

УДК 782.9:792.8

С. Ю. Лысенко

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ В РАКУРСЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА

В статье проблема художественной интерпретации в музыкальном театре раскрывается в аспекте соотношения смысловой структуры литературного первоисточника, композиторского текста и постановочно-режиссерских концепций. На примере балета П. Чайковского «Щелкунчик» в постановочно-хореографических версиях В. Вайнонена и Ю. Григоровича рассмотрены скрытые механизмы и средства интерпретации в процессе «перевода» исходного («пускового») текста на язык музыки и театрально-хореографического искусства. Привлечение синергетического подхода позволяет исследовать балет как открытую нелинейную систему, способную к перестройке исходной смысловой структуры, а художественную интерпретацию – как синергетический процесс.

Ключевые слова: балет, художественная интерпретация, синтетический художественный текст, синергетический подход, смысловая структура текста, П. Чайковский, «Щелкунчик», постановочно-хореографическая интерпретация.

S. Yu. Lysenko

THE PROBLEM OF AN ART INTERPRETATION AT THE MODERN MUSICAL THEATER IN AN ASPECT OF THE SYNERGETIC APPROACH

At the article the problem of an art interpretation at the modern musical theater is considered in an aspect of correlation of the sense structure of the literary original source, composer text and production-acting conceptions. The example of the ballet “The Nutcracker” by P. I. Tchaikovsky is covered the hidden mechanisms and means interpretation of the “translation” of the source text into the language of music and scene-choreographic art.

At the music studies a ballet is traditionally considered as a musical genre, where the object of research is the musical score. In the context of the music studies’ attention is remained the researching of a stage

realization of the composer idea and the whole sensory image of the ballet performance. The present article is covered the methodological procedure of analysis of the ballet score formed at the music studies, actualizing the necessity of the complex way for researching a ballet as a music-theatrical genre, included the stage of scene-choreographic interpretation. For the purpose a ballet is observed as the synthetic art text appreciated as the result of the stepped multilevel interpretation of a literary original source (the composer stage of creation) and a musical score (a scene-choreographic realization).

An attraction the synergetic approach is allowed to explore the ballet as the open nonlinear system, abler to reconstruction of the initial sense structure, but the art interpretation as the synergetic process. For example the musical score of the Chaikovsky's ballet and modern directorial-choreographic version by V. Vainonen and Y. Grigorovich for the first time is researched the procedure of the decentration sense structure of the source text in the process of art interpretation, is received the confirmation of the theory about the removing of the semantic dominance and appearing the new versions of the semantic centration of the text in forming the complex music-scene the whole.

Keywords: ballet, art interpretation, synthetic art text, synergetic approach, sense structure of the text, P. I. Tchaikovsky, "The Nutcracker", scene-choreographic interpretation.

Духовное бытие произведения музыкального искусства невозможно без процесса художественной интерпретации. Каждый новый интерпретатор задает тексту свои вопросы, каждое новое прочтение (исполнение, постановка) высвечивает в произведении разные аспекты содержания, выявляет новые грани смысла, порождая порой весьма широкий смысловой диапазон трактовок. Подобная множественность интерпретаций – свидетельство онтологической неисчерпаемости всякого художественного произведения, являющего собой разомкнутую смысловую систему.

В настоящее время в музыковедении проблема художественной интерпретации наиболее изучена в аспекте исполнительской деятельности, посредством которой музыкальное произведение реализуется как «искусство интонируемого смысла», предстает в своей акустической ипостаси. Однако интерпретация музыкально-сценического произведения (оперы, балета) имеет свою специфику, связанную с синтетической природой жанра. Ее отличительной чертой можно считать неоднородный, «полифонический» характер, обусловленный объединением нескольких видов интерпретации. В первую очередь – исполнительской интерпретации, являющейся

необходимым условием полноценного бытования всякого музыкально-театрального произведения¹⁵. Современное музыковедение в рамках философско-герменевтической и семиотической научных традиций все чаще осмысливает деятельность оперного композитора как интерпретаторскую – в отношении литературного первоисточника (либретто, сценария), получающего смысловое «перевыражение» в музыкальной партитуре [6; 12]¹⁶. Однако наиболее специфической для оперы и балета является постановочная (или постановочно-хореографическая) интерпретация, объединяющая результат творческих усилий режиссера, хореографа, актеров (певцов или танцовщиков), сценографов

¹⁵ В опере, например, признаками исполнительской интерпретации обладает деятельность певцов, музыкантов оркестра, дирижера, хормейстера и др., в балете – танцовщиков.

¹⁶ Полагаем, что результат деятельности композитора, сочиняющего музыкальную партитуру балета на основе сценария или либретто по известному литературному первоисточнику, также может быть осмыслен как художественная интерпретация. В качестве примера, в частности, приведем балеты П. Чайковского («Щелкунчик»), С. Прокофьева («Ромео и Джульетта»), «Каменный цветок»), Р. Щедрина («Анна Каренина»), «Дама с собачкой»), Б. Тищенко («Ярославна») и мн. др.

и ориентированная на последующее визуальное восприятие реципиентами музыкально-театрального произведения.

