

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

И. А. Скворцова

**Балет П. И. Чайковского  
«Щелкунчик»:  
опыт характеристики**

*Учебное пособие*

Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений  
Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства  
в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений  
по специальности 070111 «Музыковедение»



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»  
МОСКВА 2011

УДК 782.91 (470)  
ББК 85.317 (2)  
С 427

*Рецензенты*

Т. Ю. Масловская, кандидат искусствоведения, профессор  
Л. П. Соколова, кандидат искусствоведения, профессор

С 427 **Скворцова И. А.**

Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» : опыт характеристики : Учебное пособие / И. А. Скворцова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 68 с.

ISBN 978-5-89598-264-8

Учебное пособие посвящено всестороннему анализу последнего балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». В нем впервые представлены архивные материалы, раскрывающие специфику формирования текста балета и позволяющие раскрыть особенности творческого процесса композитора. Сквозь призму балета рассматриваются проблемы позднего стиля Чайковского. Пособие рекомендуется студентам историко-теоретических и исполнительских факультетов музыкальных вузов, а также всем интересующимся данной темой.

УДК 782.91 (470)  
ББК 85.317 (2)

*В оформлении книги использованы изобразительные материалы к первой постановке «Щелкунчика» (Мариинский театр, 1892): обложка — эскиз декорации II действия (художник К. Иванов); с. 5, 31, 41, 62, 66 — эскизы костюмов (художник Е. Пономарев)*

ISBN 978-5-89598-264-8

© Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского, 2011  
© Скворцова И. А., 2011

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i> . . . . .	4
<b>Глава I. Исследование сюжетосложения балета.</b>	
<b>Процесс формирования музыкальной концепции</b> . . . . .	6
Раздел 1. Сравнение версий сюжета: Э. Т. А. Гофман, А. Дюма, либретто и программа М. Петипа . . . . .	6
1.1. Оригинал сюжета: сказка Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» . . . . .	6
1.2. Французский перевод А. Дюма . . . . .	9
1.3. Либретто и программа М. Петипа . . . . .	10
Раздел 2. Анализ взаимодействия балетно-сценического и музыкального рядов. . . . .	14
<b>Глава II. Проблемы концепции, музыкальной композиции и драматургии</b> . . . . .	32
Раздел 1. Взаимодействие сюжетной, сценической и музыкальной композиций . . . . .	32
1.1. Возможные картины . . . . .	33
Раздел 2. Влияние религиозно-мифологической канвы на философскую концепцию, музыкальную композицию и драматургию. . . . .	34
Интерлюдия I: Антиномии мифологического сознания . . . . .	36
<b>Глава III. Стилистический анализ «Щелкунчика»</b> . . . . .	42
Раздел 1. «Щелкунчик» в контексте позднего стиля П. И. Чайковского . . . . .	42
Раздел 2. Семь смысловых сфер . . . . .	42
2.1. Детские сцены . . . . .	43
Интерлюдия II: Неоклассицизм, Чайковский и Стравинский . . . . .	49
2.2. Взрослые сцены . . . . .	50
2.3. Фантастические сцены . . . . .	51
Интерлюдия III: Идея страха в позднем творчестве Чайковского . . . . .	52
2.4. Романтические сцены. . . . .	54
2.5. Пантеистические сцены . . . . .	55
Интерлюдия IV: О философских увлечениях Чайковского в поздний период жизни и творчества. . . . .	56
2.6. Сцены масок-марионеток . . . . .	58
2.7. Традиционно-балетные сцены . . . . .	61
<i>Заключение</i> . . . . .	63

## ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие посвящено всестороннему анализу балета-феерии П. И. Чайковского «Щелкунчик» ор. 71 (1891–1892) как ключевого произведения позднего стиля композитора. Оно предназначено, прежде всего, студентам историко-теоретических факультетов высших учебных заведений в качестве дополнительного материала к монографическому спецкурсу «Творчество П. И. Чайковского», читаемому на третьем курсе. Вместе с тем, оно может привлечь в равной степени и студентов исполнительских факультетов, интересующихся специальной литературой о музыке этого композитора.

Хотя библиография о Чайковском обширна, и, казалось бы, наследие его достаточно изучено, тем не менее, данная работа заполняет существующую лауну, так как в ней впервые публикуются материалы, связанные с проблемами позднего стиля, архивные источники, раскрывающие специфику формирования текста балета, что позволяет представить особенности творческого процесса композитора.

Среди произведений позднего периода «Щелкунчик» занимает особое место. Он не вписывается в существовавшую в тот период традицию балетного жанра и в полном смысле слова является новаторским произведением. Сложившаяся инерция восприятия творчества Чайковского долгое время оставалась препятствием и в осмыслении философской сущности «Щелкунчика».

Несмотря на отдельные ценные находки Б. В. Асафьева, установился традиционный взгляд на «Щелкунчика» как на детскую сказку со счастливым концом. В музыковедении даже сложилась традиция рассматривать «Щелкунчик» как оптимистично-светлый балет, окруженный трагическими произведениями последних лет. Между тем за «детскостью» сюжета и внешним простодушием музыки скрывается философская, именно музыкально выраженная религиозно-мифологическая концепция, предстающая в виде оппозиции: *жизнь — смерть*.

Тема смерти становится центральной в эти годы у Чайковского. Она просматривается во всех крупных сочинениях позднего периода, хотя в «Щелкунчике» получает иное, оригинальное философское осмысление. В отличие от окружающих произведений, где тема смерти раскрывается в психологическом, субъективно-личностном ключе, в «Щелкунчике» она трактуется отстраненно, в религиозно-мифологическом плане.

Стилистика «Щелкунчика» вобрала в себя всё то, что можно по отдельности встретить и в других сочинениях этого периода. Но уникальность балета заключается как раз в фокусировании новаторских тенденций позднего стиля. Это обуславливает неповторимость «Щелкунчика», его особое положение в творчестве Чайковского.

То, что именно балет стал средоточием новизны, представляется неслучайным. Композитор, воплощая свои идеи, всячески стремится избежать канонов и канонических жанров, ищет свободное русло, в котором нет ограничений исторически сложившимися жанровыми условиями. Ощущение свободы в жанре балета дает возможность Чайковскому нарушить существующие каноны и создать новый нетрадиционный лаконичный балет.

Смысловая и стилистическая новизна «Щелкунчика», предвосхитившая эстетику искусства начала будущего столетия, искусство русского модерна, ранних балетов Стравинского, позволяет говорить о прозрении Чайковского в XX век, и в этом смысле — о новаторстве его позднего творчества.

С учетом всего вышесказанного, в учебном пособии представлен комплексный анализ последнего балета Чайковского. В частности, рассматриваются следующие вопросы:

а) формирование сюжетосложения «Щелкунчика»;

б) анализ взаимодействия балетно-сценического и музыкального рядов, позволяющий выявить процесс формирования музыкальной концепции, проследить своеобразие композиторского авторского замысла;

в) взаимодействие сюжетной, сценической и музыкальной композиций. Влияние религиозно-мифологической канвы на философскую концепцию балета, музыкальную драматургию и композицию;

г) выявление особенностей музыкальной стилистики балета в целом;

д) рассмотрение «Щелкунчика» в контексте культурно-исторического процесса, то есть отраженных в балете общеэстетических тенденций искусства рубежа веков.

Документальной базой учебного пособия явились материалы архива М. Петипа, хранящиеся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, эскизы и наброски «Щелкунчика» из архива Государственного Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, а также материалы Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

### Список сокращений

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (Москва)

ГДМЧ — Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину



**ИССЛЕДОВАНИЕ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ БАЛЕТА.  
ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ**

Раздел 1

**Сравнение версий сюжета: Э. Т. А. Гофман, А. Дюма,  
либретто и программа М. Петипа**

Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. <...>  
Я всегда старался выбирать сюжеты способные согреть меня.

*П. И. Чайковский*

Литературным источником балета «Щелкунчик» является сказка Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Сюжет, заимствованный из творчества немецкого романтика, в процессе создания балета претерпел определенную модификацию. Поскольку балет — плод целого творческого коллектива авторов (композитор, либреттист, балетмейстер, художник...), то каждый из соавторов, соприкасавшихся с гофмановским сюжетом, вносил в него новые черты, в соответствии со своей собственной индивидуальностью. В результате окончательный вид балетного либретто оказался существенно измененным вариантом литературного первоисточника.

Для того чтобы выяснить, в каком направлении менялся сюжет, необходимо проанализировать сказку Гофмана и затем проследить все этапы трансформации ее концепции, драматургии и композиции.

Перед нами *оригинал* и два его варианта:

- сказка «Щелкунчик», переведенная и переработанная французским писателем А. Дюма-отцом. Эта французская версия легла в основу либретто балета.

- либретто балета, написанное М. Петипа при участии И. А. Всеволожского и М. И. Чайковского.

- программа М. Петипа — сценарный план, детализирующий либретто, описывающий конкретные действия, происходящие в каждой сцене, и содержащий указания балетмейстера композитору.

Особый интерес представляет собой то, что, согласуясь или не согласуясь с либретто и программой балетмейстера, сделал Чайковский, иначе говоря, музыкальное прочтение, зафиксированное в *партитуре*.

1.1. Оригинал сюжета: сказка Э. Т. А. Гофмана  
«Щелкунчик и Мышиный король»

Поскольку анализу творчества Гофмана посвящено большое количество исследований, коснемся характеристики его «Щелкунчика» лишь в той мере, в которой это необходимо, чтобы представить идею, композицию и драматургию гофмановской сказки, послужившей источником для балетного сюжета.

Гофман написал свою знаменитую сказку в конце жизни, в 1816 году. В ней воплотились характернейшие черты, свойственные всему литературному наследию немецкого ро-

мантика, прежде всего, тесное переплетение реального и фантастического начал. «В его творчестве эти два элемента соединены так прочно, что невозможно точно определить, где кончается один и начинается другой. Его произведения — реальная фантастика или фантастическая реальность»<sup>1</sup>. Так характеризует основное качество произведений Гофмана русский литературовед начала XX века С. С. Игнатъев.

Идея создания возвышенного мира, царства гармонии — сквозная для творчества Гофмана — отражена и в «Щелкунчике» (эту функцию выполняет Конфитюренбург).

Жанр «Щелкунчика» Гофмана — искусственная сказка, литературного происхождения<sup>2</sup>, то есть сказка, придуманная автором. В отличие от литераторов-сказочников, пересказывающих и по-своему трактующих издревле существующие сказочные мотивы, Гофман придумал оригинальный сюжет, не имеющий мифологического источника. С одной стороны, это повлекло за собой оригинальность формы произведения, несхожей с конструкцией народных сказок. Однако отсутствие мифологического прообраза в «Щелкунчике», придуманность его сюжета не означает, что в нем не отразились характернейшие мифологические черты. Более того, в «Щелкунчике», по мнению Е. М. Мелетинского, «сквозь сказку, повествующую о судьбе отдельных героев <...> проглядывает некая глобальная мифическая модель мира»<sup>3</sup>.

Гофман предстает в своих произведениях как тонкий психолог, великолепный знаток человеческой психики, в особенности детской. Внимание Гофмана к поведению и мышлению ребенка не случайно. В этом отражается чисто романтическая поэтизация детского мира, детского воображения. Только детям и людям, обладающим детски чистой душой, по мнению Гофмана, доступен истинный, идеальный, духовно богатый мир. «Ах, милая Мари, — говорит Дроссельмейер (крестный), — тебе дано больше, чем мне и всем нам. Ты, как и Пирлипат, — прирожденная принцесса: ты правишь прекрасным, светлым царством»<sup>4</sup>.

Отсутствие взаимопонимания между детьми и взрослыми, которые не могут постичь их жизни в царстве сказки — это романтический конфликт, противопоставление возвышенного духовного мира и бытового филистерского приземленного взгляда на жизнь.

Однако не только романтизмом Гофмана объясняется его интерес к ребенку, но и интуицией психолога. Гофман задолго до открытий З. Фрейда интуитивно раскрыл особенности психики ребенка, психики «раскованного» восприятия (еще незаторможенного «здоровым смыслом» и обыденным сознанием), где реальное и фантастическое не просто переплетаются, а еще не расчленены, находятся в состоянии синкрезиса, где вымысел есть свободное продолжение существующего, где нет грани между свободным полетом фантазии и фиксацией действительности.

Композиция сказки Гофмана основана на постоянном сопоставлении двух планов действия: картины реального мира, связанные с реальными действующими лицами и дневным временем суток, перемежаются со сказкой, фантастическими сценами. Сказка есть род сна, она разворачивается ночью в «царстве» игрушек и среди игрушечных героев. Но в нее включены и некоторые реальные герои, сущность которых амбивалентна: они могут поворачиваться к читателю то своей «реальной» стороной, то «сказочной». Это Мари и Дроссельмейер, предстающий у Гофмана во многих обликах: он и крестный, и сова на часах, и мастер, нашедший орех, и сказочник.

<sup>1</sup> Игнатъев С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914. С. 99.

<sup>2</sup> Определение этого типа сказок приводится в статье: *Пропт В. Я.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. М., 1983.

<sup>3</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 285.

<sup>4</sup> Гофман Э. Т. А. Щелкунчик и Мышиный король. М., 1956. С. 39.

Таким образом, драматургия и композиция «Щелкунчика» строятся на переплетении картин реальности и фантазии, сна и яви, сказки и действительности. Постепенно грань между ними стирается.

Все события в «Щелкунчике» преподносятся сквозь призму восприятия Мари. Примерно к середине (к 10-й главе) разница между снами и явью для главной героини исчезает совсем. Более того: сказка становится явью, а явь — сказкой. Она охватывает всё действие, «побеждая» действительность. Если начало «Щелкунчика» отражает атмосферу реальности (описание дома, где готовится рождественская елка), то конец — это настоящая сказка: Мари переносится в волшебное царство Конфитюренбург. «Если только у тебя есть глаза, ты всюду увидишь <...> всякие чудеса», — такими словами заканчивается «Щелкунчик»<sup>5</sup>.

Мы прочертили основную направленность произведения Гофмана. Теперь остановимся подробнее на анализе композиции сказки.

«Щелкунчик» состоит из 14 глав. Первые три главы выполняют роль введения. В них происходит знакомство с героями (Мари, Щелкунчиком, Дроссельмейером и т. д.), а реальное преобладает над фантастическим, которое присутствует пока в виде чудачеств Дроссельмейера, в том, как он воспринимается детьми, в виде детских страхов и фантазий. Сразу же отметим, еще до наступления «сказки», постоянное сопутствие волшебного обыденному. Пример тому — «Замок», подарок Дроссельмейера (крестного). Всё таинственное волшебное не само по себе; оно выступает в этом качестве только через детское восприятие Мари. Но нагнетание таинственного и фантастического на фоне реального мира — главное в первых трех главах.

В четвертой главе действие впервые переносится в «сказку». Куклы оживают вместе с Щелкунчиком, появляются мыши и Дроссельмейер (вместо совы на часах). Удивительно проникновение Гофмана в законы психологии человеческого сна. Не случайно сказка творится ночью, ведь ночь — это сон, а сон и сказка у Гофмана — почти синонимы. Сон существует как воплощенная возможность идеального мира; во сне, когда расковано подсознание, случается то, чего не бывает днем в реальной жизни, и Дроссельмейер (крестный) вполне может присутствовать в виде совы на часах.

Пятая глава — «Битва», продолжение сказки, смысл которой заключается в победе над Мышиным королем.

Шестая глава — опять вторгается реальность. Мари больна. Начиная с этой главы, реальному постоянно сопутствует сказочное, заполняющее собой всё большее и большее пространство. Проводником, связующим звеном между двумя мирами оказывается Дроссельмейер, который даже в самых бытовых «дневных» ситуациях не отрицает своего участия в сказке.

Особняком стоят три следующие главы (седьмая, восьмая и девятая), в которых рассказывается «Сказка о твердом орехе» и излагается предыстория Щелкунчика и его превращения из юноши, племянника часовщика Дроссельмейера, в куклу. Эти три главы играют важную роль во всей композиции; это своего рода сказка в сказке, некий островок среди потока действия. Надо сказать, что отступления от главной линии повествования — весьма в духе Гофмана. Во многих его произведениях использован прием «вторгающейся каденции», когда последовательное повествование прерывается введением другого рассказа, так называемой «вставной новеллы»<sup>6</sup>. Так что «Щелкунчик» — не исключение.

В седьмой и восьмой главах зарождается важный для дальнейшего повествования мотив спасения Щелкунчика. Его суть — в расколдовании, это ключ к дальнейшему действию; на

<sup>5</sup> Гофман Э. Т. А. Щелкунчик и Мышиный король. С. 55. Трудно подчас разделить в мире всё четко на реальное и нереальное. Иногда то, что кажется реальным оказывается вовсе несуществующим. И наоборот, нереальное — возможным. Неосознанные процессы, происходящие в подсознании, подчас руют традиционное представление о мире.

<sup>6</sup> См.: Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982. С. 94.

нем строится спираль последующего развития сказки. В итоге спасение заключено, во-первых, в победе над Мышиным королем, а во-вторых, в любви Прекрасной Дамы.

Десятая глава повествует о Дроссельмейере и его племяннике. Начиная с нее, грань между сказкой и действительностью полностью исчезает, расчленив их уже невозможно. К этому моменту сказка выходит из ночной «среды обитания», захватывая и дневное время. Ребенок, через призму восприятия которого представлено всё действие, и днем живет в мире фантазии. Объективной реальности окружающего мира для него просто не существует. В этом — удивительная догадка Гофмана, раскрывающего особенности детской психики.

Одиннадцатая, двенадцатая и тринадцатая главы — кукольное царство, Конфитюренбург, куда Мари попадает вместе с Щелкунчиком-куклой. Это модель того сказочного, волшебного царства, которое в сознании Гофмана противостоит обыденности реального мира<sup>7</sup>.

В последней, четырнадцатой, главе происходит превращение Щелкунчика в племянника Дроссельмейера. Мари своей фразой — «Я бы полюбила его» — снимает волшебные чары. Превращение происходит не после победы над Мышиным королем, виновником всех перипетий, а в связи с любовью Прекрасной Дамы.

Итак, подведем итог. В гофмановской композиции постоянно взаимодействуют — сначала сопоставляются, а потом и переплетаются — пласты реального и сказочного. Особенность «Щелкунчика» в том, что это не просто детская сказка, в которой изначально дается установка на фантастический характер событий. У Гофмана сказка постоянно вписывается в картины действительности, постепенно сливается с ними, а в итоге вытесняет их. Сказка является призмой, через которую ребенок воспринимает мир. Раскрытие чистого, еще девственного человека, подсознание и сознание которого еще не замутнены бытовыми штампами, — вот основная, сквозная линия произведения Гофмана.

## 1.2. Французский перевод А. Дюма

Известно, что Петипа не знал немецкого языка. Он был французом и потому, составляя либретто и программу балета, воспользовался переводом сказки Гофмана, сделанным Александром Дюма-отцом<sup>8</sup>.

Несомненно, многое в либретто балета продиктовано именно особенностями французского перевода и его отличиями от немецкого оригинала. Что же представляет собой версия А. Дюма, чем она отличается от первоисточника Гофмана и какова степень «соавторства» французского писателя?

Прежде всего, ответим на вопрос, почему Дюма, так легко сочинявший многочисленные разнообразные сюжеты, обратился к сказке Гофмана. Отчасти ответ на этот вопрос содержится в предисловии к французской версии, где Дюма повествует, как, находясь однажды в гостях, он был «взят в плен» ватагой детей. Свободу ему сулило только одно обстоятельство — рассказанная сказка. Но поскольку, как пишет Дюма, придумывать сказки чрезвычайно трудно, он решил пересказать сказку Гофмана, дав ей название «Нюрнбергский Щелкунчик».

Легкий, светский, «французский» тон этих первых страниц создает абсолютно иную атмосферу, нежели в гофмановском варианте. В ореоле такого игрового настроения и преподносятся все дальнейшие события.

Далее Дюма пересказывает «Щелкунчика», сохраняя последовательность событий и почти точное название глав<sup>9</sup>. От себя он добавляет в сюжет лишь несущественные мо-

<sup>7</sup> Отметим, однако, что появление Конфитюренбурга здесь фрагментарно.

<sup>8</sup> См.: *Dumas A. Histoire d'un casse-noisette*. Paris, 1845.

<sup>9</sup> Небольшие расхождения есть лишь в количестве глав. В отличие от Гофмана перевод разрастается до шестнадцати глав, так как рассказ об орехе Кракатук, не меняясь по сути, занимает не три, а пять глав.

менты. Например, он переносит действие в город Нюрнберг, так как это (по его объяснению), любимый немецкими детьми город игрушек (отсюда и изменение названия сказки — «Нюрнбергский Щелкунчик»). В действие вводится новый персонаж — гувернантка Трудхен (в гофмановской сказке так зовут одну из кукол). Но она не вносит ничего нового, это «еще один персонаж», примыкающий к «лагерю» взрослых. Главных героев Дюма с самого начала наделяет многословными исчерпывающими характеристиками, тогда как у Гофмана образы даются в развитии, и их характеристики рассредоточены. Однако эти небольшие изменения не играют важной роли.

Существенны другие отличия от гофмановского оригинала. Очень важно введение рассказчика, то есть писателя, пересказывающего сказку. Тон пересказа, постоянные вкрапления фраз, подчас шутливо комментирующих происходящие события, обращение время от времени к слушающим сказку детям, возникающие в связи с этим витиеватые диалоги, — всё это снимает напряженность разворачивания сюжета, сглаживает его остроту. Возникает парадокс: события и их последовательность не меняются, но исчезает основное качество гофмановского оригинала — психологизм. Этому способствует сильно отличающийся от Гофмана стиль французского литератора. Пронизанный изящными, «облегченными», типично французскими интонациями речи, перевод приобретает свою «микросреду», в контексте которой те же события, факты получают иное освещение и иначе воспринимаются.

Итак, перевод Дюма, несмотря на сохранение основной сюжетной канвы сказки, по существу представляет собой новый ее вариант, отличный от оригинала.

### 1.3. Либретто и программа М. Петипа

Созданию окончательного варианта либретто и программы балета предшествовала большая черновая работа. Петипа обдумывал сюжет, делал многочисленные наброски тех или иных сцен, фантазировал, пополняя сюжет собственными мотивами.

Хранящиеся в архиве Петипа (ГЦТМ) черновые наброски, сделанные в период работы над «Щелкунчиком», представляют большой интерес, так как позволяют проникнуть в творческую лабораторию мастера и проследить путь формирования концепции балета. Поэтому прежде чем перейти к анализу либретто и программы Петипа, остановимся подробнее на некоторых эскизах и набросках.

Они свидетельствуют о существовании иной концепции балета, отличной от окончательного варианта. Приведем полный текст данных набросков.

[I акт]  
Председатель  
Крак (трещит орех)  
Ужасные куик! Куик!  
Шесть пушек  
Пушки  
Орудийный залп  
Картечь  
Она развязывает и снимает с ноги туфлю и изо всех сил...  
Страшный снаряд попал в Мышиного короля, который повержен в прах, в ту же минуту и король, и войско, и победители, и поверженные исчезают бесследно.  
Царство кукол  
Марципаны  
Леденцы  
Яичный сахар  
Лес рождественских елок  
Фисташки и миндальное пирожное  
Роши варенья

## II акт

Приют гармонии  
В глубине фонтана  
Танец карамели  
Трубочки с кремом  
Танец сквозь века  
Паспье королевы  
Толпа полишинелей  
Карманьола  
Две феи  
Добрый путь, дорогой Дюмоле<sup>10</sup>.

Что перед нами? Свободное перечисление, набор разнообразных сюжетных ситуаций или стройная система? С чем связано именно такое перечисление сюжетно-композиционных узлов и распределение их по актам? По отрывистости, некоторой несогласованности можно догадаться, что это только первые шаги к осмыслению будущего балета. Однако эти первые записи (к сожалению, на рукописи отсутствует дата) сильно отличаются от конечного варианта.

Первым, кто обратил на них внимание, был Ф. В. Лопухов<sup>11</sup>, выделивший в этих записях четыре момента:

а) переименование отца героини из «советника Штальбаума» (у Гофмана) в «председателя», — это слово вошло в обиход в годы Французской революции.

б) «приют гармонии» Лопухов трактует как параллель к «празднику “Высшего существа”» Робеспьера, к робеспьеровским мечтаниям о гармонии общества и природы, о добродетели и чувственных, чистых сердцах.

в) самый неожиданный поворот сюжета — карманьола, танец народного восстания.

г) использование детской песенки «Добрый путь, дорогой Дюмоле», намекающей на бегство Карла X в Англию и имеющей, в целом, антиправительственное содержание<sup>12</sup>.

Сопоставив эти четыре момента, Лопухов сделал следующие выводы:

1. «общая концепция балета представляется <...> отголоском событий Французской революции».

2. «в первоначальных планах II акт “Щелкунчика” представлялся не Конфитюренбургом, а Карманьолой»<sup>13</sup>.

В другом наброске Петипа характеризует костюмы балета: «Костюмы времен Директории»<sup>14</sup>, подчеркивая этим французский дух и связывая события сюжета «Щелкунчика» с той же эпохой. Таким образом, первоначально у Петипа вызревала совсем иная концепция балета: он предполагал ввести в сюжет «Щелкунчика» мотивы, связанные с Французской революцией.

