

К. СЕН-САНС: В ПОИСКАХ ЯСНОСТИ СТИЛЯ

Выдающаяся роль Камиля Сен-Санса во французской музыкальной культуре является общепризнанным фактом. Превосходные оценки композитор получал еще при жизни. Его называли «музыкантом первого разряда во всех разрядах» (Ш. Гуно) [7, с. 188], «самым даровитым из новых французских композиторов» (В. Стасов) [7, с. 228], «лучшим музыкантом Франции» (Р. Вагнер) [14, с. 5], «самым великим из французских симфонистов» (Ш.-М. Видор) [7, с. 285]. Сен-Санс – это целая эпоха. Композитору, лично знакомому с Дж. Россини и Г. Берлиозом, довелось в свое время услышать «Электру» Р. Штрауса, «Весну священную» И. Стравинского. Богатое творческое наследие и охват практически всех жанров уже сами по себе пробуждают интерес к личности автора, в первую очередь его эстетическим взглядам.

В зарубежном музыкознании литература, посвященная французскому мастеру, весьма обширна, чего нельзя сказать об отечественных (российских и украинских) источниках. В отличие от Ж. Массне, Г. Форе, К. Дебюсси личность Сен-Санса исследована менее обстоятельно. Среди русскоязычных работ (оригинальных и переведенных), освещающих положения эстетики композитора, наиболее ценными, на наш взгляд, являются статьи А. Коптяева и Р. Роллана¹. Значительный интерес представляет заключительный раздел монографии «Камиль Сен-Санс» Ю. Кремлева [7], в котором развиты положения более раннего исследования советского музыковеда «К. Сен-Санс и его эстетика» [6].

Данная статья призвана расширить существующие на сегодняшний день положения по теме, вывести их из разряда тезисных, дополнив новыми наблюдениями и уточнениями. В системе эстетических ценностей Сен-Санса рассматриваются вопросы назначения худож-

¹ Статья «Лекция о К. Сен-Сансе» А. Коптяева в «Русской музыкальной газете» (1895) [5]. Глава «Камиль Сен-Санс» в книге «Музыканты наших дней» (1908) Р. Роллана [10].

ника в искусстве, преемственности во французской музыкальной культуре; особенности художественного мышления автора.

Важнейшей составляющей личности Сен-Санса как композитора является *классический тип художественного мышления*. Именно ему «обязаны» своим происхождением многие индивидуальные черты творчества мастера: культ совершенства формы, стремление к объективности, эмоциональная сдержанность, протезизм², лаицизм³. В формировании у композитора аполлонического типа мышления важнейшую роль сыграл Доминик Энгр, с которым Камиль часто общался уже с пятилетнего возраста. «Будем всегда поклоняться с одинаковым рвением и страстью Глюку, Гайдну, Бетховену, Моцарту» [8, с. 181], – высказывался художник, тем самым «прививая» Сен-Сансу пиетет к великим классикам. Общность живописца и композитора впоследствии выразилась в утверждении заветов классицизма в эпоху романтизма (в более частных моментах, например, в доминировании рисунка над колоритом). Р. Буйе даже называл Сен-Санса «Энгром звуков» [7, с. 17]. Свою роль сыграл и царивший в то время академический дух преподавания в Парижской консерватории. Таким образом, была заложена база, предопределившая впоследствии ориентацию Сен-Санса на строго нормативную стилистику.

В своей статье Ю. Кремлев приводит высказывание Сен-Санса о Бизе, ставшее впоследствии своего рода хрестоматийным: «<...> он – ищущий прежде всего страсти и жизни, я – гонящийся за химерой чистоты стиля и совершенства формы» [6, с. 64]. Некоторое сомнение вызывает словосочетание «чистота стиля». Не вступает ли оно в конфликт с так часто отмечающимся исследователями [7, с. 211], [5, с. 293] эклектизмом Сен-Санса? Действительно,

² Протезизм – способность автора стилистически перевоплощаться, выступать в чужом облики. Данный термин употребляется Б. Бурсовым по отношению к Пушкину [3, с. 61], Ю. Кремлевым – к Сен-Сансу [7, с. 292], М. Друскиным – к Стравинскому [3, с. 65, 169].

