

О. Скрябіна, С. Рахманінова, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Ж. Роже-Дюкасса, Б. Бартока, К. Шимановського, К. Дебюссі.

Ключові слова: етюдний жанр, романтична традиція, піанізм, фактура, європейська музика, російська музика, імпресіонізм.

LEONTYEVA N. ANTHOLOGY AND STYLE MODIFICATIONS OF GENRE IN PIANO ETUDE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY. The article represents the anthology of genre of the piano etude in the first half of XX century. Style modifications, genre attractions are revealed and pushed back in the works of Russian and European composers such as S. Lyapunov, A. Scriabin, S. Rachmaninov, I. Stravinsky, S. Prokofiev, Zh. Rozhe-Dukasse, B. Bartok, K. Shimanovsky, C. Debussy.

Key words: etude genre, romantic tradition, pianism, texture, European music, Russian music, impressionism.

УДК 78.071.1 Рубинштейн

Ирина Ефремова

«КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Актуальность темы обусловлена не только возрождением на интереса к творческой деятельности А. Рубинштейна современном этапе, но также к истории бальной культуры прошлых веков. А. Рубинштейн стал одним из первых композиторов в России, освоивших в своем творчестве тему бала. Уже в ранний период творчества (1854) А. Рубинштейн создает фортепианную фантазию «Бал» из 10 номеров, в чередовании которых прослеживается типичная для балов XIX в. последовательность танцев, перемежающихся с пьесами, выполняющими психологическую либо отстраняющую функции¹.

Образная сфера рубинштейновских фортепианных сочинений весьма разнообразна от неприхотливой танцевальности бытовых зарисовок (вальсы, мазурки, краковяк, тарантелла) и передачи внутренних эмоциональных состояний (цикл «Внутренние голоса», мелодии,

¹ Обрамляющие цикл первый и десятый номера передают два противоположных образно-эмоциональных состояния героя: № 1 – «Impatiense» («Нетерпение») – воплощает чувство внутреннего волнения, трепета и нетерпения перед балом; № 10 – «Le reve» («Сновидение») – изображает картину сна героя после бала.

ноктюрн, романс, фантазия) до воплощения тех социально-значимых событий, участниками которых был композитор. Среди подобных явлений, играющих важную роль в общественной жизни людей эпохи XIX ст., особое место занимал бал, соединяющий две сферы реализации человека – государственно-социальную и личностно-семейную. Будучи публичным человеком, А. Рубинштейн был частым посетителем мероприятий данного рода, на одном из которых он познакомился со своей будущей женой – Верой Александровной Чекуановой, любившей «блистать» в обществе.

Объектом исследования является феномен бала как одна из основных социальных практик в русской культуре XIX века, а его **предметом** – интерпретация бальной темы в фортепианном цикле А. Рубинштейна «Костюмированный бал».

Цель исследования состоит в рассмотрении музыкальной драматургии «Костюмированного бала» с точки зрения историко-этнической типажности, а также в выявлении семантики бала на уровне инструментального цикла.

Романтическая атмосфера бала была для Антона Григорьевича столь привлекательна, что по прошествии 25 лет с момента создания фантазии «Бал», композитор пишет цикл «Костюмированный бал», представляющий собой сюиту из двадцати характеристических пьес для фортепиано в четыре руки. Отчасти данный цикл был написан под влиянием «воспоминаний юности». Во многом опыт претворения бальной тематики А. Рубинштейна восходил к музыке Р. Шумана.

Итак, «Костюмированный бал» был создан А. Рубинштейном в поздний период творчества (1879) и представляет собой двадцать программных пьес для фортепиано в четыре руки. Это сочинение было задумано как целостная циклическая композиция, предназначенная

№ 2 («Полонез»), № 4 («Вальс»), № 8 («Мазурка») и № 9 («Галоп») являются обязательными танцами, раскрывающими драматургию бала. Так, «Полонез» – торжественно открывает бал, «Вальс» – развивает бальную стихию; «Мазурка» является кульминацией бала, а «Галоп» составляет его заключительную финальную часть.

№ 3 («Контрданс»), № 6 («Полька») танцы, исполнение которых на балу не является обязательным; № 7 («Полька-мазурка») – выполняет функцию предкульминационной зоны, естественно подготавливающей кульминацию бала – мазурку; и, наконец, № 5 («Интермеццо») можно рассматривать как лирическое отступление в рамках бального вечера. Наряду с логически оформленной драматургией бала, в данном сочинении ярко проявилось мастерство Рубинштейна-пианиста: это эффектные пьесы в блестящем концертном стиле.