Однако она не получила воплощения в окончательном варианте либретто и программы. Какова причина отказа балетмейстера от своих намерений? Потому ли он не осуществил их, что они были невозможны в условиях императорского театра и не нашли поддержки в лице его директора И. А. Всеволожского<sup>15</sup>, или потому, что слишком далеко отошли от «Щелкунчика» Гофмана? Ответить на эти вопросы невозможно. Петипа не оставил никаких документов, поясняющих изменение его первоначального замысла. Ло-

<sup>10</sup> Петипа М. Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205 (архив М. Петипа). Ед. хр. 620.

<sup>11</sup> Лопухов Федор Васильевич (1886–1973) — выдающийся русский балетмейстер, артист балета и педагог.

<sup>12</sup> Лопухов Ф. В. Комментарии к балетмейстерским экспликациям // Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л., 1971. С. 208.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Петипа М. Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 617.

<sup>15</sup> Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) — русский театральный деятель, сценарист и художник. С 1881 по 1899 — директор Императорских театров. Автор либретто балета «Спящая красавица».

пухов связывал отказ Петипа именно с изменением окончательного плана «Щелкунчика» по сравнению с первоначальной идеей: «Отказавшись от того, что его взволновало, Петипа утратил всякий интерес к спектаклю: от стал для него чужим»<sup>16</sup>. Такая трактовка мотивов отказа спорна. По-видимому, у Петипа было достаточно серьезных причин, побудивших его к отказу несмотря на то, что он ценил сотрудничество с Чайковским. Напомним, что в этот период у Петипа умерла любимая дочь, а он сам был тяжело болен. Так или иначе, балетмейстер сам изменил своим первоначальным идеям, и окончательный вариант либретто и программы балета оказался иным<sup>17</sup>.

Интересно проследить, повлияли ли выраженные в набросках идеи на окончательный вариант либретто и программы. Обратим внимание, что действие композиционно уже расчленено на два акта, то есть образ двухактной композиции возник изначально. Но, по существу, границы членения не совпадают с окончательным вариантом, так как в набросках Петипа I акт включает кроме ночных сцен и «Вальса снежных хлопьев» еще и начало Конфитюренбурга. II акт по предварительному плану — продолжение Конфитюренбурга с неожиданной модуляцией в эпоху Французской революции («Карманьола» и «Добрый путь, дорогой Дюмоле»).

Интересно, что уже в первоначальных набросках у Петипа возникает важнейший сюжетный мотив зимнего леса, «леса рождественских елок», который потом разовьется в «Вальс снежных хлопьев».

Слова «приют гармонии» и то, с чем их связывает Лопухов (идеи Робеспьера), лишние раз доказывают, что для Петипа Конфитюренбург — модель идеального, возвышенного и чистого мира.

Теперь остановимся подробнее на использовании французской детской песенки «Добрый путь, дорогой Дюмоле». Несмотря на свою незатейливость она, тем не менее, имела социальный (антиправительственный) подтекст. В предварительном варианте ее использование для финального народного массового танца было абсолютно обосновано и логично. В окончательном варианте программы она вошла в сцену № 6 I акта<sup>18</sup>, где значится «выход приглашенных, одетых в маскарадные костюмы»<sup>19</sup>. В либретто этот момент поясняется одной фразой: «в костюмах “Incroyables”»<sup>20</sup> (то есть, в костюмах модников времен Директории). В одном из рукописных набросков Петипа предваряет описание сценического действия I акта ремаркой: «Действие происходит во время Директории»<sup>21</sup>. Но и эта фраза исчезает из окончательного варианта программы. В результате указание в программе на маскарадные костюмы «incroyables» и на использование песенки «Добрый путь, дорогой Дюмоле» — это всё, что осталось от первоначального плана Петипа, связанного с музыкальными мотивами Французской революции.

Попутно заметим, что в указанной нами сцене № 6 стиль революционной эпохи моделируется во всём: в костюмах «incroyables», в жанре менуэта-марша, в использовании песенки «Добрый путь, дорогой Дюмоле». Не зная первоначальной идеи Петипа, мы не смогли бы понять обращения к данному стилю, а также прочесть подтекст этой сцены.

Черновые наброски Петипа содержат и другие детали, проясняющие окончательный текст его программы. Так, в архивных материалах содержится один из первых вариантов

<sup>16</sup> Лопухов Ф. В. Комментарии к балетмейстерским экспликациям. С. 209.

<sup>17</sup> Напомним также, что Петипа в итоге отказался и от сценической интерпретации музыки «Щелкунчика», перепоручив эту работу своему помощнику балетмейстеру Льву Иванову. Первое исполнение «Щелкунчика» состоялось в Мариинском театре 6 декабря 1892 года; дирижер — Р. Дриго, хореография — Л. Иванов.

<sup>18</sup> В партитуре балета это № 3 («Детский галоп и выход родителей»).

<sup>19</sup> Петипа М. Программа балета «Щелкунчик» // Чайковский П. И. Щелкунчик. Балет-феерия: Партитура. М., 1974. С. 669.

<sup>20</sup> Петипа М. Либретто балета «Щелкунчик» // Там же. С. 665.

<sup>21</sup> Петипа М. Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 617.

описания сценического действия начальных номеров 1-й картины<sup>22</sup>. I действие, по программе занимающее семь номеров, здесь еще пока разбивается на три части. В качестве отдельных эпизодов Петипа выделяет появление детей (№ 2) и Дроссельмейера (№ 3). Сравнение этого варианта с окончательным рисует наглядную картину того, как постепенно развивалась постановочная мысль балетмейстера, членившего сюжет на сцены: от слитности представления — к большей детализации, к фиксации буквально каждого поворота сюжета и выделению его в отдельный номер.

Здесь же находят замечания к сюите, которая впоследствии по инициативе И. А. Всеволожского была перенесена во II акт. Первоначальный ее вид (судя по наброску Петипа) отличался от того варианта, который ныне представлен во II акте. Она мыслилась как последовательность национальных танцев с заключительным галопом<sup>23</sup>. Галоп в сцене № 3 — единственное, что осталось в I действии от сюиты.

Из заметок Петипа становится ясно и сюжетное происхождение сюиты. Она планировалась как костюмированное представление детей. У каждого ребенка был свой подарок — хлопушка, а в ней разные национальные бумажные костюмы; отсюда родилась идея сюиты национальных танцев. Таким образом, сюита, превратившаяся впоследствии в Дивертисмент II акта, первоначально имела сюжетную мотивировку.

В набросках Петипа мы находим также пояснения к его трактовке отдельных персонажей, в частности, Дроссельмейера<sup>24</sup>. «Никто не делает игрушек как он, — пишет либреттист. — Он один обладает секретом — дать жизнь неодушевленным вещам... Он делает кукол, которые ходят, танцуют, говорят и т. д.»<sup>25</sup>. В этих кратких характеристиках раскрывается смысл, который вкладывал Петипа в ключевой образ всего произведения. Дроссельмейер разделяет балетный сюжет на две сферы — реальную (где действуют люди) и фантастическую (где господствуют куклы). Таким образом, с одной стороны, перед нами волшебник и чародей, который «делает кукол». С другой стороны, он является соединительным звеном между указанными противоположными сферами. По сравнению со сказкой Гофмана этот мотив у Петипа усилен. Особо подчеркнут им и другой гофмановский мотив: Дроссельмейер может превращать кукол в живых людей, вдохнуть жизнь в неодушевленные вещи.

В период создания балета и на рубеже XIX–XX веков «кукольная тема» получила широкое распространение, проникнув во все виды искусства. Антитеза *кукла — человек* приобретает взаимообратимый характер. Кукла как существо, вбирающее в себя человеческие черты, одушевляется, а человек, наоборот, лишается души, оборачиваясь механической марионеткой<sup>26</sup>.

В рукописях Петипа мы находим объяснение еще одному важному содержательному мотиву, которого нет в сказке Гофмана. Петипа вводит в балет *эпизод роста елки*, являющийся центральным по своей смысловой и функциональной значимости. Рост елки — это символическое перенесение действия в мир игрушек, кукол и сказки. Кроме того, у Петипа (в отличие от Гофмана) Щелкунчик, победив Мышиного короля, сразу же превращается в принца. Тут же возникает еще один новый сюжетный мотив. В своих рукописных наброс-

<sup>22</sup> ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 616.

<sup>23</sup> «Общий ансамбль завершается маленьким галопом» (*Петипа М.* Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 616).

<sup>24</sup> *Петипа М.* Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 614.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Такая трактовка «кукольной тематики» будет характерна для творчества мирискусников: А. Бенуа, М. Добужинского и, чуть позднее, для эстетически близкого к ним И. Стравинского в балете «Петрушка». Подробнее об этом см. Заключение.

ках балетмейстер пишет: «Щелкунчик — сын королевы игрушек... Всё переносится в царство игрушек... Они поднимаются на елку»<sup>27</sup>.

Мы уже отметили в связи с анализом набросков те новые сюжетные линии, которые внес Петипа, изменив литературный первоисточник. Теперь остановимся подробнее на изменениях в либретто и программе Петипа, которые касаются композиции сказки.

Как уже было отмечено, у Гофмана композиция строится на сопоставлении картин дневных и ночных, то есть реальности и сказки. Особенностью гофмановского сюжета является также *переплетение* сказочно-фантастического и реального. В смешении возможного и невозможного, вероятно, и заключена вся прелесть и новизна сказки Гофмана. Именно это качество исчезает из варианта Петипа. Сюжетная версия либретто четко делится на два этапа: реальность и сказку. Всё, что происходит до сцены сражения — вполне реальные картины. Петипа наделяет их блеском и праздничностью, превращая скромный камерно-интимный вечер сказки Гофмана в пышный и торжественно-многолюдный детский бал. Начиная со сцены сражения, воцаряется сказка, которая не прекращается до самого конца.

Вариант Петипа — это приближение сюжета к типу волшебной сказки. Напомним, что этот жанр предполагает четкое отделение *собственно сказки от реальности*. В соответствии с этим в либретто и программе Петипа изменяется функция Конфитюренбурга. Если у Гофмана поездка в Конфитюренбург является лишь эпизодом (одним из снов), то в либретто Петипа он занимает всю вторую половину балета — II акт. Именно на создании идеального царства («царства игрушек»), где Щелкунчик — сын королевы игрушек, а Мари — принцесса, сделан акцент в либретто Петипа. Это идеальное, счастливое царство находится над реально существующим миром, а достигается оно через сказку, сражение, рост елки и снежную бурю. Итак, композиционная линия варианта Петипа направлена от реальных картин через сказку в идеальный мир и соответственно делится как бы на три раздела.

Сказка, начавшись ночью, не прекращается до конца балета. Она предстает в сюжете в двух ипостасях: а) сражение, снежная буря; б) идеальный мир — Конфитюренбург.

Укажем на еще одно важное отличие либретто и программы Петипа<sup>28</sup> от литературного первоисточника. В них отсутствуют гофмановский психологизм, обостренность сюжета, странность, мистицизм. В связи с частичным изменением сюжета в либретто и программе всё предстает в более сглаженном, сказочно-символическом виде<sup>29</sup>.

## Раздел 2

### **Анализ взаимодействия балетно-сценического и музыкального рядов**

Перейдем к последнему этапу воплощения сказки Гофмана — к музыкальному прочтению сюжета Чайковским, то есть к партитуре «Щелкунчика». Наша цель — выяснить, как композитор воплотил идеи Петипа, в чем он отошел от его программы и как расставил свои акценты.

<sup>27</sup> Петипа М. Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 614. Последующее действие происходит на елке, в мире, поднятом над землей. Конфитюренбург — это и есть царство елочных игрушек, которое расположено на елке.

<sup>28</sup> Напомним, что они основаны на пересказе гофмановского сюжета Александром Дюма.

<sup>29</sup> Наделяя основных действующих лиц сказки символическими чертами характера, Петипа изменил имя главной героини. Мари он переименовал в Клер (Клару), что в переводе означает «светлая», «ясная». Таким образом, она является символом доброты.

Сценарный план Петипа — программа — состоит из двух частей. Первая представляет собой детальную разработку сценического действия. Петипа стремился зафиксировать каждый поворот театрального действия, поэтому он дробил каждую сцену на мелкие номера. Вторая часть программы содержит указания балетмейстера композитору. Они в довольно краткой и общей форме отражают то, как Петипа представлял себе музыкальное воплощение каждого номера. Таким образом, выстраиваются два синхронных ряда. Можно выстроить и третий, проследив, как складывается музыкальная концепция сочинения.

Попутно отметим, что Чайковский, работая над своими балетами, в частности, над «Щелкунчиком», всегда очень внимательно относился к требованиям балетмейстера, был в работе необыкновенно покладистым и исполнительным, считая (как было принято в то время), что балетное действие, в первую очередь, — творение рук балетмейстера<sup>30</sup>. Однако Чайковский был непреклонен в тех случаях, когда что-то противоречило его собственным представлениям. С учетом этих двух моментов интересно проследить, как в некоторых случаях композитор пунктуально воплощает указания Петипа, в других же, согласуясь с чисто музыкальными требованиями композиции и драматургии, не считается с ними и организует сцену по-своему.

Построим анализ по принципу сопоставления выделенных нами трех рядов:

1. разбивка сценического действия на номера.
2. музыкальный комментарий балетмейстера.
3. музыкальное воплощение каждого номера, запечатленное в партитуре, которая стала результатом всех предшествующих этапов.

Давая композитору указания относительно музыки, Петипа выделял: а) ее общий характер; б) количество тактов, то есть сценическое и музыкальное время. Эти два параметра уже отчасти выявляют, насколько точно композитор следовал за Петипа. Кроме того, из «музыкального комментария»<sup>31</sup> видно, какое значение придавал балетмейстер тому или иному моменту. Сравнение музыкальной «перспективы», намеченной Петипа, и окончательного варианта, зафиксированного в партитуре, выявляет два момента:

1. насколько адекватно воплощался замысел балетмейстера Чайковским.
2. какова собственная, музыкально выраженная концепция композитора, в чем она пересекается с идеями балетмейстера, а в чем отходит от них, получая самостоятельную линию развития.

## I акт

### 1-я сцена

#### № 1

- |  |  |
|--|--|
| а) Президент с женой и приглашенными украшает елку. Бьет девять часов. При каждом ударе сова на часах хлопает крыльями. Всё готово, и время звать детей. | б) Нежная таинственная музыка, 64 т. <sup>32</sup> |
|--|--|

Количество тактов у Чайковского не вполне соответствует требованию балетмейстера: композитор расширяет музыкальное время до 73-х тактов. Функция музыки гораздо глубже, чем просто расшифровка кратких фраз балетмейстера. Именно музыка в прямом смысле оживляет и наполняет подлинным содержанием программу Петипа. Ощущение празд-

<sup>30</sup> Такая точка зрения была устойчивой на протяжении всего XIX века. Часто в афишах в качестве автора балетного спектакля указывался только один балетмейстер. Это подтверждает и существование в тот период практики использования музыки разных композиторов к одному и тому же балетному спектаклю.

<sup>31</sup> См. ниже правую колонку таблиц.

<sup>32</sup> Порядковые номера соответствуют нумерации, данной Петипа в программе. Номера не совпадают со сценами, они — гораздо меньшие единицы членения. Сцена часто состоит из нескольких номеров. Буквами обозначены: а) — сценическое действие, б) — музыкальные комментарии Петипа.

ника, приподнятость, радостное волнение, суэта и восторженность существуют именно в самой музыке и создаются только музыкой.

Далее в этой же сцене Чайковский акцентирует следующий сюжетный поворот: «...бьет девять часов. При каждом ударе сова на часах хлопает крыльями». Он никак не отмечен в музыкальных комментариях Петипа. Новым разделом формы, новой темой композитор сам подчеркивает данный сюжетный момент. Выделив его в самостоятельный раздел, Чайковский тем самым наделяет его собственной значимостью. Композитор с первых страниц партитуры подчеркивает (музыкально «материализует») все сюжетные моменты, связанные с необычным, нереальным. Здесь закладывается важная для музыкальной концепции балета категория странности, причудливости. Поэтому этот, на первый взгляд, естественный конфликт крайних частей и середины трехчастной формы в данном случае имеет семантический смысл, уже с самого начала намечая в музыкальной композиции сосуществование двух сфер: оппозиции бытового и причудливого, реального и нереального, *текста-действия* и его *психологического подтекста*.

В этом смысле музыкальное прочтение сюжета Чайковским приближается к гофмановскому варианту. Ведь именно переплетение и постоянное совмещение реальности и вымысла — характерная черта построения сказки Гофмана.

Отметим, что Чайковский использует все возможности, позволяющие раскрыть психологический подтекст; при этом его прочтение сюжета отличается от варианта Петипа, где реальное и сказочное отделены друг от друга.

Намеченная Чайковским в 1-й сцене линия имеет в дальнейшем хорошо просматриваемое, хотя и пунктирное развитие на протяжении первой половины I действия, то есть всех «реальных» сцен.

## № 2

- а) Елка ярко зажигается, как по волшебству.      б) переливающаяся музыка, 8 т.

Чайковский пишет 10-тактовый эпизод, таинственный и даже драматичный. Слова Петипа, в данном случае общие и малозначимые, трактуются Чайковским по-своему.

Этот небольшой эпизод имеет для него большое значение. Жизнь идеальная, волшебная, жизнь кукол, кукольное царство — всё это связано с *образом елки*. Он несет в себе определенный семантический смысл и потому особо проакцентирован композитором. Данный номер выделяется и своим композиционным положением в музыкальной форме. Находясь между репризой предыдущего номера и началом следующего, то есть между устойчивыми эпизодами, он контрастирует им и выделяется своей напряженностью и неустойчивостью.

## № 3

- а) Дверь распахивается.      б) Шумная и радостная музыка для выхода детей, 24 т.

Чайковский увеличивает количество тактов до 35-ти, сохраняя общий характер и эмоциональный настрой, намеченный Петипа.

## № 4

- а) Дети останавливаются, полные удивления и восторга.      б) Несколько тактов тремоло.

Точно следуя указаниям балетмейстера, Чайковский пишет эпизод на фоне тремолирующих струнных. Однако «тремоло Петипа» Чайковский наполняет характером, находящимся в русле его собственной концепции. Этот эпизод — музыкальное воплощение чуда, волшебства.

Завершая анализ 1-й сцены, отметим, что Чайковский вносит в партитуру не предполагаемые программой контрастные эпизоды. Вся сцена построена на сопоставлении разделов по принципу оппозиций: устойчив / неустой, реальное / волшебное.

Изобразим это на схеме (А — бытовые эпизоды, В — волшебные):

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4
А В А	В1	В1	В2

Введение в 1-ю сцену контрастных эпизодов свидетельствует о том, что у Чайковского, так же как у Гофмана, сосуществует бытовое и волшебное. Итак, несмотря на внешнее следование указаниям Петипа, Чайковский *по-своему расставляет акценты и вносит собственные черты в построение сцены.*

## **2-я сцена**

### **№ 5**

а) Президент приказывает играть марш. б) Марш в 64 т.  
Каждый ребенок получает подарки вместе с детской куколкой. Маскарадная одежда (Cornets a costumes). Они одеваются играя. Всё это делается во время марша.

Следуя программе Петипа, Чайковский сочиняет марш, правда, увеличивает количество тактов до 88-ми. Но это лишь «количественный» признак чисто внешнего несоответствия. Главное заключается в том, как Чайковский трактует жанр марша. Прежде всего, это схематично-кукольный, «игрушечный» детский марш<sup>33</sup>. Маршевому контексту противоречит середина. Она написана в миноре, что само по себе не характерно для мажорных маршей, причем в e-moll — важном тональном центре балета, что подчеркивает значимость этого эпизода. Кроме того, сам характер середины — вихревой, смятенный, вьющийся, абсолютно немаршевый, основанный на гаммообразных нисходящих линиях (в двух вариантах: диатоническом и хроматическом) — вносит важный «тенево́й» штрих и многомерность во внешне простую и по своему жанровому происхождению однозначную сцену.

## **3-я сцена**

### **№ 6**

а) Галоп для детей и выход приглашенных, одетых в маскарадные костюмы. б) 48 т. для галопа, 16 т. для выхода, потом танец рококо — темп менуэта «Добрый путь, дорогой Дюмоле».

Эта сцена у Чайковского состоит из нескольких разделов (что отвечает рекомендациям Петипа).

1. детский, легкий галоп, 44 такта.
2. выход родителей.
3. «Добрый путь, дорогой Дюмоле».

В предыдущем разделе настоящей главы шла речь о 3-й сцене, как о единственной, сохранившей отпечаток первоначального замысла балетмейстера — *связать события сюжета Гофмана с эпохой Французской революции*. Интересно, как Чайковский решает эту сцену, раскрывая подразумеваемый подтекст. Следуя указаниям Петипа, он сочиняет 16 тактов музыки на 3/4 (размер менуэта), внешне абсолютно соответствуя рекомендациям балетмейстера. На самом же деле меняется, вдвое замедляясь, темп сцены; из-за несовпадения длины фразы с метрическим и тактовым делением реальный размер равен 4/4, вместо изящного

<sup>33</sup> Понятия кукольного и детского здесь переплетаются.

менуэта возникает марш, причем в духе героических «боевых» маршей эпохи Французской революции. Так Чайковский «расшифровывает» скрытый замысел Петипа.

Что же касается песни «Добрый путь, дорогой Дюмоле», то Чайковский с небольшими изменениями цитирует ее тему, интерпретируя ее как общий народный танец, массовый финал сцены, стилизуя под тарантеллу и для большего правдоподобия вводя в оркестр бубен. Таким образом, эта сцена остается в балете единственным «островком», намекающим на революционную тематику.

#### **4-я сцена**

##### **№ 7**

а) Общее увлечение прерывается приездом советника Дроссельмейера. При его появлении бьют большие часы, и сова приветствует его хлопаньем крыльев. Дети, испугавшись, жмутся к родителям. Они успокаиваются, увидев, что он несет игрушки.

б) Музыка степенная, немного пугающая и даже комическая. Широкое движение от 16 до 24 т. Здесь характер музыки постепенно меняется — 24 т., музыка делается менее тоскливой, более яркой и, наконец, переходит к радости.

Чайковский придерживается указаний Петипа. Музыка соответствует характеру, намеченному в программе. Соблюдено требуемое количество тактов (16) и рекомендация об изменении характера музыки в середине.

##### **№ 8**

а) Двое детей президента с нетерпением ждут раздачи подарков крестного Дроссельмейера. Па с коробками. Дроссельмейер заставляет внести две коробки: из одной он извлекает большой кочан капусты — это подарок Кларе; из другой большой пирог — это для Фрица.

б) Для этого восьмого номера — 8 т. довольно величавой музыки с паузой, чтобы показать капусту, те же восемь тактов (повторение) для пирога и такая же пауза.

а) Увидев такие неинтересные подарки, дети и их родители кажутся разочарованными.

б) Для этого момента только 4 т. с аккордами удивления — все переглядываются.

Несмотря на новый поворот сюжета, Чайковский дает не новый тематический материал, а репризу темы Дроссельмейера. Он объединяет два сценически разных момента в один музыкально замкнутый раздел. С точки зрения количества тактов композитор выполняет требования Петипа (реприза, как и указано в программе, делится на 8+8 тактов и 4 такта перехода — «для удивления»). Тем не менее, музыкальное решение сцены выполнено по-своему. Уже это небольшое изменение говорит о том, что музыкальная композиция строится по своим законам. Чисто внешне (и то не везде) Чайковский придерживается требований Петипа. По существу же он создает балет, согласуясь с собственным ощущением гармонии произведения, его формы, композиции и концепции.

##### **№ 9**

а) Дроссельмейер, улыбаясь, приказывает поставить перед собой оба подарка. Он заводит их.

б) 8 т. мотива мазурки.

К великой радости детей, из капусты появляется большая кукла, а из пирога — солдат.

Еще 8 т. мазурки, в которых слышно скрипение ключей, заводящих механизм игрушек. Еще 16 т. мазурки для этой маленькой сцены.

Чайковский в точности следует программе Петипа: пишет мазурку с требуемым количеством тактов. Тема мазурки в репризе причудливо напоминает тему Дроссельмейера (характерный скачок, сходное ритмическое оформление темы). Связь мазурки (под которую

танцуют куклы) с темой Дроссельмейера естественна: куклы — творение его рук, и потому музыкально-тематическое родство полностью оправдано.

#### № 10

а) Па-де-де, позволение остаться до 10 часов.

б) 48 т. стеганного, дерганного, хорошо ритмованного вальса.

В данном случае Чайковский отходит от указаний Петипа. Он расширяет эпизод до 56 тактов и, главное, меняет характер вальса. Обаяние, изящество, манерность — вот основные черты этого раздела. Вальс — собирательный портрет детской сферы, связанной с Мари, — «нежной, мягкой, светлой», как называет ее Петипа в своих рукописях. Вальс вклинивается во «владения» Дроссельмейера как контрастный эпизод, подчеркивающий сопричастность Мари и мира детей Дроссельмейеру и создаваемому им миру кукол. Появление вальса важно и с композиционной точки зрения. Намеченная здесь впервые интонационная и тональная сфера (A-dur, тип мотивов, фразировка) будет развиваться в дальнейшем, образуя арки с этим номером.

