

Музыкальная семиология

МИФОЛОГЕМА ПУТИ В БАЛЕТЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК»

Вера Садокова

Взаимодействие музыки и сценария в последнем балете П. И. Чайковского «Щелкунчик» — тема, актуальная для специалистов разных направлений: музыковедов, хореографов, художников-постановщиков, а также зрителей, заинтересованных в глубоком понимании произведения. П. И. Чайковский писал музыку в соответствии с детально разработанной программой М. Петипа, в которой были отражены продолжительность, метрическая и темповая характеристики, образно-эмоциональная и тембровая окраска сцен. Однако, несмотря на тесное сотрудничество хореографа и композитора в процессе написания музыки и строгие рамки сценарного плана, в партитуре есть немало примеров — весьма отличных по своему характеру — некоторого разногласия музыкального и сценического текстов.

Наиболее ярко отмеченную особенность иллюстрирует начало второго акта балета. В момент, непосредственно следующий за выходом феи Драже и предвещающий прибытие главных героев в волшебную страну Конфитюренбург (для которого Петипа попросил написать 16 тактов нежной музыки), происходит внезапный «скат» в нижний регистр и полная замена инструментовки: россыпи нежной челесты, серебристых скрипок и арфы в высочайшем регистре сменяют мрачные голоса деревянных духовых. Несоответствие музыки разворачивающемуся на сцене сюжету проявляется не только в постановках, созданных на основе точного следования предписаниям сценария (полифония текстов в них становится особенно наглядной), но и в версиях хореографов, нарушающих связь со сценарием в целях сохранения согласия музыки и сюжета. Так, в описываемой сцене Ю. Григорович, который *«просто слушал музыку и думал то, что она велит»*¹, внезапно затемняет сцену, переносит действие на нижний пространственный уровень и вводит вереницу преследующих главных героев мышей.

Асинхронность² сюжета и музыки, сказывающаяся также и в несовпадении акцентов и кульминаций как на уровне деталей, так и всей композиции, вызывает вопрос о причинах и предпосылках этого явления.

По мнению автора статьи, эта особенность обусловлена глубинной связью партитуры балета «Щелкунчик» с архаическими мифопоэтическими текстами, предпосылки к которой, безусловно, присутствуют в жанре сказки [11]. Важнейшие элементы и характеристики мифопоэтического пространства, лишь в незначительной степени обозначенные в сценарии, в музыкальном тексте оказываются особым образом акцентированными и вынесенными на первый план. Очевидно, речь идет не о том, что Чайковский намеренно акцентировал эти моменты. Речь идет о действии архетипических символов (образов коллективного бессознательного), присутствующих в тексте и неосознанно вовлекающих автора в повествование универсального сюжета. В докладе К. Г. Юнга, посвященном поэтико-художественному творчеству, отмечена особая роль коллективного бессознательного в процессе художественной деятельности. По мнению ученого, оно не только влияет на сознание человека, но и управляет им: *«Можно описать его [действие бессознательного — прим. автора С. В.] как почти живое существо, которое использует человека в качестве питательной среды, применяя его способности по собственному усмотрению и формируя себя самое в соответствии с собственными творческими планами»* [18].

Следствием проявления архетипических образов является особая моделирующая роль категорий пространства и времени в партитуре балета «Щелкунчик»³. *«Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций [они есть] не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие; они активны и, следовательно, определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом* [15, 7]. Их значение в музыке подобно фундаменту, на котором строится музыкальное здание: они задают свой сюжет, моделируют художественное пространство, определяют отличие музыкального и сценарного текстов (несовпадение музыки и сценария, расхождения акцентов и кульминаций).

Исследование характера действия архетипических образов, схем и сюжетов мифопоэтических текстов на уровне всего произведения — музыкального текста балета «Щелкунчик» — представляет особый интерес для целостного прочтения музыки Чайковского.

Всестороннее описание мифопоэтической картины мира посредством описания универсального символа мирового древа, на протяжении тысячелетий определявшего модель мира человеческих коллективов, представлено в трудах основателя Московско-тартуской семиотической школы В. Н. Топорова [13, 14]. Его научные изыскания использовались исследователями для установления соответствий между мифопоэтическим и художественным пространством литературных произведений.

На основе сложившегося в литературоведении анализа музыкальный текст балета «Щелкунчик» рассмотрен в его связи с мифологической картиной

мира. Выявлены соответствия между мифопоэтическим и музыкальным пространством балета, персонажными планами, заглавными сюжетами (пути), а также присутствию в структуре и содержании музыкального текста характеристик архетипического образа мирового дерева и отражении его семантики на уровне целостной композиции сочинения.

* * *

Основные элементы мифологического пространства — центр и путь — в «Щелкунчике» заданы архетипом мирового дерева. Главные характеристики этого архетипического символа⁴ — вертикальная организация пространства с тройным смысловым членением, значение верхней части «как наиболее сакрально отмеченной точки» [13, 338], соотнесенность образа с периодом на стыке Старого и Нового года (временем исполнения главного годового ритуала) — присутствуют в тексте Гофмана. Действие сказки разворачивается в Рождественский сочельник в трехуровневом, вертикально-организованном пространстве. Каждый из уровней обозначен соотносящимся с семантикой мирового дерева персонажем (объектом): нижний — мышами, срединный — людьми (домом Клары), верхний — волшебной страной Конфитюренбург, в которую герои попадают с помощью игрушечной лесенки.

В сценарии, по сравнению со сказкой, образ мирового дерева проступает более явно. Если в сказке Гофмана «открытие» верхнего и нижнего уровней разведено во времени — сначала действие происходит на среднем уровне, в полночь, с появлением мышей, «открывается» нижняя граница пространства, и лишь в конце легкая кедровая лесенка переносит героев на самый верх, — то в балете одновременно: «Клара слышит, как пищат и скребутся мыши... елка начинает расти» [16, 151, 155]. Переорганизация художественного пространства из ориентированного по горизонтали в вертикальное происходит в полночь Рождества Христова. Знаковые для мифопоэтической модели мира события (в сценарии) оказываются связанными и сведенными в одну точку: установление сакрального времени (полночи на стыке Старого и Нового года), центра (обозначенного новогодней елью), вертикальной организации пространства, сообразованной со сферой мифологического и космологического [13, 276], а также восходящего вектора (соотносящегося с архетипом пути). Проступившая в образе новогоднего дерева духовная ось со сферой жизни вверху, смерти и гибели внизу, указывает единственно возможный путь. Движение вверх обретает значение внутренней характеристики пространства и оказывается единственно возможным в данной художественной модели.

Установление сакрального центра, вертикальной оси, вектора восходящего движения отмечено в архитектонике музыкального текста: важнейшая цезура в партитуре приходится на 49 такт Шестой сцены. Музыкальная цезура глубока и отчетлива, она отмечена на уровне:

- **структуры и содержания** музыкальной ткани: формообразования, жанровой и тембровой драматургии, тематического словаря, принципа организации музыкального пространства;
- **стиля музыкального письма**: линейного, плоскостного характера изображения с опорой на контур (которому отвечает гомофонно-гармонический тип изложения) и композиционный принцип симметрии — в первой картине; и живописного, объемного, пространственного, с неясностями, неуловимыми деталями, проступающими лишь в процессе повествования, когда «*фантазия побуждается к угадыванию скрытого*» [4, 77] — во второй⁵;
- «**точек зрения художественного текста**»⁶, различных ракурсов видения — внешнего и внутреннего⁷, которые проявляются в оппозиции профанический — сакральный двух частей балета.

