

А. Груцынова
(Москва)

«ВОЛШЕБНЫЕ ГРЕЗЫ» ЮРИЯ ПОМЕРАНЦЕВА

Существует множество балетов, довольно быстро сошедших со сцены по тем или иным причинам. Некоторые из них через определенное время возвращаются. Некоторые уходят в небытие. Иные отправляются в архив буквально после их создания, а иногда — и до «рождения» на музыкальной сцене. Причины на то бывают самые разнообразные: несовременный на взгляд критики и публики сюжет, странная, непривычная или слишком «ученая» музыка, не слишком качественная постановка. Иногда балет просто оказывается «не ко времени».

Так или иначе, от определенной эпохи в истории остаются единичные спектакли. Остальные балеты ждут, когда интерес и внимание историков или постановщиков даст им вторую жизнь. Такого рода примеров огромное количество, и это не только балеты XIX века.

В декабре 1899 года в Москве на сцене Большого театра был поставлен балет «Волшебные грезы». Хореография его принадлежала Ивану Хлюстину¹, музыку создал Юрий Померанцев. Как замечает Е. Суриц, «он прошел четыре раза в 1899 году, затем четыре раза в 1901 году и исчез с афиши, казалось бы, не оставив и следа в истории Большого театра»². Исследовательница отмечает, что «на балетной сцене появился спектакль, отчасти предвосхищавший искания хореографов последующего поколения. Камерная форма балета “Волшебные грезы” сближала его скорее с произведениями 1910-х годов, чем с монументальными феериями 1890-х»³.

Автором музыкальной партитуры, как уже упоминалось, был Юрий Померанцев. Родившийся в 1878 году, он в 1896 году поступил одновременно и в Московский университет (который окончил в 1900 году), и в Московскую консерваторию. Причем, в 1902 году он с медалью окончил ее по классу фортепиано у Александра Скрябина (в класс которого перешел в 1898 году после смерти Павла Шлецера⁴). В 1903 году он отказался от службы в московской судебной палате и, как замечал сам, «посвятил себя всецело музыкальному искусству»⁵. Однако заниматься гармонией он начал еще в 14 лет у

¹ Иван Николаевич Хлюстин (1862–1941) — артист, балетмейстер и педагог. С 1878 танцевал в труппе Большого театра (с 1886 — первый танцовщик), в 1898–1904 — балетмейстер Большого театра.

² Суриц Е.Я. Артист балета М.М. Мордкин. — М.: «УРСС», 2003. — С.19.

³ Суриц Е.Я. Указ. соч. С.19.

⁴ Павел Юльевич (Августович) Шлецер (ок.1840–1898) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории. Ученик Т. Куллака (фортепиано) и З. Дена (композиция). Некоторое время брал уроки фортепианной игры у Ф. Листа.

⁵ Померанцев Ю.Н. Автобиографические заметки. // «Русская музыкальная газета», 1914, №2. С.49.

С. Танеева (и сам вспоминал, что «к первому курсу университета прошел теорию контрапункта, фуги, канона, инструментовки и свободного сочинения»⁶). Класс композиции Танеева он посещал и во время обучения в консерватории, и даже после ее окончания. Кроме того, до 1905 года Померанцев в Лейпциге занимался дирижированием в классе Артура Никиша.

В музыкальном театре Померанцев дебютировал в 1909 году, когда в опере С. Зимина⁷ он поставил «Гамлета» Амбруаза Тома. В 1910 году (благодаря успеху в театре Зимина) ему было предложено принять участие «в конкурсе на место дирижера балета»⁸. В качестве конкурсного спектакля Померанцев выбрал «Спящую красавицу», и уже 1 апреля 1910 году он был принят на службу в Большой театр капельмейстером балета, где и проработал до 1919 года, когда он уехал за границу.

Балет «Волшебные грезы» композитор написал еще в годы учения в консерватории — ему был 21 год. Среди немногочисленных произведений Померанцева эта партитура стала одной из первых масштабных работ.

Темой небольшой постановки (балет в одном действии, двух картинах) стала поэтичная история о детях, встретивших в лесу лешего, Мороза и Весну. Как отмечает Суриц, это «сказка, отчасти напоминающая “Снегурочку” Островского <...> С некоторой натяжкой в числе литературных источников можно было бы назвать и некрасовский “Мороз — красный нос” <...> Весенний расцвет природы (танцы цветов, ручейков), сцены слета птиц как раз и напоминали пьесу Островского и оперу Римского-Корсакова»⁹.