#### № 11

а) Дроссельмейер велит принести две большие табакерки, из которых появляются Арлекин и Коломбина (diable et diablesse)

б) 16 т., чтобы дать возможность перейти на другое па.

а) Демонический танец заводных кукол.

б) 2/4 довольно быстрые и синкопированные, 48 т.

В соответствии с указаниями Петипа Чайковский пишет вступление и демонический танец, несколько расширяя каждый из разделов (вступление — до 28 тактов, танец — до 56 тактов). Интересно проследить «музыкальную этимологию» вступительного раздела с его демонической образностью<sup>34</sup>. Это находит музыкальное отражение в использовании характерных нисходящих ходов, которые представляют собой риторическую фигуру *анабасис*. Композиционно Чайковский трактует этот номер как коду 4-й сцены (быстрый темп, органнй пункт на T).

### 5-я сцена

#### № 12

а) Клара и Фриц теперь в восторге, они благодарят крестного и хотят унести игрушки.

б) 16 т. радостного, изящного андантино.

Родители запрещают им это — такими прекрасными игрушками не играют.

Андантино делается более серьезным, 8 т.

Клара плачет, Фриц капризничает. Чтобы их утешить, старый советник вынимает из кармана третий подарок — Щелкунчика — этим играть можно.

Это происходит во время последних 8 тактов. Еще 8 т. более оживленного андантино.

Вместо Andantino Чайковский сочиняет вальс — легкий, изящный, немного манерный, сходный по характеру с № 10. Оба раздела сценически объединены единой образной сферой, связанной с детством, с Мари. Далее Чайковский в целом следует указаниям Петипа: несколько превышая требуемое количество тактов (11 вместо 8), он почти буквально передает в музыке «капризы», используя звукоизобразительный эффект настойчивого повторения и постоянного возвращения к одной и той же фразе. Затем композитор

<sup>34</sup> Поскольку черти — неотъемлемая часть стихии темного царства, то перенестись в нее (в «среду обитания чертей») можно лишь спускаясь вниз, в подземный мир.

вновь отходит от программы балетмейстера и завершает раздел репризой начальной темы (10 тактов), выстраивая, таким образом, излюбленную для балетных композиций трехчастную форму.

### № 13

а) Клара восхищена малышом.

Клара спрашивает советника о предназначении подарка. Она берет орех и раскалывает его Щелкунчиком. Фриц, услышав «кнак-кнак» игрушки, заинтересовывается ею. Он в свою очередь желает расколоть им орех. Клара не хочет ему отдать игрушку. Родители указывают маленькой Кларе, что Щелкунчик принадлежит не только ей. Клара уступает своего любимца и с ужасом смотрит, как Фриц раскалывает им два ореха, после чего он запикивает ему в рот такой большой орех, что зубы Щелкунчика ломаются. Трак!..

б) Здесь начинается темп польки. В музыке слышатся «каррак-каррак» («кнак-кнак»), всё на мотив польки. Всё это происходит под 48 т. польки.

Как и требуется в программе, Чайковский сочиняет польку (52 такта), но наполняет ее собственным содержанием, подчеркивая в ней механистичность, схематичность, игрушечность, которые проявляются во всем: в построении фразы, ритмическом подобии и простоте мотивов, примитивности структуры, иронически-неуклюжей гармонии, «неуместном» использовании уменьшенного вводного септаккорда. Подчеркивая изобразительный момент, композитор вводит трещотку, имитирующую звук «кнак-кнак».

Чайковский трактует этот номер обобщенно. Не стремясь отразить содержащиеся в программе многочисленные повороты сюжета (кроме последнего — Щелкунчик ломается), он сосредотачивается на самом главном — появлении нового героя, куклы Щелкунчика. Важно подчеркнуть, что композитор ставит перед собой задачу не просто создать портрет нового персонажа, а обобщенно изобразить сценическое действие, связанное с его появлением, то есть танец Мари с куклой.

### № 14

а) Фриц со смехом бросает Щелкунчика. Клара поднимает его и ласками старается утешить своего любимца. Она вынимает куклу из кровати и кладет в нее малыша.

б) 8 т. оживленной музыки.

Еще 8 т. менее оживленных и более ласкающих. Это происходит во время 8 т.

В отношении количества тактов указания Петипа в целом соблюдены. Однако расстановка композиционных акцентов принадлежит композитору: Чайковский строит этот раздел на теме, вычлененной из польки, объединяя, таким образом, соседние номера. Вместе с тем, несколько меняется и общий характер, музыка становится не «оживленнее» (как предписывал Петипа), а напряженнее. Этот раздел звучит более неустойчиво по сравнению с предыдущим.

Возникает вопрос: почему композитор вносит драматизм в этот небольшой, не являющийся ключевым в трактовке Петипа, раздел? Чтобы ответить на него, необходимо вспомнить, как Гофман трактует сюжетные коллизии в своей сказке. Все происходящие события преподносятся сквозь призму восприятия маленькой героини. Именно ее переживания психологически точно переданы в сказке немецкого романтика. Чайковский, склонный к психологизму, приближается в своей трактовке к Гофману и также воплощает этот сюжетный момент.

### № 15

- а) Колыбельная. Это Фриц со своими друзьями дразнит Клару.
- б) 16 т. для колыбельной, которая прерывается 8 т. фанфары рогов, труб и других медных инструментов. Еще 16 т. колыбельной, и снова 8 т. того же шума инструментов.

В данном случае композитор очень точен. Он сочиняет колыбельную (которая интонационно вытекает из предыдущих разделов) и строит композицию так, как советует Петипа — на сопоставлении и чередовании двух пластов: колыбельной и «шума» духовых инструментов.

### № 16

- а) Чтобы прекратить этот гам, президент просит гостей протанцевать гросфатер.
- б) 8 т. перед началом танца.

Как и требуется, Чайковский пишет предыктовый переход к «Гросфатеру», увеличив количество тактов до 14-ти.

### № 17

- а) — гросфатер.
- б) — гросфатер.

Заметим, что Петипа в своей программе выражает сомнение в том, какой танец должен быть на этом месте: «Я предпочел бы лучше танец масок»<sup>35</sup>. Но в балете всё же остается гросфатер. Кто настоял на воплощении именно этой идеи — трудно сказать. Документов, проясняющих этот момент, не сохранилось. Думается, что выбор гросфатера не случаен. Функционально его положение в балете очень важно: это последний эпизод, где появляются взрослые. Здесь же проходит граница, разделяющая весь балет на реально происходящие события и сказку. Важна и сама семантика этого танца.

Гросфатер — символ немецкого бюргерства. Он олицетворяет собой мир взрослых, трактуемый в балете иронически: упорядоченный, полный напыщенной важности, строящийся по строгим неизменным законам, он лишен непосредственности, обаяния и одухотворенности, в нем невозможна свобода фантазии. Завершение гросфатером сцен реальной жизни очень логично. Подтекст, который несет в себе этот танец, столь иронически трактуемый Чайковским, абсолютно точно воссоздает дух гофмановской сказки.

## 6-я сцена

### № 18

- а) Гости благодарят президента и его супругу и уезжают. Детям приказывают идти спать. Клара просит позволения взять с собой больного Щелкунчика. Родители отказывают. Она уходит огорченная, укутав как следует своего любимца.
- б) Грациозный марш, сходящий на диминуэндо. От 24 до 32 т.

Огромное значение для музыкальной композиции балета имеет то несовпадение с пометками Петипа, которое наблюдается в начале 6-й сцены. Во-первых, Чайковский увеличивает эпизод до 48 тактов. Во-вторых (и это самое главное), вместо требуемого марша, он строит весь раздел на теме постепенно истаивающей колыбельной. Введя в 6-ю сцену тему колыбельной, Чайковский решает сразу несколько задач. Он соединяет данный раздел

<sup>35</sup> Цит. по: *Чайковский П. И. Щелкунчик*. С. 671, примеч.

с предыдущей сценой. Таким образом, в композиционном отношении 5-я сцена и 1-я картина заканчиваются именно здесь<sup>36</sup>.

Поскольку сцена завершается темой колыбельной (которая напрямую связана с Мари), внимание постепенно переключается на сферу детства, сказки и фантазии. В этом проявляется соединительная функция этого раздела: совершается постепенный переход к дальнейшему музыкальному повествованию.

### № 19

а) Пустая сцена. Ночь. Луна смотрит в окно, освещая гостиную. Клара в ночной рубашке быстро возвращается еще раз перед сном взглянуть на своего доброго больного.

Ей страшно.

Она подходит к кровати Щелкунчика, от которого, ей кажется, исходит таинственный свет. Бьет полночь.

Во время того, как бьет полночь, она смотрит на часы и с ужасом видит, что сова превратилась в Дроссельмейера, который смотрит на нее со своей насмешливой улыбкой. Она хочет бежать, но силы ей изменяют. Это происходит во время тремоло.

б) 8 т. таинственной и нежной музыки.  
8 т. еще более таинственных, для ее выхода.

2 т. дрожи.  
8 т. фантастической и таинственной музыки.  
Пауза в музыке.  
После боя — тремоло ужаса.

Петипа разделяет свои рекомендации композитору на шесть подразделов, и Чайковский пунктуально следует указаниям балетмейстера. Первые два подраздела (которые он объединяет в одно целое) перекликаются с волшебными эпизодами начала балета (в 1-й сцене). Далее композитор абсолютно точно «иллюстрирует» программу Петипа, сочиняя два такта «дрожащей» музыки. Третий подраздел Чайковский пишет внешне точно так, как и указывает балетмейстер — «8 тактов таинственной музыки», но наполняет его своим содержанием. Чайковский строит его на материале, близком к теме Дроссельмейера, подчеркивая этим причастность Дроссельмейера к ночным таинственным сценам, незримую связь с Щелкунчиком. Тем самым композитор следует духу Гофмана.

Согласно требованию Петипа номер завершается одним тактом паузы и тремя тактами тремоло.

### № 20

а) В безмолвии ночи она слышит, как скребутся мыши. Она делает усилие, чтобы уйти, но мыши появляются со всех сторон. Тогда, полная испуга, она хочет забрать бедного Щелкунчика и бежать, но страх чересчур велик, она опускается на стул. Всё исчезает.

б) Сейчас же после тремоло 4 такта, в которых слышно, как скребутся мыши, и еще 4 такта для их писка. После писка мышей еще 8 тактов ускоренного движения, заканчивающихся аккордом. Тут-то она и опускается на стул.

Чайковский не следует рекомендациям Петипа и не делит номер. Он пишет единый раздел, таинственный и напряженный, изображая шуршание мышей.

### № 21

а) Задняя дверь открывается, и елка делается (кажется) огромной.

б) 48 т. фантастической музыки грандиозного крещендо.

В данном случае Петипа очень лаконичен, его характеристики скупы и немногословны. Поэтому вся смысловая нагрузка всецело принадлежит Чайковскому. Этот 54-тактовый

<sup>36</sup> См.: Чайковский П. И. Щелкунчик. С. 155.

фантастический номер является *первой кульминацией балета*. «Рост елки» — это этапное явление, переводящее действие в другой мир — не бытовой, а духовный, не повседневный, а возвышенный.

Чайковский достигает кульминационного положения этого раздела чисто музыкальными средствами. Если всё предшествующее действие было в каком-то смысле детской игрой, представлением, то здесь впервые оно насыщается эмоциональной силой и глубиной.

### 7-я сцена

#### № 22

- |   |  |
|---|--|
| а) Часовой на часах окликает: «Кто идет?»<br>Мыши не отвечают.<br>Куклы напуганы.<br>Часовой будит зайчиков-барабанщиков. | б) 2 т., чтобы крикнуть «Кто идет?» и 2 т. безмолвия.<br>1 или 2 т.<br>2 такта испуга<br>8 т. чтобы их разбудить<br>8 т. чтобы бить тревогу, потом<br>от 4 до 8 т., чтобы выстроиться для битвы.<br>48 т. 2/4.<br>Это после 48 т. битвы — 8 т.<br>Дать возможность слышать, как мыши грызут пряники. |
|---|--|
- Битва.  
Мыши побеждают и пожирают пряничных солдатиков. Во время битвы куклы сходят с елки и принимаются щипать корпию.

Как видно из программы, весь номер насыщен звукоизобразительными эффектами. Однако Чайковский далек от буквального воплощения идей Петипа. С одной стороны, он почти «иллюстрирует» их, например, когда фраза гобоя имитирует ритм вербальной фразы: «Кто идет?» Вместе с тем, композитор следует законам музыкальной логики и так называемое «безмолвие», а также «испуг» строит на продолжении и развитии той же темы. Всю мозаичность разделов подготовки битвы Чайковский строит на начальном материале, а саму битву — на теме мышей из предыдущей сцены.

#### № 24<sup>37</sup>

- |  |  |
|--|--|
| а) Щелкунчик вызывает свою старую гвардию. Он приказывает: К орудию! | б) 4 т. и 8 т., чтобы выстроиться еще раз для битвы. |
|--|--|

Чайковский не членит сцену на отдельные номера, а строит ее на едином материале.

#### № 23

- |   |   |
|---|---|
| а) Появляется Мышиный царь, приветствует своими войсками. | б) Для его выхода грызущая, кислая музыка, режущая ухо, в которой «куи, куй» (ура). Для выхода царя 8 т. и 4 т. для («куи, куй»). |
|---|---|

Несмотря на столь конкретные советы балетмейстера, Чайковский абсолютно им не следует. Он не дробит эпизод на небольшие отрывки, как указано в программе, а пишет единый раздел, сократив его до 9 тактов. Изобразительности в музыке нет совсем.

#### № 25

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| а) Начинается вторая битва.<br>Слышен орудийный залп, визг картечи, стрельба и пронзительные крики.<br>Весь большой раздел (2-я битва) — развитие темы мышей. | б) 2/4 продолжают. 96 т. |
|---|--------------------------|

<sup>37</sup> Чайковский переставил два рядом стоящих номера, что по смыслу логичнее.

В музыкальной композиции этот раздел никак не выделен. Он не отчленен от предыдущего, а, наоборот, является его продолжением и развитием, приведшим к кульминации. Как и в предыдущем эпизоде, Чайковский лаконичнее Петипа. Количество тактов — 33.

Все три последующих номера строятся на едином материале, цезур между ними нет. Чайковский не использует изобразительность как принцип и не стремится отобразить в музыке все повороты сценического действия, которыми так насыщена данная сцена.

#### № 26

- а) Чтобы защитить Щелкунчика, Клара бросает в Мышиного царя свой башмак (туфлю) и затем падает в обморок.
- б) 2 такта для пронзительного крика и 6 тактов для писка мышей, которые исчезают. Это происходит в конце 96 т.

Этот момент не трактуется Чайковским изобразительно. Он делает кульминацию всего большого раздела, объединяющего пять номеров программы Петипа, включая и следующие.

#### № 27

- а) Щелкунчик превращается в прекрасного принца. Он заботливо предлагает свою помощь Кларе, которая приходит в себя.
- б) Один или два аккорда. Здесь начинается волнующая музыка, переходящая в поэтическое анданте и заканчивающаяся величественным мотивом — 64 т.

Превращение Щелкунчика решено действительно очень лаконично — небольшой модулирующей гармонической последовательностью, являющейся кодой сцены.

Далее программа Петипа и музыкальная композиция Чайковского не совпадают. Петипа в № 27 предлагает Чайковскому написать «поэтическое анданте», за которым последовала бы перемена декораций (наступление зимы), а № 28 должен был соответствовать «Вальсу снежных хлопьев».

Петипа представлял это таким образом:

#### № 28

- а) Перемена декораций. Картина. Еловый лес зимой. Начинает идти снег. Вокруг поднимается снежная буря. Вьются белые легкие снежинки. Они крутятся бесконечно, на третьей четверти вальса они образуют клубок, комок снега, но вот сильный порыв ветра развеивает клубок и заставляет всех танцовщиц кружиться. Снег падает большими хлопьями и освещается электрическим светом.
- б) Крутящийся вальс, 60 танцовщиц.

Чайковский поступает иначе. Согласно партитуре 1-я картина заканчивается модулирующей последовательностью и мелодической фразой скрипок и альтов (превращение Щелкунчика). Новый раздел, *Andante* — то самое «поэтическое анданте», о котором пишет Петипа, — начинается у Чайковского 2-ю картину. Оно выделяется композитором в отдельную сцену (по партитуре это № 8), происходящую уже зимой. Далее следует «Вальс снежных хлопьев» — это также отдельная сцена (№ 9).

Есть в этом месте и еще одно несовпадение. У Чайковского отсутствует цезура между концом 1-й картины, превращением Щелкунчика и началом 2-й картины (наступление зимы): между ними нет паузы, так как 1-я картина завершается модулирующим построением.

нием, будущая тоника которого находится уже в пределах следующей картины. Таким образом, композитор (видимо, не считая это необходимым) не оставляет никакого времени для перемены декораций (о которой пишет балетмейстер), смены действия, а значит отчленения 1-й и 2-й картин<sup>38</sup>.

## II акт

Либретто балета составлено таким образом, что все основные события заключены в I акте. Во II акте сюжетное движение минимально: оно возникает лишь с прибытием Мари и Щелкунчика в Конфитюренбург и рассказом Щелкунчика (№ 11 в партитуре балета). Фактически во II акте ничего не происходит, действие останавливается.

С этой особенностью балета связано изменение характера программы Петипа во II акте. В характеристиках сценического действия преобладает описательность, они становятся расплывчатыми и многословными. «Музыкальные комментарии» Петипа также изменяются. Их «общий» характер обуславливает большую свободу композитора. Связь музыки с тем, что происходит на сцене, становится менее непосредственной, во-первых, потому, что событийность вообще ослабевает, во-вторых, потому, что Чайковский перестает ориентироваться на ту сюжетную канву, которую заключает в себе либретто. Таким образом, отношение к программе как отправному моменту у Чайковского меняется.

### 10-я сцена

#### № 1

а) Задник и кулисы изображают золотые и серебряные пальмы — блески на тюле. В глубине фонтаны из лимонада, оранджа, миндального молока и смородинового сиропа.

б) Для начала акта перед поднятием занавеса — увертюра, которая вливается с поднятием занавеса в № 2 и делается более грандиозной.

Как и требуется, Чайковский сочиняет вступление, то есть тот музыкальный материал, который предшествует поднятию занавеса. Отметим, что в своих пометках Петипа никак не определил характер его звучания. Чайковский в данном случае был абсолютно свободен в своем выборе.

В общей композиции «Щелкунчика» функция данного эпизода чрезвычайно важна, так как на его теме будет построено завершение II акта, а, следовательно, и всего балета в целом. Поэтому то, каким видит это вступление Чайковский, какой характер и какое содержание он в него вкладывает, представляет необычайный интерес. Именно в этой теме сосредоточена наиболее полная характеристика возвышенного мира, который вслед за Гофманом создает в своем балете Чайковский.

#### № 2

а) Среди этих фонтанов на реке розовой воды виден павильон из леденцов с прозрачными колоннами, где находится Фея Драже и ее свита. При поднятии занавеса на сцене находятся: карамели, марципан, пряники, корица, ореховые пирожные, конфеты, ячменный

б) Анданте квази аллегretto в 16 т., вливающееся также в № 3.

<sup>38</sup> Вопрос о том, почему композитор так решает форму, почему он в такой композиционно важный момент вступает в противоречие с балетмейстером и поступает по-своему, относится к очень непростой в данном случае проблеме музыкального произведения как целого. Ее подробному рассмотрению посвящена Глава II настоящего пособия. Единственное, что важно отметить уже здесь — несоответствие композиции сценической (Петипа) и композиции музыкальной (Чайковский).

сахар, мятные лепешки, леденцы, миндаль, коринка, фисташки, миндальные пирожные, а также маленькие серебристые солдатики, караулящие дворец. Посреди сцены стоит маленький человечек в костюме из золотой парчи.

Здесь, как и советует балетмейстер, Чайковский продолжает развивать ту же тему. Правда, следуя законам музыкального развития, этот раздел разрастается вместо 16 до 42 тактов, так как включает в себя не только тему, но и ее разработку (середины трехчастной формы).

### № 3

а) Фея Драже со своей свитой появляется в фантастическом павильоне. «Группа». Они сходят на сцену. Все сласти преклоняются.

б) Музыка делается нежной и гармонической в течение 16 следующих тактов.

У Чайковского этот раздел является репризой всё той же основной темы, но иная инструментовка придает ее звучанию еще большую хрупкость и возвышенно-идеальный характер.

Таким образом, вся 10-я сцена, несмотря на меняющееся в каждом отдельном номере содержание, представляет собой развитие одной основной темы, по существу — одного музыкального образа.

## 11-я сцена

### № 4

а) Река розовой воды начинает незаметно вздуться, и на ее бушующей поверхности показывается Клара и благодетельный принц в колеснице из раковины, усеянной камнями, сверкающей на солнце и влекомой золотыми дельфинами с поднятыми головами. Они выбрасывают вверх столбы сверкающих струй розовой влаги, падающих вниз и переливающихся всеми цветами радуги.

Шесть прелестных мавров с зонтиками, обвешанными колокольчиками, в головных уборах из раковин и в костюмах из перьев колибри спускаются на землю и расстилают изящный ковер, весь усеянный мятными лепешками, по которому жених и невеста делают свой выход. Фея Драже встречает их. Серебряные солдатики берут «на-караул» — весь фантастический народ делает большой реверанс. Маленький человечек в золотой парче почтительно склоняется перед Щелкунчиком, восклицая: «О дорогой принц, наконец-то вы здесь! Добро пожаловать в Конфитюрбург!»

б) Здесь, мне кажется, арпеджио? Музыка ширится и прибывает, как бушующие струи. Более ускоренное анданте до конца этой части от 24 до 32 т.

Чайковский, как и хотел Петипа, сочиняет «арпеджированный» эпизод (29 тактов). Однако, следуя собственному замыслу, он делит его надвое: неустойчивый раздел с ярко выраженным волшебным-фантастическим характером сменяется устойчивым — многократно повторенная нисходящая гамма C-dur (усложненная хроматически измененной VII ступе-

нию). И так, в этом номере интересно то, что композитор самостоятельно выделяет раздел, не обозначенный в программе, а нужный ему по логике музыкального развития, архитектонике музыкального целого.

### № 5

а) Появляются двенадцать маленьких пажей, держа в руках зажженные благовонные травы в виде факелов; их головы представляют из себя жемчужины; тела шести из них сделаны из рубинов, а у других шести из изумрудов и, несмотря на это, они прекрасно передвигаются на своих двух маленьких ножках из филигранного золота тончайшей работы. За ними следуют четыре дамы ростом с куклу, но столь великолепно одетые, столь богато разряженные, что Клара без ошибки узнает в них царственных принцесс Конфитюренбурга. Все четыре, увидев Щелкунчика, бросаются ему на шею с самой нежной искренностью, одновременно воскликнув в один голос: «О, мой принц! О, мой дорогой принц! О, мой брат! О, мой дорогой брат!»

б) Для этого выхода довольно бурная 3/4 — музыка, 24 до 32 т.

В музыкальном воплощении этого номера есть некоторые противоречия. С одной стороны, Чайковский, следуя указаниям Петипа («бурная музыка»), сочиняет эмоционально насыщенный 34-тактовый эпизод. С другой стороны, его характер настолько обобщенный, что абсолютно не связан с конкретным содержанием, не отражает определенной последовательности событий. Это происходит, вероятно, оттого, что композитор не ставит себе цели иллюстрировать те редкие событийные перемены, которые происходят на сцене во II акте. Его интересует собственная общая музыкальная идея, а не фиксирование в музыке деталей.

### № 6

а) Щелкунчик очень растроган и, взяв Клару за руку, с волнением обращается к принцессам: «Мои дорогие сестры, вот m-lle Клара Зильбергаус, которую я вам представляю, это она спасла мою жизнь, так как если бы она не бросила своей туфли в Мышиного царя в ту минуту, когда я проигрывал битву, то я теперь бы лежал в могиле или, что еще хуже, был бы сожран Мышиным царем».

б) 8 т. широкой и волнующей 2/4 музыки, потом 16 т. достаточно воинственных и горячих.

В соответствии с программой Чайковский пишет два раздела, немного увеличив количество тактов: 12 и 19. Во втором разделе, где должна быть «горячая и воинственная музыка», он дает реминисценцию эпизода боя, темы мышей из I акта.

### № 7

а) О, дорогая m-lle Зильбергаус, о, благородная спасительница нашего дорогого и возлюбленного принца и брата.

б) Здесь широкие 2/4 делаются быстрыми и оживленными от счастья освобождения Щелкунчика — 16 тактов.

Не следуя тому, что пишет Петипа, Чайковский сочиняет для этого номера репризу простой трехчастной формы (22 такта), начало и середина которой составляли предыду-

щий № 6. Таким образом, два соседних номера объединены общей музыкальной формой и представляют собой единое целое.

### № 8

а) Фея Драже подает знак, и на сцене, как по волшебству, появляется стол, сверкающий вазочками и т. п.

Маленький человечек приказывает, чтобы подавали шоколад.