Такая сложная, «составная» структура художественной интерпретации в музыкально-театральном жанре способствует смещению исследовательского акцента на процессуальный характер возникновения целостного, комплексно воспринимаемого музыкально-театрального спектакля. Это позволяет нам рассматривать музыкально-сценическое произведение как синтетический художественный текст¹⁷, формируемый в процессе поэтапной многоуровневой интерпретации литературного первоисточника (композитором), музыкальной партитуры (постановщиками) и воспринимаемый как единое целое в момент своего сценического воплощения. При этом интерпретация понимается нами в опоре на философскую герменевтическую традицию как сложное диалектическое единство воссоздания авторского смысла и порождения собственных смысловых интенций. Тогда художественная интерпретация в жанре балета, к примеру, может быть осмыслена как процесс смыслового «перевыражения» и объективации актуальных для композитора и постановщиков смысловых мотивов исходного вербального текста и музыкальной партитуры, который происходит с помощью невербальных средств: звука (музыкальный ряд), жеста, пластики, поз, мимики (хореография и сценическое поведение танцовщиков-актеров), цвета, линии, формы, света (сцено-

¹⁷ Данное понятие сравнительно недавно введено в круг проблем, связанных с методологией анализа текста, в работах Г. Богина [3], П. Волковой [6]. При таком подходе традиционный анализ художественных текстов синтетической природы как взаимодействия разнокачественных знаково-языковых систем – музыки, слова, сценического действия, хореографии – дополняется представлением о рядах синтетического целого как носителях своих смыслов.

графия). Центральным этапом такого синтетического художественного текста¹⁸, на наш взгляд, следует определить музыкальную партитуру, которая является не только результатом композиторской интерпретации вербального текста, но и содержит векторы смысловых развертываний последующих постановочно-исполнительских интерпретаций, определенные «сигналы текста» (М. Лотман), детерминирующие герменевтическую множественность потенциальных интерпретаторских решений.

Взгляд на музыкально-театральное произведение в аспекте художественной интерпретации актуализирует проблему соотношения авторского замысла и его новых смысловых вариантов, «переакцентировки» (термин Ю. Нигматуллиной) исходной смысловой структуры на всех этапах создания синтетического художественного текста. Одним из возможных путей решения проблемы может стать привлечение синергетического подхода к анализу синтетических художественных текстов. Такие тексты могут быть осмыслены как сложные открытые смыслопорождающие системы, в которых на всех уровнях происходит взаимный информационный и энергетический обмен и которые обладают «эффектом приумножения» в конечном художественном результате. Это дает нам основания определить синтетический художественный текст как синергетический объект, обладающий своими специфическими признаками¹⁹: 1) открытостью (способностью вступать во взаимодействие

¹⁸ Сказанное в первую очередь относится к той жанровой модели балета, которая сложилась к концу XIX века в балетах П. Чайковского, А. Глазунова, позднее – И. Стравинского, М. Раavelя и др.

¹⁹ Указанные признаки синергетических систем, проецируемые нами на синтетические художественные тексты, являются результатом обобщения следующих работ: [5; 7; 8; 9; 12].

с внешними факторами и другими открытыми системами, в том числе – с художественным сознанием интерпретаторов, с совокупностью текстов культуры и др.); 2) нелинейностью (гибкостью, обратимостью развития, возможностью актуализации любого из предзаданных (будущих) и прошлых состояний системы, движением назад, возвратами к прежним стадиям развития, в том числе – к «пусковому» тексту литературного первоисточника); 3) способностью к взаимодействию частей (субтекстов, рядов) внутри сложно-динамической системы синтетического текста; 4) самоорганизацией как последовательностью фазовых переходов порядка (в случае с синтетическим художественным текстом, понимаемом нами как относительно стабильно функционирующая система исходного авторского текста) и нестабильности (перестройки смысловой структуры, смещения семантических доминант интерпретируемого текста в процессе понимания); 5) синтезом порядка и хаоса, вероятности и неопределенности. Иными словами, проблема соотношения авторского замысла и интерпретаторских прочтений в синтетическом художественном тексте как сложно-динамической системе с многоуровневой организацией в рамках синергетики может быть осмыслена как сложный синтез детерминированных процессов (строго определенных автором, культурными кодами и др.) и вероятностных, трудно прогнозируемых явлений (восприятие, интерпретация и др.), последние из которых развиваются внутри, на основе и в постоянном взаимодействии с устойчивыми процессами, зафиксированными в смысловой структуре исходного текста.

В указанном ракурсе несколько иначе раскрываются функции художественной интерпретации в синтетическом художественном тексте. Рассмотрим ее как фактор, приводящий систему в состояние нестабильности,

как кризис системы²⁰, проявление моментов ее неустойчивости, актуализации креативного смыслопорождающего хаоса и последующей организации нового порядка. Полагаем, что процесс художественной интерпретации способствует децентрации смысловой структуры, образуемой на каждом из этапов формирования балета или оперы, и определяет выбор пути последующей смысловой организации нового синтетического целого при участии невербальных языковых средств, вовлекаемых в художественный синтез искусств.