Еще более отчетливо цезура обозначена сменой языка повествования. Первая часть (№ 1–5) изложена языком бытовым (она представляет собой танцевальную сюиту), вторая — символическим. Значение символов с 49 т. Шестой сцены обретают все составляющие музыкальной ткани: тематизм, тембр, регистр, само пространство, элементы которого осознаются в связи с причастностью к одному из полюсов: верху — источнику жизни и спасения и низу — гибели и смерти.

Генеральная⁸ цезура подразделяет музыкальный текст на два художественных подпространства, глубинную диалектическую взаимосвязь и целостность которых обуславливает точка пересечения — хронотоп⁹, заключенный в образе прорастающей в полночь новогодней ели. Подобно краеугольному камню она является местом связи вертикали с горизонталью; к ней стягиваются нити семантических противопоставлений картин: свой-чужой, внешний-внутренний, мирской-священный; она осуществляет переход из профанической деятельности в сакральную¹⁰, ощутить который позволяет смена планов, ракурсов изображения, языка повествования, плоскостей разворачивания действия.

Переход к сакральному действию второй картины подготавливает игровая эстетика первой: «*Игра предшествует ритуалу как имитация событий, которые могут приобрести сакральный смысл*» [1, 21]. Театральность и этикетность торжественной церемонии празднования Рождественского сочельника с традиционным украшением, зажиганием и всеобщим восхищением елкой, с выходом гостей — актеров, одетых в маскарадные костюмы, воспринимаются наподобие декораций, ширмы, закрывающей вход в подлинный мир. Игровая эстетика присутствует и в жанре танцевальной сюиты со строго регламентированной последовательностью танцев, с детскими играми и забавами, с традиционным заключительным гротеском. Еще более момент театральности усиливается с появлением Дроссельмейера, который выступает как в роли актера и фокусника, приводя в восхищение теперь уже выступающих в роли зрителей гостей (сцена № 4), так и в роли режиссера (сцена № 5), которой соответствует вторая половинка имени: «Drossel» (дрозд), «meyer» (от лат. «maior» — «главный», позднее в немецком языке «управляющий»).

Сначала актерами его театра становятся ожившие куклы. Однако спектакль оживления кукол — лишь подготовка к главному событию вечера: спектаклю, в котором примут участие живые актеры, дети советника Штальбаума Клара и Фриц. Два ребенка, как и две картины балета, демонстрируют два типа мировоззрения, два возможных отношения, видения: внутреннего и внешнего.

Примечательно, что музыкальная цезура не имеет предпосылок в композиции сценария, обусловленной исключительно внешними факторами — местом действия. Действие первой картины происходит в доме советника Штальбаума (сцены № 1–7), второй — в еловом лесу (сцены: № 8 и № 9), третьей — во дворце сластей Конфитюрбург (№ 10–15).

Взаимоотношение музыки и сценария отличает двойственный характер. Создавая балет в сотрудничестве с М. Петипа, Чайковский, с одной стороны, исполнял и следовал подробному плану хореографа, с другой — расставляя свои собственные акценты, раскрывающие иной ракурс видения и прочтения текста, приводящие к полифонии смыслов. Однако различие в пунктуации текстов не нарушает целостную концепцию музыкально-сценического действия. Причина кроется в том, что исполнение и нарушение предписаний хореографа проявляются в разных планах: внешнем и внутреннем. Все пожелания М. Петипа отличает исключительно действенно-эмоциональный, описательно-бытовой характер, в то время как переработка сюжета и перестановка акцентов Чайковским связана с интерпретацией и толкованием сюжета в сфере онтологической. Один текст разворачивается на сцене и повествует сказочно-фантастический план сказки Гофмана, другой — сокрытый в недрах литературного первоисточника архетипический сюжет. Рисунок музыкальной ткани обнаруживает буквальное согласие с глубинным сюжетным пластом. Проступивший сквозь новогоднее древо архетипический образ определяет не только композицию, но и содержание музыкального произведения — пути от земли на небо, восхождения к сакральному центру через неизбежный спуск в преисподнюю, познание адовых глубин и неотвратимый поединок со злом.

Обозначенная в сценарии связь с архаическими текстами — рост елки в полночь на стыке Старого и Нового года — в музыке получает особый акцент, выполняющий роль генеральной цезуры. Этот момент режиссирует сюжетный поворот: модуляцию сюжета Гофмана-Петипа в сферу мифопоэтическую. «Новое» содержание привносит и свою форму, и свой язык повествования*.

Соотнесенность с семантикой мирового древа (далее — МД) отчетливо прослеживается на уровне архитектоники второй (по музыкальной пунктуации) картины. Главные характеристики МД — вертикальное положение и тройное членение — находят соответствие в композиции Шестой — Четырнадцатой сцен.

Троичность¹⁰ организует как горизонталь, так и вертикаль музыкальной ткани. Форма второй картины представляет собой совершенную с точки

* При дальнейшем описании используется структура не сценарного, а музыкального текста, согласно которой в музыке балета две картины: первая (1–48 т. Шестой сцены), вторая (49 т. Шестой сцены — до конца).

зрения выражения гармонии структуру — архетип *«организации любой временной последовательности с помощью трехчленного эталона»* [13, 279], *«образ некоего абсолютного совершенства, любого динамического процесса, предполагающего возникновение, развитие и завершение»* [14, 331]. Шестая, Десятая и Четырнадцатая сцены¹¹ балета соответствуют трем фазам развертывания архетипического сюжета. Каждой из них присущ определенный тип изложения: экспозиционный в Шестой сцене, срединный в Десятой, заключительный в Четырнадцатой. Главные опорные столпы, возводящие вертикальную ось, сводимы к знаку, сообразному категориям начала, середины и конца.

Троичность на уровне вертикали проявляет себя в трехкратном повторе архетипического сюжета: «рассказе» о спасительном бегстве от мрака преисподней, роковом поединке — неотвратимом препятствии на пути восхождения к горнему. Каждое из повествований ведется с учетом непрерывного пространственного перемещения по вертикальной оси: в Шестой сцене — от нижнего уровня к середине, в Десятой — от середины к верхней границе. Третий раз (в Четырнадцатой сцене) обобщающее по характеру изложение истории о роковом поединке приобретает значение масштабного, всеобъемлющего философского полотна.

В музыкальном тексте второй картины находят соответствие знаковые характеристики мифологемы пути. Главные отрезки пути: *начало* (исходный пункт) и *конец* (*«который трактуется как цель движения <...> местонахождение высших сакральных ценностей, признаваемых в данной модели мира»* [13, 339]), его *свойства* — трудность и опасность, заключенные в *«сложном и преисполненном риске борьбе-поединке со злом»* [13, 342] — составляют главное содержание Шестой — Четырнадцатой сцен.