для домашнего музицирования. «Но в процессе работы, отдельные номера сочинения сильно разрослись, вышли за рамки миниатюры и, в ряде случаев приняли концертно-виртуозный характер» – отмечает Л. А. Баренбойм [2, с. 206]. При этом общий план цикла остался неизменным: крайние номера выполняют функцию торжественного обрамления бала (№ 1 – интродукция; № 20 – общий танцевальный финал); №№ 2–19 экспонируют выходы на авансцену участников костюмированного бала – представителей различных этносов, социальных слоев, литературных персонажей, исторических эпох.

Цикл выстроен по принципу поочередного выхода танцующих пар (напр., «Дикий и Индианка», «Пастух и Пастушка», «Маркиз и Маркиза», «Паша и Альмея» и т. п.), наделенных ярким своеобразием. Интерес Рубинштейна к этнической стороне танцев до создания «Костюмированного бала» проявился в цикле «Сборник национальных танцев для фортепиано», ор. 82, написанном в 1868 г., в котором композитор блестяще выполнил поставленную перед собой задачу написания танцев, представляющих различные национальные культуры (сборник включал в себя семь танцев – русский, грузинский, польский, венгерский, итальянский, немецкий и чешский). В этих танцах А. Рубинштейн сумел найти точную ритмо-интонационную характеристику для каждой национальности, что спустя время (около 10 лет), ярко проявилось и в пестром калейдоскопе музыкальных образов «Костюмированного бала» (1878–1879 гг. создания).

«Костюмированный бал» продолжил линию, начатую Антоном Григорьевичем в фортепианном цикле «Каменный остров», ор. 10, написанном по заказу великой княгини Елены Павловны (1853–1854). В отличие от формального воплощения программы «Каменного острова», художественная идея «Костюмированного бала» представлена яркой живой характеристичностью. Его своеобразие заключается в сочетании национальных и европейских традиций, получивших индивидуальное преломление в творчестве Рубинштейна. Так, в цикле ярко проявились общеромантические тенденции. В частности, нашла косвенное претворение тема странствий, инспирированная многочисленными поездками А. Рубинштейна по различным европейским странам. Заметим, что география путешествий музыканта весьма широка. Так, в 1840 г. А. Рубинштейн впервые посетил Париж, в 1841–1843 гг. – Голландию, Германию, Австрию, Венгрию, Англию, Норвегию, Швецию, Чехию, Польшу; в 1844 г. – Берлин; в 1845 г. – Вену; в 1847 г. – Венгрию; в 1854–1858 гг. – Германию, Францию, Ан-

глию, Венгрию, Чехию и Австрию; а в 1867 г. – Германию, Францию, Чехию, Австро-Венгрию, Бельгию, Швейцарию, Англию, Данию, Испанию, Португалию. Наконец, в 1872–1873 гг. А. Рубинштейн совершает турне по США. Эти поездки оставили яркие впечатления о быте, нравах, истории и культуре зарубежных стран, в памяти композитора сохранялось множество колоритных типажей, которые нашли воплощение на страницах «Костюмированного бала».

Среди тенденций, характерных для романтизма и реализованных в «Костюмированном бале», следует назвать тяготение к программности, интерес к народной музыке и к историческому прошлому (показ в пьесах цикла различных исторических эпох), а также тенденцию к циклизации программных миниатюр. Вышеперечисленные черты романтической эпохи, воплотившиеся в «Костюмированном бале», во многом были обусловлены увлечением А. Рубинштейна творчеством Р. Шумана и Ф. Листа, что проявилось в размахе пианизма, выявляющего в фортепиано свойства оркестральности, в использовании развернутых форм и виртуозных моментов. Это позволяет говорить о данном произведении как о выходящем за пределы бытового любительского домашнего музицирования на широкую концертную эстраду, а также дает возможность различных его интерпретаций, раздвигающих рамки фортепианной музыки. Безусловно, рубинштейновский цикл не только продолжает традиции европейских романтиков, но и воплощает типичные черты национальной музыки: такие, как мелодическая выразительность с ярко выраженным песенным началом и наличием в ней распевности, использование в качестве основного принципа развития вариантно-вариационного тематизма.

