

**ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА К. СЕН-САНСА:
В ДИАЛОГЕ С КЛАССИКОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ**

Последнее тридцатилетие (1891–1921) творческого пути К. Сен-Санса недостаточно полно освещено в отечественной музыковедческой литературе. А между тем, в этот период композитор продолжает создавать выдающиеся произведения (опера «Фрина», Вторая виолончельная соната *op.* 123, Триптих *op.* 136 и многие другие). **Целью** данной публикации является характеристика творческой индивидуальности мэтра в ситуации переоценки художественных ценностей во французской музыке конца XIX – начала XX ст., в ярчайший период, сопровождающийся многими переменами и открытиями. Напомним, что в это время творят столь не схожие между собой Г. Форэ, В. д’Энди, К. Дебюсси, П. Дюка, Э. Сати, Ш. Кёклен, А. Руссель, М. Равель. При этом, как отмечает Г. Филенко, «ни один из них своим творчеством не определяет с достаточной полнотой лица эпохи» [6, с. 4].

К концу XIX ст. ушли из жизни многие композиторы старшего поколения, музыкально «воспитавшие» К. Сен-Санса (Ш. Гуно, А. Тома, В. Массе), и современники, во многом родственные ему в своих творческих устремлениях (Л. Делиб, Э. Гиро, Э. Лало). Теперь же, во времена расцвета позднего романтизма и музыкального импрессионизма, пожалуй, лишь один Г. Форэ морально поддерживал своего учителя: «Только густая полифония Вагнера, хотя и всегда очень обоснованная, светотени Дебюсси, неизменно страстные изломы Массне волнуют или захватывают сегодняшнюю публику. Тогда как ясная и благожелательная музыка Сен-Санса, к которой я чувствую себя ближе всего, оставляет ту же самую публику безразличной» (из письма 1909 г.) [цит. по: 4, с. 98].

Композитор оказался свидетелем значительных перемен, происшедших в культуре на рубеже XIX–XX ст. и после окончания Первой мировой войны (1914–1918). Неприятие им новых тенденций музыки и всего меняющегося искусства XX в. было крайне обострённым, о чём свидетельствует как само творчество автора, так и его выска-

звания по этому поводу в печатных изданиях, в частности, журнале «Эхо Парижа» (1912): «Итак, наша новая европейская цивилизация движется в антихудожественном направлении» [цит. по: 2, с. 253]. Резко негативными были отзывы К. Сен-Санса о «Послеполуденном отдыхе фавна» (1891–1894) и «Пеллеасе и Мелизанде» (1893–1902) К. Дебюсси, «Саломее» (1903–1905) Р. Штрауса, о Второй сюите *op.* 57 (1919) и Пяти этюдах *op.* 63 (1920) Д. Мийо. Он воспринял с негодованием и повышенно экспрессивный язык «Доброй песни» (1893) Г. Форе, заметив, что тот «стал совершенно безумным» [цит. по: 4, с. 76]. Вероятно, схожими были впечатления К. Сен-Санса и от скандальной «Весны священной», на концертном исполнении которой, по воспоминаниям И. Стравинского [5, с. 151], он определённо был. В изданном в 1913 г. сборнике «Самовольные досуги» маэстро писал: «На моей родине меня ретрируют. <...> А почему? Потому, что я не соглашаюсь подчиниться моде. <...> Диссонирующие аккорды, драгоценная приправа, стали хлебом насущным, орошаемым вместо вина уксусом и крепкими ликерами» [цит. по: 2, с. 253]. В то время как возникают эпатажирующие «Парад» Э. Сати (1917), «Бык на крыше» (1920) Д. Мийо, К. Сен-Санс создаёт серию духовных сочинений (*opp.* 147, 148, 149) и романсы¹ на стихи поэтов XVI в. П. Ронсара и Р. Белло. Однако сказанное выше вовсе не означает, что К. Сен-Санс скрывался в «башне из слоновой кости». Многие свидетельствует о его стремлении идти в ногу со временем, о поиске своеобразного компромисса между тенденциями эпохи и собственными «строгими» эстетическими критериями.