Смысловые рифмы присутствуют на уровне топоса¹², персонажа и сюжета музыкального текста. Понятие топоса как архетипического пространственного образа применимо к целому ряду поздних сочинений Чайковского, стилистическое единство которых определяют константные элементы музыкальной ткани, соотносимые с немusическими универсальными образами. В основу поздних опусов композитора положена ориентированная по вертикали художественная модель с семантикой верха — жизни, низа — смерти. В контексте концепта пути в музыкальном тексте балета «Щелкунчик» низ и верх соотносятся с его началом (исходным пунктом) и концом — *чаемым центром* (термин Топорова). Именно нижний, а не срединный уровень кажется верным рассматривать в качестве исходного пункта, так как начало восхождения отмечено спуском, внезапным перемещением героя к нижней точке вертикальной оси, *«<...> к чужой и страшной периферии, мешающей соединению с сакральным центром»*. *«<...> путь ведет из укрытого, защищенного, надежного “малого центра” — своего дома — в царство все возрастающей неопределенности, опасности. Сакральные ценности обретаются не постепенным к нему приближением, а через предельное удаление от него, но зато вдруг, сразу, в максимально сложной и преисполненной риска борьбе-поединке со злом»* [13, 342].

Смысловое противопоставление пространственных полюсов выстраивает главную оппозицию музыкального текста. Топографические характеристики обозначены в музыке регистровыми, тембровыми средствами, символическим характером тематизма, позволяющими соотносить их с семантикой уровней вертикальной оси. Движение от нижней к верхней точке составляет содержание музыкального текста Шестой–Четырнадцатой сцен. Восхождение отчетливо прописано на уровне синтагматики музыкального текста (последовательности знаков мифологемы пути).

В основе сюжета лежит знаковый для архетипа пути и неоднократно повторяющийся мотив борьбы-поединка главного героя со злом. Персонажный план музыкальной ткани представлен двумя действующими лицами: устремленным к центру пространства «подвижником-путником», «преодолевающим все возрастающие трудности и опасности, угрожающие <...> даже <самой> его жизни» [13, 339], и стремящимся помешать путнику представителем нижнего пространственного уровня, «обладающим избытком силы и агрессивности» [13, 342]. Герои обозначены тембровой персонификацией (голоса струнных выступают от лица главного действующего лица, мрачные зловещие голоса бас-кларнета, тубы, тромбона, фагота — от лица его противника), а также иконоическим¹³ (изобразительным) характером тематизма: важнейшая роль принадлежит прямым линиям, векторам, задающим восхождение или спуск в пространстве, указывающим на причастность персонажей к одному из двух полюсов.

Мотив рокового поединка, главного испытания на пути к центру пространства, заложен в пространственную модель второй картины. Режиссирующая роль полюсов определяет характер вызревания роковой встречи: «проявление» действующих лиц и завязка борьбы происходит в недрах восходящего вектора (сцена роста елки — экспозиция темы восхождения), осуществляющего глубинную взаимосвязь мрака и света, являющегося местом встречи «нижних» и «высших». Тембровое расслоение устремленной вверх вертикальной оси являет слушателю двух персонажей, по мере приближения к верхней границе обнаруживающих инаковость и выбирающих соответствующее их природе направление.

Зарождение поединка в глубинах восходящего вектора, присутствие «двойника» темы — главного героя и антигероя, обнаруживающего себя лишь в процессе восхождения, находит соответствие в описании его характера в мифопоэтических текстах: «Динамическое злое начало пытается контролировать и путь, все начинает приходить в состояние неустойчивости, двояться, переходить одно в другое» [13, 342].

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП

Принцип повествования архетипического сюжета подобен композиционному решению полиптихов эпохи позднего Средневековья и Возрождения. Буквальное сходство проявляется в сложении масштабного по временному

охвату и универсального онтологического по содержанию текста из самостоятельных сюжетов, изображенных на отдельных панелях.

Содержание разделов музыкальной композиции соотносимо с фрагментами сюжета, развернутой во времени и пространстве семантической характеристики (структурно-смыслового знака¹⁴) мифологемы пути. Этот композиционный принцип простирается на всю музыкальную ткань, определяя не фрагментарный, а фундаментальный характер присутствия архетипа. Примечательна емкость, лаконичность и формульность музыкального словаря второй картины. Содержание сцен сводимо к одному из четырех знаков мифологемы пути: *трех первичных*, топографических, задающих грамматику сюжета¹⁵ (очерчивающих контур музыкального пространства: *начала* — *нижнего пространственного уровня*, *конца* — *верхнего уровня* и устанавливающего связь полюсов восходящего вектора — *темы восхождения*) и *вторичного (встречи-поединка)*, порожденного первичными темами. В музыке не присутствует разделов, не связанных с прописыванием этих важнейших для мифологемы пути семиотических характеристик. В процессе развития (при повторе) меняется лишь временной контекст звучания в соответствии с идеей восхождения:

Шестая сцена — стартовый уровень повествования соответствует нижней точке вертикальной оси.

*Начало пути** (59 т.) — *восхождение*** (18 т.) — *поединок* (24 т.)

Седьмая сцена — *поединок*. **Восьмая сцена** — *восхождение*. **Девятая сцена** — *восхождение*.

Десятая сцена — стартовый уровень соответствует середине вертикальной оси.

Восхождение (66 т.) — *поединок* (16 т.) — *конец пути**** (10 т.) — *начало пути* (17 т.)

Четырнадцатая сцена — стартовый уровень соответствует верхней точке вертикальной оси.

Конец пути (24 т.) — *поединок* (20 т.) — *начало пути* (4 т.) — *конец пути* (28 т.)

Сходство с композиционным решением полиптихов проявляется и в глубинной взаимосвязи, взаимообусловленности всех элементов текста [19; 72], подчиненных центральному образу (сюжету). Как в архитектонике полиптихов отчетливо выражен центр (сакральная сфера) с направленными к нему соседними панелями, на которых отражена земная сфера и переходная от земной к небесной [19, 51], так в музыкальной композиции отмечены Шестая, Десятая и Четырнадцатая сцены, заключающие в себе различные пространственные уровни (верхний, нижний и переходную между ними сферу). Знаменательно, что как для полиптихов, так и для музыкального текста «Щелкунчик» знаковой и ключевой является именно переходная, пороговая область, осуществляющая связь профанической и сакральной сфер¹⁶.

* Экспозиция нижнего пространственного уровня.

** Установление вертикальной оси.

*** Достижение верхней границы пространства.

Далее представлен анализ Шестой, Десятой и Четырнадцатой сцен балета, соответствующих начальной, срединной и заключительной фазам развертывания сюжета архетипа пути. Масштабность, значимость, динамика развития событий в них обусловлены сцеплением нескольких знаков, образующих формулу архетипа пути. Их последовательность (*начало пути — восхождение — поединок — конец пути*) раскрывает содержательное зерно мифологемы пути: восхождение сопряжено встречаей со злом и снисхождением в адовы глубины.

