

Екатерина Луценко

**«ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР» Е. СТАНКОВИЧА В БАЛЕТЕ
«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»**

Универсальность и жизненность гоголевской прозы раскрывается в опусах современных авторов посредством неустанных творческих исканий в рамках музыкального театра. В балете Е. Станковича мышление художника спроецировано в сторону выявления заложенных в недрах оркестровой ткани палитры красок с целью наиболее тонкого и достоверного воплощения концепции произведения. Высокая сосредоточенность творца на оркестровом потенциале в целом и выразительных возможностях отдельных инструментов резонирует с явлением активизации тембрового компонента в музыке XX и XXI вв., что обуславливает актуальность обращения к подобной проблеме. Научный интерес автора обозначен недостаточностью исследования этого явления в области современного балетного театра.

Целью данной работы является определение доминанты инструментального тембра в создании ярких образов повести в балете Е. Станковича. *Объект* исследования – партитура сочинения, *предмет* – тембр, как один из доминирующих выразительных компонентов в воплощении авторского замысла.

В ракурсе поставленной проблемы большой интерес представляет монография Е. Зинькевич «Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича», содержащая анализ сочинений композитора и особенностей его стиля; а также труд Э. Денисова «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники», включающий исследование оркестровки сочинений современных авторов и специфических оркестровых решений в непосредственной связи с проблемой становления формы.

Чувствуя универсализм гоголевского юмора, Е. Станкович передает его различные оттенки от доброй улыбки до острого гротеска. Для яркого воплощения сюжета автор оперирует разными стилевыми пластами, используя в произведении музыкальные фрагменты из чужих сочинений. Формируя облик балета, композитор на протяжении двух действий применяет широкий спектр смеховой образности: различные приемы пародии, карикатурное преувеличение, комическое травестиrowание и т. п.

Расширение тембровой палитры осуществляется уже на уровне «Вступления» посредством постепенного включения в исполнительский ансамбль большого инструментального арсенала. С тонким мастерством истинного живописца художник расцвечивает партитуру пейзажными штрихами, что находит яркое претворение не только в первом номере, но и в балете в целом. Широкое применение в звуковом поле партитуры полу-

чают «декоративные» инструменты, создающие «волшебную» звуковую ауру. Живописный эффект, обусловленный тембровым решением, усиливается применением флажолетной техники, фиоритурами деревянных духовых, красочными переливами фоновых пластов.

Рельефные персонажи гоголевской повести, закодированные в симфоническом полотне, становятся зримыми благодаря тембровой идентификации отдельных инструментов и оркестровых групп. В сцене «Вакула и Черт» точные тембровые характеристики представителей полярных образных сфер, усиливают контраст между музыкальными портретами героев реального и фантастического миров. «Писклявость» и юркость мелкого пакостника подсказывают тембровое решение образа, основанное на резких зигзагах высокого дерева, «ужимках» квази-форшлагов в разорванном паузами мелодическом рельефе с включением пронзительных реплик труб. Вакула, напротив, представлен стройным хором низких струнных, имитирующих церковное пение, что акцентирует набожность кузнеца.

На многих страницах балета рукой мастера отмечена буквально каждая деталь: мелодические фразы – это точные характеристики, сопровождаемые авторскими комментариями, что свидетельствует о филигранной работе композитора над тематизмом и стремлении посредством симбиоза интонационной и тембровой выразительности метко и конкретно показать то или иное действие героев. «Месяц дразнит Черта» – и в звуковом поле партитуры появляются мелодические «кривляния» в тембре засурдиненных труб; «Черт брыкается» – у дерева и саксофона сопрано на *ff* нервно звучат секундовые и терцовые интонации, прерываемые паузами; «Вакула крестит Черта» – засурдиненные трубы в ансамбле с тромбонами и тубой декламируют мелодию в духе церковного хорового псалмодирования. Подобные ремарки в сочетании с высоким градусом тембровой активности намечают вектор сценического решения того или иного эпизода, сюжетной линии и деталей портретов.

Остро чувствуя природу каждого инструмента, Е. Станкович максимально колористично использует его выразительный потенциал в воплощении необходимого состояния или определенной сценической ситуации. Юмористическая зарисовка, изображающая хмельную троицу – Чуба, Голову и Дьяка, соткана из смешных нелепостей. Комический эффект достигается посредством яркой тембровой характеристики персонажей. Явно танцевальная тема поручена трио тромбонов. В исполнении ансамбля духовых она движется утяжеленным, замедленным шагом. Сочетание *marcato* и глиссандирующих «подъездов» подчеркивают карикатурное изображение гоголевских героев. На путаную «речь» тромбонов наслаиваются залихватские ко-

зачковые колена визгливого дерева. Дуэты флейт, затем кларнетов в третьей октаве становятся своеобразным выплеском хмельной эйфории.