б) те же 2/4, слышны трубы маленьких серебряных солдатиков — 8 т. и 8 т. чтобы подать шоколад — в виде интродукции к танцам.

Этот небольшой несамостоятельный связующий эпизод представляет собой типичную для балетной традиции Адана и Делиба «пантомимную» музыку. Между тем опора на балетную традицию не типична для «Щелкунчика» — балета, в котором новаторское преобладает над традиционным<sup>39</sup>. Тем более заметными становятся эпизоды, в которых композитор следует балетному штампу.

### 12-я сцена

Начиная с № 9 и до конца балета, в программе Петипа значится Дивертисмент, состоящий из девяти танцев, куда входят и «Вальс цветов», и «Па-де-де», и заключительный танец — «Кофе». По партитуре же 12-я сцена (Дивертисмент) включает в себя лишь первые шесть танцев, а остальные танцы выделены в отдельные сцены (№ 13 и 14).

### № 9

а) I-й танец «Шоколад».

б) Испанский танец 3/4 от 64 до 80 т.

Петипа рекомендует сочинить Чайковскому танец в испанском стиле. Но Чайковский избирает свой путь и лишь количество тактов — 78 — почти соответствует программе. Он сочиняет для всех «национальных» танцев музыку обобщенного характера, лишенную ярко выраженной конкретной национальной окраски. Почему Чайковский поступает именно таким образом? Думается потому, что он не стремился создать в этой сцене традиционного балетного дивертисмента — сюиты национальных танцев. В каждом танце он хотел подчеркнуть иное: создать образ ожившей елочной игрушки — маски, где лишь костюм напоминает о национальном колорите. Вот откуда «игрушечность», нереальность, условный характер Дивертисмента. В результате весь Дивертисмент предстает перед нами как пестрая череда картин игрушек, масок, костюмов.

### № 10

а) 2-й танец «Кофе».

б) Аравия, королевство Йемен. Кофе мокко. Восточный танец 24 до 32 т. сладостной и чарующей музыки.

Хотя масштабы этого танца — 97 тактов — превышают «регламент», предложенный Петипа, по своему характеру он соответствует программе. Во всяком случае, восточный «сладостный и чарующий» колорит, как отмечено у Петипа, великолепно передан композитором.

### № 11

а) 3-й танец «Чай».

б) 3/4 аллегretto китайского типа, колокольчики и т. п. — 48 т.

Чайковский сокращает протяженность танца до 32 тактов, но в остальном он пунктуален: следуя программе, вводит в оркестр партию колокольчиков.

<sup>39</sup> Напомним, что определяющим качеством «Щелкунчика» является именно новизна.

## № 12

а) 4-й танец «Трепак».

б) Для конца танец «Трепак» с обручем. Ускоренные 2/4 — 64 т.

Чайковский сочиняет трепак (84 такта), помечая в скобках в партитуре: «русский танец». Но он напоминает стилизацию. Это, скорее, танец кукол в русских костюмах, нежели настоящая русская пляска.

## № 13

а) 5-й танец «Танец пастушков».

б) Танец флейт, темп польки 64 до 96 т. Танцуют, играя на дудочках, сделанных из камыша с натянутым на концы пузырем.

«Танец пастушков» — 77 тактов — единственный в сюите танец, не связанный с конкретным национальным колоритом. Среди украшений елки эта игрушка пастушков — типичный образ, столь любимый в XVIII веке, и вновь воскресший в стилизациях искусства рубежа XIX–XX веков.

Чайковский следует программе и поручает ведущую роль в этом танце флейтам, имитирующим дудочки. Но другого требования балетмейстера — написать танец в темпе польки, он не выполняет. Танец пастушков имеет гораздо более медленный темп, чем требовал Петипа.

## № 14

а) «Мамаша Жигонь и паяцы».

б) Танец 32 паяцев с *mère Gigogne* и ее маленькими детьми, вылезаящими из ее юбки. 64 т. 2/4 с подчеркнутым ритмом, не быстрые, которые сливаются с 48 тактами 3/4 для выхода *mère Gigogne* и ее детей, выпрыгивающих из ее юбки, затем 2/4 делаются быстрее — 32 до 48 т. В конце группа с *mère Gigogne* в середине паяцев. Большой балабий.

Мамаша Жигонь — типично французский персонаж из балаганных пьес, символизирующий плодовитость, вечное материнство (образ, близкий русской матрешке).

В партитуре совпадает с программой лишь смена размера (2/4, 6/8, 2/4) и почти совпадает общая протяженность танца — 165 тактов (у Петипа — 154 такта). В остальном Чайковский всё решает по-своему. Этот последний танец Дивертисмента он пишет как общий финал, поэтому ему свойственны все черты финальных разделов: быстрый темп, стремительное движение, характер массовой пляски. В среднем разделе композитор подчеркнул национальную принадлежность танца, процитировав французскую народную песню «Каде Руссель».

## 13-я сцена

### № 15

а) 7-й танец «Вальс цветов».

б) Вальс цветов и больших гирлянд. 8 т., чтобы начать вальс, затем та же растянутость тактов, что и в сельском вальсе в «Спящей красавице» (2-я картина).

Маленький человечек ударяет в ладоши, появляются 36 танцовщиц и 36 танцовщиков, одетых цветами, которые несут большой букет и подносят его жениху с невестой. Как только они его отдали, танцовщицы и танцовщики, как это принято в операх, становятся в позицию и начинают танцевать.

«Вальс цветов», прежде всего, — еще один танец Дивертисмента. Между тем у Чайковского он целиком заполняет отдельную сцену, что подчеркивает его самостоятельность. Придерживаясь советов Петипа, Чайковский действительно делает «Вальс цветов» близким по структуре с «Большим крестьянским вальсом» из «Спящей красавицы».

«Вальс цветов», на первый взгляд, типично балетная сцена, гением Чайковского превращенная в музыкальную жемчужину, составляет одну их самых ярких и запоминающихся страниц русской музыки конца XIX века.

## **14-я сцена**

### **№ 16**

а) 8-й танец Па-де-де.

Фея Драже с принцем Оршадом.

б) Колоссальное по эффекту адажио — 48 тактов. Вариация для кавалера, 6/8 — 48 т. Вариация для танцовщицы стеганные 2/4 — 32 т., во время которых надо, чтобы было падение капель воды в фонтанах, затем закончить 24 т. очень ускоренными. Кода еще 88 т. — быстрые 2/4.

14-я сцена — одна из самых интересных во всем балете. Внешне Чайковский вполне точно (за исключением количества тактов, которых везде больше, чем требуется по программе), воплощает замысел балетмейстера. Он пишет сначала действительно «колоссальное адажио» — «Andante maestoso»<sup>40</sup>, затем «Вариацию I (Для танцовщика)» на 6/8, «Вариацию II (Для танцовщицы)» на 2/4 с холодновато-прозрачным звучанием и нисходящим мелодическим рисунком, имитирующим падающие капли воды. Как и указано в программе, «вариация для танцовщицы» заканчивается ускорением, а весь номер — быстрой кодой. Всё на первый взгляд совпадает. И тем не менее, оставаясь в рамках замысла балетмейстера, Чайковский внутренне насыщает «Па-де-де» иным содержанием. Известно, что этот номер мыслился балетмейстером как вставной номер для А. Дель-Эра<sup>41</sup> — в соответствии с традицией писать (или вставлять из других балетов) номера, с блеском демонстрирующие достоинства примы-балерины. Чайковский специфически музыкальными средствами превращает эту сцену в кульминационную не только во II акте, — она становится ключевой в концепции всего балета.

В сказочно-условном контексте 3-й картины 14-я сцена выделяется глубиной, эмоциональной насыщенностью, трагическим звучанием. Композитор насыщает эту сцену глубоко философским и психологическим содержанием, которого нет в программе Петипа.

## **15-я сцена**

### **№ 17**

а) 9-й танец Коды.

б) Большая общая кода для всех, кто находится на сцене, и для тех, кто уже станцевал свои танцы. 128 т. 3/4, очень увлекающих и горячих.

Чайковский, следуя программе, сочиняет большую финальную сцену. Отметим, что этот внешне эффектный танец является в наибольшей степени «дивертисментным», чем все предыдущие номера II акта. Пожалуй, это крайне редкий в «Щелкунчике» случай, когда композитор пишет стереотипно балетную музыку.

<sup>40</sup> Имеется в виду традиционный жанр балетного Адажио. В дальнейшем тексте для этого номера используется обозначение «Andante maestoso» (согласно партитуре).

<sup>41</sup> Дель-Эра Антонietta (1861–?) — итальянская балерина, исполнявшая ведущие роли в ряде балетов М. Петипа. В первой постановке «Щелкунчика» она танцевала Фею Драже.

## № 18

а) Апофеоз

б) Разноцветные фонтаны, освещающиеся фонтаны и т. п. и т. п. Грандиозное анданте от 16 до 24 т.

Для такого композиционно важного момента, как окончание балета, Чайковский избирает свой путь. Поэтому в партитуре мы не найдем ни «апофеоза», ни «грандиозного анданте». Композитор решает закончить балет той же темой, которой начинается II акт, таким образом, обрамляя его общим музыкальным материалом.

Сравнение разных вариантов сюжета и программы Петипа и музыкальной версии Чайковского (партитура) позволяет понять высокую степень самостоятельности композитора. Прочтение сюжета Чайковским приближается к гофмановскому варианту. С самого начала в музыкальной композиции намечается сосуществование двух сфер, оппозиции бытового и сказочного, текста и его психологического подтекста.

При всей внешней пунктуальности и следовании программе Петипа Чайковский создает собственную интерпретацию сюжета, вложив в партитуру актуальную для него философскую концепцию.



---

**ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ, МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ  
И ДРАМАТУРГИИ**

## Раздел 1

**Взаимодействие сюжетной, сценической и музыкальной композиций**

«Щелкунчик» — очень труден. Тут вопрос не в том, как воплотить сюжет, а в том, как его трактовать. Нужно нырнуть в глубину. Иначе ничего не выйдет.

Ф. В. Лопухов

Слова замечательного русского балетмейстера на первый взгляд звучат немного странно. Что трудного в «Щелкунчике»? Наивная простодушная сказка, знакомая и любимая музыка балета кажутся понятными, не таящими секретов.

Между тем примеров непонимания существа «Щелкунчика», поверхностного к нему отношения можно привести множество. Вспомним прохладный прием премьеры балета в XIX веке, большое число отличающихся друг от друга постановок, сделанных в разное время... Каждый раз, берясь за «Щелкунчика», балетмейстеры пытались раскрыть заключенный в нем истинный смысл, и, тем не менее, он оказывался в чем-то неразгаданным.

Много лет спустя после премьеры Асафьев писал: ««Щелкунчик» совсем не такое наивное произведение, за какое его принимали»<sup>42</sup>. «Совершенно ясно, что то, что теперь так пленяет и так выпукло слышно в партитуре “Щелкунчика” — раньше до слуха не доходило или, если и доходило, то не было осознано и претворено»<sup>43</sup>.

Появление «Щелкунчика» на балетной сцене вызвало крайне противоречивые отклики в прессе. План-сценарий Петипа называли бессодержательным, музыку — нетанцевальной, I и II акты — неравноценными. Сегодня мы склонны объяснять прохладный прием балета его безусловной новизной, именно *несовременностью* в том понимании этого слова, каким оно было наполнено в тот период, в начале 90-х годов XIX века. Балет опередил свое время, и его новаторские черты не могли быть адекватно восприняты и оценены современниками.

С этой точки зрения особенно интересны споры вокруг I и II актов. В содержательном и в музыкальном планах — это два контрастных мира. Если I акт наполнен событиями, то II акт статичен, в нем ничего не происходит. Может быть, II акт, в основе которого лежит отшлифованная временем развлекательная форма дивертисмента, нужно рассматривать лишь как дань балетной традиции? Действительно ли неудачей и балетмейстера, и композитора (как считали многие современники) было соединение столь различных актов, или перед нами иной тип драматургии, новый тип единства в жанре балета? Как театральный, синтетический вид искусства балет включает в себя (если условно отбросить балетную сценографию), как минимум, два уровня: сюжетный и музыкальный. Каково их соотношение в «Щелкунчике»?

---

<sup>42</sup> Асафьев Б. Intermezzo III // Асафьев Б. О балете. Л., 1974. С. 52.

<sup>43</sup> Асафьев Б. Тридцатилетие «Щелкунчика» // Там же. С. 103.

Его сюжет в том виде, в котором он лег в основу сочиняемого композитором балета, — сказка, со свойственными этому жанру закономерностями и атрибутикой. В концепции и в сюжетной композиции «Щелкунчика» мы обнаруживаем отражение народно-сказочного мышления. Чайковский, интуитивно ощущая закономерности членения и развития народных сказок, отразил их в музыкальной композиции.

Сказка начинается *исходной ситуацией* (термин В. Я. Проппа): детский праздник, елка, Рождество, — всё, что происходит до наступления ночи. Исходная ситуация заканчивается в начале 6-й сцены, когда гости расходятся. Этот момент в сюжете выделен особо. В отличие от предыдущих событий теперь действие протекает во сне, что было подчеркнуто у Гофмана. Хотя в либретто балета этот момент никак не освещен, во многих постановках он именно так и решается. Например, в спектакле Ю. Н. Григоровича (Большой театр) Мари засыпает в кресле, и все последующие события становятся воплощением сна. Таким образом, в начале 6-й сцены проходит граница, разделяющая весь сюжет на собственно сказку и то, что было до нее. Данный момент важно отметить, так как Чайковский отобразил его в музыкальной композиции балета, интуитивно почувствовав это свойство структуры сказки.

Итак, сюжет балета в том виде, в котором он предстал перед Чайковским, по структуре, типу и композиции представляет собой *волшебную сказку*.

В основе многих балетных сюжетов лежат волшебные сказки, но в «Щелкунчике» мы отмечаем это как определяющую черту. Вопрос заключается в том, как взаимодействует структура сюжета с музыкальной композицией. Заложённая в сюжете «Щелкунчика» структура волшебной сказки диктует определенную музыкальную модель. Четкость конструкции волшебной сказки, концентрированное изложение событий приводит к ломке «старой механики» большого трех-, четырехактного действия, пронизанного дивертисментными вставками, к рождению новой сжатой и лаконичной музыкальной формы балета.

Сюжетная композиция делится на *две части*: исходную ситуацию (преамбулу сказки, до 6-й сцены) и собственно сказку (с момента наступления ночи и до конца).

Как же взаимодействуют сюжетная и сценическая композиции? Представим сценическое членение балета, сделанное Петипа. Он разделил его на 2 акта, 3 картины и 15 сцен. Что выделяет балетмейстер в качестве 2-й и 3-й картин? С 3-й картиной всё обстоит просто — это «Конфитюрбург». Граница же 1-й и 2-й картин, вместо ожидаемого, проходит перед сценой наступления зимы. Таким образом, реальные и ночные сцены объединены в одной, 1-й картине. Во 2-й картине балетмейстер выделяет две снежные сцены, видимо руководствуясь идеей смены декораций.

Возникает странная вещь: начало самой сказки — наступление ночных сцен, то есть качественно новый сюжетный мотив — Петипа сценически никак не выделяет. Так в балете образуется противоречие между структурой сюжета-сказки и композицией сценического действия.

### 1.1. Возможные картины

Остановимся подробнее на музыкальной композиции. Вопрос с 3-й картиной решен Чайковским однозначно: «Конфитюрбург» отделен от предыдущего развития. Сложнее обстоит вопрос с границей, разделяющей 1-ю и 2-ю картины. Перед композитором стоял выбор: пойти по пути, предложенному Петипа, и в качестве 2-й картины сочинить две снежные сцены либо отразить качественно новый сюжетный момент, выделив в 1-ю картину реальные сцены, и подчеркнуть начало волшебства, область сказки. Что же выбирает Чайковский?

В партитуре всё совпадает с вариантом Петипа (его автографами<sup>44</sup>): 2-я картина включает две снежные сцены — 8-ю и 9-ю. Однако по существу музыкальное членение — иное.

<sup>44</sup> Имеются в виду цитировавшиеся выше архивные материалы Петипа (ГЦТМ. Ф. 205).

Предполагаемой Петипа цезуры для перемены декораций (между 7-й и 8-й сценами) Чайковский не делает. Согласно партитуре момент окончания 1-й картины — превращение Щелкунчика — является переходом ко 2-й картине, и поэтому 2-я картина воспринимается как непосредственное продолжение развития. Таким образом, музыкальная композиция балета, выстроенная Чайковским, не совпадает со сценической композицией, предложенной Петипа. Где же проходит музыкальная граница?

Чайковский, ощущая структуру сюжета волшебной сказки, музыкально-семантическими средствами отделил от всего предыдущего развития момент наступления ночи, то есть начало собственно сказки. 6-я сцена начинается постепенно исчезающей темой колыбельной из 5-й сцены, поэтому разделение 5-й и 6-й сцен можно считать формальным. Реприза колыбельной и постепенное ее исчезновение<sup>45</sup> замыкают весь первый раздел балета — *исходную ситуацию*, которая, таким образом, воспринимается отдельно. Назовем ее условно *возможной первой картиной*. Тогда *вторая возможная картина* простирается от момента наступления ночи до «Вальса снежных хлопьев». После чего следует *третья возможная картина*.

Подведем некоторые итоги. В балете заложены сложные и противоречивые отношения между тремя композиционными составляющими: сюжетной, сценической и музыкальной. Они отражены на схеме.

*Противоречие:*

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| 1) сюжетная композиция —    | — сценическая композиция<br>(деление балета на картины и акты,<br>сделанное Петипа) |
| 2) музыкальная композиция — | — сценическая композиция  |

*Соответствие:*

сюжетная композиция — сюжетные функции — музыкальная композиция

Таким образом, весь балет предстает не в виде двух контрастных действий, а в виде трех равнозначных картин, подчиненных логике развертывания функций композиции волшебной сказки.

Такая трактовка есть, безусловно, наш собственный вымысел. Однако, говоря словами немецкого режиссера Иоахима Херца, каждый музыкант, читающий партитуру, одновременно и режиссер собственного, мысленно поставленного спектакля. Выявив в балете противоречие между сценической и музыкальной композициями, мы предлагаем, опираясь на организацию музыкального целого, соответствующее ему виртуальное решение.

## Раздел 2

### **Влияние религиозно-мифологической канвы на философскую концепцию, музыкальную композицию и драматургию**

Обнаруженные в партитуре, в музыкальной композиции балета *три возможных картины* не исчерпывают всех «трудных» вопросов «Щелкунчика». Вспомним еще раз высказывание Ф. Лопухова: ««Щелкунчик» — очень труден. Тут вопрос не в том, как воплотить сюжет, а в том, как его трактовать».

Заметим, что между 1-й, 2-й и 3-й картинами есть заметные различия. Если две первые картины действенны, пронизаны сквозным развитием, то 3-я картина противоположна им.

<sup>45</sup> Чайковский тонко передает здесь семантику окончания.

Она, в основном, бесконтрастна, в ней преобладает номерная структура. Чем это обусловлено, какова концепция 3-й картины? Вновь вспомним, что Чайковский, сочиняя балет, имел дело с *волшебной сказкой*.

Е. М. Мелетинский в своей книге «Поэтика мифа» отмечал, что сюжет «Щелкунчика» Гофмана насквозь проникнут мифологизмом. Итак, миф и сказка — как они соотносятся друг с другом? По словам того же исследователя, «Гофман и другие романтики не отделяют резко сказку от мифа, и сквозь сказку, повествующую о судьбе отдельных героев, часто проглядывает некая глобальная мифическая модель мира»<sup>46</sup>. Миф — один из исторических корней волшебной сказки. Мифологические черты мы находим и в сюжете «Щелкунчика». С ними связаны два кульминационных в драматургии балета ключевых сюжетных мотива, важных для концепции в целом:

1) мотив роста елки.

2) мотив зимы, зимнего леса, снежинок.

Оба мотива отсутствуют в варианте Гофмана, они привнесены автором либретто. Интересно и другое: эти сюжетные мотивы не вписываются в ряд выделенных и описанных Проппом функций волшебной сказки и являют собой в общем развертывании действия сказки как бы отступление, но, на наш взгляд, проливают свет на подтекстовую, музыкально выраженную философскую концепцию балета.

Рост елки в программе Петипа служил фантастическим моментом, символизирующим перевод действия в сферу сказки. По мнению либреттиста, он усиливал момент волшебства происходящего: «Елка — это мир игрушек, царство игрушек, идеальный сказочный мир», — пишет Петипа в своих черновиках<sup>47</sup>. По его мысли, воплощением игрушечного царства является Конфитюрбург. У мотива роста елки есть и мифологическое объяснение. Растущее дерево — исконно мифологический образ, связанный с древним представлением о восхождении на небо. В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» писал: «Здесь русская сказка отражает широкое представление, что два мира (а иногда и три — подземный, земной и небесный) соединены деревом»<sup>48</sup>.

Таким образом, рост елки — это движение в иной мир. Это означает, что Конфитюрбург может быть объяснен не только как идеальный кукольный мир, то есть воплощение романтической мечты, но и как горный мир, рай.

Другой сюжетный мотив — образ зимы, зимнего леса, снежинок. Из этого перечисления мы выбираем два наиболее важных понятия: зима и лес. Внезапно возникающая зима, зимний лес — это своего рода препятствие. Лопухов так объяснял введение этого мотива в сюжет сказки: «Жизнь чистая, светлая наступает после двенадцати часов, хотя это ночь, так думает Гофман. Можно добиться радости, счастья, но для этого через зиму нужно пройти — так думает Петипа. И в балет вводится “внезапно снежная буря”»<sup>49</sup>. Итак, зима, по мнению Лопухова, — препятствие на пути героев.

Но возможно и другое объяснение образа зимы: как замирания жизни. Мелетинский в цитируемой книге приводит пример мифологического толкования времен года, согласно которому *весна* — зарождение жизни, *лето* — расцвет, *осень* — увядание, *зима* — застывание, замирание, остановка в развитии, смерть. Не означает ли появление перед Конфитюрбургом *образа зимы* (застывания, замирания) подготовку к неземному миру, перевод действия в иное измерение? Такую трактовку образа зимы подтверждает и мифологическая символика образа леса. «Лес, — пишет Пропп, — в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев... Лес окружает иное царство, дорога в иной мир ведет сквозь

<sup>46</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 287.

<sup>47</sup> Петипа М. Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 614.

<sup>48</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 212.

<sup>49</sup> Лопухов Ф. В. Комментарии к балетмейстерским экспликациям. С. 208.

лес. <...> Сказочный лес <...> отражает воспоминание о лесе <...> как о входе в царство мертвых»<sup>50</sup>.

Итак, мифологическое обоснование обоих сюжетных мотивов позволяет высказать предположение, что Конфитюрбург мыслился композитором не как простодушное детское кукольное царство. Это потусторонний, небесный мир, рай.

Обратим внимание на еще два момента сюжета «Щелкунчика», имеющих мифологические корни. Мы уже отмечали, что сказка начинается с наступления ночи; кроме того, она происходит во сне. В связи с этим можно вспомнить о религиозных представлениях древних греков, которые считали бога сна Гипноса и бога смерти Танатоса родными братьями. Таким образом, Ночь, Сон и Смерть — однопорядковые понятия. Это связано с исторически сложившимся в психике древнего человека синкретическим отношением к тьме-ночи, сну и обусловленной ими смерти. Сон, пишет американский ученый Карл Саган, «чреват совершенно очевидной людской незащищенностью с одной стороны, с другой — сон — это мир раздумий и сомнений»<sup>51</sup>. Отсюда, может быть, в сказке «Щелкунчик» — соединение фантастики и подспудно существующих мыслей о смерти.

### **Интерлюдия I: Антиномии мифологического сознания**

Противопоставление жизни и смерти, реального и нереального в «Щелкунчике» — есть отражение типичных оппозиций, унаследованных сказкой от мифов. В сказках мы часто находим мифологическое представление о вселенной, мифологизированную картину мира. С другой стороны, благодаря близости сказки и мифа, сказку возможно определить через парные оппозиции. Об этом писал в одной из своих статей К. Леви-Стросс: «постепенно можно будет придти к определению “мира сказки”, подлежащего анализу, путем установления парных оппозиций»<sup>52</sup>. Мелетинский же, говоря о семантике мифологического сюжета писал: «Первоначальными “кирпичиками” мифологических символических классификаций являются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций <...> которые объективируются и дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме (небо — земля, земля — подземный мир, день — ночь, зима — лето), в социуме (низший — высший) или на грани социума и космоса, природы и культуры (вода — огонь, дом — лес), вплоть до более абстрактных числовых противопоставлений (чет-нечет, три-четыре и т. д.) и таких фундаментальных антиномий, как жизнь — смерть, счастье — несчастье и т. д., а также магистральной мифологической оппозиции сакрального — мирского»<sup>53</sup>. Мифологическое представление о вселенной возродилось в «Новой мифологии» немецких романтиков, в частности, в творчестве Гофмана. Так, через новую мифологию Гофмана «мифическая модель мира» (Е. М. Мелетинский) проникает в «Щелкунчик». Мифологическую картину мира «Щелкунчика» можно представить также в виде парных оппозиций. Назовем их: день — ночь, низший — высший, дом — лес, земное — возвышенное, бытовое — волшебное, жизнь и смерть, и, наконец, мирское — сакральное, проявляющееся в «Щелкунчике» в виде противопоставления движения времени и остановки времени или, иначе говоря, времени и вечности. Здесь мы подходим к рассмотрению основной проблемы балета, исследование которой объяснит, как нам кажется, противоречие музыкальной композиции, несхожесть 1-й, 2-й и 3-й картин.

