

Лысенко Светлана Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории, истории музыки
и инструментального исполнительства
Хабаровского государственного института
искусств и культуры

**«ЩЕЛКУНЧИК» П. ЧАЙКОВСКОГО –
Д. БУАВЕНА: ОПЫТ АНАЛИЗА
ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ
ПОСТАНОВОЧНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

Lysenko Svetlana Yurievna

PhD in Art Criticism,
Assistant Professor,
Theory and History of Music
and Instrumental Performing Subdepartment,
Khabarovsk State University of Culture and Arts

**‘THE NUTCRACKER’
BY P. TCHAIKOVSKY AND D. BOIVIN:
ANALYSIS OF POST-MODERNIST
PERFORMANCE INTERPRETATIONS
IN A MUSICAL THEATRE**

Аннотация:

В статье рассматривается проблема художественной интерпретации в постановочном опыте постмодернистского музыкального театра. На материале одного из современных постановочно-хореографических прочтений балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» впервые исследуются процедуры децентрации исходной (авторской) смысловой структуры в процессе постановочной интерпретации. В работе получает подтверждение теория о смещении семантической доминанты и рождении новых вариантов семантической центрации текста при формировании сложного музыкально-постановочного целого.

Ключевые слова:

балет, постановочно-хореографическая интерпретация, постмодернизм, деконструкция, ризом, смысловая структура текста, П.И. Чайковский.

Summary:

The article deals with an artistic interpretation of a performance in experience of a postmodernist musical theatre. Studying the case of the contemporary choreographic interpretation of the ballet ‘The Nutcracker’ by P.I. Tchaikovsky for the first time ever the author investigates the processes of decentration of the initial content structure in the course of the performance interpretation. The article corroborates a theory about the shift of a semantic dominant and emergence of new variants of the semantic focus of a text when making a complicated musical performance.

Keywords:

ballet, staged choreographic interpretation, postmodernism, deconstruction, rhizome, semantic structure of a text, Tchaikovsky.

Исследование проблемы взаимодействия классического произведения и его сценической интерпретации в художественной практике современного музыкального театра в последние годы приобретает все большее значение. В «разноголосии» художественных и философско-эстетических стратегий интерпретации текстов культурной традиции на рубеже XX–XXI вв. все чаще проявляют себя тенденции, стремящиеся к «обновлению», «переконструированию», «пересмотру», «смысловой трансформации» первоисточника. Во многом такая ситуация обусловлена эстетикой постмодернизма, ставшего одной из «влиятельных парадигм художественности» (М. Липовецкий). Отказ от стереотипов восприятия, накопленных прошлым культурным опытом, оборачивается в современном искусстве «кризисом авторитетов», свидетельствующем об «эрозии веры» в «великие метаповествования», «тотализирующие» представления о реальности.

Современная художественная практика показывает, что режиссер, работающий в эстетике постмодернизма, не ставит задачу сохранения абсолютной верности оригиналу. В частности, Т. Крюкова, анализируя постмодернистские постановочные опыты в современном театральном искусстве, подчеркивает, что требование абсолютной верности оригиналу от режиссеров-постмодернистов равносильно методологической ошибке [1, с. 5]. Постмодернистские опыты нередко демонстрируют высокую меру свободы в конструировании артефактов, позволяющей смешивать различные стилиевые, жанровые, языковые коды в рамках одного художественного текста.

Наиболее интенсивно такое взаимодействие классических текстов и их постмодернистских прочтений складывается в балетном театре, в первую очередь в программных и сюжетных балетах. Важнейшей предпосылкой подобных интерпретаторских стратегий следует, по видимому, признать особый, в сравнение с оперой, тип художественного синтеза. В нем слово (вербальный текст, понятийно-логический слой которого способен осуществлять функцию носителя понятийной информации) представлено опосредованно (в либретто или сценарии, без непосредственной знаково-языковой фиксации в музыкально-визуальной партитуре балетного спектакля) – в сюжетно-фабульном компоненте сценического действия, в предметно-визуальной форме сценографического решения, в обобщенно-пластических средствах хореографии, в образном строе музыки. Возможно именно поэтому вербальный компонент, в отличие от музыкального, является в современном балете не константной, а вариативной составляющей синтетического художественного целого. Это становится предпосылкой для изменения ба-