Лаконичность истории естественным образом сочетается с краткостью одноактной партитуры. Тем не менее, история, принадлежащая перу М. Попелло-Давыдова¹⁰, содержит в себе все, что необходимо для сюжетного балета в стиле одноактного балета второй половины XIX века. Вот как она излагается в клави́ре, изданном в 1900 году:

«Лесная поляна, покрытая местами стаявшим снегом <...>. Вечерет. Крестьянские дети, мальчик и девочка, собирают хворост; девочка торопит домой, — ее пугает наступающая темнота. Из дупла показывается леший; он заметил детей, он рад, — ему есть над кем позабавиться, кого попугать, сбить с дороги. Путеводным огоньком заманивает он детей в чащу леса, кружит их, пугает и, наконец, увидев деда Мороза, предлагает ему усыпить детей волшебным сном. Мороз согласен: он похитит у весны две молодые жизни, он введет их в свое холодное жилище <...>; леший советует торопиться. Мороз колыбельной песней убаюкивает детей. Им чудятся волшебные

⁶ Померанцев Ю.Н. Указ. соч. С.49-50.

⁷ Сергей Иванович Зимин (1875–1942) — театральный деятель, меценат, основатель частного театра «Опера С. Зимина».

⁸ Померанцев Ю.Н. Указ. соч. С.50.

⁹ Суриц Е.Я. Указ. соч. С.18.

¹⁰ Михаил Михайлович Попелло-Давыдов — журналист, музыкант.

грезы, будто повсюду порхают пушистые снежинки, будто девочка стала льдинкой, а мальчик окружен товарищами — снежными хлопьями. Мороз чувствует приближение весны; он подымает бурю, зовет метель, велит снежинкам заслонить детей от теплого дыхания весны, но борьба неравна, а побежденный мороз исчезает <...>. На землю спускается весна среди своего зеленого цветущего царства. Она рассеивает чары мороза, по ее мановению все меняется: лес, в весеннем наряде, залит лунным светом, дети покоятся на ложе из цветов, их ласкает и согревает весна. Они видят постепенное пробуждение природы: ручейки освобождаются от сковывающего их льда, цветы пестрят поляны <...>. На небе разгорается заря, возвещая восход солнца. Ликующая земля шлет привет первому весеннему дню.

Действие происходит на рубеже зимы и весны».

Вероятно, после премьеры, состоявшейся в 1899 году, либретто балета было слегка отредактировано. По крайней мере, из него исчезли имена детей, о которых упоминают в своих работах В. Красовская¹¹ и Е. Суриц¹². В них можно прочесть, что героев балета звали Юрий и Ксения. Но имена детей исчезли — и вместо конкретной истории появилась некая обобщающая идея.

Вероятно, перед возобновлением балета измененное либретто снова было представлено на цензурирование, потому что в клавире присутствует обязательное в то время указание: «Дозволено цензурою. Москва, 23 Декабря 1900 года» (балет, возобновленный в 1901 году, скорей всего был приурочен к рождественским и новогодним праздникам).

О хореографии этого балета кратко пишет Суриц, опираясь на мнения современников: «судя по отзывам, постановщик, сделав в первой сцене попытку использовать не вполне обычные для балета приемы, тут же вернулся к привычному стилю балетного дивертисмента. Так, стремясь создать ощущение бытового правдоподобия, Хлюстин в начале спектакля девочку Ксению заставил танцевать в валенках»¹³. Правда, далее оказывается, что большая часть спектакля отличалась привычно балетной стилистикой, то есть, в пачках и на пальцах.

Но если хореография практически недоступна для детального рассмотрения (балет ставился лишь в 1899–1901 гг.), то музыка может помочь понять сценическое действие, которое она сопровождала.

То обстоятельство, что композитор создавал партитуру балета в годы учения в консерватории, во многом отразилось на созданной им музыке. Ясная музыкальная драматургия и всеобъемлющее использование лейтмотивов говорят о несомненном знании законов построения партитуры для произведения музыкального театра. Кроме того, будучи

¹¹ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Т.2. — Л.: «Искусство», 1972.

¹² Суриц Е. Артист балета М.М. Мордкин. — М.: «УРСС», 2003.

¹³ Суриц Е. Указ. соч. С.19.

учеником Танеева, Померанцев был, таким образом, «творческим внуком» П. Чайковского, влияние которого также отрицать невозможно.

Балет «Волшебные грезы» делится на две картины, причем, сделано это весьма необычным способом. Видимо для того, чтобы спектакль не «распадался» в восприятии зрителя на два больших фрагмента, композитор указывает начало второй картины в н у т р и №5 *Сцена*. Именно этот номер служит своеобразным «границей» между сценами, посвященными «зимним» приключениям детей в царстве деда Мороза, и сценами в царстве Весны. Трудно найти другой балет со столь же оригинальным делением на картины.