Говоря о Гофмане, исследователь его творчества Ф. П. Федоров писал: «Для Гофмана, как и для других представителей позднего романтизма, характерно столкновение двух временных сфер. С одной стороны, это время быта, повсе-

<sup>50</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 57–58.

<sup>51</sup> Саган К. Драконы Эдема: Рассуждения об эволюции человеческого разума. М., 1986. С. 150.

<sup>52</sup> Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика. С. 420.

<sup>53</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 230.

дневности, время явлений, земное, историческое, оно одновекторно и необратимо. С другой же стороны, это космическое сакральное время, время мифа, вечности»<sup>54</sup>. Вечность — это сфера высшего, внечеловеческого, внеисторического. Время противопоставлено вечности. В той же статье Федоров приводит ценное высказывание Бозция: «Вечность есть целокупное и совершенное обладание бесконечной жизнью»<sup>55</sup>. Понятие потусторонней жизни осмысливается не как прекращение жизни, а как прерывание земной временной жизни. Вместо нее возникает бескрайняя, бесконечная вечность — вечная жизнь.

Вернемся к музыкальной композиции «Щелкунчика» и попробуем взглянуть на нее по-новому. Мы отмечали несхожесть 3-й картины с первыми двумя: 1-я и 2-я картины пронизаны действием, в 3-й же ничего не «происходит».

Но возникает вопрос: что такое действие в балете? В чем оно выражается? Действие в «Щелкунчике» адекватно, тождественно времени. Вместе с развитием действия разворачивается время. Иначе говоря, течение времени связано с развитием действия. Между тем действие измеряется событийностью, то есть единицей действия является *событие*.

Отсутствие событийности характеризует 3-ю картину. Как уже отмечалось выше, первые две картины являются воплощением времени, а третья — вечности. Именно таков, на наш взгляд, идейный музыкальный подтекст балета. Несмотря на сюжетную и либреттную заданность, композитор наполняет 3-ю картину, а вместе с ней и весь балет иным смыслом, создает собственную религиозно-мифологическую музыкальную концепцию произведения.

Слушая 3-ю картину, мы имеем дело не с «конфетной выставкой» и «пряничным базаром» (Б. В. Асафьев), а с совершенно иным смысловым образованием. Говоря о противоречии либретто и его музыкального воплощения, можно вспомнить мысли Асафьева, объясняющие это противоречие: «Всё, что внутренне постигнуто как некое должествование, будучи интуитивно найденным, в искусстве всегда воздействует убедительнее, чем то, что рационально обусловлено и внешне конкретно связано. Демон Чайковского редко его обманывал. Не обманул и в данном случае»<sup>56</sup>. В другом месте по этому поводу Асафьев писал: «Музыка Чайковского к балету “Щелкунчик” по содержанию своему стоит гораздо выше сюжета в том плане, как сюжет этот был трактован в эпоху первой постановки балета»<sup>57</sup>.

Пытаясь осмыслить концепцию «Щелкунчика» и особенно его 3-й картины, поставим перед собой вопрос о том, адекватно ли реализовывал Чайковский свой философский замысел? Удалось ли композитору преодолеть условность, традиционность предложенной балетной формы, штампы дивертисмента?

Ответы на эти вопросы связаны с **проблемой драматургии балета**. Проанализируем сначала, как построены действенные, событийные картины, то есть, как мы их назвали, *возможные первая и вторая*. 1-я картина I действия (по композиционному членению Чайковского) состоит из первых пяти сцен и начала 6-й сцены. Каждая сцена представляет собой сквозную, незамкнутую структуру, состоящую из нескольких разделов, которые часто соответствуют номерам, на которые Петипа делит свой план-программу. Поскольку, как правило, в основе каждого номера у Петипа — новый поворот сюжета, то появление каждого нового музыкального раздела сцены связано с новым сюжетным моментом.

Так, например, 1-я сцена балета — «Украшение и зажигание елки» — построена в соответствии с программой Петипа и включает в себя четыре номера:

№ 1 — Украшение елки.

№ 2 — Елка зажигается как по волшебству.

<sup>54</sup> Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана. С. 91.

<sup>55</sup> Там же. С. 83.

<sup>56</sup> Асафьев Б. Тридцатилетие «Щелкунчика». С. 105.

<sup>57</sup> Асафьев Б. «Щелкунчик» // Асафьев Б. О балете. С. 193.

№ 3 — Дверь распахивается, появляются дети.

№ 4 — Дети останавливаются полные восторга и удивления.

Строение 1-й сцены показательное и типично. Она состоит из четырех разделов: a b c d, первый из которых написан в сложной трехчастной форме — это замкнутый раздел, все остальные разомкнуты и строятся по принципу сквозного развития, что распространяется на дальнейшее. Так, 3-я сцена состоит из трех разделов, 4-я — из четырех, 5-я — из семи разделов, последний из которых находится в начале 6-й сцены (истаивающая тема колыбельной). Единственным исключением является 2-я сцена — марш в сложной трехчастной форме. Но это естественно, так как сам жанр диктует замкнутую структуру.

Чайковский стремится сделать музыкальное действие максимально слитным, фактически стирая грани между сценами. Например, 1-я сцена непосредственно перетекает во 2-ю (благодаря модуляционному переходу). Между 2-й и 3-й сценами нет тонального различия, что служит средством их объединения. 3-я и 4-я сцены тоже оказываются сцепленными, так как гармонический неустой 3-й сцены разрешается только в начале 4-й. Цезуры между 4-й, 5-й сценами и началом 6-й, в сущности, отсутствуют, их разделение является условным. Так, 5-я сцена строится как непосредственное продолжение 4-й: начало 5-й сцены — тональная реприза и тематический вариант предпоследнего раздела предыдущей сцены (раздел c). Начало 6-й сцены — тональная реприза последнего раздела 5-й сцены и тематическая реприза темы колыбельной (см. схему).

4-я сцена	5-я сцена	6-я сцена
a b c d	c1 e f g h i	g
A-dur	A-dur G-dur	G-dur

Итак, все три сцены строятся как цепь из одиннадцати замкнутых и незамкнутых, устойчивых и неустойчивых разделов с единым сквозным принципом развития.

Покажем это подробнее, еще раз остановившись на каждой из трех картин и посмотрев на них в ином ракурсе — ракурсе *возможных картин*.

В целом, *первая возможная картина* имеет сквозную линию развития, так что ее разделение на сцены опять-таки условно и реально «на слух» неощутимо.

*Вторая возможная картина* состоит из четырех сцен: 6-й (с раздела *Moderato con moto*<sup>58</sup>), 7-й, 8-й и 9-й. Как и в первой картине, все сцены взаимосвязаны друг с другом. Разделения между 6-й и 7-й сценами в музыкальном плане нет. Обе «ночные» сцены строятся по принципу непрерывного сквозного развития. Более того, за исключением эпизода «роста елки», выделяющегося из общего контекста, и образная сфера, и тематический материал в них общий. Момент окончания 7-й сцены — превращение Щелкунчика — является переходом к 8-й сцене.

Строение 8-й и 9-й сцен — исключение из общего правила, так как обе они представляют собой два замкнутых по структуре номера. Но и в данном случае Чайковский не отходит от своего принципа — единства целого. Средством объединения двух соседних сцен является их тональное родство: «Вальс снежных хлопьев» начинается, несмотря на свою основную тональность e-moll, в C-dur (это тональный центр 9-й сцены). Итак, единая линия развития — характерная черта и для второй картины. Начиная с момента наступления ночи и вплоть до конца действия, сквозное музыкальное развитие не прекращается.

Если первые две картины представляют собой действенный тип драматургии, основанный на ярких контрастах между разделами, с единым сквозным принципом развития, то в 3-й картине — всё иначе.

Особенности сюжета и концепции 3-й картины (а именно, неоднократно отмечавшееся отсутствие событийности, остановка действия и течения времени) влекут за собой иной

<sup>58</sup> См.: Чайковский П. И. Щелкунчик. С. 156.

тип драматургии. 3-я картина состоит из шести сцен, четыре из которых входят в состав Дивертисмента. Первые две сцены (не входящие в Дивертисмент) представляют собой замкнутые номера (10-я сцена имеет трехчастную форму, 11-я — контрастно-составную).

Все сцены, входящие в состав Дивертисмента, представляют типичную для этой балетной формы череду замкнутых по структуре танцев. Правда, в партитуре Дивертисментом названа только 12-я сцена, включающая шесть номеров: «Шоколад», «Кофе», «Чай», «Трепак», «Танец пастушков», «Мамаша Жигонь и паяцы». В программе же Петипа, напомним, всё, начиная с первого танца («Шоколад») и до конца, значилось как «Дивертисмент». В сущности, так оно и есть. То, что в партитуре «Вальс цветов», «Па-де-де», «Финальный вальс и апофеоз» выделены в отдельные сцены, обусловлено тем, что каждый из них является автономным номером.

Возникает, на первый взгляд, типичная для балета того времени номерная структура. Вместе с тем, идея 3-й картины (отсутствие событийности) влечет за собой не сквозное развитие, а нанизывание, это своего рода «развернутое» время, то есть тип бесконтрастной драматургии. Можно возразить, что суть любого дивертисмента — череда танцев, своеобразная россыпь, то есть рядоположенность. С одной стороны, дивертисмент, как традиция, диктует сюитную структуру. С другой стороны, бесконтрастное нанизывание номеров отражает особенности сюжета, концепцию картины и балета в целом, вызвано ими и является причиной индивидуализированной драматургии 3-й картины.

В связи с такой трактовкой II акта можно вспомнить высказывание самого композитора. Чайковский в процессе сочинения балета писал И. А. Всеволожскому: «Мне предстоит сделать очень смелый фокус <...> второе действие балета можно сделать удивительно эффектно — но оно требует тонкой филигранной работы»<sup>59</sup>. Быть может «смелый фокус» заключается как раз в переосмыслении концепции II акта?

Подведем итог, ответив на вопрос, в чем заключается суть драматургии «Щелкунчика». Во-первых, в соединении двух драматургических типов: действенной контрастности в *первой и второй возможных картинах* и бесконтрастности в *третьей*. Поэтому здесь возникает не противоречие I и II актов (как считали оппоненты балета в XIX веке), не неудача, а новаторство, новое качество — единство двух типов драматургии, связанных общей концепцией.

Во-вторых, во взаимодействии с драматургией находится проблема единства целого. «Щелкунчика» отличает стройная архитектуроника. Балет начинается и заканчивается в одной тональности — B-dur. В единой тонально-интонационной сфере — E-dur — находятся окончание I действия и звучащее как его продолжение начало II акта. Таким образом, выстраивается стройная тональная схема, охватывающая грани балета:

I действие	II действие
B-dur E-dur	E-dur B-dur

Другим важным тональным центром является e-moll, объединяющий основные смысловые и кульминационные зоны: «рост елки», «Вальс снежных хлопьев», «Andante maestoso» (балансирующее между G-dur и e-moll), среднюю часть «Andante maestoso», «Вариацию II (Для танцовщицы)» из «Па-де-де».

Драматургическое единство ощутимо и на тематическом уровне, в создании сквозных интонационно-тематических пластов, пронизывающих и объединяющих всё произведение. Не останавливаясь подробно на этой проблеме<sup>60</sup>, рассмотрим один ее аспект. В основе «Щелкунчика», как уже отмечалось, лежит мифологическая картина мира, одним из выражений которой является представление универсума в виде оппозиций: мирское — сакральное,

<sup>59</sup> Цит. по: Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. М.; Л., 1940. С. 521.

<sup>60</sup> Специфика сквозного развития в «Щелкунчике» проанализирована в кн.: Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М., 1976.

время — вечность. Явившись результатом этих антиномий, идея балета — идея смерти, понимаемая в религиозно-мифологическом смысле как бессмертие, вечная жизнь, — находит выражение на музыкально-лексическом уровне и проявляется в создании Чайковским единой сквозной интонационной линии, которая выявляет внутреннее смысловое, интонационно выраженное содержание балета. Об этом писал Асафьев: «Чтобы постичь “Щелкунчика” надо забыть, что сюжетом послужила гофмановская сказка в переработке А. Дюма, что переработку Дюма приспособил для хореографии балетмейстер М. Петипа, что как обычно, в театральном-балетный план вошли всяческие вольные и невольные уступки “фееричным безделушкам”. Зато следует помнить, что симфонист Чайковский контрабандой проводит линию симфонического развития. Словом, надо доверять только развертыванию внутреннего действия в музыке и следить за мыслью композитора»<sup>61</sup>.

Суть сквозной интонационной линии можно сформулировать как сопряжение и развитие в балете цепи восходящих и нисходящих поступенных, гаммообразных интонационно-тематических образований. Сквозное развитие гаммообразных тем охватывает кульминационные зоны балета: «рост елки» — восходящий комплекс; превращение Щелкунчика — нисходящая C-dur'ная гамма; «Вальс снежных хлопьев» — нисходящий комплекс; начало Конфитюренбурга, 2-я сцена — нисходящая C-dur'ная гамма, усложненная хроматизмами; «Andante maestoso» из «Па-де-де» — нисходящий комплекс в мажорном и минорном вариантах; «Вариация II (Для танцовщицы)» — нисходящий комплекс в ритмической организации, сходной с «Вальсом снежных хлопьев».

Создание диатонических гаммообразных тем, не характерных для богатого мелодизма Чайковского, связано с основной идеей балета. Через их сопряжение приоткрывается смысловой подтекст «Щелкунчика». Для раскрытия концепции произведения важна актуализация *этимологического смысла* этих тем, апелляция к их *внутренней форме* (термины И. А. Барсовой)<sup>62</sup>. В «Щелкунчике» на интонационном уровне действуют и противостоят друг другу две лексемы — анабасис, символизирующий восхождение («рост елки»), и катабасис, символизирующий умирание, застывание. Так через сквозную интонационную линию раскрывается внутренняя концепция произведения.

\* \* \*

«Щелкунчик» открывает новую страницу в балетном творчестве Чайковского и одновременно является этапом в развитии балетного жанра вообще. Он был написан в тот период, когда в России зарождалось новое искусство, развернувшееся и принесшее плоды в начале XX века. Таким образом, «Щелкунчик» появляется не только на рубеже веков, но и на рубеже двух эпох в искусстве: уходящего XIX века и нарождающейся эстетики начала XX века.

Именно балет оказался тем жанром, который наиболее остро отреагировал на эстетику «нового времени» и впитал ее.

С рубежным, ключевым положением «Щелкунчика» связаны его особые типологические черты. С одной стороны, «Щелкунчик» предвосхитил тип нового балета, явился предтечей балетной реформы М. Фокина, балетов И. Стравинского и «Русских сезонов» С. Дягилева. Вместе с тем, как свойственно переходным произведениям, он сохранил ряд традиционных черт. Поэтому суть «Щелкунчика» можно сформулировать как противоречивое единство традиции и новаторства. Столкновение старого и нового, проявляющееся на всех уровнях, является его определяющей чертой. Новизна балета выражается, прежде всего, в отказе от традиционных, типизированных балетных форм. В «Щелкунчике» мы не найдем классических сюит за исключением «Па-де-де» из II акта<sup>63</sup>. Но даже ее Чайковский

<sup>61</sup> Асафьев Б. «Щелкунчик». С. 195.

<sup>62</sup> См.: Барсова И. А. Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса // Советская музыка. 1985. № 9.

<sup>63</sup> Напомним, что па-де-де как форма была использована Чайковским по замыслу балетмейстера — в качестве вставного номера для примы-балерины.

обновил изнутри, наполнив глубоко философским содержанием и сделав композиционной кульминацией II акта и всего балета в целом. Однако и в недрах «Па-де-де» композитор выступает в чем-то как новатор, а в чем-то сохраняет традицию. Если «Andante maestoso» и «Вариация II (Для танцовщицы)» — устоявшиеся канонические формы — действительно наполнены новым смыслом, то «Вариация I (Для танцовщика)» и общая Кода именно с музыкальной точки зрения — балетный штамп, стереотип.

Новизна в балете касается и создания нового качества единства двух типов драматургии: действенной контрастной драматургии, основанной на сквозном развитии в первых двух картинах, и бесконтрастной драматургии с номерной структурой в 3-й картине. Оба драматургических типа получили развитие в балете XX века. Если построение сцен по принципу *цепляемости* разделов (термин Ю. Н. Тюлина), размывания границ между картинами и даже актами привело впоследствии к реформе М. Фокина, созданию нового типа спектакля — одноактного балета, подчиненного сквозному действию, то бесконтрастная драматургия 3-й картины стала предтечей бессюжетного балета Дж. Баланчина.

«Щелкунчик» является первым балетом-миниатюрой. В сравнении с балетами современников Чайковского заметна его отличительная черта — лаконизм. Это качество приводит и к обновлению музыкальной формы. Музыкальная композиция балета, несовпадающая со сценическим решением Петипа, но отражающая закономерности строения волшебной сказки, предстает перед нами как одноактная композиция, состоящая из трех равнозначных картин.

Своеобразие балета и его философская религиозно-мифологическая концепция связаны с его особым положением в творчестве Чайковского. Написанный в последний период жизни и творчества композитора, балет отразил волновавшие его идеи: противопоставление жизни и смерти, жизни и вечности, времени и вечности. Эти идеи переплелись в данном случае с особенностями сюжета — волшебной сказкой, с заключенной в ней мифологической картиной мира, и отразились в семантике сквозной интонационной линии.



## СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ «ЩЕЛКУНЧИКА»

### Раздел 1

#### «Щелкунчик» в контексте позднего стиля П. И. Чайковского

Литературное произведение выполняет свою общественную функцию только потому, что обладает особой внутренней организацией текста. Это можно исследовать в трех аспектах: с точки зрения связи с определенной исторической реальностью, в отношении к другим литературным текстам и с позиций анализа внутренней организации художественного целого. Именно этот последний аспект позволяет увидеть красоту художественного произведения, определить причины эстетического воздействия текста.

Ю. М. Лотман

«Щелкунчик» занимает особое место среди произведений последнего периода творчества Чайковского. Являясь подлинно новаторским сочинением, он вобрал в себя новые стилистические тенденции, сложившиеся в позднем творчестве. Поэтому анализ стиля балета представляется важной задачей.

Стиль «Щелкунчика» своеобразен и отличен от других сочинений композитора. Упоминая о довольно редко встречающемся типе произведений, которые нарушают общую стилевую тенденцию того или иного художника, М. Михайлов в своей книге «Стиль в музыке» писал: «Противоположный полюс представляют произведения (или отдельные эпизоды), знаменующие скачок в творческой эволюции композитора. Новые черты выделяют их из контекста, отмеченного сложившейся ранее индивидуально-стилевой “инерцией”. Такие случаи очень редки (Четвертая соната Скрябина, некоторые моменты в “Щелкунчике” Чайковского, “Весна священная” Стравинского и др.)»<sup>64</sup>. Михайлов отмечает лишь «некоторые моменты» балета, отличающиеся от общей стилевой тенденции Чайковского. На наш взгляд, весь балет является стилистическим *скачком* в творческой эволюции композитора.

### Раздел 2

#### Семь смысловых сфер

Что представляет собой индивидуальный стиль «Щелкунчика», какова его структура? Текст балета складывается из нескольких пластов, каждый из которых обладает собственной семантической нагруженностью. Они получают обобщенную стилистическую характеристику и наделяются особой манерой, приемами письма. Вся содержательная структура «Щелкунчика» подразделяется на *семь смысловых сфер*:

<sup>64</sup> Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981. С. 189.

1. Детские сцены и сцены с куклами, как неотъемлемая часть мира детей.
  2. Сцены со взрослыми. Мир взрослых, существующий в балете отдельно от мира детей, характеризуется собственной стилистической манерой.
  3. Фантастические сцены. Мир фантастики весьма богат и разнообразен в балете. Сюда входит всё странное, страшное, чудесное и волшебное: и зажигание елки, и наступление ночи, и Дроссельмейер, и мыши. Стилистика фантастических сцен контрастирует детским и взрослым сценам.
  4. Романтические сцены. Эта сфера связана с областью чувства.
  5. Пантеистические сцены. Данная сфера наделена особой выразительностью. Ее стилистика отличается нематериальным, вневременным и внеличным отстраненным характером.
  6. Сцены масок-марионеток. Калейдоскопичный, масочный мир появляется только в самом конце, в 3-й картине «Щелкунчика» (Дивертисмент — сюита национальных танцев).
  7. Традиционно-балетные сцены. В этот раздел входят эпизоды, непосредственно связанные с балетной традицией, с амплуа жанра балетного спектакля.
- На сопоставлении и определенной последовательности данных смысловых сфер строится вся драматургия балета. Рассмотрим стилистику каждой из них.

## 2.1. Детские сцены

Детские сцены занимают довольно большое место в сценическом времени и пространстве балета. Вся 1-я картина, начиная с Увертюры и кончая Сценой сражения, связана с детьми. Поскольку детские сцены отличаются языковой общностью, из них складывается важнейший в драматургии «Щелкунчика» стилистический пласт, характеризующийся индивидуализированной выразительностью.

Детские эпизоды объединяет, прежде всего, общий эмоциональный строй — сочетание скерцозного начала, легкости, полетности с грацией и изяществом. Другой отличительной чертой является ясность и простота всех выразительных средств. Всем эпизодам свойственна структурная четкость, квадратность, ладовая определенность с опорой на диатонику, функциональная ясность гармонии, интонационная простота, полетный штрих в сочетании со специфичным пунктирным ритмом, использование узкого диапазона, в основном, среднего регистра. Все разделы объединяет единый тип движения: импульсивный, энергичный, моторный.

Одна из важнейших стилистических характеристик детских сцен — подчеркивание особых *артикуляционных средств*. Иначе говоря, те черты, которые выявляют специфику интонационного воспроизведения музыкального текста, выступают в стилистике данного языка на первый план, максимально акцентируются композитором (что выражено в изобилии и разнообразии текстовых знаков) и в конечном итоге оказываются определяющими для облика того или иного отрывка. Особое значение в партитуре приобретают штрихи. Прежде всего, это проявляется в свойственной детским эпизодам «отрывистости», то есть преобладании сквозного движения со штрихом *staccato*. Другая постоянная черта — изобразительность, прихотливое соотношение противоположных штрихов (*staccato* и *legato*, на небольших участках текста) — становится важнейшим, а иногда и определяющим выразительным средством. Рассмотрим несколько примеров, показательных с точки зрения стилистики.

**Увертюра «Щелкунчика»** не является обобщением основного тематизма всего балета, а непосредственно предвдваряет детские сцены. Она вводит слушателя в эмоциональную и стилистическую атмосферу последующих эпизодов. В то же время в Увертюре концентрируются наиболее типичные черты языка детских сцен. Отчасти это объяснимо тем, что она сочинялась композитором в последнюю очередь, когда эскизы балета в основном

были завершены. Поэтому текст Увертюры, в отличие от более ранних эскизов детских сцен, сразу сложился максимально приближенным к окончательному. Например, в нем обозначен штрих *staccato*, что в эскизах вообще встречается нечасто, так как в основном артикуляционная работа осуществлялась композитором не на стадии эскизов, а в процессе создания партитуры (то есть в ходе инструментовки). В эскизах Увертюры пунктирная ритмическая «подпрыгивающая» фигура с паузой внутри записана сразу в окончательном варианте. В других эскизах детских сцен Чайковский чаще всего записывал ее без паузы. Эти детали важно отметить потому, что стаккатный штрих и особая ритмическая характеристичность, придающая мелодической линии прерывистость, являются слагаемыми «образа» детских сцен, впервые точно сложившегося в главной теме Увертюры.

Все выразительные средства, использованные в главной теме Увертюры, типичны для стилистики языка детских сцен. Ладовая определенность, гармоническая ясность и простота, опора на диатонику, хоральный склад, быстрый темп, устремленность движения, чистота и скорость произнесения аккордов, особый тип оркестрового изложения темы (использование только верхнего регистра группы струнных, без виолончелей и контрабасов, *divisi* каждой партии, функция баса — у альтов), — все эти черты присущи стилистике детских сцен в целом.

К ним можно добавить и артикуляционные особенности темы — типичное свойство языка данной смысловой сферы. То, как «произносится» текст, зависит от штрихов и динамики. Даже четырехтактный отрывок темы изобилует артикуляционными обозначениями: *staccato* чередуется с короткими лигами и с лигами и акцентами, подчеркивающими сильную долю и напоминающими галантные «поклоны-приседания». Изысканная артикуляция, штрихи, особенности ритма, приглушенная динамика (*pp*) придают теме, с одной стороны, особое изящество и грациозность, с другой — скерцозную полетность. Вероятно, Чайковский хотел подчеркнуть именно эти черты, добавив к общему темповому обозначению *Allegro* уточняющее конкретизирующее слово *giusto*<sup>65</sup>.