Трижды во второй картине балета — в Шестой, Десятой и Четырнадцатой сценах — звучит формула архетипа пути, однако вследствие пространственного перемещения одни и те же события получают новый контекст, окраску, различную акцентировку. Особая роль в формировании непрерывного развертывания сюжета принадлежит функциональной основе сцен: ее определяет последовательный или смещенный характер изложения знаков формулы (так как каждый из знаков соотносится с определенным моментом повествования сюжета: его началом — внезапным перемещением во враждебную и чуждую природе главного героя сферу, серединой — поединком-испытанием и восхождением, и концом — достижением *чаемого центра*).

ШЕСТАЯ СЦЕНА

В шестой сцене¹⁷ архетипический сюжет пути обозначен сцеплением трех смысловых разделов, сводимых к знакам *начала* пути (характеристика нижнего пространственного уровня — 59 т.), *восхождения* (установление вектора восходящего движения — 18 т.) и *встречи-поединка со злом* (24 т.).

Главной тематической характеристикой нижнего пространственного уровня становится ритмическая фигура триоли — тема зла (*пример 1*).

Пример 1. Шестая сцена, 49 т. Тема зла.
Партия тубы



Она получает сквозное развитие, начиная и завершая звучание сцены, проходя динамический рост от *ppp* до *ffff*, охватывая тембры всех медных и деревянных духовых инструментов, прорастая от реплик отдельных голосов до звучания всего оркестра. Не проводится она лишь у струнных, ассоциирующихся с голосом главного героя симфонического полотна. Подобно мощнейшему энергетическому стержню, тема зла создает эмоциональную динамику от чувства напряжения и тревоги до состояния крайней степени страха.

В процессе развития меняется характер ее произнесения: она излагается и по принципу диалога между отдельными голосами оркестра, и «хором» (аккордом медных духовых), выступая то как фон, то как главное действующее лицо. В начале сцены она мастерски вписана в картину ночного пейзажа, ее присутствие подобно пугающим ночным теням, шорохам, заставляющим настороженно прислушиваться и озираться. Едва различимые *pp-ppp* удары бас кларнета и тубы в предельно низком регистре звучат на фоне перекрестных пассажей флейты и арфы. Эффект холодного свечения, согласно плану Петипа, воссоздает лунный свет: «*Ночь. Луна смотрит в окно, освещая гостиную*» [16, 154], но более этот фон дает ощущение глубины адской пропасти, на краю которой оказывается главный герой. Гулкие, зловещие голоса самых низких тембров, подобно эху, отзываются со всех сторон: то у пикколо и флейты как предвестников голосов мышей, гобоя и кларнета, то аккордом «страха» (Петипа) медных духовых (валторны, труба, тенор и бас тромбон).

Даже когда главным действующим лицом становится звукоизобразительная тема мышей (пикколо, флейты, засурдиненные виолончели), тема зла незримо присутствует, скрываясь под маской фонового сопровождения: оstinato между тромбонами тенором, сопровождающим тему мышей, и басом рассредоточено соответственно характеру ритмоформулы зла (*пример 2*).

Пример 2. Шестая сцена, т. 82

Fl. I.

Fl. II.

Tr. Ten.

Tr. Basso e Tuba.

Senza sordini.

Senza sordini.

Senza sordini.

Senza sordini.

И только к концу сцены тема зла заявляет о себе как о главном действующем лице — представителе нижнего уровня звукового пространства: кульминационное изложение (у валторн и труб *ffff* на фоне звучания всего оркестра) носит заключительно-утверждающий характер (пример 3).

Пример 3. Шестая сцена, т. 157

The musical score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with multiple staves. A central section of the score is highlighted with a black box, showing a complex rhythmic and melodic passage. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The highlighted section shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line that moves rapidly across the staves. The score is a page from a larger work, and the page number 88 is visible in the top left corner.

Семиотическая характеристика конца пути как цели, направления движения, образующего «главное силовое поле, без преодоления которого невозможно обретение сакральных ценностей» [13, 339], заключена в важнейшей в партитуре теме восхождения. Установление в музыкальном пространстве вертикальной оси и заданность восходящего движения имеет предпосылки в сценарном тексте: «Задняя дверь открывается, и елка делается (кажется) огромной» [16, 155]. Иконический характер темы (непрерывное на протяжении 18 тактов восходящее движение струнных в диапазоне 2,5 октавы), а также динамическое (от *pp* до *ff*) и звуковое нарастание (увеличение состава оркестра от первых скрипок, арфы и валторн до звучания всего оркестра) раскрывают стремление к верхней границе как источнику жизни и спасения (пример 4).

Пример 4. Шестая сцена, т. 108.
Сцена роста елки



Тема восхождения интересна своей лаконичной многозначностью. Важнейшей составляющей ее является фигура триоли у валторн и деревянных духовых — «ритмоформула зла». Двуприродность темы (темброво-мелодическая характеристика соотносит ее с главным героем симфонического полотна, совершающим духовный путь, ритмическая же основа, пульс, задающий ритм, — с представителем нижнего уровня) заключает в себе главное содержательное зерно сюжета — мотив рокового поединка. Взаимосвязь тем восхождения и зла обусловлена непосредственной связью между появлением мышей и ростом елки: образ спасительного пути открывается лишь после пережитых ужасов преисподней.

Двуликость темы, присутствие в ней и «нижних», и главного героя, стремящегося к «вышним», прорастает в тяжелейшую борьбу. Диалог, заключенный в контрастной по вертикали теме, раскрывается в роковом поединке. Каждая из составляющих («триоли зла» и восходящий вектор) постепенно, в процессе развития, обретает собственный голос (тембр), вступает в противоборство, переходящее в тяжелейшую схватку, выбирает соответствующее внутренней природе направление движения в пространстве¹⁸.

Пример 5а. Шестая сцена, т. 126.
Роковой поединок. Партия струнных



Темброво расслаиваясь, тема восхождения обозначает двух персонажей — устремленного к чаемому центру и стремящегося поглотить противника — сначала между более высокими и низкими голосами одной группы (альтами-виолончелями и первыми скрипками) — *пример 5а*, потом между противоположными по своему внутреннему значению (первыми, вторыми скрипками, альтами, флейтами и бас-тромбоном, тубой и виолончелями).

После первого этапа — тембровой дифференциации участников — наступает второй: голоса обретают разнонаправленное движение в пространстве (*пример 5б*).

Пример 5б. Шестая сцена, т. 134. Партии струнных, литавр, бас-тромбона и тубы

Два полюса по принципу магнита притягивают своих насельников: к верхней точке (до четвертой октавы) стремятся скрипки, к нижней (фа большой октавы) — бас-тромбон. «Голос» главного героя оказывается заглушенным мощным звучанием медных инструментов, однако внешнее впечатление победы обманчиво: горизонт верхнего уровня звукового пространства удаляется, открывается «новое небо». Звуковое пространство в данной художественной модели растет в двух направлениях: продвижение вверх¹⁹ возможно лишь посредством соприкосновения с нижним пространственным уровнем.

Соотнесенность с архетипическим сюжетом присутствует в промежуточных между Шестой и Десятой сценами. Однако в отличие от динамичных главных сцен, в которых сюжет изложен посредством проведения формулы архетипа пути целиком, каждая из промежуточных сцен несет печать лишь одного музыкально-смыслового знака мифологемы пути: Седьмая — встречи-поединка²⁰, Восьмая и Девятая — восхождения^{21,22}.