Балет, как и другие сочинения этого жанра XIX века, состоит из чередования действенных номеров, в которых развивается сюжет (Померанцев называет их «сцена»), и номеров танцевальных. Надо отметить, что название «сцены» получают не только отдельные номера, но и части законченных музыкально-хореографических форм (№4 *Grand pas d'action* и №8 *Grand pas final*). Именно в этих Сценах мы и встречаемся с большей частью проведенных лейтмотивов балета.

Среди номеров, не связанных с лейтмотивами, можно найти как традиционные музыкально-хореографические формы (№7 *Pas de deux*; №4 *Grand pas d'action*), так и, например, довольно редкую для балетной сцены *Колыбельную* (№3), которая все же чаще появляется в операх.

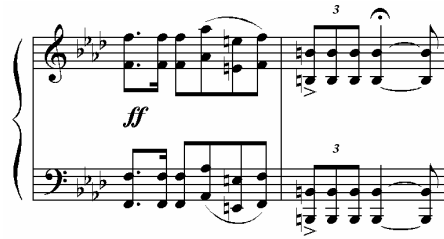
Лейтмотивы, появляющиеся в балете, можно разделить на две группы. Согласно сюжету их можно охарактеризовать как темы «зимние» и «весенние». В первую группу входит тема Мороза, которая играет в балете отрицательную «роль», поскольку Мороз в этом балете персонаж далеко не добрый, тема снежинок, тема льдинки. Вторую группу составляют темы Весны, детей и птиц.

Тема деда Мороза впервые появляется в №2 *Сцена*, еще до того, как сам Мороз выйдет на сцену. В это время детям встречается Леший, который, «появившись перед детьми, загораживает им дорогу»¹⁴. Тема эта чрезвычайно выразительна и, основанная на уменьшенном септаккорде, создает впечатление колючего холода и колких льдинок¹⁵. Зима — напоминает тема — это царство деда Мороза, который может быть и весьма угрожающим:

№2 Сцена

¹⁴ Здесь и далее приводятся ремарки из изданного клавира (Померанцев Ю. «Волшебные грезы». Балет в 1 д. (2 карт.). Соч. М. Попело-Давыдова. Перелож. для фортепиано в 2 р. (автора). М.-Лейпциг: Юргенсон, [б.г.]. 82 с.).

¹⁵ Невозможно не заметить родство тема Мороза в балете и темы Деда Мороза в «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова.



Эта тема, в том или ином своем виде, главенствует в первой картине балета, в которой обрисованы приключения детей среди подданных Мороза — льдинок, снежинок, снежных хлопьев. Она не просто повторяется в разных ситуациях, а, в зависимости от сценического действия, преобразовывается и развивается. В этом несомненно проявляется принцип симфонизма, который стал одним из определяющих принципов для создателей балетной музыки после П. Чайковского и А. Глазунова.

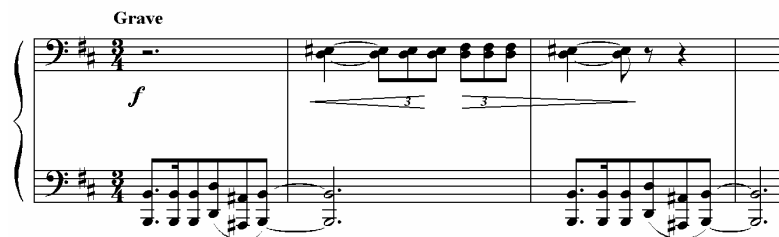
В том же №2 тема уже претерпевает изменения, когда она, перенесенная в верхний регистр и несколько сокращенная, уже служит иллюстрацией путеводных огоньков, с помощью которых леший заманивает детей в чашу:

№2 Сцена



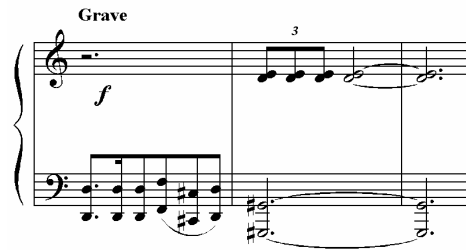
В №6 *Grand pas d'action* (а, «Сцена»), когда «Мороз призывает снег на землю», тема снова уходит в низкий регистр. снабженная указанием *Grave*, звучащая на *f*, она словно напоминает о мощи Мороза, который может повелевать стихией:

№6 *Grand pas d'action* (а, «Сцена»)



В том же виде тема Мороза появляется и дальше, в №6 *Grand pas d'action* (в, «Сцена»), но теперь она еще более замедленная, словно «увязшая» в идущем по воле Мороза снегу:

№6 *Grand pas d'action* (в, «Сцена»)



Персонажи, принадлежащие холодному миру, получают тему, так или иначе родственную теме Мороза. Примером этому могут служить темы снежинок и тема льдинки.