Характеризуя особенности языка детских сцен, подчеркнем заложенную в нем *разнонаправленность стилистических ориентиров*. В этом смысле тема Увертюры — показательное явление. Один из стилистических прототипов восходит к скерцозным образцам Мендельсона, в частности, к Увертюре «Сон в летнюю ночь». Обе увертюры сближают скерцозная полетность, стремительный темп, легкость фактуры, отрывистая артикуляция, воплощенная через стаккатный штрих, приглушенная динамика (*pp*), высокая tessitura (струнные без басов).

Другой стилистический ориентир — так называемая «музыка детства» (термин А. Климовицкого). Ее стилистика проявляется в миниатюрности, даже некоторой «игрушечности» тематизма, использовании сжатого диапазона, среднего или высокого регистра, в аккордовом складе, простоте фактуры. «Детскость» тематизма подчеркивается и жанровым своеобразием. Так, в главной теме Увертюры кроме скерцозности четко выражены *маршеобразные черты*. Но это не просто марш, а марш — шутка — игра, полутанец — полужесткое, с характерной подпрыгивающей ритмической фигурой, имитирующей прыжок и придающей легкость и невесомость движению.

И, наконец, последний стилистический ориентир, который просматривается в образе детских сцен — *классицистские черты*. Далее мы остановимся на этом вопросе подробнее. Сейчас отметим лишь отраженный в главной теме Увертюры «Щелкунчика» культ галантности, изящества, свойственный XVIII веку, и ее сходство с некоторыми темами Моцарта и Гайдна. Изысканная артикуляционная работа с постоянным чередованием на каждую единицу времени *staccato* и *legato*, галантные поклоны-задержания, стаккатное «отрывистое» общее движение, — всё говорит о том, что для Чайковского музыка венского классицизма была стилистической моделью языка детских сцен.

<sup>65</sup> Точно, соразмерно. — *ит.*

Классицистский стилистический ориентир можно обнаружить и в других сочинениях Чайковского. Так, например, началу Увертюры «Щелкунчика» близка тема IV части Третьей сюиты для оркестра («Тема с вариациями»); в ее характере, мелодическом своеобразии, артикуляции, штрихах и оркестровке (только струнный оркестр) ощутимы классицистские аллюзии. Другой пример — скерцо Шестой симфонии, генетические компоненты которого — те же, что и в Увертюре «Щелкунчика»: «музыка детства», скерцозная «мендельсоновская» полетность и классицистские аллюзии<sup>66</sup>. Сходство двух столь разных сочинений не случайно. Оно свидетельствует о том, что в позднем творчестве Чайковского нарождаются новые стилистические черты, связанные с претворением классицистских тенденций.

Вернемся к «сфере детства» в «Щелкунчике». Теме Увертюры близки по стилистике такие эпизоды балета, как начало 1-й сцены — «Выход детей», начало 3-й сцены — «Детский галоп». Отметим в последнем эпизоде лишь один момент. Инструментовка начального проведения только струнной группой с краткими контрапунктами кларнета, ярко выраженная танцевальность, светлая простота напоминают о тематизме финалов мажорных гайдновских симфоний, что в очередной раз говорит об ориентированности детских сцен на классическую модель. К стилистике классицизма отсылает также и строение мелодии в теме галопа, основой которой является выписанный мордент.

Другой пример — использование Чайковским в заключительном разделе 3-й сцены французской народной песенки «Добрый путь, дорогой Дюмоле». Композитор стилистически оформляет цитату в духе детских сцен. Поэтому даже в самой теме появляются небольшие, но существенные (характерные для языка детских сцен) отличия от оригинала. Изменения в теме связаны с использованием мелизмов, а также с артикуляцией. Тирата, «въезжающая» в первый звук темы, а также форшлагги подчеркивают ее явно шуточный характер. Особенности артикуляции, дифференцированное сочетание противоположных штрихов (*staccato* и *legato*) на мелких отрезках фраз придают ей дополнительное изящество и классическую грацию. В духе стилистики детских сцен трактуется и оркестр. Его основу составляет струнная группа, причем пикантные отрывистые аккорды остальных струнных аккомпанируют мелодии у первых скрипок, а остинатное сопровождение валторн создает постоянно пульсирующий фон. Всё это напоминает стремительные жиги и тарантеллы Гайдна.

Явную ориентированность на классицистскую модель можно заметить и в среднем разделе сцены появления Дроссельмейера<sup>67</sup>. Об этом красноречиво свидетельствует графически стройный мелодический рисунок у первых и вторых скрипок в октаву, с характерной выписанной трелью на вершине, стаккатный отрывистый штрих в мелодических линиях и в аккомпанирующих аккордах валторны и двух труб. Сходный пример можно обнаружить и в скерцо Шестой симфонии, что еще раз подчеркивает родство последнего балета и последней симфонии композитора.

Своеобразная отличительная черта детских сцен — *обильное использование орнаментики*. Рельеф многих тем изобилует разнообразными мелизмами, выписанными форшлагами, трелями, мордентами. Это также ориентирует слушателя на конкретную историческую модель из прошлого — классическую.

Перейдем к особенностям оркестрового письма. Несмотря на то, что в «Щелкунчике» используется большой симфонический оркестр, в детских сценах Чайковский почти не прибегает к полному составу. Наблюдается тяготение к избранным индивидуализированным комбинациям:

<sup>66</sup> Подробнее об этом см.: Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского. (К проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.

<sup>67</sup> Как ни странно для стилистики Чайковского, в этом отрывке явно слышится предвосхищение неоклассических тем Прокофьева.

1. При тембровом экспонировании темы Чайковский пользуется отдельными группами оркестра или даже частью группы. Так, например, в эпизоде появления куклы Щелкунчика тема инструментуется только струнными без контрабасов. Второе проведение темы колыбельной (струнные без контрабасов и виолончелей, к которым затем присоединяется педаль трубы) не нарушает этой модели. Переход к колыбельной поручен группе деревянных духовых без флейт (два гобоя, английский рожок, два кларнета, два фагота). В начале мазурки — квартет деревянных духовых (два кларнета с дифференцированными партиями и два фагота). Ансамбль деревянных духовых инструментов в первом проведении темы колыбельной — две флейты, два кларнета и два фагота, позже три флейты.

2. Не прибегая к чистому звучанию одной определенной группы, Чайковский использует избранные сочетания преимущественно в среднем и высоком регистрах. Один из таких примеров — первое проведение темы перехода к колыбельной (первые скрипки, альты, четыре валторны, две флейты, два гобоя). Другой пример — миниатюрный вальс в 4-й сцене (струнная группа и три тромбона). Нередко Чайковский использует ансамблевый тип письма с ярко выраженной дифференцированностью партий каждого самостоятельного инструмента.

С точки зрения трактовки оркестра детские сцены представляют собой новое слово, так как Чайковский создает здесь образцы камерного письма.

Необходимо отметить еще одно общее для всех детских сцен свойство. На всем протяжении 1-й картины в изобилии встречаются традиционные **бытовые жанры**: марши, мазурки, вальсы, галопы и т. д. Принадлежащие к стилистике детских сцен, они, вместе с тем, звучат не совсем обычно, наделяясь не свойственной им семантикой. Все эти жанровые эпизоды трактуются полшутя-полусерьез, как бы имитируя игру в марш, вальс, мазурку и т. д. В результате происходит *остранение жанра*. Возникает нечто вроде стилизации, то есть пьесы «в стиле вальса» или «в стиле мазурки».

*Игровое начало, выраженное в жанровой стилизации*, — характерная черта стиля «Щелкунчика». Рассмотрим в качестве примера некоторые жанровые сцены.

Явное несоответствие с привычной семантикой жанра наблюдается в **Марше (2-я сцена)**. В жанровой традиции марша выдержаны: фанфарная триольная фигура, подчеркивание каждой метрической доли, инструментовка (высокая медь). Не типичны для марша: приглушенная динамика (*p*) и вытекающее отсюда затаенное звучание; легкий стаккатный штрих в сочетании с пунктирной подпрыгивающей ритмической фигурой с паузой внутри, прерывность мелодической линии; комические акценты на последнюю долю первых двутактов и в конце всего периода с характерным форшлагом; совсем не маршевый, танцевально изящный с грациозным чередованием мгновенно меняющихся пауз и лиг второй четырехтакт. Такая ломка стереотипа исторически сложившейся модели жанра создает установку на игрушечность и, вместе с тем, нереальность, таинственность всей сцены.

Отметим в марше еще две характерные особенности. Первая связана с тематическим материалом середины основного раздела<sup>68</sup>. Обратим внимание на обилие «спотыкающихся» форшлагов у деревянных духовых инструментов. Благодаря им та же начальная фанфарная тема обретает новое звучание, наделяется насмешливо-причудливым шутивым характером. В этом проявляется общая закономерность «Щелкунчика»: темы, имеющие шутивно-ироничный подтекст, которыми так богат балет, всегда сопряжены с разнообразно использованными мелизмами.

Отмечая другую особенность Марша, остановимся на его средней части (трио). Так же как и всю сцену, Чайковский трактует его вне традиций жанра. Должное место обычно прозрачной средней части занимает минорное трио с нетипичной для марша семанти-

<sup>68</sup> Основной раздел Марша написан в простой трехчастной форме.

кой — беспокойным движением гаммообразных пассажей, чередующихся с репетициями. Несмотря на свою непродолжительность и мимолетность, оно, тем не менее, оставляет мету в осмыслении движения целого.

Почему среди безоблачности, нарочитой мажорности, ясности и простоты стилистики языка детских сцен в жанровую часть вклинивается минорный эпизод, сценически ничем не обусловленный (в программе Петипа такой эпизод вообще не значится)? Вероятно, Чайковский, поместив в Марш нетипичную для данного жанра среднюю часть, руководствовался собственным, независимым от балетмейстера, музыкальным видением целого. С нашей точки зрения, в трио Марша в виде намека предвосхищаются черты иной — мифологической и религиозно-пантеистической сферы. Мифологический подтекст, о котором шла речь в предыдущей главе, складывается постепенно, исподволь проникая в другие языковые сферы. Находя конкретное воплощение в религиозно-пантеистических эпизодах, мифологическое начало обладает своими ярко выраженными стилистическими характеристиками. В частности, ему свойственен холодновато-отстраненный тип выразительности, нисходящие гаммообразные ходы, в основном, минорная сфера и, в целом, взвешенный внеличностный характер. Именно эти черты обнаруживаются в трио Марша.

Рассмотрим другой пример жанровой сцены — «Позволение остаться до 10-ти часов», **миниатюрный вальс**. В этом номере, как и в Марше, мы сталкиваемся с особенностью трактовки Чайковским традиционных жанров, принадлежащих к стилистике языка детских сцен. Оттенок иронии проявляется в утрированности эмоции, в повышенной выразительности (чему в немалой степени способствует игра *sul G* у первых скрипок, ведущих тему), в комических оркестровых эффектах (например, удар *pizzicato* струнных на фоне нарочитой легатности первых скрипок), в своеобразии сопровождения (контрабасы, тромбоны, позже туба), стилизующего весь отрывок под «садовый вальс».

По характеру и трактовке вальсу близок другой жанровый эпизод — **первый раздел 5-й сцены**. Здесь та же экспрессивная выразительность мелодии, которая подчеркивается авторской пометкой *dolce ed espressivo*: характерные для стилистики данного языка закругленные короткие отрезки с безударными окончаниями задержаний, мелко издробленные короткими (по две ноты) легатными штрихами. Но этой жеманно-нежной отточенной лирике контрастируют острым стаккатным штрихом сопровождающие голоса. Причем из общего движения аккомпанирующих струнных выделяются альты (своей самостоятельной линией и стаккатной пульсацией шестнадцатыми). Сопровождение придает подчеркнута галантой мелодии не только пульс движения, но и иронично-скептический оттенок. Его выразительность зависит от контрастной артикуляции и инструментовки. Другой выразительный штрих связан с самостоятельным контрапунктом, порученным английскому рожку, «томная интонация» которого (а также мелодические голоса в первом такте у фаготов) как нельзя лучше подчеркивает несколько стилизованную выразительность скрипок. Ощущению стилизации способствует и нарочито взятая «фальшивая нота», когда у английского рожка (в момент кульминации, *mf*) и у скрипок появляется резко звучащий и не вяжущийся с общим фоном диатонического «благополучия» интервал малой секунды. Этот неожиданный диссонанс, как и другие перечисленные особенности, подчеркивает стилизованность эпизода, его причудливый излом.

Особый случай трактовки прикладных жанров, представляет собой **колыбельная**. Остановимся на ней подробнее. Ее смысловое значение в балете огромно. Во второй главе уже шла речь о музыкальной концепции балета, возникшей у Чайковского под влиянием религиозно-мифологического понимания картины мира. На уровне композиции это выразилось в том, что кульминационными становятся те эпизоды, которые совпадают с ключевыми «мифологическими центрами». В этом смысле колыбельная также

имеет свою мифологическую семантику, обостренно ощущаемую Чайковским и потому выделенную им композиционно<sup>69</sup>. То, что Чайковский уделяет именно этим моментам такое большое внимание, музыкально акцентируя их, говорит о том, что он чувствовал ведóмость мифологической канвы.

Вернемся к проблеме стилистики колыбельной. Вначале отметим, что Чайковский обращается к тематизму колыбельной дважды. Первый раз — в ее непосредственном жанровом варианте, в связи с сюжетом (Мари укладывает Щелкунчика). Во втором случае колыбельная представлена в обобщенном мифологизированном варианте, независимо от сюжета: на теме колыбельной построено начало 6-й сцены, то есть весь заключительный раздел перед наступлением ночи, последний эпизод из реального мира (по сюжету этому моменту соответствует уход гостей). Из-за различной функционально-смысловой значимости двух эпизодов, построенных на теме колыбельной, Чайковский дает им различную стилистическую трактовку.

Проанализируем первое проведение темы колыбельной (5-я сцена, ц. 120). Ее стилистика неоднородна. С одной стороны, налицо ярко выраженные жанровые черты: двухдольный размер, однообразный, простой до элементарности мотив, состоящий, по сути, из двух звуков, гармоническое сопровождение, основанное на постоянном чередовании двух аккордов (Т и D). Таким образом, двоичные структуры свойственны всем параметрам колыбельной. Более того, именно бинарность является типологической чертой данного жанра, семантика которого заключается, в том числе, и в однообразии повторяющихся структур, происходящих, в конечном счете, от процесса укачивания.

Колыбельная не исчерпывается жанровостью, в ней обнаруживаются и другие тенденции. Одна из них — ясно проступающие стилистические черты детских сцен: простота гармонии и мелодии, тип мелодического рисунка с характерными изысканными штрихами, «журчащий ручеек» контрапунктирующего голоса второй флейты, поддерживающего пульс движения, которое так свойственно детским эпизодам, характерная инструментовка. Еще одна особенность колыбельной — ее несколько стилизованный характер. Сам жанр колыбельной словно изображается.

Несмотря на использование целого арсенала приемов, характерных для жанра колыбельной, композитор в то же время привносит черты, противоречащие семантике жанра. Например, в гармоническом сопровождении так прямолинейно берется доминантовый нонаккорд в положении ноны, что сочетание его с тоникой и постоянное сопоставление этих двух аккордов начинает ассоциироваться с ярмарочным наигрышем гармошки или шарманки. Эта лубочная простоватость гармонии противоречит лиричной мягкости и нежности, деликатной природе колыбельной, изнутри разрушая ее.

Обратимся к другому проведению темы колыбельной — в начале 6-й сцены (гости расходятся, Мари остается одна, наступает ночь). С точки зрения трактовки сюжета и прямого следования действию построение всего раздела на теме колыбельной выглядит неожиданно и даже необоснованно. В программе Петипа в этом эпизоде композитору предлагалось написать «грациозный марш, сходящий на диминуэндо». Чайковский же пишет сцену по-своему. Возникшее разногласие балетмейстера и композитора, на первый взгляд по сценическому времени не столь существенное, на самом деле оказывается важным и пока-

<sup>69</sup> Какова мифологическая трактовка колыбельной? Ее «этимологическую» суть можно свести к убаюкиванию, засыпанию, иначе *усплнению*, то есть переводу бытия в сон, переходу в небытие. Если довести эту мысль до логического итога, то можно сказать, что покой колыбельной ведет к покою смерти, понимаемой мифологизированно — как вечность, преодоление конечности человеческого бытия. Здесь уместно вспомнить и другой символически трактуемый образ-метафору — бой часов. В данном контексте бой часов символизирует удары колокола. Такое понимание подтверждает и ремарка в программе Петипа: «часы бьют, напоминающая звук колокола». Эта ассоциация представляется не случайной. И колыбельная, и бой часов, и рост елки — это религиозно-мифологические символы, переводящие сознание в другую плоскость, в вечность.

зательным. Во-первых, это еще раз подтверждает существующее расхождение композиторского решения с балетмейстерским. Во-вторых, введение темы колыбельной в переходный раздел (от реальных событий — к ночным) обозначает суть музыкальной концепции, в которой ощущается следование мифологической канве.

Иной смысловой акцент влечет за собой иную стилистическую трактовку темы, заметно отличающуюся от предыдущего ее появления. Прежде всего, изменяется функциональная значимость темы в композиции целого: она является заключительным разделом, финалом большой развернутой сцены, так как граница между 5-й и 6-й сценами, как уже отмечалось, лишь формальна и в музыкальной композиции отсутствует.

Иная функциональная заданность влечет за собой изменение всего характера, всей звуковой атмосферы, в частности, инструментовки. Вместо ансамблевых составов, которые мы отмечали в первом варианте, здесь звучит полный оркестр. Диапазон звучания расширяется до трех октав. Верхний мелодический голос — у первых и вторых скрипок в октавном удвоении, плотным вертикальным гармоническим пластом выступают духовые (два кларнета и четыре валторны). Замедляется, становясь более размеренным, темп. Тема проходит в двойном увеличении, отчего мелодические фразы становятся более распевными, певучими и мягкими. Вводятся еще два очень важных (в тембровом отношении) инструмента: треугольник и арфа, семантика которых направлена на создание «неземного» характера звучания. Наконец, изменяется сама трактовка жанра по сравнению с первым вариантом, где колыбельная представала в более прямом, прикладном виде. Абсолютно исчезает и присутствовавший там игровой стилизованный характер.

Медленное истаивание темы, выраженное в постепенном уходе в нижний регистр и «отмирании» всех голосов, воплощает «семантику прощания», наглядно иллюстрирует идею засыпания, переход в небытие, что на композиционном уровне осмысливается как окончание, кода (напомним, что именно здесь, согласно партитуре, заканчивается 1-я картина и начинается 2-я). Таким образом, все изменения рассмотренной нами темы, в конце концов, ведут к обобщению, расширению значения колыбельной и к мифологизации смысла.

### **Интерлюдия II: Неоклассицизм, Чайковский и Стравинский**

Как уже говорилось, все вышеперечисленные черты стиля в детских сценах отсылают к модели, на которую ориентировался Чайковский — классический стиль. В этом его пристрастии можно увидеть предвосхищение неоклассицизма XX века<sup>70</sup>.

«...Я питаю решительную симпатию к славянину Чайковскому, от которого, на мой взгляд, идет четкая линия к такому современному явлению, как Стравинский, чье искусство вызывает у меня живой интерес», — писал Томас Манн в одном из своих писем<sup>71</sup>. Это тонкое замечание обнажает важную проблему: Чайковский — Стравинский. Стравинский не раз подчеркивал свое генетическое родство с Чайковским. Он выделял его среди других русских композиторов XIX века: «Чайковский был самым большим талантом в России и — за исключением Мусоргского — самым правдивым. Его главным достоинством я считал изящество (в балетах, я считаю Чайковского в первую очередь балетным композитором, даже в операх) и чувство юмора»<sup>72</sup>. Из всего огромного наследия композитора Стравинский не случайно выделяет балеты. Именно в них, особенно в «Щелкунчике», проявляется та классицистская тенденция, которая была вскоре подхвачена Стравинским.

<sup>70</sup> Как известно, литература о Чайковском обширна и многообразна, но, тем не менее, в ней почти не упоминается о присутствии классицистских черт в его творчестве. Исключение составляют следующие статьи: Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963; Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского.

<sup>71</sup> Цит. по: И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. 248.

<sup>72</sup> Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971. С. 50.

Преимственность неоклассических черт от Чайковского подчеркивается Стравинским в «Диалогах»: «Впрочем, Чайковского как источник уже обнаруживали и, наверно, будут обнаруживать в других моих вещах — например, семейное русское сходство между “моим” XVIII веком и XVIII веком Чайковского, на которое указывали критики “Похождения повесы”»<sup>73</sup>. Всё это позволило Стравинскому сказать однажды: «Считаю себя из племени, порожденного Чайковским»<sup>74</sup>.

Эта же проблема затрагивается в статье А. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского»: «вот кто предвосхитил “неоклассицизм” — вспомним “Струнную серенаду”, “Вариации на тему рококо”, “Пиковую даму”»<sup>75</sup>. Можно продолжить этот список, назвав еще и «Щелкунчика».

Какие же черты в «Щелкунчике» предвосхищают неоклассицизм Стравинского? Это стилистика детских сцен: ориентированность на XVIII век, дух творимой игры, культ изящества и грации, универсальный тип тематизма с характерными общими формами движения. Некоторые классицистские черты можно было бы объяснить природой жанра балета, если бы «балетные» черты не присутствовали в других сочинениях Чайковского, не являлись типологическими свойствами его стиля в целом.

## 2.2. Взрослые сцены

В отличие от детских сцен, которые занимают большую часть балета, «взрослых эпизодов» в «Щелкунчике» не так много. Это «Выход родителей» (*quasi-менуэт*), предыкт к «Гросфатеру» и собственно «Гросфатер». Все они расположены в 1-й картине до сцены сражения и находятся в рамках единой тональной сферы — C-dur. Несмотря на малочисленность, они формируют свой замкнутый мир, стилистика которого отлична от всего окружающего.

По контрасту с детскими сценами изысканности и грациозности противопоставлены неуклюжесть и архаичность. Для тематизма взрослых сцен характерна опора на трезвучную основу, отсутствие женских мягких окончаний, «назидательное» повторение одного звука, а также артикуляционные особенности с акцентированием сильных долей.

Напомним, что мир взрослых противопоставлен детскому и в сказке Гофмана, и, особенно, в музыкальной концепции балета Чайковского. Он — антипод своеобразию и свободе детского мышления и взгляда на мир<sup>76</sup>. В отличие от мира детей, мир здравомыслящих взрослых ограничен традицией, ритуалом и обыденностью (в первоначальном смысле этого слова, то есть обычаем).

Всё это имеет непосредственное отношение к музыкальной трактовке Чайковским мира взрослых, так как в ней иронически, а подчас даже гротескно представлена именно приверженность к ритуалу.

В отличие от детских сцен здесь представлен иной тип оркестровки. Прозрачную ткань избранных составов сменяет плотный «приземленный» большой оркестр с опорой на «тяжелую медь». Оркестровое *tutti* используется не в результате развития, не в кульминационном проведении (как это было в детских эпизодах), а при экспонировании темы. Массивности оркестра способствует и плотное аккордовое изложение с заполнением широкого диапазона. Особо остановимся на «архаизмах» оркестрового письма. Например, в «Выходе родителей» и «Гросфатере» партия валторны написана в подражание натуральным медным духовым, в мужском танце «Гросфатера» литавры и туба удваивают

<sup>73</sup> И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 54.

<sup>74</sup> И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. С. 38.

<sup>75</sup> Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 403.

<sup>76</sup> Люди, становясь взрослыми и в большинстве своем превращаясь в бюргеров, навсегда утрачивают детскую способность жить фантазиями, не разграничивать реальность и игру, реальность и сказку, явь и сон.

друг друга (благодаря чему туба трактуется наподобие ударного инструмента), а также имитируется валторновый «золотой ход».

Другим свидетельством обращения к традиции является использование старинных танцев — **менуэта и гросфатера**. Специфические особенности, «архаизм» их трактовки проявляются в нетанцевальном характере движения: высокопарные и чинные, они напоминают скорее шествие, чем танец.

Интересная метаморфоза возникает с жанровым происхождением сцены «Выход родителей». Чайковский, согласно рекомендациям программы Петипа, должен был сочинить менуэт в стиле рококо. С одной стороны, обращение к старинному танцу, как способу характеристики «устаревших» взрослых остроумно подчеркивает «дистанцию разных поколений». Однако Чайковский заимствует лишь отдельные узнаваемые штрихи менуэта: видимость трехдольного размера, акцентирование сильной доли в первом такте и мягкое задержание в конце фразы. Композитор вскрывает глубинный смысл сценической ситуации, привнося в этот раздел стилистические черты музыки эпохи Французской революции (согласно либретто, родители одеты в костюмы «incroyables», то есть щеголей времен Директории). Отсюда элементы маршеобразной поступи, скрытая четырехдольность, фанфарность, героический пафос и общий торжественно-напыщенный характер всей сцены.

Центральный и кульминационный эпизод сферы взрослых — «Гросфатер». Петипа в своей программе писал, что он предпочел бы в этом месте «танец масок». Но Чайковский все-таки сочинил именно гросфатер. В эскизах этого раздела композитор отметил: «Насчет Гросфатера поговорить с Петипа, сколько раз нужно повторять его и нужны ли вариации, а у Юргенсона взять ноты»<sup>77</sup>. Какие ноты имелись в виду — осталось загадкой, но можно предположить, что Чайковский писал о нужных ему сочинениях Шумана.