ДЕСЯТАЯ СЦЕНА

Сюжетная цепочка Десятой сцены складывается из последовательности четырех знаков: **восхождения** (66 т.) — **поединка** (16 т.) — **конца** (10 т.) — **начала** (17 т.). Смещение знаков формулы — открытие сцены серединым (восхождения) и завершение начальным (спуску к нижней границе пространства)²³ — вызывает аналогию с серединой рассказа.

Главенство развивающей функции, определяющей центральное звено повествования, сказывается в проставлении акцента на знаке восхождения. Именно он вынесен в заглавие сцены, маркирован масштабно (64 т. из 104); его действие — за счет присутствия вертикальной композиционной оси — простирается на всю сцену в целом, охватывая и последующие знаки.

В основу сцены положен принцип смысловой симультанности произнесения знака восхождения. Различные планы музыкального текста — ассоциативный, зрительный (графика партитуры), акустический, архитектурно-человеческий доносят идею перемещения, приближения и достижения верхней границы музыкального поля. В области композиции и тематизма — посредством иконического принципа, акустики — соотнесенностью смены звуко-красочности с движением в пространстве, жанра — ассоциативными семантическими связями.

Тема пути присутствует в жанре баркаролы. Универсальный образ ладьи в древнейших цивилизациях (Древнего Египта, Индии, Шумера, Греции) являлся символом духовной переправы: он воспринимался и как средство перехода умерших в потусторонний мир — лодка смерти, и как ладья воскрешения, и как символ духовного восхождения [9]. Чайковский не раз обращался к философскому прочтению образа. В «Панораме» «Спящей красавицы» перламутровая ладья переносит Дезире из мира живых в царство вечного сна,

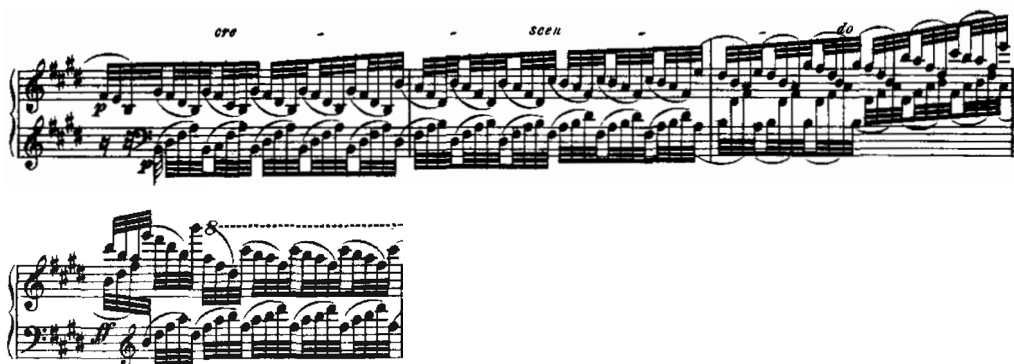
в Десятой сцене балета «Щелкунчик» ладья выступает как посредник между нижним и верхним миром, связывая полюса жизни и смерти.

Трехкратность произнесения темы совмещена со ступенчатым наполнением музыкальной формы, выстраивание которой происходит по вертикальной оси: течение времени связано с восхождением в пространстве. Каждое из проведений темы оказывается не только поднятым в более светлый регистр (от первой ко второй октаве при втором проведении и к третьей в заключительном), но и помещенным в новый контекст, окружение, которое вызывает эффект приближения к *чаемому центру*.

Зрительный эффект стремительного взлета при переходе от первого ко второму проведению темы создается пассажами арф (всего за три такта преодолевающих расстояние в три октавы — от первой к четвертой), которые, подобно крутой лестнице, возносят уровень звучания темы ко второй-третьей октаве (*пример 6*).

Пример 6. Десятая сцена, т. 21.

Партия арфы



Иконический принцип положен в основу фонового тематизма при втором проведении темы. «План выражения оказывается связанным с планом содержания» [6, 90]. Один из пластов фактуры представляет собой простейший иконический знак — восходящую прямую. Стремительно пересекающие музыкальное поле линейные пассажи флейт, кларнетов (*пример 7а*) и арф (*пример 7б*) на каждую долю от среднего регистра и буквально упирающиеся в верхние звуки (флейты — $сi^3$ при верхнем диапазоне $до^4$; арфы — $сi^3$ при $фа^4$), задают восходящую направленность движения, устремленность к центру пространства.

Динамика исполнения линий — *ff* — превосходит главную тему (*f*) и таким образом способствует переносу смыслового акцента с темы на окружение, подобное ярким вспышкам молнии. Высвечивает и очерчивает верхнюю границу партия арфы *ff* (*пример 7а*) в самом верхнем «резком, но слабом и жидком» [17, 165] регистре (от третьей октавы — до $ми^4$ при верхней границе $фа^4$).

Пример 7а. Десятая сцена, т. 27

This musical score page, labeled 'Пример 7а. Десятая сцена, т. 27', contains a complex orchestral and vocal arrangement. The score is organized into three systems, each spanning three measures. The top system features five staves with treble clefs, each containing a dense, rapid sixteenth-note melody, likely for woodwinds or strings. The second system consists of five staves with treble clefs, showing a more rhythmic and melodic texture. The third system includes a bass staff with a treble clef, followed by two staves with bass clefs, and a final staff with a treble clef. The bottom system features a grand staff (treble and bass clefs) with a complex, rapid sixteenth-note melody, followed by two staves with treble clefs and a final staff with a bass clef. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a highly technical and expressive piece of music.

Пример 76. Десятая сцена, т. 42.
Партия арфы



По мере перемещения светоисточающий, звенящий характер фона обретает и сама тема, в третьем проведении звучащая в светлом и серебристом тембре скрипок (в третьей-четвертой октаве) в сопровождении «самого тихого и нежного инструмента оркестра» [17, 196] — челесты. Легкие позванивающие голоса челесты, звонкой арфы в высочайшем регистре подобны праздничным, радостным перезвонам спасительных берегов.

По-новому окрашивается и тема поединка в свете приближения героя к верхней границе пространства: звучит она скорее как воспоминание. Небольшой 12-тактовый раздел в среднем разделе сцены являет собой реминисценцию поединка-борьбы Шестой сцены. Точная рифма создается соответствующим масштабом (12 тактов), структурой периодичности (4+4+4), да и самой заглавной темой пути. Характер ее появления соответствует духу текста: она не появляется извне, а каким-то удивительным образом обнаруживает свое соприсутствие, подобно размытому образу проступая сквозь очертания темы баркаролы²⁴.

ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ СЦЕНА

Заключительным и обобщающим по своему значению является Па-де-де. В отличие от рассмотренных сцен Четырнадцатая не имеет сюжетных предпосылок к перемещению в пространстве (с начала второго акта действие происходит во дворце феи Драже), однако именно она наделена значением центральной створки полиптиха. Особая роль Па-де-де обусловлена масштабностью, целостностью охвата образа, вневременным ракурсом изображения (история Рождественской ночи возведена в Па-де-де на уровень символического обобщения), а также проставленными П. И. Чайковским акцентами, раскрывающими авторскую интерпретацию архетипического сюжета.