Кроме того, в «Костюмированном бале» нашла отражение одна из важных социальных практик эпохи романтизма – бал, заявленная в контексте русской культурной жизни. В сфере русской музыки до Рубинштейна бальная тема вдохновила на создание сначала фортепианного, а затем симфонического бала М. И. Глинку («Вальс-фантазия»). За год до появления «Костюмированного бала» П. И. Чайковский создает «Евгения Онегина», в котором воплощает сразу два бала – провинциальный (в 4-й картине) и столичный (в 6-й картине); а в романсе «Средь шумного бала» композитор продолжает камерную лирическую линию, начатую «Вальсом-фантазией» Глинки.

Проявляя интерес к музыкальной культуре других народов, А. Рубинштейн расширяет область инонационального в сфере русской музыки. Антон Григорьевич дает образцы музыки Польши, Франции,

Италии, Испании, Германии, Греции, Америки, не прибегая при этом к цитированию народных тем, а создавая свои оригинальные темы в духе народных и в этом также можно усмотреть продолжение глинкавских традиций.

Интересным является рассмотрение «Костюмированного бала» в русле развития творчества самого А. Рубинштейна с двух позиций: с позиции выявления рубинштейновских сочинений, которые подготовили создание данного цикла, а также с позиции выявления среди произведений композитора тех, которые были созданы в один период творчества с «Костюмированным балом» и непосредственно повлияли на его появление (так называемые сочинения-«спутники»). Первый ракурс был нами достаточно детально рассмотрен ранее, когда затрагивался вопрос истории создания цикла (см. о фантазии «Бал», цикла «Каменный остров» и «Сборник национальных танцев»). Ракурс второй предполагает акцентирование внимания на тех произведениях А. Рубинштейна, над которыми композитор работал незадолго до со-здания «Костюмированного бала», а также параллельно с ним и которые, возможно, могли повлиять в музыкальном и тематическом планах на рассматриваемый цикл. За период с 1867 по 1887 гг. А. Рубинштейном были написаны четыре оперы («Демон», «Маккавей», «Нерон», «Купец Калашников»), оратория «Вавилонское столпотворение», три симфонии (№ 4, 5, 6), симфонические картины «Иван Грозный» и «Дон Кихот», фортепианный концерт № 5, «Русское каприччио», три квартета, квинтеты, хоры, романсы, фортепианные пьесы. Среди вышечисленных произведений-«спутников» «Костюмированного бала» непосредственное влияние на рубинштейновский цикл оказала опера «Демон», в которой ярко проявился интерес композитора к восточной экзотике. Именно это увлечение А. Рубинштейна Востоком во многом обусловило наличие восточного колорита в отдельных пьесах «Костюмированного бала» (например, № 12 «Паша и Альмея»). Помимо «Демона», в рассматриваемом фортепианном цикле нашли продолжение испанская линия «Дон Кихота» (№ 7 «Тореадор и Испанка»), а также сочетание духа русской истории времен Ивана Грозного одноименной симфонической картины с национальной образностью «Русского каприччио» и «Русской» симфонии № 5 (в № 10 «Боярин и Боярыня»).

Наконец, весьма показателен взгляд на «Костюмированный бал» с точки зрения отражения в нем характерных черт личности его автора. В цикле в полной мере проявилось существенное качество рубинштейновского мышления – мыслить от общего к частному, от глобаль-