Считать К. Сен-Санса ретроградом, застывающим «в академической манере» [8, с. 113], нет оснований. Как явствует из фактов, на протяжении своей долгой жизни он многое воспринимал из окружающей культуры, «переплавляя» то или другое явление в соответствии со своими эстетическими требованиями: принципы программности и монотематизма, литературный символизм, ориентализм, актуализировавшуюся на рубеже XIX и XX вв. античную тематику, вагнеровские влияния, интеграционные процессы музыки зрелого и позднего романтизма. Однако в определённых моментах К. Сен-Санс был

¹ Пять романсов на стихи П. Ронсара (1921), вокальный цикл «Старые песни» (1921).

принципиален. Например, преобладание в его музыкальном языке графичности над колоритом сделало композитора на всю жизнь ярким противником К. Дебюсси, а устойчивое тяготение к диатонике объясняет отсутствие симпатий к позднеромантической расширенной хроматике в произведениях С. Франка и В. д'Энди, не говоря уже об атональной музыке.

Если композиторская техника Г. Форе, как указывает С. Сигитов, «далеко выходила за пределы музыкального искусства XIX века» [4, с. 10], то К. Сен-Санс продолжал придерживаться «строго нормативной стилистики» [4, с. 243], в связи с чем его романтизм оказывается **особенным**, весьма далеким как от франковской школы Шоссона–д'Энди–Ропарца, так и от импрессионизма Дебюсси–Равеля; скорее, можно говорить о продолжении К. Сен-Сансом линии Гуно–Бизе–Гиро. Автор избегал преувеличений позднего романтизма; его не привлекали новые эмоции, которые теперь могла выражать музыка – гротеск, томление, экзатичность. Романтизм К. Сен-Санса (и собственно сам его творческий метод) отмечен *классицистской направленностью*, что исключает впадение в крайности – будь то обостренная чувственность (Ж. Массне) либо эмансипация тембра (К. Дебюсси).

Произведения, созданные с 1890 гг., следует отнести к *позднему периоду* творчества автора. В определённой степени катализатором процесса их появления стал душевный и творческий кризис, пережитый К. Сен-Сансом в связи со смертью его матери, Франсуа-Клеманс Колен (1809–1888). Сочинительская активность композитора на протяжении 1889 г. свелась фактически к нулю – было создано всего несколько произведений (*op.* 85, *op.* 87). Компенсируя недостаток вдохновения, К. Сен-Санс работал с ранее созданным материалом, осуществлял переработки собственных произведений (поэма «Персидская ночь» *op.* 26-*bis*, новая редакция оперы «Прозерпина»), а также завершал чужие сочинения (опера «Фредегонда» Э. Гиро, музыка М. А. Шарпантье к спектаклю «Мнимый больной»).

В советском музыкознании вопрос периодизации композиторского наследия французского автора не рассматривался. Согласно концепции, предложенной Н. Савицкой, знаковыми чертами позд-

него стиля выступают интенсивность, кристаллизация, проявление автобиографической памяти [3, с. 22]. Интеграция элементов предыдущих стилей показательна для консолидирующего типа² позднего творчества, когда «с продуктивности акцент смещается на репродуктивность, прошлое и настоящее индивидуально-авторского сознания объединяются в нераздельный сплав». Это «*post scriptum* к сформированному, “отстоявшемуся” способу мышления», «пафос договаривания» [3, с. 23].

Всё вышесказанное применимо к К. Сен-Сансу, поздним сочинениям которого присущ органичный сплав *классического* и *романтического*. В творчестве композитора интенсивность, подразумевающая «гипертрофию определенных стилистических элементов» [3, с. 22], проявляется в понимании мелодии как ключевого компонента музыкальной композиции, в усилении вокального начала в целом. Кристаллизация, продиктованная «аскетизмом выразительного арсенала» [3, с. 22], реализуется в обращении к камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыке, к жанру миниатюры. Проявление автобиографической памяти осуществляется через «автореминисценции» [3, с. 22], что заметно при сопоставлении Вариации Третьего конкурента из балета «Жавотта» (1896) с симфонической поэмой «Пляска смерти» (1874) [знак *D* в партитуре] и Третьей симфонией (1886) [II часть, знак *A* в партитуре].