Как известно, гросфатер — шуточный семейный немецкий танец-ритуал<sup>78</sup>, в котором принимают участие все, в том числе и старшие представители семейства. В музыке XIX века он обрел новую жизнь в творчестве Шумана: в романтическом контексте этот старинный танец воплотил в себе остросатирические, гротескные черты. Гросфатер стал символом косности и бюргерства. Сквозь шумановско-романтическую традицию воспринимается и появление этого танца в партитуре балета. Поэтому уже само обращение к гросфатеру и его использование в стилистике языка сцен с взрослыми становится важной характеристикой.

Комический эффект подчеркивается контрастным сопоставлением громоздкого и нарочито грубоватого мужского танца и бесконечно кружащегося суетливого женского танца (ремарка автора в партитуре: «Повторяется несколько раз *ad libitum*»).

### 2.3. Фантастические сцены

Отдельный смысловой слой «Щелкунчика» представляют фантастические сцены. Они противопоставлены не только детским, но и взрослым сценам. Обыденное — неожиданное, тривиальное — причудливое, банальное — чудесное, привычное — странное, страшное, — все эти оппозиции представляют, с одной стороны, мир взрослых, с другой — фантастический мир, который является продолжением или оборотной стороной мира детства, его естественной психологической средой обитания. Поэтому в одних и тех же сценах детские эпизоды совершенно естественно перетекают в фантастические и наоборот, хотя стилистически они отличаются друг от друга. Так построены 1-я и 4-я сцены 1-й картины.

<sup>77</sup> Чайковский П. И. Автографы «Щелкунчика» // ГДМЧ. А. а I. № 44. Папка XII.

<sup>78</sup> В буквальном переводе с немецкого — танец дедушек.

То, что Чайковский находит такие средства, как переплетение в одной и той же сцене игровых, детских и фантастических, причудливых эпизодов, сопоставляя и сталкивая при этом две контрастные и в то же время связанные друг с другом индивидуализированные стилистики, характеризует композитора как психолога и, вместе с тем, тонкого интерпретатора. Он глубоко понимает и воплощает гофмановский психологизм, с типичным для него переплетением реальности и фантастики. Подчеркнем, что инициатива в таком «смешанном» построении сцен всецело принадлежит Чайковскому. Ни в либретто, ни в программе Петипа никаких замечаний по этому поводу мы не найдем.

К фантастическим эпизодам относятся отдельные разделы 1-й, 4-й сцен и «ночные» сцены (конец 6-й и вся 7-я сцена).

Центральный фантастический эпизод «Щелкунчика» — **появление Дроссельмейера** (начало 4-й сцены). В нем фокусируются основные стилистические особенности рассматриваемой образной сферы. О функции Дроссельмейера в балете не раз упоминалось. Отметим здесь лишь то, что именно с ним связана столь важная в концепции балета категория *странности*, причудливости, которая в конечном итоге является спутником фантастики.

Появление Дроссельмейера необычно и оригинально во всем: и в тематизме, и в форме, и в инструментовке. Необычна и причудлива сама тема. С самого начала подчеркивается главная ее черта — характеристичность. Тематическое «ядро» содержит несколько элементов: семизвучную тирату с дорийским наклоном, которая заканчивается на восьмой staccato, затем скачок на септиму вниз и трехзвучное поступенное движение с форшлагом. Характер мелодической линии определяет собой тип пластического движения танцора. Так, первый элемент — это как бы разбег с последующей резкой остановкой, второй — прыжок и тоже остановка и т. д.

Отметим в теме и другие важные черты: тональную и ладовую неопределенность (балансирование между тремя тональными центрами: *a, e, G*); замысловатую ритмику; скандированную артикуляцию с акцентами и подчеркнутым *détaché staccato*.

Оригинальность и необычность темы подчеркнута инструментовкой: матовый, глуховатый тембр ансамбля альтов создает атмосферу таинственности; к двум, затем трем тромбонам (позже — тромбону и тубе) впоследствии присоединяется педаль двух валторн. В репризном проведении тема Дроссельмейера темброво варьируется. Мелодическая линия переходит к бас-кларнету и двум фаготам, гармоническое сопровождение — у виолончелей и контрабасов. И, наконец, в последнем проведении мелодическая линия возвращается к альтам, в артикуляции которых изменяется штрих: все тираты исполняются staccato; они звучат в ансамбле с двумя гобоями, английским рожком, двумя кларнетами и отдельными вкраплениями тарелок.

Своеобразие мелодической линии, артикуляции, ритма и тембрового решения направлены на создание того причудливого характера, который ассоциируется с обликом *странного*, и даже немного *страшного* Дроссельмейера.

### **Интерлюдия III: Идея страха в позднем творчестве Чайковского**

Причудливость и странность, отмеченные в сцене Дроссельмейера, в «ночных» сценах оборачиваются *чувством страха*, что связано с религиозно-мифологическим аспектом. «Ночные» сцены становятся психологически переломным моментом, переходом в «пространство небытия». В таком контексте *идея страха* воспринимается как порог смерти.

Тесно сплетенная с темой смерти, *идея страха* воплощена не только в «Щелкунчике». Она охватывает все крупные сочинения позднего периода творчества Чайковского. Известно, какую важную драматургическую роль она играет в «Пиковой даме», отголоски ее слышны и в Шестой симфонии.

3. Фрейд обнаруживал два подсознательных источника происхождения чувства страха. Первый — своеобразный атавизм: проявление биологического чувства предков — стремления к самосохранению (например, инстинктивная боязнь змей, темноты, огня и т. д.), что в конечном итоге сводится к боязни смерти. Второй — страх первородный, то есть страх перехода от одной фазы существования к другой, от дорождения к рождению, от рождения и жизни к смерти. «Мы признаем также весьма значительным то, что первое состояние страха возникло вследствие отделения от матери», — писал Фрейд<sup>79</sup>.

Особое чувство страха (связанное с собственным творчеством) было свойственно Чайковскому, подтверждение чему находим в его письмах. Так, например, о «Пиковой даме» композитор писал: «Немного слишком страшная, так что на меня самого иногда находит страх <...>»<sup>80</sup>. В период создания Шестой симфонии возникло такое признание: «Я страдаю не только от тоски, не поддающейся выражению словом, но и от <...> какого-то неопределенного страха»<sup>81</sup>.

Идея страха существует во всех трех произведениях не абстрактно. Она воплощается, прежде всего, на уровне оркестрового письма. С ней связана темброво-регистровая семантика низких деревянных духовых — фаготов, бас-кларнетов. Хрестоматийные примеры — 5-я картина и сцена смерти Графини в «Пиковой даме», разработка I части Шестой симфонии. К ним можно отнести и фантастические, в особенности «ночные» сцены «Щелкунчика».

Подчеркнем: психологическое толкование чувства страха и субъективное проявление его в психике Чайковского позволяет сделать вывод о родственности понятий страх и смерть.

Подытоживая сказанное, еще раз отметим, что появление Дроссельмейера — единственный в своем роде эпизод, уникальный по тематизму и выразительным средствам. Специфика его музыкального ряда диктует особый сценический ряд, новую танцевальную пластику. На это можно возразить: каждый балетмейстер, обратившийся к партитуре, может воспринять данный музыкальный текст по-новому, а значит, и по-разному может его сценически представить. Это, безусловно, справедливо. Однако определенная балетно-сценическая направленность в данном примере максимально зримо выражена в самой музыке. Именно музыка порождает не классический, распространенный в ту эпоху танец, а новую пластику будущего, свободного движения, проявившуюся только в XX веке.

Одной из отличительных особенностей стилистики фантастических сцен, отмеченных уже в эпизоде появления Дроссельмейера, является **своеобразие оркестрового языка**. Наиболее ярко эта черта проявляется в «ночных» сценах (фрагмент 6-й и вся 7-я<sup>82</sup>).

Чайковский использует в них не полный оркестр, а многочисленные ансамблевые комбинации. Остановимся на некоторых примерах.

Ансамбль однородных тембров встречался в 6-й сцене. Один, затем два кларнета и два фагота *staccato* ведут вариант темы Дроссельмейера на фоне кратких вкраплений струнных.

Чрезвычайно характеристично инструментовано начало темы мышей — только деревянными духовыми инструментами. Она звучит на фоне оstinатной линии бас-кларнета у двух фаготов в низком регистре, которым отвечает в высочайшем регистре флейта-пикколо (*quasi*-имитация). Дополнительный эффект вносят октавные скачки с форшлагами у двух кларнетов<sup>83</sup>. В результате весь эпизод, как того и требует ситуация, звучит причудливо и даже страшновато.

<sup>79</sup> Фрейд З. Лекция 25. Страх // Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 253.

<sup>80</sup> Чайковский П. И. Письма к близким. Избранное. М., 1955. С. 438.

<sup>81</sup> Там же. С. 539.

<sup>82</sup> Исключение составляет лишь эпизод роста елки, который отличается от окружающего «фантастического» контекста.

<sup>83</sup> Кларнеты дублированы в октаву.

Типично для оркестрового языка «ночных» эпизодов и ансамблевое начало 7-й сцены — два гобоя в сопровождении quasi-остинато высоких струнных (первых, вторых скрипок и альтов). Оркестровое tutti (с тромбонами и тубой как единым комплексом) использовано чрезвычайно редко, например, в кульминационной зоне «Сражения».

Важно отметить не только использование ансамблей инструментов, но и *ансамблевый тип* письма. Даже в тех разделах, где используется какая-либо оркестровая группа (например, струнные), партия каждого голоса настолько индивидуализирована, что воспринимается в качестве солирующей. Например, в «Сражении» индивидуализированы партии всех деревянных духовых (этой инструментальной группе принадлежит здесь ведущая роль). Средства, которыми композитор достиг этого — ритмическая самостоятельность и характерный тип рисунка.

Использование ансамблевого типа письма внутри большого оркестра впоследствии привело к созданию камерного оркестра или ансамбля солистов, который получит большое распространение в музыке XX века. Таким образом, по-новому трактуя оркестр в «Щелкунчике», Чайковский предвосхищает новое оркестровое письмо, прежде всего, оркестровые стили Стравинского («История солдата») и Хиндемита («Камерная музыка»).

#### 2.4. Романтические сцены

Романтические сцены в «Щелкунчике» связаны, условно говоря, с *областью чувства*. Их две: **сцена «роста елки»** в начале 2-й картины и **«Andante maestoso»** из «Па-де-де» в 3-й картине. Несмотря на столь небольшое число эпизодов, выделение их в особую музыкально-смысловую сферу кажется вполне правомерным в силу огромной драматургической роли, которую они играют в балете. И «Andante maestoso», и сцена «роста елки» являются кульминационными центрами. Другое их отличие лежит в области музыкального языка, который определяет *романтическая лексика*.

Несмотря на то, что «рост елки» и «Andante maestoso» находятся на разных «полясах», в разных картинах балета, они корреспондируют друг с другом не только на драматургическом уровне (благодаря своему кульминационному положению), но и на интонационном уровне. «Вопросительной» теме «роста елки» (восходящая гаммообразная линия) «отвечает» тема «Andante maestoso» (нисходящая диатоническая мажорная гамма). В этих разнонаправленных линиях заключен этимологический и, вместе с тем, религиозно-мифологический смысл. Движение вверх, анабасис — символ восхождения в высший мир, рай; движение вниз, катабасис — символ спуска в подземный мир.

Появление диатонической нисходящей мажорной гаммы в «Andante maestoso» переключается с моментом превращения Щелкунчика (в конце 7-й сцены), где впервые формируется этот интонационный комплекс. В сцене превращения его функция с точки зрения композиции — переходная, промежуточная. На нем не делается никакого акцента, и он проходит почти незамеченным. Между тем именно эта нисходящая диатоническая гамма появляется в преобразованном кульминацией варианте в «Andante maestoso», и это не случайно.

Момент превращения Щелкунчика в принца — аллегорическое выражение идеи умирания. Превращение — это переход в инобытие, которое с объективно-философской точки зрения может рассматриваться как новая бесконечная жизнь. Таким образом, в результате превращения происходит возврат к вселенской *упорядоченности* космоса после *хаоса* жизни, которая предстает коротким фрагментом между рождением и смертью (фрагментом общей космической жизни). С другой стороны, это новое бытие можно воспринять в субъективно-трагическом ключе — как расставание с единственной воплощенной человеческой реальностью, то есть как прощание *с жизнью*.

Развивая эту мысль, рискнем сделать одно предположение по поводу заключенной во II акте «Щелкунчика» концептуальной антитезы:

*трагическое по своей сути Adagio — райски умиротворенный Дивертисмент.*

На наш взгляд, Чайковский противопоставил здесь две философские трактовки темы смерти — романтически-чувственную («Andante maestoso» как ярчайший образ романтической обреченности) и религиозно-мифологическую (Дивертисмент как картины потустороннего мира).

Завершая разговор о философской и религиозно-мифической концепции балета, выраженной в сквозной интонационности, подчеркнем еще раз важность гаммообразных структур. То большое значение, которое им придавал Чайковский, отчетливо проступает в эскизах «Щелкунчика». Так, на форзаце эскизной тетради (что хронологически соотносится с самым началом сочинения балета) композитор выписал нисходящую гаммообразную линию; там же сделана запись: «Вальс — гаммы для второго акта»<sup>84</sup>. Всё это свидетельствует о том, что для Чайковского гаммообразный тематизм в «Щелкунчике» представлял собой не общие формы движения, а возможность через внутреннюю форму, через этимологический смысл раскрыть сверхидею балета.

Сквозная интонационная линия, заключенная в обеих романтических сценах, делает их смысловым стержнем партитуры.

Вместе с тем, именно романтическая лексика обеспечивает кульминационное положение сцены «роста елки» и «Andante maestoso». Оба эпизода предстают как самые динамичные вершины балета, отличающиеся по силе драматизма от всей окружающей их музыки.

Действенным средством развития и динамизации является использование имитаций в ходе изложения темы. Образующаяся при этом «диалогическая фактура» становится активным средством эмоционального насыщения музыкальной ткани (этот прием часто встречается в драматических симфониях Чайковского). Так, например, весь предкульминационный и кульминационные разделы сцены «роста елки» основаны на восходящем имитационном проведении темы: сначала только у струнной группы (альтам и виолончелям отвечают первые и вторые скрипки), затем виолончелям и тромбону отвечает флейта и т. д. Всеобщему нагнетанию напряжения и драматизма способствует динамизация фактуры за счет удвоений, приводящих к увеличению числа оркестровых партий.

В кульминациях образуется тембровая полифония, где одному мелодическому голосу противопоставляется самостоятельная линия контрапункта, чаще всего у медных инструментов. Сопоставление разных тембровых линий приводит к еще большей экспрессивности звучания. Чем ближе к кульминации, тем большую, ведущую роль начинают играть тромбоны и туба. И, наконец, на самой вершине появляется традиционная для Чайковского труба с фанфарным «роковым» призывом или же с кульминационным проведением основной темы.

В этих двух кульминационных моментах балета композитор отступает от избранной в «Щелкунчике» стилистической тенденции и обращается к привычному для себя языку симфонизма. В «росте елки», и в «Andante maestoso» всё напоминает привычного и знакомого, в первую очередь, по драматическим симфоническим произведениям, Чайковского. Именно таким, прежде всего, и воспринимается «образ его творчества».

## 2.5. Пантеистические сцены

Особую смысловую ветвь «Щелкунчика» составляют *пантеистические сцены* (пять эпизодов). Перечислим их по порядку: 8-я сцена («Еловый лес зимой»), 9-я сцена («Вальс снежных хлопьев»), «Вариация II (Для танцовщицы)» из «Па-де-де» во II акте, 10-я сцена, Апофеоз<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> Чайковский П. И. Автографы «Щелкунчика» // ГДМЧ. А. а I. № 45. Папка XII.

<sup>85</sup> 10-я сцена и Апофеоз построены на общем тематизме. Они обрамляют собой 3-ю картину «Щелкунчика».

Стилистика этих сцен отлична от всех других сфер. Их обособленность отражает смысловую концепционную значимость. Как ни контрастны между собой детские, взрослые, фантастические и даже романтические сцены, всё же они находились в одной «жизненной» плоскости.

Пантеистические сцены отличает, прежде всего, философский подтекст и направленность. И более всего они противоположны романтическим сценам, основу которых составляло сугубо личностное, субъективное осмысление действительности. В пантеистических сценах выражен впервые встречающийся в «Щелкунчике» внеличностный, объективный тип мышления.

#### **Интерлюдия IV: О философских увлечениях Чайковского в поздний период жизни и творчества**

Если попытаться ответить на вопрос, откуда проникла в «Щелкунчик» данная смысловая значимость, то, пожалуй, ответ надо искать в философских увлечениях Чайковского в последние годы его жизни.

Как известно, композитор серьезно изучал Спинозу, находил в его философских трактатах мысли, созвучные своим собственным<sup>86</sup>. Наряду с размышлениями о сущности жизни, о человеке, о религии, о Боге, Чайковский находил у Спинозы и пантеистические идеи, оказавшие на него большое влияние.

В этом смысле показательны высказывания Чайковского: «Если есть будущая жизнь, то разве только в смысле неисчерпаемости материи и еще в пантеистическом смысле вечности природы, которой я составляю одно из микроскопических явлений»<sup>87</sup>. Даже одно это замечание дает возможность представить взгляды композитора на такие ключевые вопросы бытия, как жизнь и смерть, суть природы и жизни человека. В представлении Чайковского только тогда можно говорить о будущей неземной жизни, когда человек сливается с природой, идентифицирует себя с вечностью природы, только тогда продолжается его жизнь, жизнь его духа. Человеческое «Я» превращается в Я-природу, а это и есть вечная жизнь (согласно Спинозе).

В результате «слияния» философских размышлений последних лет жизни Чайковского и мифологических корней сюжета-сказки «Щелкунчика» родилась подтекстовая, скрытая, на первый взгляд, концепция балета, основывающаяся на оппозициях: жизнь — смерть, бытие — небытие, земная жизнь — бесконечная жизнь.

В свою очередь понятной становится и философская концепция пантеистических сцен. В «Вальсе снежных хлопьев» и в других эпизодах заключено характерное содержание, выраженное в вечности природы, воплощающей не человеческую, а вселенскую космическую вечную жизнь. Неслучайным оказывается и выбор именно зимней природы. С одной стороны, мотивы зимы, снежинок — это воссоздание точного «адреса» происходящих событий, Рождества. Но вместе с тем, мифологическое понимание зимних сцен (зима — застылость — умирание) вызывает холодноватость и *обезличенность*, преобладающую во всех языковых средствах пантеистических сцен.

Всем сценам свойственно общее эмоциональное состояние. Полнейшее равновесие, умиротворение, покой и одновременно эмоциональная выравненность, бесстрастность — вот тот эмоциональный ключ, который отличает данную стилистику. В связи с этим можно говорить об одноаффектности, то есть общности, основанной на существовании единого духовного, неизменного и неизменяемого состояния, отличающего всё произведение.

<sup>86</sup> О чем свидетельствуют пометки Чайковского в принадлежавшем ему экземпляре книги Б. Спинозы «Этика» (Мемориальная библиотека П. И. Чайковского, ГДМЧ).

<sup>87</sup> Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1961. С. 252.

Для Чайковского, наделенного тончайшим психологическим даром, естественно и характерно стремление к *выражению* спектра разнообразных эмоций, к передаче эмоции в развитии. Отсутствие этих качеств в пантеистических сценах и поворот к одноаффектности, к выдерживанию от начала до конца единого эмоционального тона, является принципиальным и важнейшим.

Постепенно в позднем периоде творчества на смену доминирующим романтическим тенденциям приходят новые, высвечивающие по-иному облик композитора как художника, во многом предвещающего наступающий XX век. Художника, характеризующегося универсализмом, объективностью, свободно коррелирующего с эпохами прошлого. Это тип художника, подготовивший появление Стравинского. Хотя Стравинский и вырос в петербургской школе, но из русских композиторов XIX века именно Чайковский является во многом его предтечей.

На все языковые средства пантеистических сцен проецируется общеэстетическая и эмоционально-содержательная установка, а именно **равновесие и умиротворенность**.

Это качество проявляется, в первую очередь, в типе тематизма. Здесь можно выявить две линии:

а) Тематизм мажорных эпизодов. Сюда входят: 8-я и 10-я сцены, Апофеоз и вторая (хоровая) тема «Вальса снежных хлопьев». Диатоника, обобщенный интонационный строй, опора на короткие, простые, песенного склада мотивы характеризуют этот тип тематизма. Общей чертой является также опора на единый тональный центр, вокруг которого вьется мелодия — III ступень лада (в 8-й сцене и в «Вальсе снежных хлопьев») и квинтовый тон (в 10-й сцене и Апофеозе).

Сближает все мажорные эпизоды (за исключением второй темы «Вальса снежных хлопьев») общее состояние неподвижности и покоя, нашедшее выражение в гармонии, в частности, в длительно выдержанном тоническом органном пункте.

б) Тематизм минорных эпизодов. К ним относятся: главная тема «Вальса снежных хлопьев» и «Вариация II (Для танцовщицы)». В основе обеих сцен — нисходящая гаммообразная линия.

Своеобразие главной темы «Вальса снежных хлопьев» связано в первую очередь с ритмическими особенностями. Нисходящая гаммообразная мелодическая линия представлена в виде затейливой игры прерывистого ритма. Беспокойное ритмическое движение, нарушающее равновесие, вносит в характер этой сцены некоторую тревожность. Каждая тембровая линия — и струнных (исключая контрабасовую, которая воспроизводит тонический органнй пункт), и флейтовая — наделена собственным метром и ритмом. У струнных, благодаря синкопе, в трехдольном метре обнаруживается скрытая двудольность, но при этом из двудольных тактов складывается трехдольность высшего порядка (три двудольных такта сливаются в один). Флейтовая линия тоже наделена ритмической и метрической независимостью. Здесь возникает несовпадение границ мотива и такта. Однообразный повторяющийся двудольный синкопированный мотив появляется поочередно, то на вторую, то на шестую, то на четвертую восьмую трехдольного такта. Первые три ноты представляют собой как бы выписанный мордент. Наряду с двумя основными, третья линия — органнй пункт — имеет собственную метроритмическую двудольную организацию. Поскольку двудольность всех трех линий не совпадает по времени, вместе они образуют полиметрическую и полиритмическую ткань.

Родство двух минорных эпизодов («Вальса снежных хлопьев» и «Вариации») проявляется и в общности интонационно-ритмической формулы, лежащей в их основе: синкопа, дробление сильной доли, характерный терцовый ход и последующее возвращение на прежнюю высоту. Аналогично можно обнаружить и в тембровом оформлении обоих эпизодов. Зачарованность и «застылость» тембра челесты в «Вариации» несет в себе ту же

выразительную функцию, что и холодноватый тембр флейты в «Вальсе снежных хлопьев». Тембровая специфика подчеркивает характер неземной отстраненности.

Стремление создать звуковой эквивалент возвышенному миру выразилось в обращении Чайковского к особым **темброво-фактурным регистровым краскам**. Так, например, во второй G-dur'ной теме «Вальса снежных хлопьев», именно *тембр* приобретает главенствующее и определяющее значение в создании специфики звучания. Важно не только то, что композитор вводит хор, что само по себе редкость для балета. Главное заключается в том, что используется детский хор, создающий особую краску — чистый и прозрачный, серебристо-небесный, но одновременно и холодноватый оттенок, лишенный по сравнению со смешанным взрослым хором его тембровой многозначности и теплоты. То, что детский хор помещен на сцене вносит дополнительный пространственно-акустический эффект «ангельского» храмового пения.

Не случайно и использование *челесты*. По нашему мнению, Чайковским руководил не только и не столько приоритет первым использовать новый неизвестный инструмент. Его привлекли, прежде всего, тембровые особенности челесты. Ее прозрачный, неземной звук показался композитору подходящим для пантеистических сцен.

Созданию особой красочности способствуют не только поиски новых инструментов, но и смешение в единую тембровую палитру нескольких разных специфических красочных оттенков. Таково, например, соединение детского хора, серебристого звучания колокольчика в высоком регистре, двух арф, высоких деревянных духовых, а также фактурных особенностей — фигурации, имитирующей колокольные перезвоны (встречается в коде «Вальса снежных хлопьев»).

Такого рода тембровые и фактурные особенности закрепляются в условиях пантеистических сцен как постоянная характеризующая черта.

Как и в коде «Вальса снежных хлопьев», специфичный колокольный «серебристый» перезвон у двух арф и челесты (то есть та же фактура) появляется и в 10-й сцене. Дополнительную красочность вносит в этот эпизод «неземное» звучание флажолетов двух солирующих скрипок, двух альтов и дублирующей их челесты на фоне педали валторны и первых скрипок *divisi a 3*. Высокий регистр, отсутствие «басовой опоры» и специфика звучания служат своего рода звуковой аналогией «высокому» миру, величию вечности.

Близким по тембровому решению является заключительный эпизод (Апофеоз), построенный на материале 10-й сцены. По сравнению с ней тема Апофеоза проходит в увеличении, в высоком регистре у деревянных духовых, в «колокольном» сопровождении двух арф и челесты.

