ЕФРЕМОВА И. В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры эстрады Белорусского государственного университета культуры и искусств

Бальные «проекции» в русской фортепианной музыке XIX века на примере творчества А. Г. Рубинштейна

В статье рассмотрены бальные «проекции» в русской фортепианной музыке XIX столетия на примере творчества А. Г. Рубинштейна. На основе анализа двух фортепианных циклов композитора – «Бал» и «Костюмированный бал» – выявлена специфика воссоздания в них явления бала в соответствии с его основными драматургическими линиями.

The article is devoted to the ball "projections" in Russian piano music of the XIX century on the example of work of A. G. Rubinstein. Based on the analysis of the two piano cycles of the composer's "Ball" and "Costume party", – the specificity of recreating in them the phenomenon of the ball in accordance with its main dramatic lines.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Введение. Изучение культурных традиций прошлого является необходимым в ходе осмысления исторических процессов в целом и истории конкретного государства, в частности. В России, начиная со времени правления Петра I, на протяжении почти двух столетий одной из главных составляющих культурной жизни общества был бал. Возникнув на основе европейских бальных традиций, «русский бал» функционировал как особая модель бальной церемонии, которая обусловила специфику ее музыкального оформления и художественного воплощения в музыкальных текстах. Именно это «превращение» жизненной реальности в реальность художественную представляет собой одну из главных тем музыковедения, константно актуальную во все времена.

В статье рассмотрены особенности бальных «проекций» в музыкальных текстах романтической эпохи. В заявленном контексте значительный интерес вызывает своеобразная реконструкция сцен бала в фортепианном творчестве А. Рубинштейна – одного из выдающихся русских музыкантов XIX в., значимость и влиятельность которого «...были обусловлены сочетанием в одном лице гениального пианиста, крупнейшего организатора музыкальной жизни и музыкального образования, плодовитого композитора, работавшего в разных жанрах и создавшего ряд прекрасных произведений, сохраняющих до наших дней эстетическую ценность» [1, с. 77].

Среди различных составляющих многообразной творческой деятельности А. Рубинштейна область его композиторства до сих пор остается одной из наиболее малоизученных в современном музыкознании. Помимо двухтомного монографического исследования Л. Баренбойма [2], [3], литературного наследия самого А. Рубинштейна, а также отдельных работ Б. Асафьева, Л. Корабельниковой и Е. Зинкевич, в музыковедческой литературе она практически не освещена.

Цель статьи – на основе анализа творческого наследия А. Рубинштейна в фортепианном жанре выявить произведения, воссоздающие одно из наиболее популярных и модных социокультурных явлений романтической эпохи – бал, а также раскрыть особенности воплощения в них бальной темы сквозь призму взаимодей-

ствия основных драматургических линий бала – жанрово-бытовой, лирической и мистической.

Методологическую базу статьи составили основные положения работ Л. Баренбойма, И. Ефремовой, А. Колесниковой, Л. Корабельниковой, А. Рубинштейна и др.

Основная часть. Фортепианное наследие А. Рубинштейна объемно. Будучи одним из авторитетнейших пианистов своего времени, именно произведениям для фортепиано он отдавал приоритет, создавая свои композиторские опусы. Число сольных пьес для любимого инструмента превосходит 200: среди них 4 сонаты, 6 фуг с прелюдиями, сюиты, циклы программных пьес. Кроме того, имеются сочинения для двух фортепиано и фортепиано в четыре руки.

Анализируя проблему художественного воплощения бала в фортепианных сочинениях А. Рубинштейна, человека публичного, посещающего бальные мероприятия [4], была выявлена парадоксальная ситуация: из множества пьес бал воссоздается лишь в единичных опусах. К числу таких сочинений относятся два фортепианных цикла – «Бал» и «Костюмированный бал».

Прежде чем рассматривать обозначенные фортепианные циклы А. Рубинштейна с точки зрения реализации в них бальной темы, необходимо «ввести» понятия, непосредственно связанные как с бальной практикой, так и с ее художественным воссозданием. Речь идет о бальной фабуле и бальном сюжете. Понятие бальной фабулы включает в себя совокупность различных элементов, из которых состоит бал. Бальный сюжет представляет собой определенную последовательность элементов бальной фабулы, то есть собственно композицию бала, его своеобразный «сценарный план».