Следуя замыслу композитора, по которому одна сцена без цезуры «перетекает» в другую, минуя строгие границы номеров, «выход снежинок» происходит еще в конце №6 *Grand pas d'action* (а, «Сцена»), после призыва Морозом снега. Тема снежинок тоже производна от темы Мороза. Она потеряла весь устрашающий характер, но тем не менее слушатели понимают, что и эти герои — «зимние» персонажи. Тема снежинок, прозвучав вместе с появлением исполнителей, получает свое развитие в №6 *Grand pas d'action* (б, «Вальс снежинок»):



Помимо снежинок «морозную» тему получает и льдинка. Она, правда, еще дальше ушла от своего «первоисточника», но тем не менее первый мотив темы схож с темой снежинок, а через нее — с темой Мороза:



Таким образом выстраивается цепочка «вырастающих» друг из друга тем, зерном для которых становится одна — тема деда Мороза.

Во второй картине «зимние» темы практически не появляются, так как картина посвящена совершенно другому миру — миру Весны. А потому тема Мороза прозвучит еще лишь раз, в №8 *Grand pas final* (б, «Заключительная сцена»). В ремарке говорится: «Весна призывает своих спутников и объявляет им о победе над Морозом и начале весны». Победа

над Морозом музыкально выражена с помощью «растворяющейся» в тихих пассажах теме, которая, уже побежденная, потеряла весь свой угрожающий натиск:

№8 *Grand pas final* (б, «Заключительная сцена»)

Еще одна тема, правда, не столь широко представленная в балете, это тема детей. Ее краткое пребывание в ткани балетной партитуры можно объяснить особенностями сюжета — ведь дети в своем «реальном» виде действуют в спектакле только в самом его начале. Потом они засыпают, и им видится, как, попав в царство Мороза, они превращаются в льдинки, а во время прихода Весны лишь наблюдают происходящие чудесные изменения.

Тема детей, появляющаяся в №2 *Сцена*, напоминает простую песенку. Ее могли бы напевать герои, по сюжету собирающие в лесной чаще хворост. Мягкая плагальность мелодии, покоящаяся на остинатном басу, создает ощущение умиротворенности:

№2 *Сцена*

Второй раз та же тема, уже с некоторыми преобразованиями, слышится в конце того же номера, когда она появляется в контрапункте с несколько измененной темой Мороза. Причем «зимняя» тема возникает как бы подспудно. Дети, увлеченные своим занятием, и не замечают, как «на дровнях, запряженных медведями, появляется Мороз»:

№2 *Сцена*

В царстве тепла главенствуют две темы: тема Весны и тема птиц¹⁶. Тема Весны, изначально противопоставленная теме Мороза, начинает балет. Именно ее слышат зрители еще до начала сценического действия, в №1 *Вступление*.

Кроме того, тема Весны (в сравнении с другими темами) наиболее сложна гармонически. «Зимние» мотивы по-своему прямолинейны, будь это унисонные «шаги» темы Мороза или танцевальные обороты снежинок. Тема же Весны словно «прорастает» во всех затронутых ею регистрах, как прорастает в земле согретое теплым солнцем зерно. Терпкие гармонии, хроматическими ходами переливающиеся одна в другую, составляют живую трепещущую музыкальную материю, из которой состоит тема:

№1 Вступление

Andantino

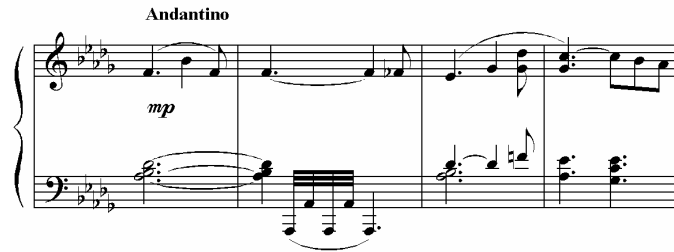
Уже указанная тема детей генетически связана с темой Весны, являясь одним из итогов ее развития. Если из темы Мороза вырастают только снежинки и льдинки, то из темы Весны появляются настоящие живые души. Правда, их тема не «заряжена» импульсом бесконечного развития.