летмейстерами времени и места действия, трансформации сюжетно-фабульного развития, детерминированного литературным первоисточником или балетным либретто, на основе которого композитор уже создал музыкальную партитуру балета. Вместе с тем, столь активное сотворчество, «корректировка» исходного текста далеко не всегда ведет к нарушению художественного синтеза. Расширяя смысловое пространство интерпретируемого текста, актуализируя смысловые мотивы, близкие современности, такие интерпретации нередко стремятся к сохранению не «буквы», но «духа» первоисточника, демонстрируют целостность внутреннего механизма синтетического текста в новом смысловом варианте постановочной интерпретации балета.

Подобную форму взаимодействия классического опуса и его современного сценического прочтения представляет и балет П.И. Чайковского «Щелкунчик» в постмодернистской постановочной интерпретации Д. Буавена (балет-спектакль Лионской оперы 2002 г., Франция). Романтическое каприччио (Э.Т.А. Гофман), детская наивная сказка (М. Петипа), философская притча (П. Чайковский) о взрослении, расставании с детством, самопознании, в сценической версии французского хореографа значительно расширяет свою смысловую орбиту, «обрастает» дополнительными смыслами. Классическая хореография уступает место лексике танца модерн, балет трансформируется в некую полижанровую, гибридную форму, сближающуюся с пластическим театром, визуальное пространство сцены многократно углубляется, расширяется, модифицируется, действие насыщается множеством новых персонажей, сюжетных напластований, ответвлений.

В балете «Щелкунчик», известном каждому с детства, центральный, устойчивый смысл ускользает, теряется в густой сетке интертекстуальных отсылок, «разбивается» на множество разнонаправленных смысловых векторов, мотивов, фокусов, складывать (комбинировать) которые в целостную смысловую организацию предлагается самим реципиентам. Следовать привычной логике сюжетно-фабульного развития весьма затруднительно, сложность вызывает и попытка дифференцировать смысловые мотивы на главный и побочные. Сознательно создаваемый эффект повествовательного хаоса, фрагментарного дискурса способствует смещению акцента со «смысловосоздания» на «смыслорождение», активно вовлекая сознание реципиентов в процесс диалога (данное понятие привлекается нами в контексте диалогической концепции М. Бахтина как диалог «данного» и «созданного», как диалог сознаний всех участников процесса, предпринимаемый с целью гармонизации противоречий). Вместе с тем, такие полифонические наложения, наслаивания дополнительных смысловых уровней, уводящие восприятие в глубины интерпретируемого текста, отсылающие к культурным контекстам, другим художественным текстам, позволяют актуализировать глубинные, подспудные, имманентные уровни музыкального текста Чайковского.

Как видим, анализ подобных форм существования классического произведения в постмодернистской художественной парадигме с использованием прежнего, «допостмодернистского» категориального аппарата эстетики может вызвать определенные трудности. Возникает необходимость в привлечении новых методологических подходов к их осмыслению, которые влекут за собой новые критерии в понимании и толковании современной музыкально-театральной практики, свидетельствуют о необходимости переориентации аналитика, требуют постижения языка предмета исследования (отдельные теоретические положения по обозначенной проблеме уже высказывались автором в ранее опубликованных работах: [2]). Для решения данной задачи целесообразно рассмотреть текстологическую концепцию постмодернизма, в рамках которой такие понятия, как интерпретация, текст подвергаются существенному пересмотру.

Постмодернистская установка на понимание текста как принципиально аструктурной организации является результатом переосмысления неклассических положений о структурности текста и наличия в нем центральных точек и осей пространственной и семантической среды. Оппонируя неклассическим представлениям об интерпретации, постмодернистская философия трактует интерпретацию как метафорическое (условное) обозначение процедуры «деконструкции текста» (термин Ж. Деррида), предполагающей его «децентрацию» и последующую вариативность «центраций» вокруг тех или иных произвольно избранных семиотических узлов, что задает безграничную вариативность прочтения [3, с. 332]. Тем самым ведущей стратегией по отношению к тексту выступают некие новые модели коммуникации между автором, имплицитно присутствующим в тексте, текстом, интерпретатором и реципиентом. Эти новые формы взаимодействия объекта и субъекта интерпретации получили определение «означивание», «экспериментация», «чтение-письмо», «деконструкция». Необходимость их ввода в терминологический арсенал был вызван желанием дистанцироваться от устойчивых, четко сформулированных, а потому логоцентристских, по мнению теоретиков постмодернизма, репрессивных по отношению к свободному процессу смыслопорождения категорий классической философии.