## 2.6. Сцены масок-марионеток

Сцены масок-марионеток образуют новую смысловую линию. Стилистическая специфика в данном случае проистекает, прежде всего, из композиционных особенностей балета. Сцены масок-марионеток представляют собой Дивертисмент (3-я картина), состоящий из шести танцев. Номерная структура, обособленность каждого эпизода, контрастное чередование быстрых и медленных танцев создает разнообразие и пестроту, калейдоскоп мелькающих «масок» — национальных картинок.

Вместе с тем, сжатие репризного проведения или краткость схематичных кодовых разделов во всех танцах (за исключением последнего номера, выполняющего в Дивертисменте функцию финала), а также миниатюрность формы в целом скорее напоминает краткие зарисовки. Эти же черты влекут за собой максимальную выразительность и, главное, характеричность всех средств, что проявляется в тембровой яркости и своеобразии каждого номера, а также в использовании специфики ударных инструментов для имитирования национального колорита, например, кастаньет в «Испанском танце».

В связи с характером Дивертисмента (как сюиты национальных танцев) встает проблема *трактовки национальной специфики*. Стремясь придать каждому танцу тот или иной национальный колорит, Чайковский почти не пользуется цитированием (исключением является лишь народная французская детская песня «Каде Руссель», в последнем танце). Суть общей тенденции сводится к тому, что копируемой моделью становится не сам оригинал (которым в данном случае является национальный тематизм), а его отпечаток, иначе говоря, его семантическое отражение, запечатленное в памяти общеевропейской культуры. Чайковский, унаследовавший ее языковую универсальность, оказался в русле этой традиции (преломившейся в русской музыке еще в творчестве Глинки).

Так, в первых трех эпизодах передается весьма обобщенное впечатление от так называемых «восточных» танцев — **испанского** (воспринимаемого так же экзотически, как и восточные танцы), **арабского** и **китайского**. В «Испанском танце» трехдольный метр, четкая ритмическая пульсация, использование кастаньет в среднем разделе, общий темпераментный характер — создают отдаленную аналогию с сегидильей. В «Арабском танце» для характеристики так называемой «музыки востока» использован целый арсенал выразительных средств. Ладовые и ритмические особенности: хроматические ходы, ходы на увеличенную секунду, синкопированный ритм, органнй пункт на тонической квинте. Основным выразителем «идеи востока» становится тембровая красочность. Терпкое сочетание английского рожка и двух кларнетов (в начале), затем английского рожка и двух фаготов, игра минорной и мажорной терции, хроматические ходы «знойного» тембра английского рожка в конце создают особый колорит.

«Китайский танец» — отпечаток эклектичного суммарного образа, который сложился в русской культуре. Он выразился в синтезе весьма опосредованного представления о специфике китайского танца «на цыпочках» (с особой пластикой миниатюрного, несколько суетливого движения), который переплетается с образом популярной в России игрушки — китайского болванчика, с постоянно покачивающейся головой. Особенно характеристична инструментовка и фактура этого танца: два неуклюже суетящихся в низком регистре фагота выступают в роли остигатного стаккатного баса, которому контрастируют фразы флейты в верхнем «писклявом» регистре. Этим двум линиям противопоставлена почти что пуантилистическая техника двух групп струнных *pizzicato*, чередующихся в диалоге. Вместе с тем, национальный колорит всех трех танцев весьма сглажен.

Отстраненно трактованными оказываются не только «чужие» национальные танцы, но и «свой», русский танец — **Трепак**. Как и другие танцы, он *изображается*, увиден, словно нечто оторгнутое, законченное и отдельное, наблюдаемое со стороны. Возникает редкое для XIX века явление: стилизуются черты той культуры, внутри которой находится сам автор. Точно так же, как внутри романтических сцен «Щелкунчика» Чайковский моделирует типичные черты своего собственного симфонического языка, а также стилизует русские народные танцевальные черты, одновременно отстраняясь, находясь как бы вне этой культуры. Словно ожившая лубочная картинка, внешне эффектная и яркая, воспринимается «Русский танец». Вместо задушевности и страстности, зажигательной непосредственности и сопричастности русской пляске в Трепаке слышатся уравновешенность и сдержанность, что проявляется и в схематичности мелодической линии, и в особенном универсальном типе тематизма, и в гармонии (тонический органнй пункт своей неподвижностью противоречит импульсивности мелодии), и в тщательной и детальной нюансировке артикуляции в сочетании с разнообразной динамической палитрой (причем это происходит на крохотном участке темы, буквально двуктактно). Все это создает скорее обобщенный характер изысканного европейского танца, нежели передает простодушие и темпераментность именно русской пляски. Трактовка «Русского танца» в «Щелкунчике» непосредственно ведет к русской пляске из «Петрушки» Стравинского.

В двух заключительных танцах по-разному преломляются черты французской культуры. «Танец пастушков», на первый взгляд, не имеет национального «адреса». Во всяком случае, в отличие от других эпизодов, о национальном характере танца не объявлено в названии. Между тем, пастушки и пастушковые — типичные образы французской культуры, и, в частности, французского искусства XVIII века. Гармония и благополучие, полнейшая идиллия разнузданных дам и изящных кавалеров, переодетых в костюмы пастушков и пастушек, напудренные парики, красивые кружевные платья, особое изящество и вычурность манер, вообще культ манерности, — все эти пасторальные мотивы ассоциируются, прежде всего, с определенной эпохой, галантным XVIII веком, Францией, искусством рококо, картинами Фрагонара.

Стилизованным отражением этих образцов и является «Танец пастушков». И семантика танца, напоминающего гавот, и изысканность артикуляции, мягкие окончания, симметричное построение мелодии, гибкость и изящество мелодического рисунка, форшлаги и дифференцированная динамика, несколько игрушечное «фарфоровое» сочетание трех флейт, — все языковые черты свидетельствуют об избранной модели.

В результате в «Танце пастушков» моделируется скорее определенный стиль эпохи, нежели национальный колорит, который хоть и присутствует здесь, но вторичен и является лишь дополнительным смыслом.

«Танец пастушков» выполняет еще одну важную функцию: он является подготовкой к последнему эпизоду Дивертисмента — «**Мамаша Жигонь и паяцы**», имеющему уже непосредственное отношение к Франции. Этот вопрос приобретает особое значение: как уже отмечалось, мотивы Французской революции, их опосредованное отражение в музыке балета — это рудимент первоначальной концепции Мариуса Петипа. Герои данной картинки — Жигонь и Полишинель — два комических персонажа из французских балаганских пьес. Стремясь воспроизвести в этом эпизоде французский дух, Чайковский нарушает свой принцип и, в отличие от других танцев Дивертисмента, использует в средней части французскую детскую народную песенку «Каде Руссель», незатейливую и веселую по содержанию. В крайних частях композитор воссоздал черты французской массовой пляски, в которой, несмотря на танцевальность, слышна скрытая маршеобразность, твердая поступь, что подчеркивается акцентированием сильной доли, пунктирным ритмом мелодии и военизированным ритмом тамбурина.

Опосредованность и отстраненность в трактовке национальной специфики Дивертисмента имеет еще одну причину. Двойственность и «невсамделишность» происходящего заложена в самой либреттно-сценической заданности. Дело в том, что Дивертисмент — не просто сюита национальных танцев. Первоначально он был задуман как костюмированный бал в I акте. По программе Петипа каждый ребенок получал подарок с национальным костюмом, и, соответственно, каждый танец представлял собой, прежде всего, демонстрацию *костюмов*. Когда Дивертисмент был перенесен во II акт, он превратился в парад оживших игрушек-сластей. И в первом, и во втором случае в самом происхождении сюиты заложен игровой эффект, а отсюда *вторичность* национальной специфики.

К концу 1890-х — началу 1900-х годов, то есть к периоду расцвета русского и европейского модерна, тенденция опосредованного воспроизведения модели, ведущая к так называемому *эффекту вторичности*, приобретает особую остроту и актуальность. Не случайно в самом подходе к трактовке национального колорита возникает параллель между сюитой национальных танцев «Щелкунчика» и эскизами костюмов мирискусников: А. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста. Яркость, броскость средств, подчеркнутая декоративность стилизации, условность, изыск, сближают две различные эстетики — музыку балета и картины художников группы «Мир искусства».

## 2.7. Традиционно-балетные сцены

Единую стилистическую общность в «Щелкунчике» образуют так называемые традиционно-балетные сцены. Стилистику в данном случае определяет стиль жанра балета в целом.

В балете, как и во всяком другом музыкальном жанре, в процессе исторической эволюции произошло накопление традиционных типологических черт. Традиция жанра включает в себя свод устойчивых характеристик, позволяющих независимо от эпохи, индивидуальности автора сохранить амплуа жанра, она служит его «визитной карточкой». Именно традиция музыкальных жанрово-стилистических средств делает балетную музыку узнаваемой на слух. В чем заключаются особенности стилистики балетной музыкальной традиции? Прежде всего, в дансантажной природе музыки балета, а также в использовании сложившихся канонических форм типа па-де-де, па-де-труа и т. д., в изобилии танцев, в том числе в обязательном включении в финал бравурного заключительного вальса, в стереотипности очень простых повторяющихся приемов письма (четкой ритмики, акцентировании сильных долей).

Традиционно-балетная музыка, так называемые «общие места», есть и в «Щелкунчике». Их очень мало. Тем не менее, они составляют отдельную смысловую сферу. Перечислим все эпизоды: 2-я сцена II действия, начиная с раздела *Moderato* (исключая реминисцентные эпизоды из ночных сцен), «Вариация I (Для танцовщика)» и заключительная Кода из «Па-де-де», «Вальс цветов» и «Финальный вальс».

Особое положение данной сферы заключается в том, что для стиля «Щелкунчика» — чрезвычайно индивидуализированного, насыщенного на каждую единицу времени свежестью новизны — «общие места» и нивелировка индивидуальной выразительности выглядят необычно.

Среди всех перечисленных эпизодов «**Вальс цветов**» в стилистическом плане играет двойственную роль. С одной стороны, он является типичным вставным номером, не имеющим самостоятельной содержательной функции в балете (по существу дивертисментным), но гением композитора превращенным в жемчужину оркестровой вальсовой музыки XIX века. Вместе с тем, он оказывается в русле философской концепции «Щелкунчика», выражающейся в оппозициях: бытие — небытие, жизнь — смерть, время — безвремье<sup>88</sup>. Безмятежность, уравновешенность, состояние вечной красоты — именно так, в контексте сказанного, можно трактовать «Вальс цветов». Всё здесь необычайно гармонично: и удивительное по тембру начало с глубоким и мягким, грудным звучанием четырех валторн, и щедрое мелодическое богатство, и многообразие подголосков, образующих изящное филигранное полотно. Единственный *h-moll'*ный центральный эпизод оттеняет элегично-романсным настроением общую светлую сказочно-прекрасную атмосферу.

Что же касается балетной традиции, то она как раз в наименьшей степени относится к данному эпизоду. Типичным оказалось лишь использование жанра вальса.

Стереотипной выразительностью в большей мере отличается «**Финальный вальс**»: и по местоположению, и по типизированным средствам он полностью отвечает требованиям балетной стилистики. Этими же качествами обладают и другие эпизоды. Отметим одну особенность: вторичность «музыкального стандарта» по отношению к балетной сценографии. Зависимость от устоявшихся, отшлифованных временем танцевально-пластических решений классических балетных па порождает *заданность музыкальной стилистики*. Так, например, в «Вариации I (Для танцовщика)» основным хореографическим элементом является прыжок, а соответствующее музыкальное решение — его «иллюстрация». Вступление из-за такта — подготовка прыжка танцора, толчок, готовящий взлет

<sup>88</sup> Где Конфитюренбург мыслится как рай, а «Вальс цветов» заключает в себе одно из его воплощений.

вверх. Прыжки подчеркиваются пунктирным ритмом на сильной доле. Опора на жанр тарантеллы — также дань традиции.

Смысл хореографического решения **Коды «Па-де-де»** — в быстроте и стремительности движения. Тип сопровождения и фактура (бас-аккорд, традиционный ритм галопа, бесконечное кадансирование) весьма точно отражают специфику танцевального движения.

Так подчиненность музыки стереотипу хореографического решения способствует ее типизированности, лишает самоценной выразительности. Традиционно балетная музыка в «Щелкунчике» заставляет вспомнить распространенный до конца XIX века постулат: музыка в балете должна быть служанкой хореографии. Отзвуки этой традиции слышны даже в таком новаторском произведении, как «Щелкунчик».



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал Бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую.

*П. И. Чайковский*

Индивидуальность «Щелкунчика» и, в частности, особенности его стиля, отражают двоякий процесс: с одной стороны, конкретные творческие задачи, рожденные внутренним миром художника, с другой — тенденции времени.

Для того чтобы понять, какие объективные процессы повлияли на «Щелкунчика», необходимо рассмотреть его местоположение в историческом и культурном контексте. Еще Г. А. Ларош, один из первых исследователей творчества Чайковского, отмечал «живое сочувствие» композитора «движению века», а также его склонность к «новым путям» в искусстве<sup>89</sup>.

Какие же «движения века» повлияли на Чайковского и его последний балет?

«Щелкунчик» был создан в последнем десятилетии XIX века. Этот период рубежа веков отличался сложным полифоническим сплавом традиций «завершающейся» культуры XIX столетия и зарождающихся традиций новой культуры XX века. Типологические черты переходного времени — переплетение тенденций старого и нового — породили произведения, в которых, как в зеркале, отразились свойства той эпохи. «Щелкунчик» — одно из таких произведений.

Несомненно много общего сближает эстетику «Щелкунчика» с эстетикой художественной группы «Мир искусства», сформировавшейся в конце 1880-х — начале 1890-х годов. Коренными мирискусниками считали себя Бенуа, Бакст, Сомов, Добужинский и Лансере. В тот период в среде мыслящей творческой интеллигенции, с одной стороны, царило настроение разочарования и подавленности — типичный синдром конца века; с другой стороны, как писал Серов, всем было свойственно стремление к «отрадному». В творчестве мирискусников эти настроения выразились через поэтизацию и идеализацию прошлого. Отворачиваясь от «жалкого века» (А. Блок), они искали гармонию и красоту в прошлом, в XVIII веке. Итак, обращенность в прошлое — одна из основных общих художественных черт группы «Мир искусства». Она отразилась в серии живописных произведений Сомова, посвященных XVIII веку, и в «теме Версаля» у Бенуа. Наряду с воплощенной гармонией, этим картинам свойственно ощущение нереальности изображаемого, подмены действительности декорацией, игрой в действительность. Этот дух точно схвачен близким к группе поэтом М. Кузминым:

Что белеет у фонтана  
В серой нежности тумана?  
Чей там шепот, чей там вздох?  
Сердца раны лишь обманы,  
Лишь на вечер те тюрбаны —  
И искусствен в гроте мох.  
(«Маскарад»)<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 2, ч. 1. М., 1922. С. 10.

<sup>90</sup> Кузмин М. Сети. Первая книга стихов. М., 1908. С. 65.

Интерес к стилистике XVIII века и ее воспроизведение в данном контексте породило в творчестве такой художественный прием, как *стилизация*.

Обращенность в прошлое проявилась также и в огромном интересе к Гофману — любимцу мирискусников. Его мистицизм, переплетение фантастики и реальности были сродни членам группы. Всё перечисленное проявилось и в «Щелкунчике»: он является плодом виртуального сотворчества композитора с Гофманом; значительное место в нем занимает обращение к культуре XVIII века; одна из его характерных черт — стилизация.

«Щелкунчика» и мирискусников сближает также *тема кукольности*, выраженная в двух аспектах: кукла наделяется человеческими чертами (в ней живет отраженный мир человека), человек же (подчеркнем, именно взрослый человек!) — лишь бесчувственная марионетка, *по существу*, кукла. «У Бенуа и у Добужинского стремление поменять местами мир вещественный и мир людей <...>. Создания рук человеческих как бы начинают жить своей собственной жизнью, люди же выглядят лишь тенями или марионетками», — отмечает автор исследования о «Мире искусства»<sup>91</sup>.

Кукла есть воплощение лучшего, воплощение мечты художника. Лишь кукла живет *настоящей* жизнью. Эти же мысли присутствуют и в «Щелкунчике»: ограниченный филлистерский мир взрослых находится в оппозиции к окрыленному свободной фантазией единому миру кукол и детей.

Наиболее полно и адекватно идеи, мысли и настроения мирискусников, мечтавших о своем театре, о синтетическом искусстве, воплощены в «Петрушке» — спектакле Стравинского, Фокина, Бенуа и Нижинского. В нем сказалась любовь мирискусников к Гофману, к теме «балаганчика», отразилось острое чувство театральности. Нет необходимости подробно останавливаться на этом балете. Отметим здесь лишь то, что через мирискусников и через музыкальную преемственность Стравинский — Чайковский протянулась невидимая художественная нить между такими разными шедеврами, как «Щелкунчик» и «Петрушка». Их сближает и противопоставление мира реальности и мира кукол, и наличие фантастического элемента, и идущая от Гофмана мистика, и стирание граней между куклой и человеком (перенесением переживаний человека на куклу), и, наконец, общая *идея театра в театре*, ставшая характерной для XX века (в «Щелкунчике» она присутствует в виде идеи «сказки в сказке»).

Несмотря на это, эти два балета концептуально различны. Философская религиозно-мифологическая концепция «Щелкунчика», с противопоставлением жизни и смерти, смерти и бессмертия / вечности несхожа с остродраматическим «Петрушкой».

В позднем периоде творчества, прежде всего, в «Щелкунчике», Чайковский интуитивно предчувствовал черты эстетики и стилистики модерна. Сложившись в последнем десятилетии XIX века, модерн сконцентрировал в себе самые современные, ведущие тенденции искусства и культуры рубежа двух веков, сохранив свою актуальность на протяжении дальнейшего XX века.

«Модерн с самого же начала <...> осознавал себя неким средоточием важных историко-культурных, социологических и духовных проблем эпохи, <...> пытался представить себя монопольным представителем художественного прогресса»<sup>92</sup>. Всеохватность модерна подчеркивается исследователями: «Модерн перешагивал границы изобразительного искусства, затрагивая и театр, и музыку. Он как бы сфокусировал искания многих художников и, в частности, объединил их в синтетическом действии в театре, что особенно ярко раскрылось в музыкальных и, прежде всего, в балетных спектаклях»<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Лапина Н. Мир искусства: Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 220.

<sup>92</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 195.

<sup>93</sup> Серебрякова Л. Н. Некоторые черты стиля модерн в «Свадебке» И. Стравинского // Музыка — культура — человек. Свердловск, 1988. С. 166.

Какие же общестилистические черты можно выделить в модерне? Его ведущей особенностью является *ориентация на модели прошлого*, что порождает основной принцип модерна — *стилевое смешение*. Различные стилистические образцы совмещаются в структуре единой композиции, что ведет к *системе многостильности в одном произведении*. Зарождение этого принципа произошло еще на подступах к модерну, сложившись в творчестве Чайковского.

В его поздних сочинениях, в частности, в «Щелкунчике», положено начало эстетике внешнего изображения, дистанцированию от используемого материала, с особым взглядом как бы со стороны, извне. Моделирование музыкального пространства (будь то стилизации классических образцов или национальных культурных особенностей, например, Французской революции или немецкой бюргерской культуры) впервые выражено с отчетливой ясностью и максимальной концентрированностью. Стравинский в этом отношении, безусловно, опирался на опыт своего предшественника.

Обращенность в прошлое, претворение и ассимиляция его культурных традиций являются характерной чертой позднего творчества Чайковского. В разной степени она свойственна всем крупным произведениям 1890-х годов — и «Пиковой даме», и «Щелкунчику», и Шестой симфонии, рождая *гетерогенность стилистической организации*, в которой совмещаются различные стилевые модели.

Стилистическая система «Щелкунчика» складывается в результате взаимодействия различных способов выражения, приемов речи. Корни гетерогенности заключаются в претворении в том или ином произведении различных культурных слоев и традиций. В тексте балета это:

- культура XVIII века, представленная в детских сценах в виде классицистских аллюзий, в сценах масок Дивертисмента, в «Танце пастушков» (аллюзии на рококо и галантность);

- французская культура, отраженная отчасти во взрослых сценах, в интонациях маршей Французской революции; в Дивертисменте — благодаря использованию мотивов французских народных массовых танцев и цитат («Добрый путь, дорогой Дюмоле», «Каде Руссель»);

- немецкая культура, имеющая двойное преломление. Благодаря использованию гротеска (немецкого ритуального танца) она воспринимается скорее через призму шумановской традиции, то есть гротескной трактовки гротеска для изображения немецкого бюргерства и филистерства;

- романтическая традиция, претворенная как на концептуальном уровне (оппозиция *любовь — смерть*), так и на стилистическом уровне (использование языка музыкального романтизма с естественным выходом к стилистическим универсалиям творчества Чайковского в целом);

- культурный пласт ориентализма и экзотики в русской музыке: семантика Востока, данная через призму ее отражения в русской музыке, воплощена в первых трех танцах Дивертисмента: испанском, арабском и китайском.

Обращение к различным культурным традициям и ассимиляция их в собственном творчестве неизбежно ведет Чайковского к эффекту отстранения, отчуждения, дистанцирования автора от моделируемого материала, в конечном итоге — к *стилизации* (как основному художественному приему). Она в разной степени характерна для всех поздних произведений композитора. В «Щелкунчике» стилизация занимает центральное место в художественной системе целого: здесь стилизуются классицистские черты, музыка Французской революции, экзотика восточных танцев, русский танец, пастораль XVIII века, жанровые черты бытовых танцев.

Остро ощущая дух времени, новые тенденции в искусстве, Чайковский оказался на пересечении с модерном. Именно свободный культурный диалог с другими эпохами и тради-

циями, неизбежно ведущий к многостильности в системе одного произведения, а также стилизации, становится одной из характерных черт русского модерна<sup>94</sup>.

Чайковский едва ли сознавал свою близость к стилю модерн (да и вряд ли об этом задумывался). Однако, несомненно, что он, столь чуткий ко всему новому, намного раньше других предчувствовал и предугадал его нарождающуюся эстетику.

Исследователи не раз писали о неисчерпаемости «Щелкунчика», о его загадочности. Полифоничность, многоликость, переливчатость игры старого и нового (как черта рубежного произведения) и, наконец, попытка автора поставить и по-своему разрешить самые сложные философские проблемы человеческого бытия, — всё это, на наш взгляд, и составляет неисчерпаемость «Щелкунчика». В этом причина его современности и актуальности для каждой новой эпохи, к которой он поворачивается той или иной своей гранью.



---

<sup>94</sup> Подробнее об этом см.: *Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М., 2009.*

## ИЗДАНИЯ

### Научно-издательского центра «Московская консерватория», имеющиеся в наличии, можно приобрести:

в здании Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 13)

- в магазине-салоне «С.Бечштейн», расположенном во втором учебном корпусе имени Н. Я. Мясковского (вход с Большой Никитской улицы).

Часы работы: ежедневно, без перерыва и выходных,  
с 10.00 до 22.00.

Тел.: (495) 691-48-87

e-mail: salonbechstein@mail.ru

- в книжном киоске, расположенном в первом учебном корпусе имени С. И. Танеева (2-й этаж; лестница, ведущая к Малому залу).

Часы работы: ежедневно по рабочим дням с 12.00 до 19.00

в магазине-складе фирмы «Музиздат», расположенном по адресу: 105118, Москва, ул. Буракова, 27 (м. Авиамоторная, Шоссе энтузиастов, Семёновская). Здесь Вы можете также заказать пересылку изданий по почте (на условиях предварительной оплаты). Возможна курьерская доставка в пределах Москвы и ближайшего Подмосковья. Получить информацию об ассортименте и ценах, а также оставить заказ можно по телефонам: (495) 360-32-27, (910) 460-56-26 и по e-mail: muzizdat@mail.ru.

в магазине «Нотный мир» по адресу: 123104, Москва, Тверской бульвар, д. 9.  
Телефон: (495) 691-20-07.

## БИБЛИОТЕКАМ

Издания Научно-издательского центра «Московская консерватория» Вы также можете приобрести

- в Центральном коллекторе библиотек «БИБКОМ» (<http://www.ckbib.ru>), по сводному каталогу «Издания российских вузов» 2007, 2008 и 2009 годов.
- в Межрегиональном библиотечном коллекторе «Гранд-фэйр» (<http://www.grand-fair.ru>). Тел.: (495) 721-38-56, e-mail: office@grand-fair.ru.

Подробную информацию обо всех изданиях Московской консерватории, включая технические данные, внешний вид, аннотацию, содержание и предисловие, Вы можете найти на официальном сайте Московской государственной консерватории по адресу:

**<http://www.mosconsv.ru>**

(раздел «Наука → Издания» на главной странице)

**И. А. СКВОРЦОВА**  
**Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики**  
*Учебное пособие*

*Редактор Г. А. Моисеев*  
*Компьютерная верстка, обложка Е. А. Ларина*

Подписано в печать 01.09.2011. Бумага офсет № 1. Формат бумаги 60х90/8  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,5. Тираж 120 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»  
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6