В музыкальных сочинениях полноценная бальная фабула и до конца «прописанный» бальный сюжет одновременно присутствуют очень редко. К такого рода произведениям как раз и относятся указанные фортепианные циклы А. Рубинштейна. В первом из них (двуручная фантазия «Бал», ор. 14, 1854) сюжет «выписан» композитором достаточно однозначно и не предполагает вариантов. Особенностью второго (цикл характеристических пьес для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал», ор. 103, 1879) является заложенная самим автором возможность создания из предложенной фабулы множества вариантов бального сюжета.

Логически оформленный А. Рубинштейном бальный сюжет в фортепианной фантазии «Бал» вполне соответствует общепринятой во второй половине XIX в. форме проведения подобных мероприятий. В данном сочинении композитор воссоздает облик не строго регламентированного придворного бала, а один из вариантов многочисленных великосветских бальных вечеров. На это указывает наличие среди танцев *польки*, которая, хоть и была признана в России официально, но в силу определенной фривольности исполнения (во время танца кавалеры и дамы клали руки на бедра друг друга), «прописки» на придворных балах так и не получила. Кроме того, именно *полька* (с начала 40-х гг. XIX в.), а также одна из ее разновидностей – *полька-мазурка* (возникла несколько позже – в середине XIX в.) вместе с *галопом* (с 30-х гг. XIX в.) и особым видом *контрданса*, представленном в рубинштейновском «Бале» в виде *французской кадрили*, – способствовали во второй половине XIX в. исчезновению чопорности и строгости официального танца. На смену им приходит веселое игровое начало с элементами неожиданности и сюрпризности – все это свидетельствует о желании А. Рубинштейна не просто воссоздать обобщенный облик русской бальной практики XIX в., а воплотить бал конкретного исторического этапа романтического века – начала его второй половины [5].

В чередовании составляющих цикла десяти номеров прослеживается типичная для русских балов XIX в. последовательность танцев, перемежающихся с

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУКИ

пьесами, выполняющими психологическую либо отстраняющую функции (№№ 1, 5, 10). Так, № 2 («Полонез») торжественно открывает бальный вечер, № 4 («Вальс») развивает танцевальную стихию; № 7 («Полька-мазурка») выполняет функцию предкульминационной зоны, естественно подготавливающей вершину бального торжества – мазурку. Если № 8 («Мазурка») олицетворяет собой кульминацию бала, то № 9 («Галоп») составляет его заключительную часть. Музыка каждого из танцев содержит в себе жанрово-структурные черты своего бального «оригинала».

Анализ танцевальных номеров «Бала» позволяет говорить не только о жанровом соответствии номеров их бальным аналогам, но и об их подчиненности структурной логике бального сюжета. Количество танцевальных номеров в цикле (7 из 10) выводят первую, *жанрово-бытовую линию* драматургии целого на первый план.

Вторая, *субъективно-лирическая линия*, раскрывающая воспоминания романтического героя, представлена всего тремя номерами (№№ 1, 5 и 10). Так, № 1 «Impatience» («Нетерпение») передает чувство внутреннего волнения и трепетного ожидания в предвкушении начала бального вечера. № 5 («Интермеццо») олицетворяет момент любовного уединения героя с дамой, его пылкие признания и объяснения в своих чувствах и может рассматриваться как своеобразное отступление в рамках бального вечера. В заключительном № 10 «Le Reve» («Сновидение»), в соответствии с функциями синтезирования цикла в целом, присутствует не только лирико-психологическая линия, олицетворяющая особое эмоциональное состояние героя, все еще погруженного в атмосферу бала (реминисценции темы вальса из № 1 «Нетерпение»), но и жанрово-бытовая линия, проявляющаяся в реминисценции темы из заключительного эпизода «Галопа». Здесь же зарождается и третья, *мистическая линия*, связанная с переносом картин бала в мир сновидений героя. Таким образом, номера, воплощающие лирическую линию цикла, неоднозначны и сложны по своей драматургической функции. В двух из них переплетается несколько драматургических линий бала (две в № 1 и три в № 10).