Постмодернистское представление о тексте как не иерархической, децентрированной системе нашло свое метафорическое выражение в понятии «ризомы» (Ж. Делез, Ф. Гваттари; означает специфическую форму корневища, не обладающего четко выраженным центральным подземным стеблем), характеризующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ

организации целостности. В противоположность любым видам корневой организации, ризома интерпретируется в качестве потенциальной бесконечности, имплицитно содержащей в себе «скрытый стебель». В силу принципиальной нелинейности ризомы, этот стебель может принимать любые конфигурации. Следует отметить, что ризома-текст обладает принципиальной открытостью – как пространственной, так и структурной, отсутствие жесткой определенности осмысливается как условие возможности ее потенциальной плюральности. Для определения данного процесса Делез предлагает термин «детерриторизация», символизирующего прокладывание линий ускользания как линий возможного, но не единственного и даже не финального (и в этом плане – ускользающего) смысла. В этом ракурсе понятие «детерриторизация», как полагаем, оказывается синонимичным понятию «деконструкция».

Исходя из понимания структуры как одномоментного варианта организации ризоморфной среды, некоего ее «среза» (напомним, что такое понимание структуры принципиально отличается от представлений структурно-семиотической аналитической школы, сторонники которой осмысливают структуру как стабильную, объективно данную смысловую организацию текста, зафиксированную в знаково-языковой форме и нуждающуюся в декодировании), Делез и Гваттари предлагают два варианта анализа ризомы. Один из них – ориентация на вычленение и фиксацию семантически значимых (пусть и сиюминутно актуальных) смысловых уровней в процессуальности предмета познания, которая акцентирует внимание на структуре (своеобразный стоп-кадр, вырванный из текучести процессуальности). Другой – рассмотрение ризомы в фокусе процессуальности (по Делезу: «скорости потока»), что актуализирует в ней нестабильный нефинальный процесс самоорганизации. Однако в реальной процессуальности ризомы присутствует и то, и другое. Взаимодействие детерриторизации и детерриторизации (Ж. Делез, Ф. Гваттари), деконструкции (Ж. Деррида) и процессуальной структуризации (Р. Барт) и составляет внутреннюю организацию ризоморфной среды, и любая односторонность в ее восприятии, по мнению исследователей, будет приводить к неадекватности познания.

Продуктивность привлечения данного понятия к анализу текстуальной практики постмодернистов обусловлена их представлениями о том, что текст как ризоморфная среда способен самостоятельно моделироваться в качестве неравновесной целостности, обладающей перманентной креативной подвижностью при отсутствии жесткой организации (нет единства семантического центра и единства кода). Важнейшим качеством ризомы-текста признается ее гетерогенность, игровое соединение различных семиотических кодов, не нарушающее их внутренней целостности; множественность, невозможность выделить системную доминанту. Такое понимание обуславливает представление о ризоме как «сборке» – «такого пересечения измерений в множестве, которое с необходимостью меняет природу в той мере, в какой наращивает свои соединения» [4, с. 14].

Понятие «сборка», употребляемое Делезом и Гваттари в отношении ризоматических систем, представляется весьма важным для осмысления постмодернистских интерпретаторских процедур – в том числе режиссерских постановочных интерпретаций в музыкальном театре. Сборкой определяют возможность соединения в ризоме крайне разнородных элементов, формирующую такой текст-ризома, который был бы открыт, «способен к соединению во всех своих измерениях, демонтируем, обратим, способен постоянно модифицироваться», «обладал множественными входами», то есть «линиями ускользания» [5, с. 22]. Кроме того, сборка, по мнению исследователей, указывает на то место, где зарождается мышление, «причем мышление, ориентированное не на распознавание объектов с помощью категорий и универсалий (такой подход характеризует логоцентристскую установку в европейской научной и философской традиции и становится объектом критики в работах философов-постмодернистов), а на столкновение с чем-то нераспознаваемым» [6]. Сборка являет собой некий результат взаимодействующих сил, пребывающих в постоянном становлении, которые извне порождают мысль.