ной идеи к деталям её реализации, от целостного замысла к этапам его воплощения. При этом общая идея для Антона Григорьевича всегда оставалась на первом месте (так, идея бала в рассматриваемом фортепианном цикле – это некий концептуальный прием для показа историко-этнических типажей). Масштабность и всеохватность мышления музыканта реализовались в «Костюмированном бале» на уровне самого замысла, предполагающего показ огромного историко-этнического спектра, а также на уровне формы, представляющей собой гигантскую сюиту из двадцати номеров. При этом следует сделать акцент на историзме рубинштейновского художественного сознания – Антон Григорьевич был совершенно убежден в том, что музыка способна передавать не только индивидуальность и душевное состояние композитора, но должна отражать своё время, определенные исторические события, состояние культуры. *«И я пришел к убеждению, что она может быть таким отзвуком до мельчайших подробностей...»* [9, с. 112]. В «Костюмированном бале» историзм мышления А. Рубинштейна проявился в глобальности идеи объединения различных народностей в единое художественное пространство. Данное свойство рубинштейновского сознания является отражением современной композитору эпохи второй половины XIX в. одной из ведущих тенденций которой было стремление к интернационализму, к интеграции различных национальных культур. Ярким проявлением этого стало устройство с 1851 г. Всемирных выставок в крупных европейских центрах – Париже, Лондоне, Вене и др. За год до создания А. Рубинштейном «Костюмированного бала» в 1878 г. в Париже состоялась седьмая Всемирная выставка, сопровождающаяся обширной культурной программой. Накануне открытия выставки, в концертном зале дворца «Трокадеро» был организован концерт русской музыки с участием П. И. Чайковского и Н. Г. Рубинштейна. Возможно, это событие явилось одной из причин, благодаря которой Антон Григорьевич обратился к созданию рассматриваемого фортепианного цикла.

Как и Всемирная выставка, являющаяся знаковым явлением в жизни общества, символом его индустриализации и открытой международной площадкой для демонстрации технических и технологических достижений, «Костюмированный бал» А. Рубинштейна также может претендовать на роль подобного явления в области фортепианного искусства своего времени. В контексте собственно музыкальной составляющей на «Костюмированный бал» наложили отпечаток эмоциональность личности музыканта и концертный склад его пианизма.

Мощь и сила звукоизвлечения Рубинштейна – пианиста, трактующего фортепиано как оркестр, дают возможность для появления множества вариантов исполнительских интерпретаций «Костюмированного бала», связанных, прежде всего, с появлением оркестровых версий фортепианного сочинения.

Таким образом, фортепианный цикл А. Рубинштейна «Костюмированный бал» представляет собой интерес сразу по нескольким параметрам:

- как создание ярких историко-этнических типажей, образующих своеобразную галерею музыкальных образов-портретов;

- как музыкальное воплощение путевых впечатлений А. Рубинштейна;

- как музыкальная энциклопедия этнографических и исторических представлений современной композитору эпохи;

- как произведение, изначально предназначенное для домашнего музицирования, но, в силу особенностей, связанных, прежде всего с исполнительскими качествами Рубинштейна-пианиста, такими как мощь и сила звукоизвлечения, выявление оркестральности в звучании фортепиано, явно выходящие за бытовые любительские рамки на профессиональную концертную эстраду;

- как произведение, изначально написанное для 4-х ручного исполнения, и в связи с этим предполагающее трактовку фортепиано как оркестра, и дающее широкие возможности для проявления творческой фантазии музыкантов-исполнителей в плане оркестровки данного цикла;

- как произведение, «рамочный сюжет» которого позволяет создавать на его основе множество сокращенных и видоизмененных вариантов данного сочинения без существенной трансформации авторского замысла с учетом собственного видения интерпретатора.

В музыкальных образах «Костюмированного бала» А. Рубинштейна интересует, прежде всего, внешняя характеристичность, типажность. В данном цикле композитор собрал различные типажи: астролога и цыганку, пастуха и пастушку, маркиза и маркизу и др. Музыкальная характерность персонажей, одетых в маскарадные костюмы, их жесты, мимика и движения, национальное или историческое своеобразие создается посредством разнообразного жанрового наполнения. А. Рубинштейн, опираясь на характерные жанровые модели, свойственные определенной народности, создает яркие этнические типажи. Например, **№ 5 «Неаполитанский рыбак и не-**

аполитанка» – представляет собой зажигательный танец в духе темпераментной итальянской тарантеллы с её быстрым темпом, характерной ритмикой, насыщенной триолями (размер 6/8). Имитация звучания тамбурина, кастаньет и гитары передает огненный характер самого танца и его исполнителей.

№ 7 «Тореодор и Испанка» – написан в духе испанского народного танца сегидильи, сдержанно-страстный характер которой передан посредством прихотливой и романтически-изысканной, словно плетущей ажурное кружево, мелодии, насыщенной характерными для испанского музыкального фольклора альтерированными ступенями (IV повышенной и VII повышенной). Ярко национальный колорит мелодии дополняют характерные «гитарные переборы».