Обобщим ряд высказанных положений:

1. Структура синтетического художественного текста отражает процесс его формирования, понимаемого как смена одного устойчивого типа функционирования на другой. Каждый последующий этап смыслового «перевыражения» во взаимодействии рядов – музыкального, хореографического, сценического, сценографического – может быть осмыслен как момент неустойчивости, при котором хаос, трактуемый нами вслед за Е. Синцовым как веер нереализованных возможностей смыслового развертывания [10], может «вырваться» на более высокий уровень, изменить траекторию развития синтетического художественного текста как процесса.

2. Смысловая структура субтекста каждого ряда синтетического художественного

²⁰ Осмысление художественной интерпретации как кризиса системы будет осуществлено нами в опоре на исследование Ю. Кирбабы, в котором синергетический потенциал кризиса как процесса, характеризующего обновление системы, рассматривается применительно к развитию культуры [7]. Полагаем, что синергетические представления о кризисе системы как потере устойчивости возможно проецировать на художественную интерпретацию, являющуюся, на наш взгляд, ключевым понятием синтетического художественного текста как процесса.

текста, его знаковый уровень, может быть признан как своеобразная «ловушка, накопитель энергии»²¹. Такое понимание коррелирует с исследовательским положением Е. Синцова о тексте как способе удерживания, структурирования хаоса потенциальных смыслов, нереализованных автором в устойчивой зоне смысловой структуры текста, отсеченных в процессе написания, но сохраняющих свое влияние на понимание целого [10], «взывающих» к интерпретации, или тех смыслов, которые возникают при взаимодействии текста с контекстом Культуры, «спящих» смыслов, не предусмотренных, а потому не зафиксированных автором на знаковом уровне текста. Авторская смысловая энергия упорядочивается в смысловой структуре, но закрепленный порядок, зафиксированный в каждом ряду синтетического художественного текста как спектр элементов, которые ждут своего будущего понимания, несет в себе и механизм своего собственного демонтажа, реализуемый в процессе художественной интерпретации.

3. Каждый вновь созданный ряд (на разных этапах формирования синтетического художественного текста) способствует повышению информационного содержания целого – в первую очередь, за счет «открывания» новых смысловых уровней «пускового» текста, «поднимания на поверхность» его глубинных смыслов, а также усложнения интертекстуальных связей со всей совокупностью текстов культуры. В момент интерпретации происходит «встряска» системы, способствующая, в том числе, усилению интенсивности уже сложившихся связей, появлению зоны напряжения между элементами разных рядов. Скрытые противоречия, несоответствия

²¹ На такое понимание взаимосвязи между материальной структурой и энергией, сформулированное современной кибернетикой, обращает внимание Ю. Кирбаба [7].

между словом и музыкой (например в опере), неканонические художественные приемы, новаторские средства языка, остановки действия, повторы, обрамления, нарушения структуры, внезапные модуляции и др., необъяснимые с позиции формальной логики, в синергетике могут быть рассмотрены как некие «отверстия», через которые «проглядывает» хаос – динамизм, противоречивость, многозначность, парадоксальность языковых средств текста и художественного сознания автора интерпретируемого текста (поэта, композитора, хореографа, режиссера и др.). Понимаемый в научных традициях синергетики как всепорождающая стихия, как первоимпульс творения, такой хаос в процессе художественного «перевыражения» смысла во взаимодействии рядов балетного (оперного) спектакля получает структурирование в новом тексте, способствуя рождению его новых смысловых вариантов.

Рассмотрим в ракурсе синергетического подхода процесс и результат художественной интерпретации на примере балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» как синтетического художественного текста. В качестве материала для анализа изберем «Вальс снежных хлопьев» в постановочно-хореографических интерпретациях В. Вайнонена и Ю. Григоровича²². Центром нашего внимания, своеобразной точкой отсчета станет музыкальная партитура балета – центральное, как было сказано ранее, звено интерпретаторской цепи, из которой мы, следуя логике нели-

²² Материалом для анализа послужила постановка «Щелкунчика» в 1934 году в Ленинградском государственном театре оперы и балета в хореографии В. Вайнонена, возобновленная В. Гергиевым в 90-х годах XX века в Мариинском театре (Санкт-Петербург), а также режиссерско-хореографическая интерпретация Ю. Григоровича в ГАБТе (спектакль 1978 года в исполнении Е. Максимовой и В. Васильева).

нейного развития сложных систем, можем «возвращаться» к прошлому (литературному первоисточнику, балетному сценарию) и «заглядывать» в будущее (последующие танцевально-сценические прочтения).

«Вальс снежных хлопьев» в балетной партитуре П. Чайковского, как известно, замыкает 1-й акт, в котором завершается экспонирование и развитие действенных, событийных сцен – бытовых, повседневных «дневных» сцен (реальность) и фантастических «ночных» сцен – и предваряет статичный дивертисментный 2-й акт балета, посвященный, если верить либретто, показу исключительно сказочно-волшебных образов. Согласно сценарию М. Петипа, композитору предписывалось сочинить «крутящийся вальс» для 60 танцовщиц, создать звуковой образ снежной бури в зимнем лесу. В русле традиции большого балета той эпохи данная сцена должна, по мысли балетмейстера, уравновесить психологизм предшествующего действия, перевести содержание в русло волшебной сказки, представить новые декорации (зимний лес), дать возможность хореографу и труппе (в первую очередь кордебалету) продемонстрировать мастерство постановки и исполнения коллективных хореографических форм.