Таким образом, концепция текста-ризомы Делеза и Гваттари органично вписывается в постмодернистскую интерпретаторскую стратегию, декларирующую процессуальную природу обретения текстом смысла, репрезентирующую текст как пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов, в процессе понимания которого происходит разборка смысловой конструкции и ее последующая семантическая сборка (структуризация, означивание).

Рассмотрев основные положения текстологической концепции постмодернизма, вернемся к анализу постановочной интерпретации Д. Буавена в аспекте выявления принципов ризоматической организации синтетического текста балета-спектакля для осмысления результата взаимодействия «данного» и «созданного» в лионской постановке. Одним из приемов децентрации смысловой структуры текста в данной постановке можно определить прием сознательной фрагментации, дробления целого в сценическом, хореографическом, сценографическом рядах спектакля. Смесь разных художественных языков, фрагментов культурных дискурсов, их хаотичное сочетание затрудняет выстраивание логически ясной, единой сюжетной линии, прочерченной в либретто Петипа на основе новеллы Гофмана и воплощенной в музыкальной драматургии бале-

та. Так, в рождественскую сказку о любви и преданности, мире детства и трудностях взросления «встраивается» история путешествия по космическим мирам и планетам (дивертисмент 2-го акта), неожиданно «включаются» персонажи классических балетов (маленькие лебеди «Лебединого озера», два Фавна из балета Нижинского, Золушка из балетной постановки М. Мэрен и другое), герои Зазеркалья Л. Кэрролла (синяя гусеница-скорпион, курящая кальян под музыку Арабского танца; Клара, в наивной любознательности и своенравности которой узнается Алиса), фантастические инопланетные существа (в Вальсе снежных хлопьев, танцевальной сюите 2-го акта), роботизированные персонажи (допустимые ассоциации с киборгами, андроидами и другими гибридными организмами, представленными в жанре фэнтези) и многое другое.

Результатом привлечения постороннего по отношению к исходному тексту материала становится смысловая многомерность текста, ризоматическое ветвление его смысловой структуры. Вместе с тем, многочисленные отсылки (цитаты, аллюзии) возможно сгруппировать вокруг нескольких произвольно избранных семантических узлов. Обратим внимание также на ироничную манеру представления знаков культурной традиции, художественных стилей, известных театральных приемов, целью которой является отказ от обладания некоей истиной, от поиска единственно «правильной» интерпретации. Так, знаки рождества (пасторальные открытки на темы католического рождества, проецируемые на развернутый над сценой баннер; световая проекция в виде огромной елочной игрушки и прочие узнаваемые символы любимого праздника) представлены сквозь призму иронического переосмысления стереотипа восприятия балета «Щелкунчик» как обязательного атрибута зимнего рождества в культурной жизни христианского мира, как красивой лубочной картинки-истории для детей про рождественские чудеса. Результатом фиксации семантически значимых моментов (точек) смысловой процессуальности, ускользающих линий смыслового становления можно определить и знаки дискурса балетного театра и, шире, всего танцевального искусства. Стилиевая эклектика танцевально-хореографического языка (хореография классического танца и танца modern, спортивных и современных балльных танцев, американского стэпа и рок-энд-ролла), как полагаем, призвана не только подвергнуть сомнению необходимость танцевать классический балет только средствами классического танца, но и становится результатом размыкания временных, социальных, географических границ в процессе смысловой «детерриторизации» текста. Одна их устойчивых смысловых осей семантической структуры текста Гофмана-Петипа-Чайковского – мир ирреального, вечного, фантастического, в ризоматической структуре постановочного текста существует по принципу «скрытого стебля», трансформируясь в смысловой мотив космоса (космос Вселенной и космос подсознания). Процессу «рассеивания» смысла способствуют и интертекстуальные отсылки к сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», выявляющие множество смысловых, стилистических, языковых пересечений (Зазеркалье как отражение идеи двоимирия, мотив сна как сфера бессознательного, логика абсурда, парадокса, цитатность текста и другое). Отказом от стереотипов восприятия, по видимости, обусловлена и трансформация смыслового мотива оживления (одушевления) механических кукол (куклы, в том числе и Щелкунчик, замещаются кибер-организмами).