№ 9 «Поляк и Полька» – в основе данного номера лежат характерные черты польского народного танца мазурки, сочетающего изящество и блестящую удаль: быстрый темп, размер 3/4, частые резкие акценты, смещающиеся на вторую, а часто и на третью долю такта, использование пунктирного дробления первой сильной доли, острая и четкая ритмика.

№ 10 «Боярин и Боярыня» – неторопливый темп пьесы, плавность мелодического движения, использование в отдельных фрагментах аккордового, хорального звучания – все это подчеркивает в обликах боярина и боярыни их внешнюю сдержанность, замкнутость в поведении, религиозность, стремление в пластическом стиле к медлительности, плавности и широте, достоинству и величавости.

№ 11 «Козак и Малороссиянка» – колоритные украинские типажы получают в данном номере яркую характеристику через типичные черты живого и веселого украинского народного танца «Казачок»: подвижный темп, размер 2/4, импровизационный характер в изложении, вариационность в развитии музыкального материала.

№ 12 «Паша и Альмея» – в этой пьесе композитор очень точно воспроизводит специфику восточного танца. Сдержанный темп, сочетание двойного органного пункта с характерной остинатной ритмоформулой имитируют игру на народных турецких инструментах (большой барабан, теф, тулум), сопровождающих исполнение почти всех восточных танцев; а плавно льющаяся томная, интонационно сложная мелодия с обилием «расшифрованной» мелизматики и витиеватой, прихотливой ритмикой, благодаря использованию пряных интонаций ув. 2, чередованию гармонического и миксолидийского ладов с характерными для них ступенями – VI пониженной, II пониженной,

VII повышенной и VII натуральной приобретает ярко выраженный восточный колорит.

В иных случаях, А. Рубинштейн, опираясь на характерные для определенных исторических периодов локальные жанры, создает яркие историческо-культурные типажи. Так, **№ 3 «Пастух и Пастушка»** – представляет собой стилизацию старинного народного французского танца «мюзет», с характерным для него, подвижным темпом, размером 6/8, звучанием в аккомпанементе «пустых» волыночных квинт (мюзет исполнялся простолюдинами под аккомпанемент французской волынки). Образы Пастуха и Пастушки были излюбленными для искусства XVIII века.

В № 6 «Рыцарь и его дама» – театральное начало доминирует на жанровым. Музыка номера построена на противопоставлении образа мужественного Рыцаря, охарактеризованного аккордовой, фанфарной темой, и образа его прекрасной дамы, воплощенного посредством лирической мелодии, основанной на общих формах движения.

№ 13 «Вельможа и дама двора Генриха III» интересен стилизацией музыки XVI в., на что указывают следующие его особенности: спокойный темп, торжественно - величавый характер вступления, размер 3/2 и характерная ритмоформула паваны; а подвижный темп основного раздела, размер 2/4, штрихи, имитирующие прыжки и скачки танцующих, указывают на характерные особенности еще одного распространенного в то время танца гальярды.

Жанровым обобщением эпохи XVI в. является **№ 15 «Немецкий патриций и девица»**. Её основа содержит в себе черты старинного граунда с характерными для него неторопливо-умеренным движением размером 4/4 и вариационным развитием музыкального материала.

№ 18 «Барабанщик и маркитанка» – выдержан в духе военной музыки, что проявляется через ее фанфарность, энергичность пунктирных ритмов, ритмическое однообразие, плотность аккордовой фактуры, перемежающейся с примитивностью одноголосных мелодических линий, изложенных в октавном уплотнении. Типажи барабанщика и маркитанки – знаковые фигуры для любой войны, без которой не обходится ни одна историческая эпоха.

№ 19 «Трубадур и воспетая им дама» – данная пьеса является стилизацией старинной музыки XIII века, на что указывают фактурные приинципы (синтез линейного и аккордового мышления), импровизационность в развитии тематизма, опора при изложении музыкального материала на четкую ритмоформулу, соединяющую в се-

бе танцевальное начало (пунктирный ритм) с песенным (плавность мелодического рисунка). Трубадур и воспетая им дама, аналогично типажам № 6 – являются знаковыми образами эпохи Средневековья.