Эта сцена воспринимается как реприза произведения. Здесь встречаются основные темы, раскрывающие знаковые характеристики мифологемы пути (последование знаков формулы дано в обратном порядке: конец пути (24 т.) — поединок (20 т.) — достижение нижнего уровня пространства (4 т.) — конец пути (28 т.)), однако при внешнем подобии, структурной и тематической симметрии Шестой сцене присутствует и существенное внутреннее отличие. Оно связано с характером восприятия событий. Если до сих пор

сюжет разворачивался в соответствии с законом течения времени и постепенного «раскрытия» пространства снизу вверх, то в Па-де-де он помещается в иной пространственно-временной контекст: пройденный путь становится обзорим почти единовременно, сверху вниз. Предельно удаленные до этого момента полюса становятся достижимыми всего за четыре такта.

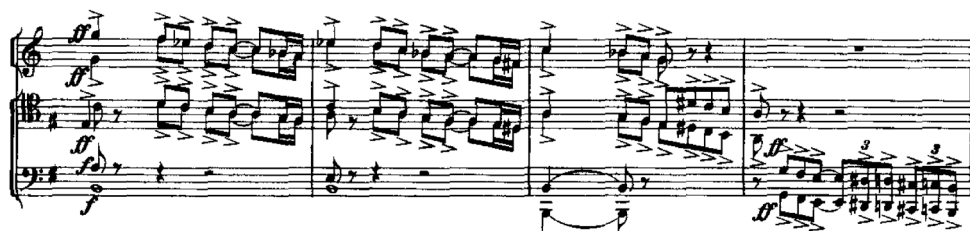
В отличие от Шестой и Десятой сцен, рассказ в которых ведется «изнутри», как бы из уст главного героя, Па-де-де звучит от лица автора. И главный герой, и слушатель оказываются за пределами описываемых событий, ведь путь пройден. Па-де-де — «взгляд на прошлое в его целом» [12, 69], созерцание пути как универсального закона мироздания.

Две третьих музыки занимает основная тема, являющаяся символом конца. Идея завершения обозначена регистровыми, тембровыми характеристиками, символическим характером тематизма, но более всего заключительным типом изложения. Семикратно, без существенных изменений повторена тема, которая являет собой образец заключительной функции. Она обозначена на уровне гармонии (последовательность Π_6 , D, T, D, T по тональности Соль-мажор, затем аналогичный оборот отклонения в S — ми минор, что типично для заключительных построений), структуры (периодичность с дроблением), графики мелодического рисунка (вершины-источника, путь к которой остается в прошлом); да и грудной эмоциональный тембр виолончели ассоциируется с главным героем «Щелкунчика», завершившим свой путь.

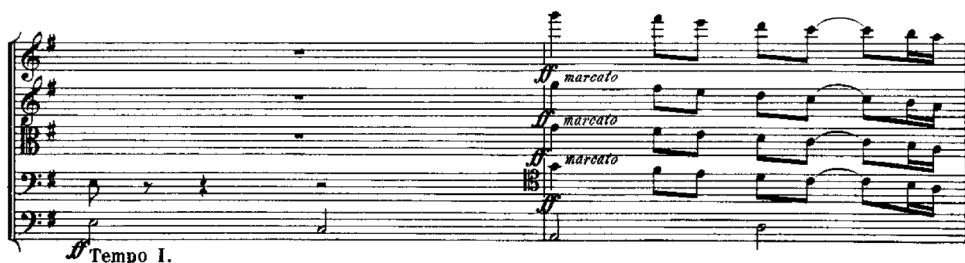
Идея зеркальности как взгляд из потустороннего мира пронизывает тематизм сцены. Основная тема Па-де-де (как взгляд от вершины к подножию древа) представляет собой зеркальное отражение темы восхождения в Шестой сцене (почти вертикальное изложение, в сцене роста елки — две волны двухоктавного диапазона — отражается в Па-де-де двойной нисходящей линией $g^1 — g^m$, $e^1 — e^m$). Строительный кирпичик восхождения (мотив поступенной восходящей кварты) завершает и сворачивает главную тему Па-де-де (с идентичной ритмической организацией).

При единстве драматургии трех главных сцен, обусловленном формулой архетипа пути, акценты в каждой из них приходятся на разные моменты — «отрезки пути». Главным событием Па-де-де становится не встреча со злом (как в Шестой) и не приближение к спасительным берегам верхней границы пространства (как Десятой), а почти вертикальный спуск в адовы глубины и — как результат — мгновенное достижение верхней границы (переход к репризе). Впервые два полюса пространства достигают своих крайних точек. Всего за четыре такта основная тема совершает спуск к одному из самых низких звуков оркестра (тубы *си* контроктавы по записи на ритме восхождения!) — *пример 8а*. Вновь проступает лицо главного героя — тема пути, но уже в обращенном варианте. И, подобно прыжку через пропасть (уже через такт, преодолевая расстояние в пять октав), тема Па-де-де звучит от *соль* третьей октавы — той вершины, достигнуть которую главному герою в Шестой сцене помешала роковая встреча (*пример 8б*).

Пример 8а. Четырнадцатая сцена, т. 42.
Партии труб, тромбонов и туб



Пример 8б. Шестая сцена, т. 47.
Партии струнных



Центральная сцена Па-де-де с почти вертикальными прорезающими восходящими и нисходящими линиями, светлыми и мрачными тембрами подобна фреске «Сошествию во ад». Мгновенное пересечение пространства от адовых глубин, преисподней к высочайшему регистру и проведение темы в победном, ликующем тембре трубы звучит подобно символу искупления, провозглашению победы над смертью. Особое значение в связи с подобным прочтением приобретает и танцевальный дивертисмент, предшествующий Па-де-де. Сюита танцев своим этнографическим колоритом очерчивает все земное пространство, охватывает все народы, весь мир: север (Русский танец), юг (Арабский и Испанский), восток (Китайский) и запад (Танец пастушков, Мамаша Жиголь и паяцы), вновь сводя вертикальный и горизонтальный разрез вселенной.

Завершением и послесловием философской притчи «Щелкунчик» являются вариации. Звуковое пространство, разросшееся и достигшее своих максимальных размеров в Четырнадцатой сцене, в следующих за Па-де-де вариациях сворачивается в маленькое ядрышко. Два полюса света и тьмы, отмеченных главными тембрами вариации феи Драже (бас кларнетом и челестой) теперь оказываются совсем рядом, как в зеркале отражая друг друга.

Тембровая драматургия вариаций составляет рифму важнейшим сценам балета. Таинственный мерцающий колорит деревянных духовых (флейт, кларнетов и фаготов) первой вариации симметричен восьми тактам зажигания елки Первой сцены, главные тембры вариации феи Драже создают рифму Десятой.

Функция репризы сказывается и в холодной аэмоциональной тембровой палитре. Подобно первой картине балета, музыкальное пространство оказывается лишенным внутреннего движения, а потому в нем нет и главного героя, стремящегося вверх и преодолевающего сопротивление на своем пути.