Иная трактовка бального сюжета представлена в «Костюмированном бале». Этот грандиозный цикл не только включает в себя основные атрибуты бальной фабулы (определенный набор бальных танцев), но и предполагает достаточную степень свободы в выстроенности бального сюжета. Общий план «Костюмированного бала» следующий: крайние номера являются торжественным обрамлением бала (№ 1 – интродукция, вводящая в бальное действо; № 20 – танцевальный финал, в котором принимают участие все присутствующие на балу герои); №№ 2 – 19 экспонируют выходы на авансцену участников костюмированного бала – представителей различных национальностей и разных исторических эпох.

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

Подтверждением данного предположения о возможности создания множественных бальных сюжетов на основе бальной фабулы «Костюмированного бала»

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

служит найденная оркестровая версия данного произведения, относящаяся к началу 1970-х гг. Оркестр государственного академического Большого театра под управлением Альгиса Жюрайтиса (оркестровка М. К. Эрдмансдерфера) исполняет сокращенную версию рубинштейновского сочинения, в которую входят всего пять из двадцати пьес цикла: № 9 («Поляк и Полька»), № 11 («Козак и Малороссиянка»), № 12 («Паша и Альмея»), № 13 («Вельможа и дама двора Генриха III») и № 20 («Танцы»). Очевидно, что в основу данного бального сюжета положены три танцевальные константы русского бала: мазурка (№ 9), заключительная танцевальная сюита, состоящая из традиционно исполняемых на балах XIX в. вальса, галопа и котильона (№ 20), и национально-характерный малороссийский танец (№ 11). Два других номера представляют образы Востока (№ 12) и образ рыцарской старины (№ 13).

В целом данная интерпретация создает самостоятельную, драматургически продуманную и логически завершенную, яркую и эффектную танцевальную сюиту, что вполне правомерно с точки зрения продолжительности звучания (35 минут). Эта грандиозная временная протяженность «Костюмированного бала» (звучание более двух часов) может рассматриваться в качестве одной из причин возникновения различного рода его сокращений и «перепланировок» и создания интерпретаторами своих вариантов бального сюжета из предложенной А. Рубинштейном бальной фабулы.

Говоря о взаимодействии в данном фортепианном цикле трех основных драматургических линий бала, следует отметить, что значение каждой из них неравнозначно друг другу. Так, на первый план выходит *жанрово-бытовая линия*, приобретая статус генеральной. В «Костюмированном бале» А. Рубинштейн четко выдерживает традиционно сложившуюся в русской культуре структуру бального вечера. Основные бальные танцы в «Костюмированном бале» композиционно размещены композитором в начале и конце цикла. Они выполняют функцию своеобразной арки. Музыка остальных номеров (№№ 2 – 19) также имеет ярко выраженную жанрово-танцевальную основу, не зафиксированную в их программных названиях, но проявляющуюся, в том числе, и на уровне структуры.

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

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

№ 12 – «Паша и Альмея»; № 16 – «Шевалье и Субретка»; № 18 – «Барабанщик и Маркитанка»).

Атмосфера современной эпохи XIX в. (не заявленная А. Рубинштейном в ремарках) ярко ощущается в романтической торжественности и приподнятости № 1 («Интродукция»), в общем настроении финала («Танцы»), открывающегося звучанием лирического вальса. На уровне цикла в целом композитор создает картину светского бала «здесь и сейчас». Жанровые признаки исполняемых на нем танцев позволяют говорить о наличии как обязательных, так и дополнительных, национально-характерных. К первой группе относятся № 4 – «Маркиз и Маркиза» (в жанре менуэта), № 13 – «Вельможа и дама двора Генриха III» (в жанре паваны и гальярды), № 15 «Немецкий патриций и девица» (в жанре чаконы). Ко второй – № 3 «Пастух и Пастушка» (в жанре мюзетта), № 5 «Неаполитанский рыбак и Неаполитанка» (в жанре тарантеллы), № 11 «Козак и Малороссиянка» (в жанре казачка). Таким образом, данная драматургическая линия является, по сути, национально-исторической ретроспекцией бальной культуры.