Далее тема Весны появляется в №5 *Сцена*, вместе с героиней, которую характеризует. Теперь мелодия словно сопровождается весенним журчанием. Ей больше не надо завоёвывать пространство, она свободно разливается в том объеме, который ею уже занят. «Сцена светлеет. Весна, окруженная цветами и ручейками, спускается на землю. Мороз побежденный исчезает, снежинки тают»:

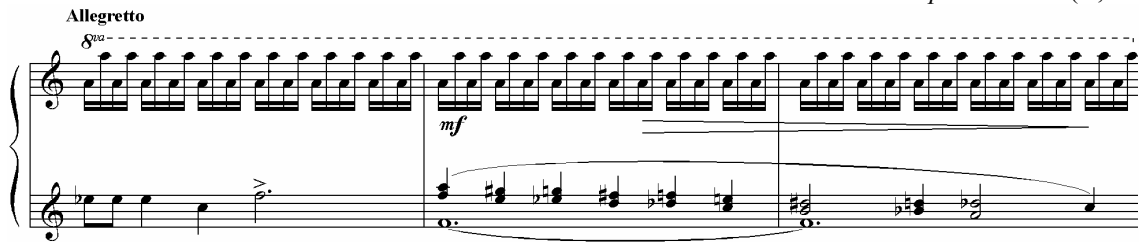
№5 Сцена

И та же тема звучит в конце балета, в №8 *Grand pas final*. «Весна призывает своих спутников и объявляет им о победе над Морозом и начале весны». Тема сокращена, из нее вычленен один мотив, но тем не менее, она все еще узнаваема:

¹⁶ И здесь тоже вспоминается «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.

№8 *Grand pas final* (б, «Заключительная сцена»)

Часто встречается в балете и тема птиц. В первый раз появившись еще в «зимней» картине, в №4 *Grand pas d'action*, она присутствует практически во всех номерах, так или иначе связанных с весенней темой. Вплоть до последнего номера (№8 *Grand pas final*) она почти не изменяется. Тема в мелодическом рисунке сочетает своеобразный зов с плавным хроматическим нисхождением и напоминает радостное пение птиц, возвращающихся после зимы домой. В №4 *Grand pas d'action* этот фрагмент сопровождается пояснением — «Леший указывает Морозу на стаю перелетных птиц»:

№4 *Grand pas d'action* (ж, «Сцена»)

Важную роль эта тема играет в №6 *Танцы в царстве весны*, где она появляется и в первоначальном, и в измененном вариантах. Наибольшим преобразованиям тема птиц подвергается в №8 *Grand pas final*. Причем, тема разрабатывается практически «на виду» (вернее, «на слуху») зрителя — ее постепенное изменение приводит к результату, далекому от первоисточника. Во вступлении к Галопу тема птиц теряет свой ритмический рисунок, но ее мелодическая основа остается:

№8 *Grand pas final*, (а, «Галоп»), вступление

А затем, уже в теме Галоп, происходит следующее преобразование, когда из мелодии вступления выделяется второй двутакт, который и становится темой танца:

№8 *Grand pas final*, (а, «Галоп»), тема Галоп



Использование в балете лейтмотивов и их постоянное преобразование позволяет говорить о том, что, несмотря на краткость балета и обобщающую схематичность сюжета, композитор подошел к созданию партитуры чрезвычайно ответственно. Балет Ю. Померанцева (несмотря на то, что его автором был студент) мог послужить достойным продолжением череды партитур, созданных более маститыми композиторами. Можно было бы ожидать, что он пойдет далее, и вновь обратится к жанру музыкального театра. Однако, по-видимому, сочинение привлекало его не столь сильно, как дирижирование. Кроме балета Померанцев создаст для театра только оперу «Покрывало Беатриче», концертное исполнение которой состоится в 1907 году.

Трудно сказать, почему композитор откажется от композиторской деятельности (кроме двух упомянутых произведений, его перу принадлежат фортепианные пьесы, романсы и обработки произведений других авторов). Можно предположить, что после не слишком удачной постановки «Волшебных грез» и только концертного исполнения собственной оперы Померанцев разочаровался в этих жанрах и более к ним не возвращался.

Тем не менее балет «Волшебные грезы» в наше время представляет интересный пример одноактного балета рубежа XIX–XX веков. Написанный на традиционное либретто, в котором танцевальный дивертисмент обусловлен схематической интригой, он является одним из этапов в развитии симфонического балета, в котором сюжет поддерживается активным тематическим развитием.