* * *

Соответствия в структуре и содержании с семантикой мирового дерева простираются и на первую картину балета. Вся музыкальная ткань оказывается вписанной в универсальный знаковый комплекс мирового дерева, являясь своего рода мифопоэтическим текстом.

В космологическом контексте второй картины, в свете полночных событий Рождественской ночи, когда мир видимый изживает себя, обнаруживает призрачность, эфемерность, *«когда время достигает своего высшего, наиболее напряженного значения: профаническая деятельность разрывается, и все более и более сакрализующееся время в апогее как бы исчезает, слившись воедино с трехмерным пространством»* [13, 338], свое прочтение и место — как *«укрытого, защищенного, надежного “малого центра”»* — обретает первая картина. В вертикальном разрезе второй картины сцена праздничного вечера в доме советника Штальбаума соотносится с серединой вертикальной оси, стволом, что и объясняет ее горизонтальную организацию: *«Отчетливее всего горизонтальная структура выступает в связи со средней частью — стволом»* [14, 329].

Целостная структура партитуры образует крестообразное пространство, вписанное в квадрат. Стороны квадрата отмечают танцы дивертисмента, соотносящиеся со сторонами света. Пересечение двух прямых соответствует генеральной цезуре партитуры и отмечает переход действия из горизонтальной плоскости (1–43 т. 6 сцены) в вертикальную (6–14 сцены).

Размещенная в центре визуального (1–5 сцены) и звукового (6–14) пространства балета вертикальная ось, соединяющая нижний и верхний миры, подобно стержню скрепляет художественное пространство: вокруг нее разыгрывается действие первой картины, по ней разворачиваются события второй картины, она является смыслообразующим фундаментом музыкальной ткани. В силу особого пространственного-временного контекста, а также смысловой интерпретации — проставления акцента на причинно-следственной связи между сошествием и вознесением (*«снисшел в преисподние места земли»*, прежде чем *«восшел превыше всех небес»* — Еф. 4, 9–10) — она обретает трактовку *«трудного»* пути, который связан с подлинным спасением и искуплением (*крестный путь»*) [14, 346], вызывает соответствие с самим объектом ритуала — жертвой (*«Объект ритуала или его образ <...> раньше и человек, совмещенный с деревом, всегда находится в центре, участники ритуала по обе стороны от объекта ритуала»* [13, 276] и тем самым связывает повествование с событиями Рождественской ночи.

В завершении статьи хотелось бы вновь обратиться к докладу К. Юнга, прочитанному им в 1922 г. на собрании цюрихского Общества немецкого

языка и литературы. «Мы по собственному опыту знаем, что давно известного поэта иногда вдруг открываешь заново. Это происходит тогда, когда в своем развитии наше сознание взбирается на новую ступень, с высоты которой мы неожиданно начинаем слышать нечто новое в его словах. Все с самого начала уже было заложено в его произведении, но оставалось потаенным символом, прочесть который нам позволяет лишь обновление духа времени. Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть» [18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А. К. Ритуал и другие формы поведения. URL: https://ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/4expseminar/Bajburin_Ritual.pdf
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html
3. Булгакова А. А. Топика в литературном процессе. URL: http://litusadba.imli.ru/sites/default/files/bulgakova_a_topika_v_liter_processe.pdf
4. Вельфин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 287 с.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство». Москва: Искусство, 1995. 319 с.
6. Лотман Ю. М. Проблема знака в искусстве. Тезисы доклада. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lotman-yurij-mihajlovich/statji-po-semiotike-kuljturi-i-iskusstva/4>
7. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т. 1, Таллин, 1992.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. СПб: Азбука, 2018. 701 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1988. 719 с.
10. Осипова Н. О. Мифологема пути в художественном пространстве «Петербургских повестей» Гоголя. URL: www.domgogolya.ru
11. Пропи В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2005. 331 с.
12. Сахаров Софроний (арх.) Таинство христианской жизни. Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009. 272 с.
13. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 448 с.
14. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 495 с.
15. Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифопоэтического мышления. URL: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf
16. Чайковский П. Щелкунчик. Балет-феерия. Москва: Музыка, 2003.
17. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. СПб: Композитор, 2004. 220 с.
18. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. URL: http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu
19. Lynn F. Jacobs. Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. Penn State University Press, 2012. 328 p.

REFERENCES

1. Bajburin A. K. Ritual i drugie formy povedeniya [Baiburin A. K. Ritual and other forms of behavior]. URL: https://ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/4expseminar/Bajburin_Ritual.pdf
2. Baxtin M. M. Formy vremeni i xronotopa v romane. Oчерки po istorii poetiki [Bakhtin M. M. Forms of time and chronotope in the novel. Essays on the history of poetics]. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html

3. *Bulgakova A. A.* Topika v literaturnom processe. Grodno: GrGu im. Ya. Kupaly [Bulgakova A. A. Topic in the literary process]. URL: http://litusadba.imli.ru/sites/default/files/bulgakova_a_topika_v_liter._processe.pdf
4. *Vel'fin G.* Renessans i barokko. Spb.: Azbuka-klassika [Velvin G. Renaissance and Baroque. SPb.: Azbuka-Klassika], 2004. 287 s.
5. *Losev A. F.* Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. Moskva: Iskustvo [Losev A. F. The problem of symbol and realistic art. Moscow: Art], 1995. 319 s.
6. *Lotman Yu. M.* Problema znaka v iskusstve. Tezisy doklada [Lotman Yu. M. The problem of the sign in art. Thesis of reports]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lotman-yurij-mihajlovich/statji-po-semiotike-kuljturi-i-iskusstva/4>
7. *Lotman Yu. M.* Simvol v sisteme kul'tury. Izbrannye stat'i. T. 1, Tallin [Lotman Yu. M. Symbol in the system of culture. Selected articles. Vol. 1. Tallinn], 1992 s.191–199.
8. *Lotman Yu. M.* Struktura xudozhestvennogo teksta. SPb: Azbuka [Lotman Yu.M. Structure of the artistic text. St. Petersburg: Azbuka], 2018. 701 s.
9. *Mify narodov mira.* Enciklopediya. T. 2. Moskva: Sovetskaya enciklopediya [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. Vol. 2. Moscow: Soviet encyclopedia], 1988. 719 s.
10. *Osipova N. O.* Mifologema puti v hudozhestvennom prostranstve «Peterburgskih povestey» Gogolya [Osipova N. O. Mythologema of the way in the artistic space of Gogol's «Petersburg stories»]. URL: www.domgogolya.ru
11. *Propp V.Ya.* Istoricheskie korni volshebnoj skazki. Moskva: Labirint [Propp V. Ya. Historical roots of the magic fairy tale. Moscow: Labyrinth], 2005. 331 p.
12. *Saxarov Sofronij (arx.)* Tainstvo xristianskoj zhizni Svyato-Ioanno-Predtechenskij monastyr', Svyato-Troiczskaya Sergieva Lavra [Saxharov sophroniy (arch.) The sacrament of Christian life of St. John the Baptist monastery, Holy Trinity Sergius Lavra], 2009. 272 s.
13. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal'nye znakovye komplekсы. T. 1 Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi [Toporov V. N. World tree. Universal sign complexes. Vol. 1. Moscow: Handwritten monuments of Ancient Russia], 2010. 448 s.
14. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal'nye znakovye komplekсы. T. 2. Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi [Toporov V. N. World tree. Universal sign complexes. Vol. 2. Moscow: Handwritten monuments of Ancient Russia], 2010. 495 s.
15. *Toporov V. N.* Poetika Dostoevskogo i arxaicheskie sxemy mifopoeticheskogo myshleniya [Toporov V. N. Dostoevsky's Poetics and archaic schemes of mythopoetic thinking]. URL: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf
16. *Chajkovskij P.* Shhelkunchik. Balet-feeriya. Moskva: Muzyka [Tchaikovsky, P. The Nutcracker. Ballet extravaganza. Moscow: Music], 2003.
17. *Chulaki M.* Instrumenty simfonicheskogo orkestra. SPb, Kompozitor [Chulaki M. Instruments of the Symphony orchestra. Saint Petersburg: Composer], 2004. 220 s.
18. *Yung K.* Ob otnoshenii analiticheskoy psixologii k poezii [Jung K. On the relation of analytical psychology to poetry]. URL: http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu
19. *Lynn F. Jacobs* Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. Penn State University Press, 2012. 328 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по.: *Селиверстова И. В.* Анализ балета Ю. Григоровича «Щелкунчик». URL: <https://pandia.ru/text/82/356/73101.php>