Помимо вышеизложенных примет позднего творчества укажем и на сугубо индивидуальные изменения в авторском почерке композитора:

– перераспределение жанровых предпочтений (вытеснение симфонического направления камерно-инструментальным, возобновление интереса к музыке для театрального спектакля, к органной и камерно-вокальной музыке в 1890 гг.);

– апробация новых жанров (балета, музыки к кинофильму, струнного квартета);

– усиление лирического начала;

– повышенное внимание к античной тематике (1890 гг.).

² Помимо консолидирующего, выделяются также прогностический и редуцированный типы.

Остановимся более подробно на характеристике позднего творчества. В первую очередь, бросается в глаза значительно меньшее количество инструментальных концертов – ведущего направления в творчестве автора. И, если интерес к жанру концертной пьесы никогда не ослабевал у К. Сен-Санса, то с концертом дело обстоит несколько иначе. На примере приведенной ниже таблицы видно, что в 30-летие раннего и среднего периодов творчества (от *op.* 6 до *op.* 94) написано восемь концертов, тогда как в 30-летие позднего периода (от *op.* 89 до *op.* 162) – всего два.

	1857–1887 гг.	1890–1920 гг.
концертные пьесы	9 (<i>opp.</i> 6, 28, 43, 62, 70, 73, 76, 83, 94)	6 (<i>opp.</i> 89, 122, 154, 16-bis, 156, 162)
концерты	8 (<i>opp.</i> 17, 58, 20, 22, 29, 33, 44, 61)	2 (<i>opp.</i> 103, 119)

Достаточно явственным предстаёт переход от симфонических жанров к камерно-инструментальным (что нередко является приметой позднего стиля у композиторов вообще). Появляются Второе трио (1892), Вторая скрипичная (1896) и Вторая виолончельная (1905) сонаты, струнные квартеты (1901 и 1918), серия сонат для духовых (1921)³. После Третьей симфонии *op.* 78 (1886) К. Сен-Санс обращается к оркестровым произведениям крайне редко. К тому же концептуальность замыслов минимизируется, что сказывается уже в самом отсутствии жанров симфонии и симфонической поэмы.

Более частым становится написание сочинений на заказ (либо по просьбе)⁴. Такая тенденция весьма типична для данного периода

³ Струнные квартеты № 1 (*op.* 112), №2 (*op.* 153), Сонаты для гобоя (*op.* 166), кларнета (*op.* 167), фагота (*op.* 168) и фортепиано. Также композитор планировал написать Сонату для английского рожка и фортепиано, однако этот замысел остался нереализованным [2, с. 279].

⁴ Заказными сочинениями стали «Коронационный марш» *op.* 117 (1902), «Праздничная увертюра» *op.* 133 (1910), «Гимн Уругваю» (1916), «Межсоюзнический марш» (1918). По просьбе других лиц написаны музыка к театральным спектаклям («Антигона», «Андромаха», «Вера»), оперы («Варвары» и «Предок»), Шесть этюдов для фортепиано *op.* 135, Каватина для тромбона и фортепиано *op.* 144.

творчества, на что указывает Н. Савицкая: «Допускается, что воображение некоторых композиторов на позднем этапе жизненного цикла начинает постепенно угасать, возникает насущная потребность во внешней стимуляции. <...> Именно поэтому возрастает интерес к транскрипторской деятельности, направленной на создание новых вариантов собственных или чужих произведений, интенсивную практику их редактирования» [3, с. 21]. К. Сен-Санс создаёт транскрипции второй части Фортепианного концерта № 21 В. А. Моцарта (1906), Сонаты *op.* 58 и Ноктюрнов (*op.* 55, *op.* 62) Ф. Шопена (1908), скрипичных сонат Ж.-Ж. Мондонвиля, Ж.-М. Леклера, Дж. Тартини, А. Корелли (1920). Закономерным видится и обращение композитора к новым для него жанрам: возникают балет «Жавотта» (1896), Струнный квартет (№ 1, 1899), музыка к кинофильму «Убийство Герцога Гиза» (1908).