«Надменная величавость» в музыкальной характеристике Потемкина подчеркивается лейттембром тубы. Ее монологи имеют выраженную пародийную окраску. За счет сочетания ораторских императивов, «пустых» в смысловом отношении общих форм движения, трелей на протянутых звуках и мордентов присоединяющегося к тубе контрафагота, создается имитация мнимого величия.

Детали, характеризующие комических персонажей, карикатурно заострены. Так, даже стук в избу Солохи одного из ее ухажеров – Дьяка – раскрывает слушателю сущность образа. Нерешительный, заискивающий стук, порученный партии колотушек, акцентирует трусость очередного поклонника. Сцена Солохи с Дьяком превращена в буффонаду. Абсолютно мирской музыкальный портрет этого духовного лица воплощен в танцевальных жанрах гопака и мазурки.

Ярко театральная музыка балета сочетает наглядность образов с юмористической трактовкой большинства персонажей, тембровые решения которых формируют достоверные портреты в воображении слушателей.

Комическое начало в образе деревенской ведьмы усиливает абсурдное сочетание контрастных стиливых планов, когда Солоха получает неадекватную своей сущности музыкальную характеристику с помощью «Лебедя» К. Сен-Санса. Неожиданно представая в эфемерном звучании флекстона, поддержанного *frullato* флейты, а затем – вибратона, эта тема становится кульминацией любовного томления в сцене Солохи с Чубом. Ее ладотональные ориентиры отсутствуют. Отказ от привычной логики подчеркивает звуковой фон: фигурации виолончелей *pizzicato* и синтезатора, тонально перекающие друг другу и самой мелодии. Указанный звуковыразительный комплекс облачает поэтичную тему К. Сен-Санса в бутафорский наряд, который примеряет ведьма, очаровывая очередного кавалера.

Пестрыми, разнообразными красками оркестровой звукописи композитор рисует жанровые сцены народных гуляний. Рождая эти праздничные картинки, тембровые соцветия звенят, гудят, переливаются. Узорчатость и красочность оркестрового орнамента, озорные переключки инструментов создают нарядную фактуру и во «Вступлении», и в «уличных» сценах балета. Нередко на первый план выдвигаются духовые, словно легкие жонглеры, играющие разнообразными ритмоинтонационными репликами, а также ударные, акцентирующие энергичное, действенное начало. Наигрыши гобоя и кларнета, имитация синтезатором тембра бандуры в данном контексте ассоциируются со звучанием народных инструментов.

Национальный колорит повести автор подчеркивает посредством введения в партитуру известных фольклорных образцов – «Щедрик», «Радуйся, земле», «Ой, сивая тая зозуленька» – в разноликом тембровом убранстве. Сопровождая фантастическое действо, они акцентируют праздничную атмосферу происходящего в Рождественскую ночь.

Таким образом, в содружестве с регистровым аспектом, динамическими градациями и разнообразными способами звукоизвлечения тембровой компонент создает мощный импульс для яркого идейно-образного решения балета на театральной сцене, а также хореографического воплощения семантики повести Н. Гоголя с помощью «инструментального театра» композитора.

Возможно данная работа послужит толчком для последующих исследований тембровой выразительности в контексте современного музыкального искусства. Дальнейший анализ в аспекте поставленной проблемы может быть спроецирован на другие сочинения Е. Станковича, раскрывающие мир гоголевских героев в музыке.

7. Денисов Э. В. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. В. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 207 с.
8. Зинькевич Е. С. *Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича* / Е. С. Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.

Луценко Елена. «Инструментальный театр» Е. Станковича в балете «Ночь перед рождеством». Автор статьи обращается к проблеме интенсификации тембровой выразительности в фокусе выявления особенностей «инструментального театра» композитора в балете «Ночь перед Рождеством», определения роли тембра в воплощении семантики повести Н. Гоголя.

Ключевые слова: «инструментальный театр», оркестр, тембр персонаж, гротеск, балет.

Луценко Елена. «Инструментальный театр» Е. Станковича в балете «Ніч перед Різдвом». Автор статті звертається до проблеми інтенсифікації тембрової виразності у фокусі виявлення особливостей «інструментального театру» композитора в балеті «Ніч перед Різдвом», визначення ролі тембру у втіленні семантики повісті М. Гоголя.

Ключові слова: «інструментальний театр», оркестр, тембр, персонаж, гротеск, балет.

Lutsenko Elena. «Instrumental theater» of E. Stankovych in the ballet «The Night Before Christmas». The article addresses the problem of expressive timbre intensification of focus detection features of «instrumental theatre» composer in the ballet «The Night Before Christmas», defining the role of timbre in the incarnation of the semantics of the story by N. Gogol.

Keywords: «instrumental theatre», orchestra, timbre, character, grotesque, ballet.