² Асинхронность — понятие, введенное в музыковедение Р.Н. Берберовым по отношению к анализу музыкальных произведений.

³ О моделирующей роли пространства см.: [8, 275].

⁴ О характеристиках универсального образа мировое древо см.: [13, 337–338, 269].

- ⁵ О линейном и живописном стилях см.: [4].
- ⁶ О понятии «художественная точка зрения» см.: [8, 328].
- ⁷ О внешнем и внутреннем видении см.: Флоренский «Иконостас».
- ⁸ Генеральной отмеченная цезура может быть названа потому, что присутствует на всех уровнях музыкального текста.
- ⁹ «Существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе <...> слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [2, 1].
- ¹⁰ О числе три «как основной количественной константе», описывающем макро- и микрокосм, а также вертикальную ось, см.: [13, 278–279].
- ¹¹ Предпосылки к пространственной маркировке Шестой и Десятой сцен присутствуют в сценарии. В Шестой сцене нижний пространственный уровень отмечен в персонажном (появление мышей) и эмоциональном (чувство страха, подобно стержню, скрепляет сцену: «ей страшно — 2 т. дрожи, с ужасом видит (тремоло ужаса), полная испуга, страх чересчур велик» [16, 47–49]) планах.
- ¹² «...значимая семиотическая, культурно-типологическая единица, которая предстает в тексте в виде художественного образа с пространственными характеристиками, несущего устойчивые смысловые значения оппозитивного типа» [3].
- ¹³ Графике партитуры «Щелкунчик» присущ иконописный характер. Знаковую роль в тематизме балета играют прямые линии, отражающие восхождение или спуск в пространстве. В контексте архетипического сюжета пути они связаны с раскрытием основной сюжетной линии. Подобно изобразительному искусству, они выражают связь между планами содержания и выражения [8, 77]. Знаменательно, что эти линии, определяющие движение в пространстве, присутствуют в партитуре и в роли фона, подтверждая глубокую связь музыкального текста с мифопоэтическим, в котором активные элементы пространства направляют развитие сюжета.
- ¹⁴ Термин «знак» использован в значении *«смыслового отражения предмета <...> имеющим собственную структуру, являющимся элементом структуры или модели <...> и получающим свою полноценную значимость только в контексте других знаков»* [5, 96]. При использовании термина в конкретной ситуации существенна его связь с композиционным принципом житийных икон — клейм («знак, печать») — последовательным (во времени) повествованием сюжета через цепь событий. В музыкальном тексте знак составляет символическое толкование всех элементов музыкального языка, которые зрительно, акустически, ассоциативно раскрывают его содержание.
- ¹⁵ «Грамматика сюжета» — термин Лотмана, использованный им в исследовании «Структура художественного текста».
- ¹⁶ Сам формат дверей триптихов (ключевой элемент в ритуале перехода) устанавливает границы между панелями и изображениями, которые имеют место в различных пространствах и временах [19, 5].
- ¹⁷ Музыкальная композиция представляет собой сквозную, обусловленную сценическим действием, сцену.
- ¹⁸ Чайковский высказывает мысль о неизбежности роковой встречи. Мрак, страх есть составляющая пути, а потому зловеще не извне, оно обнаруживает себя в процессе развития — тембрового раздвоения темы.
- ¹⁹ Этот 24-х тактовый раздел можно обозначить экспозицией конфликта. С одной стороны, ему присуща разработочность — мотивная и тембровая деформация темы пути. С другой стороны, этот раздел не столько развивает, сколько экспонирует главное зерно конфликта. Неслучайна и структурная периодичность раздела 12+12. При повторе усилены лишь моменты динамики и тембрового дублирования.
- ²⁰ Сюжет поединка в Восьмой сцене раскрывается посредством приема тембрового расслоения между противоположными по значению голосами оркестра (который был использован в аналогичной сюжетной ситуации в Шестой сцене).

- ²¹ И тематизм Восьмой сцены (изложенная в ритмическом увеличении тема роста елки), и композиция (трехкратное проведение с постепенным динамическим, тембровым нарастанием и восхождением в пространстве) раскрывает содержание музыки балета — восхождения.
- ²² Девятая сцена предвещает смысловое зерно Десятой — полетность, невесомость. Тема воздушной стихии, предопределенная сценическим планом (*«сильные порывы ветра заставляют кружиться хлопья снега»* [16, 76]) в музыке реализована на уровне инструментовки, жанровой основы (вальсовое кружение подобно кружению вьюги), тематизма (обилие прерываемых, равномерно чередующихся пауз, группировка по две-три ноты), легкого, воздушного характера исполнения, быстрого, постепенно ускоряющегося до «presto» темпа. В среднем разделе мерное покачивание подготавливает жанровую основу Десятой сцены — баркаролу.
- ²³ Как было отмечено, в последних 17 тактах происходит регистровый скат в нижний регистр и полная замена оркестровых голосов. Знаменателен факт масштабного превосходства последнего знака — начала пути (17 т.) — над знаком конца (10 т.).
- ²⁴ При повторении, с т. 42, тема баркаролы интонационно преобразуется и обретает голос главного героя Шестой сцены. Очевидным и уже не подлежащим сомнению ее присутствие становится в тот момент, когда события разворачиваются по уже знакомому в Шестой сцене сценарию: в основу развития темы положен прием тембрового расслоения (сначала между деревянными духовыми и струнными (1–4т.), далее — между голосами «своими» (первые, вторые скрипки, альты) и «чужими» (бас кларнет, контрабас, виолончель). «Встреча» с представителем нижнего пространственного уровня режиссирует движение к верхней границе и максимальное расширение звукового пространства.