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

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

Рассматривая данные фортепианные циклы А. Рубинштейна, невозможно не затронуть вопрос об их концертности, обусловленной, с одной стороны, виртуозным стилем пианизма и характерным для него высоким уровнем технической сложности; а с другой – публичной природой самой бальной практики и заложенным в ней театрально-сценическим началом.

Говоря о проявлении концертности в фортепианной фантазии «Бал» и цикле «Костюмированный бал», необходимо оттолкнуться от понимания композитором назначения музыкального искусства. А. Рубинштейн считал, что оно должно быть «…отголоском времени, событий и культурного состояния общества» [6, с. 11], объективно отражать явления общественно-культурной жизни. Подтверждением этому является стремление А. Рубинштейна к созданию масштабных художественных концепций, ярким примером которых являются анализируемые фортепианные произведения. В них средствами фортепианного письма композитор воссоздает «…известное душевное настроение, то есть программу (картина бала)…с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать» [6, с. 14].

Заключение. Таким образом, проанализировав два фортепианных цикла

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

А. Г. Рубинштейна «Бал» и «Костюмированный бал», воссоздающих бальную практику XIX столетия, можно сделать следующие выводы:

1. Несмотря на огромную популярность бальной практики в XIX столетии, ее художественные «проекции» как целостного явления в музыкальных текстах фортепианных произведений русских композиторов романтической эпохи, в частности А. Рубинштейна, были малочисленны. Яркими примерами воплощения бала как художественного целого являются два вышерассмотренных цикла;

2. Если бал, как событие реальной жизни, одновременно содержит в себе и бальную фабулу, и заранее «прописанный» к каждому конкретному случаю бальный сюжет, то бал в художественном контексте, в большинстве случаев лишь подразумевая бальную фабулу, предполагает наличие определенного бального сюжета, часто реализованного не в полной мере;

3. В музыкальных опусах очень редко одновременно присутствуют полноценная бальная фабула и до конца «прописанный» бальный сюжет. К подобным сочинениям принадлежат проанализированные фортепианные циклы А. Рубинштейна. В двуручной фантазии «Бал» однозначность сюжета не предполагает вариантов. В цикл характеристических пьес для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал» композитор заложил возможность создания из предложенной фабулы множества вариантов бального сюжета;

4. С точки зрения специфики взаимодействия основных драматургических линий в рассмотренных рубинштейновских циклах необходимо отметить доминирование жанрово-бытовой линии над лирической и мистической. Если бал как реальное праздничное событие воссоздан в «Костюмированном бале» предельно объективно, то в «Бале», наряду с объективным, отмечается ярко-субъективное начало, выраженное посредством различных эмоциональных состояний героя как непосредственного участника бального вечера;

5. Такие черты этих фортепианных циклов, как концертность, масштабность и программность, соответствуют публичной природе самой бальной практики, ее «размаху» и заложенному в ней театрально-сценическому началу.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

1. Корабельникова, Л. З. А. Г. Рубинштейн / Л. З. Корабельникова // История русской музыки : В 10-ти т.– М. : Музыка, 1994. – Т. 7 : 70-е – 80-е гг. XIX века. Часть I. – 481 с.

2. Баренбойм, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1829 – 1867) / Л. Баренбойм. – Л. : Музгиз, 1957. – Т. 1. – 456 с.

3. Баренбойм, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1867 – 1894) / Л. Баренбойм. – Л. : Музгиз, 1962. – Т. 2. – 492 с.

4. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : В 3-х т. / А. Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1986. – Т. 3. Письма (1872 – 1894). Лекции по истории фортепианной литературы [сост., текстологическая подготовка, коммент. и вступ. статья Л. А. Баренбойма]. – 279 с.

5. Колесникова, А. В. Бал в истории русской культуры : дис. … канд. культурол. наук : 24.00.02 / А. В. Колесникова. – СПб., 1999. – 286 л.

6. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : В 3 т. / А. Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1983. – Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи [сост. текстологич. подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма]. – 215 с.

Статья поступила в редакцию 10.05.2017