Однако подобная фрагментарность не только инициирует «повествовательный хаос», но и создает условия для его преодоления, побуждая реципиента осуществлять связь между фрагментами. В русле этой задачи лежит и понимание того, что многоуровневая организация сценического текста, формируемая по принципу ризоматической «сборки», способствует переключению внимания с сюжетно-фабульного развития на поиск глубинных имманентных уровней музыкального текста. Полагаем, что повод к такой постмодернистской знаково-стилевой игре в постановочной интерпретации Буавена во многом дает сама музыкальная партитура балета. Так, игровое соединение различных семиотических кодов в гетерогенной ризомной организации сценического ряда высвечивает стилиевую неоднородность, интертекстуальность музыкального языка последнего из балетов Чайковского, отмечаемую многими исследователями творчества композитора. Обозначим их кратко, путем перечисления: культура XVIII в. (классицистские аллюзии в музыкально-языковом решении детских сцен и другое), французская культура (использование цитат и мотивов французских народных танцев и другое), немецкая культура (гросфатер, в том числе сквозь призму его шумановской трактовки как символа филистерства), романтическая традиция (языковые средства музыкального романтизма), культурный пласт ориентализма (музыкальная семантика русской музыки «о Востоке») (См. об этом: [7, с. 65]). Подобное стилиевое смешение, «гетерономность стилистической организации» (И. Скворцова), претворение и ассимиляция культурных традиций прошлого в позднем творчестве Чайковского явилось, по мнению исследователей, отражением тенденций и принципов нарождающегося стиля модерн в музыкальном искусстве [8].

Другим результатом децентрации смысловой структуры исходного текста, реализуемой в постановочно-интерпретаторском решении Буавена, можно осмыслить такое проникновение вглубь музыкального текста, которое способствует «подниманию» на поверхность его скрытых, глубинных смысловых уровней. Таковым, в частности, можно осмыслить мифологический уровень, уровень глубинных архетипических сущностей, представленный в мифологических пар-

ных антиномиях текста Гофмана-Петипа-Чайковского: земное-небесное, суетное-горнее, жизнь-смерть (См. об этом: [9]). Прочитанный постановщиками сквозь призму вселенского космоса, трансформируя инобытие-как-небытие в инаковость бытия, такой смысловой уровень можно определить как онтологический. Поводом к такому сценическому прочтению, на наш взгляд, является и холодность, обезличенность средств выразительности пантеистических сцен балета, и разреженность фактуры и особое тембровое решение отдельных номеров (острота, хрупкость, колкость, неземная (космическая) отстраненность тембра челюсты, предельно высоких регистровых звуков флейты), и приемы стилизации как результат отстранения, отчуждения, дистанцирования от стиливой модели (эмоциональная уравновешенность, сдержанность, эффект вторичности в танцевальной сюите дивертисмента).