В цикле «Костюмированный бал» есть группа номеров с ярко выраженным театрално-сценическим началом, в которых, на первый план выходит не внешняя характеристичность героев, а психологичность взаимоотношений между ними, раскрываемая на протяжении номера: № 2 («Астролог и Цыганка»), № 14 («Дикий и Индианка»), № 16 («Шевалье и Субретка»), № 17 («Корсар и Гречанка»). Пьеса № 8 («Странник и вечерняя звезда») выполняет в цикле функцию «лирического интермедца». Особое место занимает № 4 («Маркиз и Маркиза»), в котором переплетаются две основные линии – этническая и историческая. Менуэт, как жанровая основа пьесы, выступает одновременно этническим (танец французского происхождения) и историческим (в XVIII веке менуэт был самым модным танцем) репрезентантом.

Важным структурно-драматургическим принципом в построении цикла является исторический ракурс. В каждой пьесе, за исключением обрамляющих произведение № 1 («Интродукция») и № 20 («Танцы»), а также № 8 («Странник и вечерняя звезда»), автором уточняется столетие, которое представляют участники бала. В этом ярко проявляется историчность мышления А. Рубинштейна.

Атмосфера XIX в. (не заявленного автором в программных заголовках) ярко ощущается в романтической торжественности и приподнятости вступительной «Интродукции» и во всеобщем веселье финала, который открывается звучанием «короля танцев» в XIX в. – вальса. На уровне цикла в целом композитор создает картину светского бала XIX в., который происходит «здесь и сейчас».

Интересным является взгляд на этническую специфику пьес цикла в жанровом аспекте. Так, эпоха *Средневековья* репрезентована посредством ритмоформул старинных танцев XII века (в № 6) и XIII века (в № 19). Эпоха *Возрождения* представлена двумя номерами, характеризующими XV век (№ 2 и № 14). Они не имеют ярко выраженных жанровых признаков и носят дивертисментный характер. В № 15 эпоха Реформации воплощается посредством её художественно-жанрового обобщения через характерные признаки граунда.

Эпоха *Барокко* охарактеризована блестящей и зажигательной польской мазуркой в № 9 и веселой стихией малороссийского казачка в № 11. Номер 17, в котором автором также заявлено XVII в., не имеет ярко выраженных жанровых признаков (пьеса изображает картину

разбушевавшейся морской стихии, на фоне которой разворачиваются взаимоотношения героев).

Эпоха *Классицизма* представлена в №№ 3, 4, 5 благодаря признакам французских мюзета и менуэта, а также темпераментной итальянской тарантеллы с ее жизненной энергией и характерной остиной ритмикой, насыщенной триольным движением. Последованием данных номеров друг за другом, А. Рубинштейн намеренно подчеркивает одну из важных функций костюмированных балов, заключающейся в «стирании» граней между представителями различных социальных групп и сословий. Номера 7 и 12, в которых воплощается XVIII в., представляют собой интерес одновременным сочетанием театрального начала с ярко выраженными национальными жанровыми признаками: страстной испанской сегидильи («Тореодор и Испанка») и чувственного томного восточного танца («Паша и Альмея»).

Эпоха *Романтизма* охарактеризована «Интродукцией», в основу которой положен национальный польский танец полонез, традиционно открывающий балы и представляющий собой ритмизованную коллективную «прогулку» по танцевальному пространству, и «Танцами», представляющими собой сюиту из традиционно исполняемых на балах XIX в. вальса, галопа и котильона с ярко выраженными жанровыми признаками каждого из них.

Анализ «Костюмированного бала» был бы неполным без выявления особенностей формообразования и ладотональной организации цикла. Обращает на себя внимание выбор композитором структуры для того или иного номера. Пьесы с ярко выраженным жанровым началом А. Рубинштейн облачает в форму, соответствующую тому или иному танцу. Например, для полонеза (№ 1), мюзета (№ 3) и менуэта (№ 4) использована типичная для этих танцев сложная трехчастная форма; для тарантеллы (№ 5) и мазурки (№ 9) – форма рондо; павана и гальярда (№ 13) представляют собой ранний образец двухчастного старинного танцевального цикла; граунд (№ 15) написан в типичной для этого танца вариационной форме. В большинстве случаев А. Рубинштейн использует четкие классические формы: простую трехчастную репризную (№ 10), вариационную (№ 15), рондо (№№ 5, 9), контрастно-составную (№№ 11, 20). Для пьес, в которых в большой степени присутствует элемент картинности и театральной сюжетности, А. Рубинштейн использует формы с чертами сонатности (№№ 12, 17, 18, 19), а также сложного периода (№№ 2, 14), сложной двухчастной формы (№ 13).