Большее внимание уделяется сфере *лирики*. Она приобретает новое качество – более трепетное и поэтичное воплощение; появляется особая задушевность, тонкость в проработке деталей. Вполне вероятно, что усиление лирического начала связано с влиянием Г. Форе, с которым К. Сен-Санс общается более тесно в этот период.

Одним из примеров, подтверждающих это, может служить поэма «Ночь» (1900), в которой автор не без увлечения тембровой стороной звучания воссоздаёт таинственную атмосферу поэзии Ж. Одигера⁵:

Звезды, эта пыль миров,
В глубоком одиночестве
Небесного царства.
О лучистые сферы,
Начертайте в бесконечности
Свои мелодичные эллипсы! – [*пер. с фр. – А. Б.*].

Как известно, французские композиторы всегда тяготели к декриптивности, довольно часто избирая объектом изображения какие-либо внешние явления действительности, например, время суток (вечер и ночь, реже – утро либо день). Художественные решения могли воплощаться в самых различных вариантах: оркестровых,

⁵ Ж. Одигер (1863–1925) – французский политик и писатель.

сольно-фортепианных, камерно-вокальных. Так, в 1900–1910 гг. возникает немало «ночей»: «Римские ночи» (1901) Ф. Шмитта, «Белая ночь» (1903–1905) Г. Дюпона, «Таинственная ночь» (1905) Ш. Видора, «Июньская ночь» (1908–1916) Ш. Кёклена, «Прелюдия ночи» (1907) М. Равеля, «В ночи» (1908–1912) Л. Обера⁶. При этом, как правило, трактовка ночи осуществляется в загадочно-таинственном, мистическом ключе. То же мы встречаем и в упомянутой поэме К. Сен-Санса, что демонстрирует гибкость его художественного мышления, готовность откликнуться на современные веяния в искусстве.

Появление «Ночи» вслед за «Сиренами» (1899) К. Дебюсси по-своему закономерно – использование в обоих произведениях женского хора и оркестра наталкивает на мысль о полемичности подобного рода действия К. Сен-Санса, равно как и написание романа «Ветер на равнине» (1912) на текст стихотворения П. Верлена. Слово соревнуясь с романсом (1885–1887) К. Дебюсси на аналогичный текст, композитор предлагает свой вариант прочтения творчества «проклятого» поэта. Конечно же, К. Сен-Санс не переходит на позиции импрессионизма, но особая тонкость в проработке деталей оркестровой фактуры «Ночи», так или иначе, свидетельствует о скрытом воздействии К. Дебюсси.

Ещё больший интерес к тембровой стороне звучания и обогащённой ладовой диатонике можно обнаружить в «Трёх симфонических картинах» *op.* 130 (1909), в особенности во второй части (*Andantino–Sans lenteur*), где сопоставляются лидийский *D* и миксолидийский *F*. Примечательно и повышенное внимание к фоническим эффектам: использование античных тарелочек и систра, сочетание фисгармонии с арфой, большого барабана с литаврами (в динамике *pp*). Целотоновость у К. Сен-Санса не входит органично в строй его гармонического мышления (как у К. Дебюсси), но он прибегает к ней для того, чтобы рельефнее оттенить автентичность, и таким образом непринуждённо соединяет разные ладовые системы. Нечто подобное

⁶ Ф. Шмитт – «Римские ночи» для фортепиано *op.* 23 (1901); Г. Дюпон – «Белая ночь» из фортепианного цикла «Часы скорби» (1905); Ш. Видор – «Таинственная ночь» для голоса и фортепиано (1905); Ш. Кёклен – симфоническая поэма «Июньская ночь» *op.* 48 (1908–1916); М. Равель – «Прелюдия ночи» из «Испанской рапсодии» (1907); Л. Обер – «В ночи» из Триптиха для фортепиано *op.* 27 (1908–1912).

происходит и в «Деянире» (1898), где, как указывает Ю. Кремлёв, достигается «конфликт выразительных средств – между диатоникой и хроматикой» [2, с. 212].