Чайковский, всегда относившийся к указаниям балетмейстера с большим вниманием, тонко чувствующий природу хореографического искусства, имеющий к тому времени значительный опыт сочинения балетов, создает такой вальс, который демонстрирует явное нарушение его основных жанровых признаков. Создается впечатление, что композитор сознательно преодолевает жанровый стереотип вальса, усложняя художественно-исполнительские задачи хореографа и танцовщиков. В первую очередь сказанное касается метро-ритмической организации музыкального материала. Чайковский избега-

ет привычного для вальса подчеркивания сильных долей, «сбивая» метрическую трехдольность двухдольными мотивами, многочисленными синкопами, реализуя сложную игру метрическими и ритмическими акцентами (основная тема «Вальса»). Несовпадение двухдольности по условной временной вертикали в указанных линиях способствует тому, что музыкальная партитура насыщается полиметрическими и полиритмическими приемами, представляет собой сложную, неоднородно организованную ткань, насыщенную «биением» (мерцанием) двух- и трехдольности. Более того, в процессе развития музыкального образа происходит метрическая модуляция, и в коде вальса вуалируемое, скрытое трехдольное кружение окончательно «выпрямляется» в двухдольном метре.

Другим нарушением привычных для хореографической музыки XIX века ожиданий становится использование в балетной партитуре новой тембровой краски – детского хора, порученного мальчикам для исполнения вокализом за сценой. Вокальный тембр здесь трактуется Чайковским как оригинальная инструментально-оркестровая краска и вводится, по всей видимости, для того, чтобы создать особый «бестелесный», прозрачный тембр для музыкальной темы трио, контрастирующей основному материалу вальса. Однако тема хорового раздела излагается не вполне типичными для танцевально-инструментального жанра средствами: терцовая втора, ровный ритм, строго выдержанная гетерофонная фактура отсылает скорее к песенным, нежели к танцевальным фактурно-мелодическим формам. К парадоксальным для вальса музыкальным средствам следует, на наш взгляд, отнести и внутреннюю противоречивость музыкального образа, создаваемую многочисленными противопоставлениями (иногда противодвижениями) и реализующую принцип единовременного

контраста. Обозначим лишь некоторые из них. Остинатный, статичный, «застылый» тонический органнй пункт противостоит подвижной суетности (в силу метрической неоднозначности), трепетности «живой» фактуры верхних регистров, значительному ускорению темпа в коде. Густые, «свинцовые» тембры низких инструментов (тромбоны, тубы, фаготы) контрапунктируют легким, невесомым, будто искрящимся тонким росчеркам флейт и скрипок (реприза вальса). Изломанная, «капризная» нисходящая хроматика основной темы вальса контрастирует нарочито чистой диатоникой хоровой темы (трио). Используя терминологию синергетики, «Вальс» демонстрирует средства и приемы, необъяснимые с позиции формальной логики, которые следует рассматривать как некие «отверстия», через которые «проглядывают» потенциальные смыслы, детерминированные художественным сознанием композитора и адресованные будущим интерпретаторам – дирижерам, хореографам, танцовщикам, сценаристам, реципиентам и др.

Подобное музыкальное решение, представляющее композиторский этап сложного процесса формирования синтетического художественного текста, значительно углубляет, драматизирует содержание этой сцены, «насыщает» художественный образ тревогой, предчувствием неизбежного, содержит смысловые обертоны, лежащие за рамками балетного сценария М. Петипа. Обратим внимание, что балетмейстер мыслит данный номер как картину зимнего леса, разыгравшаяся снежная буря трактуется как аллегория, как условное препятствие на пути к мечте, к счастью, к идеальной гармонии, ожидающей главных героев в будущем – в Конфитюренбурге²³. Полагаем, что именно такие

²³ Так, в частности, объясняет замысел Петипа один из балетмейстеров данного балета Ф. Лопухов (см. [13, с. 35]).

примеры послужили поводом для исследователей и современников говорить о противоречии между либретто и его музыкальным воплощением. По словам Б. Асафьева, «музыка Чайковского к балету “Щелкунчик” по содержанию своему стоит гораздо выше сюжета в том плане, как этот сюжет был трактован в эпоху первой постановки балета» [1, с. 193].