Еще один глубинный смысловой уровень текста Чайковского, выявляемый посредством децентрации смысловой структуры в постановочной интерпретации Буавена, можно условно обозначить как антропологический. Отметим, что значительную трудность для постановщиков чаще всего представляет проблема воплощения особого, открытого психологизма музыки балета, внешне не соответствующего либретто Петипа (более подробно об этом смотреть в работе автора: [10]). Для многих постановочно-хореографических интерпретаций «Щелкунчика», в том числе и премьерной постановки Л. Иванова, решенных в русле сказочной рождественской истории, эта проблема стала своеобразным «камнем преткновения». В лионской постановке человеческое, живое, земное, противопоставлено антипсихологичности, внеличностной отчужденности космоса; чувствующее, психологическое, соматическое, сенсорное – бездушной кибернетике. Вместе с тем, «приращение смысла» в постановочной интерпретации коснулось именно этого смыслового уровня. Не следуя буквально тексту Гофмана и либретто Петипа, Буавен (в первую очередь – через актерскую и хореографическую пластику, удивительно тонко соответствующей музыкальной выразительности) показывает не мгновенный («по-волшебству»), но долгий, мучительный процесс обретения Щелкунчиком человечности, способности любить, страдать, чувствовать. В сценографическом ряду указанные смысловые уровни получили воплощение в амбивалентном образе огромной елочной игрушки (световая проекция на баннер), трансформирующейся в текучей смысловой процессуальности текста-ризома то в планету Земля, то в белую головку созревшего одуванчика (Adagio 2-го акта), то в виниловый диск старой пластинки, то в зеркальную мозаику калейдоскопа с причудливо составленным орнаментом. Результатом такого смыслового перевыражения становится новый вариант смысловой сборки, в которой в качестве одной из возможных семантически значимых осей, скрепляющих синтетический художественный текст Чайковского – Буавена, осознается смысловой мотив хрупкости мира, бытия, жизни, человеческих отношений, счастья, мечты: завершает музыкальную партитуру балета тонкий стеклянный звон разбитой елочной игрушки.

Таким образом, предпринятый в статье анализ постмодернистских постановочных интерпретаций на примере балета «Щелкунчик» показывает, что процедура сознательной децентрации смысловой структуры интерпретируемого текста, погружение его в ризоматически организованную среду сценического текста превращает смысловую конструкцию синтетического художественного текста во «множество возможностей». Подобная смысловая неоднозначность, намеренная незавершенность мысли, порождающая множество вариантов ее развития, является основным принципом организации постмодернистского текста, продуцирующим смыслопорождение, способствующим погружению в «колодцы смысла» (А. Парин) хорошо известных классических произведений.

Ссылки:

1. Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006.
2. Лысенко С.Ю. Концепция текста-ризома в работах Делеза и Гваттари: опыт привлечения понятий философии постмодернизма к анализу современных постановок музыкально-театральной классики // Искусство и философия: материалы II Международной научной конференции, 24 апреля 2012 г. М., 2013. С. 104–110.
3. Можейко М.А. Интерпретация // Постмодернизм: энциклопедия. Минск, 2001.
4. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
5. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2010.
6. Там же. С. 883.
7. Скворцова И.А. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики. М., 2011.
8. Там же.
9. Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода // Вестник КемГУКИ: журнал теорет. и прикладных исслед. 2013. № 25. С. 153–166.
10. Лысенко С.Ю. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик» как синтетический художественный текст // Научное мнение. 2013. № 12. С. 145–152.

References:

1. Kryukova, TA 2006, *Postmodernism in the theater*, PhD thesis, St. Petersburg.

2. Lysenko, SY 2013, 'The concept of text-rhizomes in the works of Deleuze and Guattari: experience of attraction concepts of philosophy of postmodernism to the analysis of contemporary musical theater productions of classics', *Art and Philosophy: Proceedings of the II International Scientific Conference, April 24, 2012*, Moscow, pp. 104-110 .
3. Mozheyko, MA 2001, 'Interpretation', *Postmodernism: encyclopedia*, Minsk.
4. Lipovetsky, MN 1997, 'Russian postmodernism. Essays on historical poetics', Ekaterinburg.
5. Delez, Z 2010, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Ekaterinburg.
6. Delez, Z 2010, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Ekaterinburg, p.883.
7. Skvortsov, IA & Balet, PI 2011, *Tchaikovsky's "The Nutcracker": experience characteristics*, Moscow.
8. Skvortsov, IA & Balet, PI 2011, *Tchaikovsky's "The Nutcracker": experience characteristics*, Moscow.
9. Lysenko, SY 2013, 'The problem of artistic interpretation in modern musical theater from the perspective of synergetic approach', *Herald KemGUKI: Journal of theor. and applied research*, no. 25, pp. 153-166.
10. Lysenko, SY & Balet, PI 2013, 'Tchaikovsky's "The Nutcracker" as synthetic flavor text', *Scientific opinion*, no. 12, pp. 145-152.