Непосредственность и открытость лирического высказывания царит в одном из лучших сочинений позднего периода – дуэте «Муза и поэт» для скрипки и виолончели с оркестром (1909). От некоторой прохладности и рассудочности эмоций К. Сен-Санса, часто служивших ему не лучшим образом, не остаётся и следа. Музыка произведения настолько выразительна и гибка, что нет никаких сомнений относительно существования в нём определённого сюжета. В основе лежит идея общения двух инструментов – скрипки и виолончели, и в одном из своих высказываний К. Сен-Санс подчеркнул отсутствие в дуэте принципа концертно-виртуозного состязания [2, с. 246]. Это в какой-то мере объясняет использование преимущественно кантиленных возможностей солирующих инструментов, что весьма типично для произведений позднего периода с усилившимся тяготением к вокальности тематизма. Снабдив сочинение довольно интригующим названием⁷, композитор, тем не менее, не оставил какой-либо программы; подобное было и с симфонией «*Urbs Roma*» (1856). Такое понимание К. Сен-Сансом программности сближает его с Ф. Куперном, часто обозначавшим лишь тон, характер сочинения.

Тенденция к лиризации прослеживается также и в медленных частях (либо разделах) циклических инструментальных сочинений: в *Andante* Второго виолончельного концерта (1902), Романсе из Второй виолончельной сонаты (1905), в *Adagio* Второго струнного квартета (1918). И если раньше К. Сен-Санс нередко избегал чистой лирики в интермедийных разделах циклов, заменяя её философскими размышлениями (*opp.* 17, 41) либо окрашивая жанровыми мотивами (*opp.* 33, 55, 61), то теперь он явно открыт непосредственности чувствования.

Усилившийся в поздний период творчества интерес К. Сен-Санса к античности – в операх «Фрина» (1893), «Елена» (1903), «Деянира» (1910), а также в музыке к спектаклям «Антигона» (1893),

⁷ Любопытно, что в том же 1909 г. была написана картина «Муза, вдохновляющая поэта» А. Руссо (1844–1910).

«Деянира» (1898), «Андромаха» (1902) – лежит в русле тенденций того времени. Изучая вопрос обращения французских композиторов к наследию античности во французской опере рубежа XIX–XX вв., В. Азарова отмечает, что К. Сен-Санс выражал стремление идти в ногу со временем, но сохранял при этом «верность традициям и национальным особенностям французской культуры» [1].

Период, начинающийся с 1913 г., представляет собой отдельный этап позднего творчества, в котором заметны некоторые изменения: отсутствие капитальных сочинений (опер и ораторий), усиление настроений элегичности. Последняя тенденция («окрашенность в элегические обертоны») рассматривается Н. Савицкой как потенциальный компонент семантической амплитуды поздних произведений [3, с. 20]. Это явствует уже из самих названий сочинений – возникают Элегии для скрипки и фортепиано (*op.* 143, *op.* 160), а также Элегия в составе Шести этюдов для фортепиано (*op.* 135). В произведениях ещё более возрастает роль вокального начала. «Истинная музыка есть музыка вокальная», – в конце концов заключает композитор (из письма 1920 г.) [цит. по: 2, с. 275].

События Первой мировой войны (или, как её тогда называли, Великой, войны) отразились в творчестве К. Сен-Санса, хотя и не внесли кардинальных изменений в его стилистику. Как пишет Г. Филенко, тема войны проявилась во французской музыке в более опосредованных формах, нежели в других направлениях искусства, а собственно образы разрушений и страданий были мало запечатлены [6, с. 9]. Так и К. Сен-Санс реакцию на происходящие события даёт не буквально, а в аллегорической форме. Двухчастную фантазию для органа *op.* 156 он озаглавливает «Кипарис и Лавр», обращаясь к древнегреческим образам Кипариса – символа скорби, и Лавра – символа торжества. Таким образом, он придаёт этому сочинению вневременной контекст, с одной стороны, и надличностный – с другой. Как и в других сочинениях К. Сен-Санса, мы видим типичное отсутствие идеи целеполагания. Трагическая первая часть фантазии («Кипарис») без каких-либо преобразований, сразу же, разрешается ликующей праздничной второй частью («Лавр»). Напомним, что такими же чертами сюитности отмечена и Третья симфония, в которой К. Сен-Санс постепенно *переходит* к финалу, а не *приходит* к нему.