Таким образом, выбор композитором конструктивного решения того или иного номера «Костюмированного бала» является вполне обоснованным с точки зрения его жанрового решения и функции в общей драматургии цикла.

ВЫВОДЫ. 1) В основе фортепианного цикла «Костюмированный бал» А. Рубинштейна лежит идея привлечения внимания слушателей к одному из самых значимых социальных явлений XIX века – балу, интерес к которому к концу эпохи романтизма значительно ослабевает, а уход от правил, связанный с тенденцией постепенного «упрощения» бального ритуала приводит ко все большему превращению данного мероприятия в танцевальный вечер. Кроме того, выбирая в качестве сюжетной основы костюмированный бал, А. Рубинштейн последовательно, на протяжении всего цикла проводит мысль о существовании единого пространства европейской культуры, включающей наиболее распространенные художественные типы. Охватывая в «Костюмированном бале» огромный исторический спектр (от XII до XIX вв.), автор акцентирует внимание на давности традиций бальной культуры, её популярности у представителей различных этнических групп.

А. Рубинштейн в «Костюмированном бале» отчасти трансформирует традиционно сложившуюся в русской культуре XVIII – начала XIX вв. последовательность танцевальных номеров бального вечера. Если цикл, как было принято, открывается торжественной «Интродукцией», которая по жанровым признакам представляет собой величественный полонез (№ 1), то дальнейшее музыкальное развитие подчиняется причудливой и непредсказуемой логике костюмированного бала, где узловыми моментами становятся выходы «масок». Традиционно основные танцы дополнялись другими, которые выбирались организаторами бала в соответствии с его рангом и тематикой. У А. Рубинштейна, учитывая, что он воспроизводит картину костюмированного бала, количество дополнительных танцев достаточно велико – пятнадцать номеров из двадцати. Это преимущественно историко-бытовые танцы: например, павана и гальярда (№ 13), мюзет (№ 3), менуэт (№ 4), граунд (№ 15) и др., которые ко времени А. Рубинштейна, разумеется, вышли из употребления. Вальс смещается композитором в финальную часть праздничного вечера – № 20, в то время, как мазурка, которая должна разворачиваться ближе к финалу, оказывается в середине цикла (№ 9). В этом перемещении знаковых танцев бала ощущается веяние времени: в последней трети XIX в.

очередность танцев была регламентирована уже не столь жестко. В структуру 20-го номера («Танцы») входят, кроме вальса, котильон и галоп, традиционно завершающие бал.

Каждая из «вставных» пьес играет в произведении определенную драматургическую роль. Например, № 7 («Тореодор и Испанка») и № 17 («Корсар и Гречанка») с ярко выраженной театрально-сценической образностью выполняют функцию местных кульминаций; № 2 («Астролог и Цыганка»), № 14 («Дикий и Индианка»), № 16 («Шевалье и Субретка») и № 18 («Барабанщик и Маркитанка») воспринимаются как отступление от общей танцевальной линии, а «Странник и вечерняя звезда» (№ 8) – как лирический центр цикла.

2) Выявляя закономерности ладотональной драматургии цикла, можно сделать следующий вывод: основная тональность цикла – D-dur закрепляет свое главенствующее положение в крайних номерах. Интересно, что данная тональность больше в сочинении не встречается (за исключением № 18). Большая часть номеров цикла (двенадцать из двадцати) написана в мажорных тональностях, что способствует поддержанию на протяжении произведения «повышенного» эмоционального тонуса, торжественности и праздничности. Кроме того, из восьми номеров, написанных в минорных тональностях, четыре выдерживают заданный вначале ладовый «градус», остальные четыре, начавшись в миноре, в конце модулируют в мажор (одноименный в №№ 7, 11, 12, либо параллельный – в № 13).

Как истинный романтик, А. Рубинштейн использует в «Костюмированном бале» богатые возможности мажорно-минорной системы: степень родства тональностей весьма далекая: от ре-мажора до ре-бемоль-мажора и соль-бемоль мажора; от си-минора и ми-минора до си-бемоль минора. Таким образом, ладотональный спектр в «Костюмированном бале» представлен очень широко. Использование композитором той или иной тональности обусловлено особенностями содержания пьесы и той семантической функции, которую она выполняет в произведении.