Следует отметить, что смысловой мотив зимнего леса, вьюги отсутствует в сказке Т. Гофмана, в опоре на которую сочинялся балетный сценарий. Балетмейстеру было важно не только усилить рождественский колорит действия, переключить внимание на восприятие сказочной балетной феерии 2-го акта, но и, как уже отмечалось, ввести массовую кордебалетную сцену. Вместе с тем исследователи полагают, что сценарий Петипа приближается к жанру волшебной сказки, имеющей тесную связь с мифом [13, с. 35]. Тогда смысловой мотив зимы в мифологическом аспекте правомерно трактовать как замирение жизни, остановку в развитии, смерть, а одно из мифологических значений образа леса как входа в царство мертвых помогает осознать зимние сцены балета, предшествующие показу Конфитюренбурга, как подготовку к переводу действия в иное измерение²⁴, представляющее в мифологии второй компонент семантических антиномий: день – ночь, земля – небо, жизнь – смерть, время – вечность, мирское – сакральное и др. Именно такие смысловые мотивы, по всей видимости, можно определить как «спящие», потенциальные смыслы, не предусмотренные автором либретто в качестве устойчивых и «обитающих» в глубинных слоях смысловой структуры текста, но актуализированные

²⁴ На такую трактовку данных смысловых мотивов в балете «Щелкунчик», в опоре на работы Е. Мелетинского, обращает внимание И. Скворцова [13, с. 35–36].

в процессе композиторской интерпретации. Именно эти смысловые коннотаты, связанные с концептами ночи, сна, смерти, оказались востребованными Чайковским, чья творческая личность характеризуется такими чертами, как эмпатийность, ранимость, тревожность, мнительность, страх смерти.

Исходя из вышеизложенного, выскажем предположение, что смысловая структура либретто, зафиксированная балетмейстером в вербальной форме сценария и являющаяся, в свою очередь, результатом переосмысления литературной сказки-новеллы Гофмана, подвергается в музыкальной партитуре значительной «перестройке». Доминирующие смысловые акценты, фокусирующие внимание на картине зимней природы, смещаются на условную периферию, и в смысловую структуру нового музыкального текста «прорывается» психологизм, сфера подсознательного, смутно тревожного, фантазмагорического, отнюдь небезобидного, недоброго²⁵, «ломающая» прежний порядок смысловой организации и вводя интерпретируемый текст в зону неустойчивости. В контексте позднего творчества композитора за комплексом музыкально-выразительных средств, призванных воплощать подобные образы, устойчиво закрепилась трагическая семантика – мистический страх перед неизбежным, конфликтное противопоставление земного и потустороннего, человеческого и inferнального, жизни и смерти. В первую очередь к таким средствам в «Вальсе снежных хлопьев», по всей видимости, следует отнести тембровую организацию музыкального материала. Низкие глухие тембры фаготов и басс-

²⁵ Б. Асафьев в «жуткой снежной метелице» вальса услышал «холодную, колкую механистичность и автоматичность, не скрываемую никакими узорчатыми фигурациями и ими еще хуже обнажаемую» [2, с. 256].

кларнетов²⁶; «попискивающие», свистящие, колкие «всполохи» флейт *riccolo*, в сочетании с сухим постукивающим ритмом²⁷; холодноватый, бестелесный, обезличенный тембр детских хоровых голосов; дублировки флейтами *riccolo* и басс-кларнетами их основных (базовых) тембров, искажающие привычные темброво-оркестровые краски («не вполне реальность»), заставляющие их звучать более напряженно – все это воспринимается как знаки присутствия инобытия, инореальности, вечности, в отдельные моменты – чего-то космического, надвременного. Другим важнейшим музыкально-выразительным средством воплощения сложного неоднозначного образа является, как уже отмечалось, метроритмическая организация «Вальса», где двух- и трехдольность тесно переплетаются, проступают словно просвечивают друг сквозь друга, формируя целостно-противоречивое единство. К подобным средствам примыкают и ведущие интонационно-мелодические комплексы балета – нисходящие и восходящие диатонические гаммообразные мелодические образования-темы, основанные на риторических фигурах *anabasis* и *catabasis* и имеющие в европейской музыкальном искусстве последних столетий устойчивую семантику вознесения (возвышения, воспарения) и умирания (возвращения к исходу). В репризе вальса такие мелодические линии звучат в противодвижении-противостоянии. Основной музыкальный материал – нисходящая, усложненная мордентообразными фигураци-

²⁶ В «Пиковой даме» эти тембры сопутствуют образам мистического ужаса, страха в 4-й и 5-й картинах оперы, звучат в напряженные моменты разработки Шестой симфонии, в «Щелкунчике» характеризуют амбивалентный образ Дросельмейера и др.

²⁷ Вызывают аналогии со сценой «В казарме» из вышеупомянутой оперы, с эпизодом битвы с мышами в 1-м акте балета.

ями мелодическая тема у «теплых» оркестровых тембров (флейты, кларнеты, высокие струнные), «потерявшая» дезальтерационную хроматику своего первоначального вида. Ему контрапунктирует затрудненное синкопами и единичными хроматическими изломами, будто «заимствованными» из основной темы вальса, восходящее мелодическое движение у низкой меди (тромбоны, тубы). Оба мелодических комплекса составляют сложный и противоречивый синтез, демонстрируя результат взаимопроникновения, переплетения, «прорастания» друг в друга. Подобный процесс наблюдается и в диатонической теме хорового раздела, которую «оплетает» хроматически изломанный подголосок с уменьшенной терцией (партия скрипок) – «след», отголосок тревожной основной темы вальса. Создается впечатление, что сквозь красивую пейзажную зарисовку проступают черты недоброй фантастики, наваждения, чего-то колдовского. За жанровой основой бытового танца, колыбельной песни просматривается иная реальность, сфера внечеловеческого, вечного, потустороннего, что эти миры активно взаимодействуют, переплетаются, существуют в едином.