³ Лаицизм – термин, связанный с кругом понятий, противоположных мистицизму; неприятие всего неясного, таинственного, бессознательного. В таком значении слово «лаицизм» использовано М. Раля в его работе «Два облика Франции» [9, с. 58].

французское слово «*pureté*» в переводе на русский язык означает «чистота» и в таком значении данный термин используется в работах Ю. Кремлева [7, с. 220], М. Друскина [2, с. 375], А. Бушен [14, с. 8]. Но также «*pureté*» означает и «ясность», «безупречность»⁴. Поэтому целесообразнее говорить не о чистоте стиля, а о его ясности. Данный перевод представляется более точным, так как становится ключом к пониманию классических основ стиля Сен-Санса, особенностей мелодического, ладогармонического, полифонического письма, инструментовки, формообразования.

Наряду с ясностью, как следует из вышеприведенной цитаты, второй составляющей творческого идеала композитора, являлось совершенство формы. Мастерски решенная архитектуроника музыкальной композиции рождала у автора особое чувство эстетического удовлетворения. Повышенное внимание к формальной стороне сочинения порой в ущерб его содержательности нередко подвергалось критике как со стороны современников (А. Жюльен) [7, с. 172], так и исследователей более позднего времени (М. Друскин, Ю. Кремлев) [2, с. 375], [7, с. 125, 281]. Как истинному французу, Сен-Сансу важнее сказать не *что*, а *как*; ведь в искусстве Франции, по справедливому мнению М. Раля, «огромную роль играют тщательность и законченность отделки» [9, с. 65–66].

Спорным моментом в контексте безупречности стиля является вопрос об *эклектизме* композитора. За данным понятием как хаотическим способом изложения сведений без их отбора и систематизации – давно закрепилась негативная оценка и в философии, и в науке, и в искусстве. Однако вряд ли к сочинениям Сен-Санса применимы замечания о беспорядочности изложения музыкальных мыслей, отсутствии единства деталей целого, открытости композиции. Кажется, композитор абсолютно непринужденно пользуется интонационными элементами и приемами разных эпох, что было вполне в духе ро-

⁴ Приведем некоторые примеры из художественной литературы. «Безупречное поведение – моя единственная опора» [«*La pureté de ma conduite fait ma force*»]. Роман «Лилия долины» О. де Бальзака [1, с. 106]. «Ясность неба нас поражает единственно потому, что мы не раз видели его в грозных тучах». [«*La pureté du ciel ne nous frappe que parce que nous l'avons vu maintes fois sillonné par l'orage*»]. Роман «Консуэло» Ж. Санд [11, с. 518].

мантической эстетики⁵. Данную особенность творчества Сен-Санса отмечают и как «гибридность» [7, с. 211], и как «невыдержанность стиля» [5, с. 293]. Да и сам композитор признавался: «Я – эклектик» [7, с. 160]. Но в отношении имманентно-музыкальных закономерностей произведения автор остается подлинным академистом, «классиком», демонстрируя не только блестящую композиторскую технику, но и прекрасное чувство формы целого, взаимосвязи всех его составляющих, в том числе заимствуемых элементов. Вероятно, правильнее говорить об интеграционных процессах, показательных для романтического искусства; а также, конкретно в связи с Сен-Сансом, о протеизме, либо «даре ассимиляции» (Роллан) [10, с. 83]. Композитор нередко обращался к стилизации; в круг его интересов входят различные старинные танцы – бурре и жига (*op.* 135), сарабанда и ригодон (*op.* 93), гавот и менуэт (*op.* 90), мюзетт и павана (опера «Этьен Марсель»). Обращение к стилизации показательно для всего творчества – начиная с дуэттино «*Pastorelle*» (1855) и завершая Сюитой *op.* 16-*bis* (1919).