События войны послужили толчком к созданию ряда духовных и патриотических сочинений (песни «Да здравствует Франция», «Французская»; «К победе», «Гимн миру»⁸). Философское осмысление трагических событий военного времени запечатлено в мотетах и гимнах для хора и органа. И, если М. Равель так и не создал ни одного сочинения в духовном жанре, то К. Сен-Санс, хотя и был атеистичен, внёс немалый вклад в развитие этого направления, которое выражало тогда духовные чаяния определённой части деятелей искусства. Немецкий музыковед А. Шеринг отмечает более частое написание патриотических сочинений и «повышенный интерес к культуре церковного обихода под воздействием мировой войны» [7, с. 129–130]. И действительно, К. Сен-Санс пишет мотеты *Ave Maria, Tu es Petrus, Quam Dilecta, Laudate Dominum* (1915), Литанию Богородице (1917). Данная тенденция затрагивает и инструментальное творчество – появляется удивительно проникновенная «Молитва» для виолончели и органа *op. 158* (1919). Скупой органый аккомпанемент (не превышающий трехголосной фактуры) настраивает на духовное самоуглубление. Такое поразительно органичное «вхождение» К. Сен-Санса в эмоциональную сферу неспешного лирического монолога не может не восхищать (в особенности, если учесть, что «Молитва» создана параллельно с репрезентативной фантазией «Кипарис и Лавр»).

Таким образом, на первый взгляд может показаться, что в поздний период творчества К. Сен-Санс пребывает в отрыве от своей эпохи, от многих явлений культуры рубежа XIX–XX вв. Однако при более пристальном изучении становится очевидным, что композитор стремится идти в ногу со временем, но сохраняет при этом незыблемость своих эстетических взглядов – убеждённость в необходимости ясности выражения, красоты звучания и объективации смысла. Именно в поздний период творчества К. Сен-Санса с особой отчётливостью предстаёт его характерная черта, отсылающая нас к композиторской формуле, авторской стилиевой доминанте – это гибкое **освоение нового** на фоне бережного **сохранения традиций**. На протяжении не-

⁸ Патриотическая песня «Да здравствует Франция» (на слова П. Фурнье, 1914), героическая песня «Французская» (на слова М. Замакюи, 1915); «К победе» *op. 152* (1918), «Гимн миру» *op. 159* (1919).

долгого периода преподавания в Школе Л. Нидермейера К. Сен-Санс, сохраняя преемственность и продолжая заветы её основателя, «вложил» этот метод в сознание своих учеников – А. Мессаже, Г. Форе, Э. Жигу.

Синтез новаторства и традиции, современности и классики – неременное условие эволюции искусства; доминирование какого-либо одного из этих понятий грозит как впадением в академизм, так и полным разрушением существующих основ. И Камиль Сен-Санс, отчётливо понимавший это, предстаёт перед нами «через голову» XX в. отнюдь не как консерватор, но как истинно французский художник, чутко ощущающий прошлое, но живущий в настоящем, где уже возникают ростки будущего.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Азарова В. В. *Античность во французской опере 1880–1900-х годов* [Электронный ресурс] / В. В. Азарова. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/antichnost-vo-frantsuzskoi-opere-1880-1900-kh-godov>.
2. Кремлев Ю. А. *Камиль Сен-Санс* [Текст] / Ю. А. Кремлев. — М. : Советский композитор, 1970. — 328 с.
3. Савицька Н. В. *Вікові аспекти композиторської життєтворчості* [Текст] : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03 / Савицька Наталія Владиславівна. — Київ, 2010. — 36 с.
4. Сигитов С. М. *Габриель Форе* [Текст] / С. М. Сигитов. — М. : Советский композитор, 1982. — 280 с.
5. Стравинский И. Ф. *Диалоги* [Текст] / И. Ф. Стравинский. — Л. : Музыка, 1971. — 414 с.
6. Филенко Г. Т. *Французская музыка первой половины XX века* [Текст] : Очерки / Г. Т. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 231 с.
7. Шеринг А. *История музыки в таблицах* [Текст] / А. Шеринг. — Л. : Acadetia, 1924. — 156 с.
8. Яроциньский С. *Дебюсси, импрессионизм и символизм* [Текст] / С. Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 231 с.