Осуществленный анализ позволяет предположить, что композитор в музыкальном ряду балета воплощает спектр нереализованных возможностей смыслового развертывания литературного первоисточника, невосребованных в сценарии балетмейстера, но созвучных философско-эстетическим взглядам Чайковского. Такое музыкальное решение, на наш взгляд, является свидетельством изменения траектории развития анализируемого синтетического художественного текста как процесса, заданной М. Петипа, и апеллирует к сказке Э. Т. А. Гофмана, чье творчество композитор хорошо знал и высоко ценил.

Исследователи творчества немецкого писателя-романтика отмечают, что в своих

произведениях Гофман стремился отразить двойственность единого мира, его принципиальную множественность, неразделенность добра и зла, света и тени, реальности и фантастики [4; 14]. Вечное не является антитезой реальности, небесное – земному, они «сближены как разные уровни одного и того же», «но одновременно бесконечно разделены абсолютной зависимостью земного от небесного» [14, с. 92]. Содержание его сказок воплощает сопряжение чудесного с повседневным, не столько противостояние, сколько двуединство обыденного, филистерского мира и мира мечты, мира возвышенного, поэтического. Лишь дети (и люди, обладающие художественным сознанием) способны различить в обыденности «тайные намеки», присутствие в ней иной реальности. Вместе с тем сказка про Щелкунчика в этом смысле необычна даже для Гофмана. Ее смысловая структура демонстрирует неустойчивость, подвижность в определении основных (центральных, устойчивых) и потенциальных (периферийных, неустойчивых) семантических узлов текста. Гофман будто сознательно стремится избежать однозначности в понимании сути излагаемых событий, предлагая «на выбор» несколько интерпретаторских стратегий, позволяя многократно менять фокусы восприятия. По мнению исследователей, подобные тексты могут быть определены как тексты синергетические, с высокой степенью вероятностных процессов, авторы которых изначально закладывают возможность множественных толкований смысла, сталкиваются различные мировоззрения, позиции, не утверждая ни одну из них как правильную, провоцируя изменение интерпретаторских установок [8, с. 24].

Семантической доминантой «пускового» литературного текста может быть определен смысловой мотив параллельного, «независимого» существования сказки и были, тогда

фантастические события, сказочное путешествие в Конфитуренбург – лишь плод богатого воображения Мари, ее сон, выдумка. В пользу такого фокуса, в частности, говорит достоверное, вполне реалистичное истолкование невероятных, фантастических явлений²⁸. В роли другого устойчивого смыслового узла может быть осмыслен смысловой мотив двуединства мира, тесного переплетения реального и фантастического, земного и вечного, «просвечивания» одного сквозь другое. Так, преломление реальности сквозь призму художественного сознания Мари позволяет выявить целостность, богатство, разнообразие обыденной жизни, насыщенной запахами, звуковыми характеристиками, обладающей визуальными координатами, цветовыми нюансами, которые «эхом» отзовутся в описании сказочного мира. Мир вечности, гармонии у Гофмана, напротив, «подозрительно» напоминает мир бургерства с его культом еды, кухонной утвари, избытка хозяйственных благ, насыщен обыденными подробностями, чрезмерной детализацией чудесных происшествий, и, по мнению исследователей, уже «тронут распадом» [14, с. 97], лишен единства, целостности. Именно эту детерминируемую Гофманом противоречивую целостность реального и иррационального Чайковский, как полагаем, помещает в устойчивую зону

²⁸ Укажем, в частности, на «предусмотрительные» авторские комментарии по поводу семи блестящих серебряных корон Мышиного Короля, предьявляемые Машей в качестве доказательства реальности фантастических событий, которые по воле Гофмана неожиданно оказываются брелками, некогда подаренными Мари крестным; а ожившая мимика Щелкунчика «услужливо» объясняется искажением света мигнувшей от сквозняка лампы. Так знаки ирреальности, сказки, чудесного, получившие «земную» разгадку, вытесняются на смысловую периферию, «заслоняются» повседневностью, обыденностью.

смысловой конструкции музыкальной партитуры – этапа композиторской интерпретации, ввергая текст как систему в состояние неустойчивости и формируя новый порядок, посвоему объединяет смысловые семантические узлы в активно действующее смысловое поле (его активный центр). Это позволяет композитору преодолеть идиллическую трактовку мира гармонии, данную в балетном сценарии М. Петица (заключительный акт балета) и актуализировать в «Вальсе снежных хлопьев» потенциальный смысловой мотив, связанный с романтической образной сферой, тревожными предчувствиями, трагической надломленностью, кульминационное воплощение которого будет осуществлено в знаменитом *Andante maestoso* 2-го акта.

