинної форми з тріо, водночас зображує поступовий перехід гостей з парку до садиби Троєкурова та готує музику «Інтермеццо ночі», що відкриває камерно-ліричну сцену побачення Маші й Дубровського (друга картина IV дії). Так композитор поєднує в наскрізному розвитку дві картини четвертого акту.

У загальній драматургії IV дії опери бал відіграє особливу роль. Він контрастно відтіняє розгорнуту інтимно-ліричну сцену останнього побачення Маші та Дубровського, яка завершується трагічною розв'язкою. Сцена балу в опері Е. Направника не тільки реалістична, а й використана композитором для реалізації особливого драматургічного прийому — переходу зі святкової сфери життя до сфери ліричних переживань і смерті.

Таким чином, утілення бальної сцени в «Дубровському» дозволило виявити специфіку самого балу, природа якого відзначається амбівалентністю. З одного боку, бал був місцем культурного дозвілля і джерелом позитивних емоцій, пов'язаних з розвагами, знайомствами,



приємними зустрічами, побаченнями, фліртом тощо. З іншого боку, бал — це місце таємних інтриг і розплата із суперником, що нерідко закінчувалися публічними скандалами та сварками, а іноді й трагедіями.

Саме амбівалентна специфіка балу дозволяє композиторам подвійно трактувати бальні сцени, що водночас містять протилежні образно-емоційні сфери — життя й смерті, веселощів і трагедії. Наслідком цього стала як внутрішня драматургія картин балу, основу яких достатньо часто становить принцип шекспірівського контрасту, так і їх особлива роль у загальній оперній концепції, пов'язана з наданням бальним сценам функції важливих, «вузлових», нерідко кульмінаційних зон твору.

Що стосується реалізації в сцені заручин Маші й Верейського трьох драматургічних ліній, то зовні домінуючою є власне бальна, жанрово-побутова лінія, представлена доволі повно константними елементами саме російського балу у вигляді оркестрово-хорової «заставки», дивертисменту в народному стилі, контрдансу і полонезу. В усіх фрагментах, пов'язаних з відтворенням балу, панує піднесено-святковий характер (рухливі та швидкі темпи, мажорний лад, переважання висхідного інтонаційного руху).

Привертає увагу нетрадиційна послідовність двох найпоширеніших у російському бальному просторі початку XIX ст. танців: контрданс, а потім полонез. Можливим поясненням цієї «перестановки» може бути особлива роль полонезу в розвитку першої картини четвертої дії опери: разом з оркестровим вступом і заздравним хором полонез виконує функцію врочистого обрамлення цієї картини та посилює необхідний композитору контраст між двома картинами розглянутого акту.

Лірико-психологічна лінія в сцені заручин «накреслена» лише побічно, реалізуючись у лаконічних речитативних фрагментах. Розкриття ж внутрішнього стану і переживань головних героїв (Маша — Дубровський) цілком перенесено до другої картини IV дії.

Розвиток містичної лінії в IV акті опери найцікавіший: бальна сцена спочатку «занурена» в загадкову атмосферу літнього вечора, який непомітно переходить у ніч, осяяну смолоскипною вогняною ходюю. Таємничість посилюється безпосередньо обставинами сюжету (підозри, невизначеність стосовно Дубровського). Саме ця драматургічна лінія сприяє об'єднанню двох картин IV дії.

Слід звернути увагу на те, що, незважаючи на всі знахідки та переваги драматургічного рішення сцени заручин в опері «Дубровський», Е. Направник, безумовно, базується на окремих принципах драматургії з опер П. Чайковського «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» [2; 3; 4].

Опера «Дубровський», передостання серед творів Е. Направника в цьому жанрі, була створена композитором у пізній період творчості

(1894 р.) і мала щасливу сценічну долю (на відміну від свого найближчого родинного «оточення» — опер «Гарольд» (1885 р.) та «Франческа да Ріміні» (1902 р.)). Після успішної прем'єри, що відбулася 3 січня 1895 р. в Маріїнському театрі, за постановкою на тривалий час закріпився статус однієї з найкращих репертуарних опер не тільки в царській Росії, але й у радянській державі. Перший виконавський склад «Дубровського» був «зірковим»: Микола Фігнер (Володимир Дубровський), Федір Стравінський (батько Володимира Дубровського), Медея Фігнер (Маша) та ін. Згодом опера демонструвалася у Великому театрі в Москві, оперних театрах Казані, Харкова, Одеси, Києва, Ростова, Тифліса, Саратова, Риги, Пермі, Таганрога, Праги, Пльзенья, Брно, Відня, Берліна, Мюнхена, Лейпцига [5].

На жаль, опера Е. Направника в сучасному музичному просторі значно менше затребувана, ніж раніше: постановники звертаються, насамперед, до оперних шедеврів геніальних композиторів-класиків. Проте високі художні переваги «Дубровського» є вагомою підставою, яка дозволяє говорити про те, що ця опера обов'язково здобуде «друге життя» і її постановки знову відбудуться як у Росії, так і далеко за її межами.

Викладений у статті матеріал може використовуватися в навчальних курсах: «Історія світової музичної культури», «Історія світової культури», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Оперна драматургія», «Виконавська інтерпретація» для бакалаврів, спеціалістів і магістрів вищих музичних навчальних закладів. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розглядом художнього відтворення балу композиторами різних епох і країн у різноманітних за жанрами музичних творах в аспектах їх композиторської, виконавської, диригентської й режисерської інтерпретацій.

#### **Список літератури**

1. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные балные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. — СПб. : Планета музики ; Лань, 2010. — 256 с.
2. Ефремова И. Бал екатерининской поры на оперной сцене / И. Ефремова // Музичне мистецтво і культура : Musik art and culture : наук. вісн. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вып. 15. — С. 274–283.
3. Ефремова И. В. Бал как музыкально-сценическая проблема в постановках оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / И. В. Ефремова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вып. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти : зб. наук. пр. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. — С. 422–431.
4. Ефремова И. В. Диригентські інтерпретації балних сцен з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін» / І. В. Ефремова // Мистецтвознавчі записки / [гол. ред. В. Я. Редя]. — Київ : Міленіум, 2012. — Вип. 21. — С. 67–75.



5. Михеева Л. В. Эдуард Францевич Направник / Л. В. Михеева. — М. : Музыка, 1985. — 152 с.
6. Направник В. Э. Ф. Направник и его современники / В. Направник. — Л. : Музыка, 1991. — 464 с.
7. Остин Дж. Нортенгерское аббатство: роман / Дж. Остин ; [пер. с англ. И. Маршака]. — М. : АСТ, 2004. — 349 с.
8. Пушкин А. С. Сочинения в трёх томах / А. С. Пушкин. — Т. 3. Проза. — М. : Худож. лит-ра, 1987. — 528 с.

*Надійшла до редколегії 14.08.2014 р.*