Причину как эклектизма, так и протеизма Сен-Санса следует искать в его любви к свободе, так высоко чтимой греко-латинской античной цивилизацией, наследницей которой считают себя французы. Автору оказывается ничто не чуждо: он обращается не только к светской, но и к духовной музыке (многочисленные гимны «*Ave Maria*», мотеты «*O Salutaris*»). Композитор часто ратует за высокий этический смысл (Реквием, оратория «Потоп»), но в то же время не чурается и развлекательных «безделушек» («Беспечный вальс» *op.* 110, «Веселый вальс» *op.* 139, «Карнавал животных»). Сен-Санс писал не только по вдохновению, но и на заказ («Межсоюзнический марш» *op.* 155, «Гимн Уругваю»). Он часто вступал и в своеобразное соревнование с коллегами-композиторами, обращаясь к какому-либо жанру, использованному недавно другим автором. Например, фантазия «Африка» *op.* 89 (1891) появилась после Фантазии для фортепиано с оркестром

⁵ Напомним, что в истории искусства наиболее заметное место эклектизм занимал в архитектуре XIX века, чрезвычайно широко и, зачастую, некритически использовавшей формы различных исторических стилей (готики, ренессанса, барокко, рококо). Что касается музыки, то разнородность стилистических элементов можно обнаружить в творчестве Дж. Мейербергера, А. Тома, Ш. Гуно, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

(1889–90) Дебюсси; вальс-каприз «*Wedding-Cake*» *op.* 76 (1885) – после вальсов-каприсов (1882, 1884) Форе; Оделетта *op.* 162 (1920) – после Четырех оделетт (1914) Ропарца.

Для Сен-Санса композиторская деятельность – не озарение, но ремесло (в положительном смысле этого слова); не исповедь, но игра. Его сочинительская деятельность уже сама по себе репрезентативна. Она стоит в ряду других занятий и увлечений Сен-Санса – исполнительства, музыкальной критики, астрономии, сочинения стихов. Автор словно бравирует своим мастерством композитора: отделкой формы, владением различными инструментариями, высокой плодотворностью творчества, с легкостью переходя от одного жанра к другому, чувствуя себя одинаково комфортно в опере и романсе, мессе и сольном концерте. Вместе с тем, Сен-Санс вовсе не считает, что композитор должен быть носителем некой апостольской миссии. Если Лист имел непоколебимое убеждение в том, что «истинный художник-музыкант должен быть мыслителем и выковывать собственные идеи» [13, с. 37], то Сен-Санс своим творчеством демонстрирует совершенно противоположное мнение. Будучи «академистом» по духу, композитор был восприимчив к методу мастерского копирования уже признанных шедевров, основополагающему в сфере художественного образования и показательному для искусства Древнего Востока, античности, живописи XVIII века и др. Эту особенность отмечает А. Глазунов: «В то время как другие артисты, пытливые и отважные, стараются расширить границы искусства, Сен-Санс, уравновешенный и гармоничный, как бы наносит последний штрих и доводит до недостижимого совершенства творчество своей эпохи» [14, с. 6].

В пользу классичности мышления свидетельствует и признание за античным искусством права художественного и мировоззренческого идеала. Идея гармоничного развития и здравого разума была Сен-Сансу особенно близка. Композитор нередко обращался к древней тематике в своих операх, симфонических поэмах и других произведениях⁶, особенно в поздний период творчества.

⁶ «Сапфическая песнь» *op.* 91 (1892). Опера «Фрина» (1893). Гимн «*Pallas Athéné*» *op.* 98 (1894). Музыка к спектаклям «Антигона» (1893), «Деянира» (1898), «Андромаха» (1902). Фантазия «Кипарис и лавр» *op.* 156 (1919). Об интересе к античности

Вообще в 1890–1900-х годах античность занимала особое место в творчестве французских композиторов, помогая находить выход из сложившегося духовного кризиса. Она по-новому осмысливалась во французской опере – подобно «золотому веку», утраченному человечеством и оживающему в искусстве. В это время создаются оперы «Таис» (1894), «Ариадна» (1906), «Вакх» (1909), «Рим» (1912) Массне; «Пенелопа» (1913) Форэ; «Фрина» (1893), «Елена» (1903), «Деянира» (1910) Сен-Санса. Таким образом, композитор оказывается в русле своего времени.