Постановочно-хореографическую интерпретацию «Щелкунчика», осуществленную В. Вайноном, в синергетическом ракурсе также можно трактовать как «встряску» системы, упорядоченной в музыкальной партитуре Чайковского. В рамках синтетического художественного текста такое воздействие, дестабилизирующее прежний порядок, способствует усилению интенсивности уже сложившихся связей, появлению зоны напряжения между элементами разных рядов – в частности, музыкального и хореографического. Вайнон изменяет сценарий балета, сочиняет историю обыкновенной девочки, которой приснились необыкновенные приключения, смещая акценты с пары противоположностей «реальное – фантазматическое, иррациональное» на пару «мир обыденный, будничные – мир сновидений» (то тревожных, кошмарных, то сладостных, мир детских грез о царстве игрушек). Однако заявленное в новом сценарии балета отчетливое размежевание между враждебным и умиротворенным, сказочно прекрасным преодолевается балетмейстером в хореографиче-

ском ряду – и, прежде всего, в тех моментах, когда он опирается на средства «чистой», бессюжетной хореографии, выразительный язык классического танца, обладающий высокой мерой обобщения, близкого языку музыки. Яркий пример тому – «Вальс снежных хлопьев», переименованный Вайноненом в «Вальс снежинок». Сложная противоречивость музыкального образа, двуединство обыденного-ирреального (жанровые черты вальса, колыбельной песни и их преодоление, вуалирование; взаимообмен диатоникой и хроматикой в различных музыкальных темах; противоединство недоброго и лирического, приземленного и возвышенного, бездушно-го и живого) находит свое «перевыражение» в хореографическом образе Вальса. Балетмейстер выстраивает композицию на сочетании движений разновекторной направленности. Множество высоких прыжков, устремленных ввысь, словно преодолевающих законы гравитации, сосуществуют «в едином пространстве и времени» с движениями приземленными, прикинутыми к земле, реализуют максимально возможную в вертикальном пространстве сцены амплитуду движений. Нередко в одну группу движений хореограф объединяет мягкие контуры лирических рас и острый, «колючий» рисунок танцевальных движений. Строгая симметрия хореографического орнамента, основанная на четких геометрических фигурах круга, креста, параллельных линиях, не статична, подвижна, находится в постоянном перестроении, потому создает ощущение беспокойства, динамики, постоянного нарушения порядка. Разнонаправленные векторы спиральных вращений, кружение в противодвижении, созвучные музыкальному образу, вызывают ассоциации с работой четко отлаженного механизма – прекрасного произведения искусного мастера, совершенного результата

тонкой работы, красивого в чистоте линий и изощренности геометрического орнамента, но бездушного, внутренне враждебного, холодного, неживого. Так Вайнонен в процессе постановочно-хореографической интерпретации актуализирует в качестве устойчивого смыслового узла образ бездушной красоты, холодного совершенства, противопоставляя ее живым реакциям обыкновенной девочки Маши, полноте чувств, богатству ее душевного мира, осуществляя переакцентировку интерпретируемого текста и помещая в неустойчивую зону смысловой структуры мотив трагической надломленности.

Балетмейстеру Ю. Григоровичу, напротив, оказался созвучным углубленный психологизм музыки Чайковского. Внутренняя противоречивость музыкального образа Вальса, упорядоченная композитором в смысловой структуре музыкальной партитуры и содержащая механизм своего собственного демонтажа, реализуется в хореографическом ряду балетного спектакля, в том числе, посредством персонификации музыкального тематизма. Основная тема вальса получает визуальное воплощение в образе снежинок, а музыкальный материал среднего раздела «поручается» Маше и Щелкунчику, превратившегося в Принца, обретает личностное звучание, что способствует «потеплению» тембрового колорита хоровой темы. Переакцентуация смысловой структуры текста Чайковского, «поднимание на поверхность» ее глубинных уровней, связанных с внутренним психологизмом, трагическими предчувствиями, наиболее отчетливо отражена в хореографическом решении кульминации вальса. В хореографическом рисунке композиции фиксируется напряженное противодвижение Маши и Принца, летящих в многократных протяженных *jete po zamknuto* тому кругу-воронке навстречу друг другу (на

музыку противостояния риторических фигур *catabasis* и *anabasis*). **Визуализацией** противоборства лирического и остронапряженного, надежды и обреченности, зафиксированного в музыкальной партитуре, может быть осмыслена и концентрическая многоярусная разнонаправлено вращающаяся круговая хореографическая композиция кордебалета (перед кульминацией вальса); и сменяемые вращениями колкие прыжки «на пальцах» «поперек» трехдольного метра, подчеркивающие двухдольные мотивы основной мелодии; и противопоставление хореографической лексики снежинок (мелкие «дробные» движения, низкие прыжки) и главных героев (высокие полетные прыжки, символизирующие стремление оторваться от земли). Такая постановочно-хореографическая интерпретация формирует новый порядок смысловой структуры балета-спектакля, актуализируя трагические смысловые мотивы в музыке Чайковского и позволяя Григоровичу реализовать близкий ему мотив обреченности мечты, любви-сна, невозможности существования мира грез в обыденной реальности. Полагаем, что такое хореографическое прочтение совершает «возврат» к потенциальному смысловому варианту сказки Гофмана,

который в рамках синергетического подхода может быть осмыслен как реализация нелинейных возможностей развертывания синтетического художественного текста как открытой системы.