3) «Костюмированный бал» А. Рубинштейна – это уникальное произведение, основанное на переплетении нескольких драматургических линий. Первая линия – *этническая*. Она является репрезентантом глобальной идеи объединения различных народностей в открытое культурное пространство Европы с традиционными выходами на Восток. Вторая линия – *историческая* – подчеркнута авторскими

ремарками в виде указаний конкретных столетий в заглавиях пьес, насыщенных элементами разнообразных стилизаций. *Третья – линия бала* – представлена в виде определенной последовательности танцев, характерных для общественных балов XIX в., или как серия «вставных» номеров, традиционных для подобных торжественных мероприятий.

А. Рубинштейном успешно разрешена проблема музыкальной характерности. «Костюмированный бал» представляет собой *коллекцию* историко-культурных, социальных и этнических типажей, степень жизнеподобия и бытовой достоверности которых весьма условна. Доминирование характерности в музыкальных образах подчеркивает театральность фортепианного цикла, обладающего своеобразной логикой драматургического развития, что дает возможность привлечения хореографии и «превращения» его в музыкально-сценическое произведение.

Таким образом, художественная территория, которую «осваивает» А. Рубинштейн в «Костюмированном бале», хотя и была уже была открыта в тех или иных формах композиторами-романтиками, однако впервые в этом фортепианном цикле она представлена с такой исчерпывающей полнотой и энциклопедичностью. Это позволяет рассматривать цикл как итоговое сочинение по отношению к романтической традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1829–1867) / Л. Баренбойм. – Л. : Гос.муз.изд., 1957. – Т. 1. – 456 с.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1867–1894) / Л. Баренбойм. – Л. : Гос.муз.изд., 1962. – Т. 2. – 492 с.
3. Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX в. / Е. В. Дуков. // Развлекательная культура России XVIII–XIX в.в. Очерки истории и теории. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – С. 173–196.
4. Дуков Е. В. Общественные балы и концертная культура XVIII в. / Дуков Е. В. // Концерт в истории западноевропейской музыки. – М. : Классика – XXI, 2003. – С. 171–184.
5. Захарова О. Ю. История русских балов / О. Ю.Захарова. – М. : Гласность, 1998. – 88 с.
6. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начало XX века. Танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. – М. : Центрполиграф, 2010. – 448 с.

7. *История русской музыки : в 10 томах [авт. Ю. В. Келдыш, Л. З. Корбельникова, Т. В. Корженянец, Е. М. Левашёв, М. Д. Сабинаина]. – М. : Музыка, 1994. – Т. 7 : 70–80-е годы XIX века. – Ч. 1 – 1994. – 479 с.*

8. *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 1994. – 415 с.*

9. *Рубинштейн А. Г. Литературное наследие : в 3-х т. – Т. 2. Письма (1850–1871) [сост., текстолог. подготовка, коммент. и вст. ст. Л. А. Баренбойма]. – М. : Музыка, 1984. – 222 с.*

ЕФРЕМОВА И. «КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ. Рассматриваются способы воплощения историко-этнической типажности на примере фортепианного цикла А. Г. Рубинштейна «Костюмированный бал». Анализ жанровой специфики в аспекте семантики бала концентрирует внимание на особенностях проявления принципов музыкальной характерности.

Ключевые слова: бал, семантика, портретность, историко-этническая типажность, драматургия цикла.

ЄФРЕМОВА І. «КОСТЮМОВАНИЙ БАЛ» АНТОНА РУБІНШТЕЙНА ЯК МУЗИЧНА КОЛЕКЦІЯ. Розглядаються засоби втілення історико-етнічної типажності на прикладі фортепіанного циклу А. Г. Рубінштейна «Костюмований бал». Аналіз жанрової специфіки п'єс твору концентрує увагу на особливостях прояву принципів музичної характерності.

Ключові слова: бал, семантика балу, портретність, історико-етнічна типажність, драматургія циклу.

YEFREMOVA I. “FANCY-DRESS BALL” ANTON RUBINSTEIN AS A MUSIC COLLECTION. The article is about ways of personification of the historical and ethnical prototype of Anton Rubinstein piano cycle “Fancy-dress ball” as an example. Analysis of the genre specificity of the play allows the author to focus attention on the features of display of musical specificity principles.

Key words: ball, semantics of the ball, portrait representation, dramaturgy of cycle.