Таким образом, осуществленный анализ музыкальной партитуры балета и избранных балетных спектаклей на материале «Вальса снежных хлопьев» позволяет установить, что и композитор, и балетмейстеры на разных этапах создания балета как синтетического художественного текста многократно осуществляют переакцентировку смысловой структуры интерпретируемого текста, актуализируя в рамках герменевтической свободы те смысловые мотивы, которые близки их художественным установкам, их концептуальной системе. Вместе с тем избранные для анализа постановочно-хореографические интерпретации Вайнонена и Григоровича, как полагаем, не нарушают границ смыслового «поля», а реализуют «предзаданные», потенциальные варианты смыслового развертывания «пускового» текста, осуществляя синтез детерминированных и вероятностных процессов в процедуре художественной интерпретации при создании целостного образа балета-спектакля.

Литература

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. – Л., 1974.
2. Асафьев Б. О музыке П. И. Чайковского. Избр. – Л.: Музыка, 1972.
3. Богин Г. И. Процесс смыслообразования при рецепции синтетического художественного текста // Взаимодействие искусств: Методология, теория, гуманитарное образование: сб. ст. – Астрахань, 1997. – С. 18–24.
4. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М.: Аспект Пресс, 2005.
5. Буданов В. Г. Трансдисциплинарное образование, технологии и принципы синергетики // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. – М.: Прогресс. Традиции, 2000. – С. 285–304.
6. Волкова П. С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1997.
7. Кирбаба Ю. В. Генезис синергетической парадигмы: культурологический аспект: дис. ... канд. культурологии. – Саратов, 2004.

8. Нигматуллина Ю. Г. Синергетический аспект в исследовании художественного творчества. – Казань: Фэн: АН РТ, 2008.
9. Рыжов В. П. Информационные аспекты самоорганизации в искусстве // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 156–182.
10. Синцов Е. В. Невыразимое в искусстве как предмет научной и художественной рефлексии // Перспективы развития современного общества: искусство и эстетика: мат-лы. Всерос. науч. конф. – Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та, 2003. – Ч. 4. – С. 11–20.
11. Синцов Е. В. Синергетические аспекты процессов художественного мышления // Синергия культуры: тр. Всерос. конф. / под ред. А. В. Волошинова. – Саратов: Саратов. гос. техн. ун-т, 2002. – С. 85–88.
12. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2004.
13. Скворцова И. А. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: учеб. пособие. – М.: Москов. консерватория, 2011.
14. Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С. 81–106.

Literatura

1. Asaf'jev B. O baletе. Stat'i. Recenzii. Vospominanija. – L., 1974.
2. Asaf'jev B. O muzyke P. I. Chajkovskogo. Izbr. – L.: Muzyka, 1972.
3. Bogin G. I. Process smysloobrazovaniya pri recepcii sinteticheskogo hudozhestvennogo teksta // Vzaimodejstviye iskusstv: Metodologiya, teoriya, gumanitarnoye obrazovniye: sb. st. – Astrahan', 1997.
4. Bortnikova A. B. Nemeckij romantizm: dialog hudozhestvennyh form. – M.: Aspekt Press, 2005.
5. Budanov V. G. Transdisciplinarnoye obrazovaniye, tehnologii i principy sinergetiki // Sinergeticheskaya paradigma. Mnogoobrazniye poiskov i podhodov. – M.: Progress. Tradicii, 2000. – S. 285–304.
6. Volkova P. S. Emotivnost' kak sredstvo interpretacii smysla hudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N. Gogol'a i muzyki Y. Bucko, A. Holminova, R. Shchedrina): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – Volgograd, 1997.
7. Kirbaba Y. V. Genezis sinergeticheskoy paradigmy: kulturologicheskij aspect: dis. ... kand. kulturologii. – Saratov, 2004.
8. Nigmatullina Ju. G. Sinergeticheskij aspect v issledovanii hudozhestvennogo tvorchestva. – Kazan': Fen: AN RT, 2008.
9. Ryzhov V. P. Informatcionnyye aspekty samoorganizacii v iskusstve // Sinergeticheskaya paradigma. Nelinejnoye myshleniye v nayke i iskusstve. – M., 2002. – S. 156–182.
10. Sincov E. V. Nevyrazimoye v iskusstve kak predmet nauchnoj i hudozhestvennoi refleksii // Perspektivy razvitiya sovremennogo obshchestva: iskusstvo i estetika. – Kazan', 2003. – Ch. 4.
11. Sincov E. V. Sinergeticheskiye aspekty processov hudozhestvennogo myshleniya // Sinergiya kultury / pod red. A. V. Voloshinova. – Saratov, 2002. – S. 85–88.
12. Sokol'skaya A. A. Opernyj tekst kak fenomen interpretacii: avtoref. dis. ... kand. iskysstvedeniya. – Kazan', 2004.
13. Skvorcova I. A. Balet P. I. Chaikovskogo "Shelkunchik": opyt harakteristiki. – M.: Moskov. konservatoriya, 2011.
14. Fedorov F. P. Vrem'a i vechnost' v skazkah i kaprichchio Gofmana // Hudozhestvennyj mir E. T. A. Gofmana. – M., 1982. – S. 81–106.