Интересно, что в связи с тяготением к классичности Сен-Санс часто ассоциируется с человеком из прошлого. Таким его описывает Глазунов: «Мне кажется, что предо мной средневековая улица и в готическом окне я вижу Сен-Санса» [14, с. 6]. Его сопоставляют с Вольтером [10, с. 80] и Моцартом [5, с. 294], [14, с. 6], [6, с. 62]. Но в то же время Сен-Санс принадлежит своей эпохе. Он соприкоснулся со многими явлениями XIX и отчасти XX веков. Так или иначе, композитор пользовался некоторыми приемами музыкальной системы Вагнера (система лейтмотивов, нетипичные гармонические сопоставления, «тристановский» аккорд), Дебюсси (целотонность). Есть даже примеры подражания додекафонии, трактованные пародийно (Триптих *op.* 136, I часть). Сен-Санс социально отзывчив: он откликается в своем творчестве на военные события, создает произведения, приуроченные к различным выставкам, фестивалям, торжествам; а также первым в истории сочиняет музыку к кинофильму⁷, участвует в звукозаписях как пианист.

Классичность как довлеющий принцип художественного мышления Сен-Санса обнаруживает себя в преемственности традиций французской музыкальной культуры. В первую очередь это относится

свидетельствуют и исследования Сен-Санса: «Заметки о декорациях в античном римском театре» (1886), «Очерк об античных лирах и кифарах» (1902), «Об исполнении музыки, в особенности музыки старинной» (1915).

⁷ Кинематографическая драма «Убийство герцога де Гиза» («*L'Assassinat du duc de Guise*», 1908). Режиссеры – А. Кальметт, Ч. Ле Баржи. На основе музыки к кинофильму Сен-Сансом создана сюита (*op.* 128), включающая в себя Интродукцию и пять картин.

к вокальной музыке, в которой композитор наследует художественные принципы Берлиоза и Гуно – в операх, вокально-симфонических, камерно-вокальных, хоровых произведениях. Внимание к чувственной стороне звучания, любование звуковой красотой во многом роднит его с Гуно.

Известный музыкальному миру прежде всего как симфонист и оперный композитор, Сен-Санс был выдающимся органистом⁸. Многие из его хоральных прелюдий, фуг, фантазий для органа (в общей сложности более тридцати) являются достойным вкладом в наследие французской органной школы XIX века (Гильман, Дюбуа, Жигу). Традиции же духовной вокальной музыки (Гуно, Франк) ожидают в произведениях Сен-Санса в ранний и поздний периоды творчества⁹ в жанрах гимнов, мотетов, псалмов.

Не избежал композитор и популярного среди французских авторов XIX века увлечения *ориентализмом* («Алжирская сюита», «Восток и Запад», фантазия «Африка»). В этом немалую роль сыграли личные впечатления Сен-Санса, полученные во время неоднократных пребываний в Алжире (с 1873 года). В русле ориентализма находится и так называемая «испанская ветвь» творчества («Арагонская хота», «Андалузский каприс», «Хаванез»). Здесь характерно типично «потребительское» отношение к чужой культуре, с явной демонстрацией превосходства европейца. В русскоязычном музыкознании такие произведения классифицируются как «лжеориентализм» [5, с. 293], «салонная экзотика» [4, с. 300]. Ориентальное у Сен-Санса часто носит достаточно условный характер; по метко-

⁸ Сен-Санс обратился к органу очень рано. Примечательно, что и в Парижскую консерваторию он поступил первоначально в класс органа (1848 г.), а затем уже параллельно совмещал эти занятия с композицией. В возрасте восемнадцати лет становится органистом в церкви Св. Мари, в двадцать три – в церкви Мадлен, где ему суждено было остаться в течение почти двадцати лет. Позже, в 1877 году, он оставил свою официальную должность органиста, чтобы посвятить себя концертным выступлениям. В то время он был уже известен и как композитор, и как виртуозный органист и пианист.

⁹ При этом, если в ранний период сочинение духовной вокальной музыки было продиктовано «зовом долга», поскольку того требовала сама работа композитора в церкви, то в поздний период Сен-Санс обращается к этой области музыки исключительно по зову сердца.

му замечанию Ж. Шантавуана, восток у композитора является продуктом воображения [7, с. 71].

Преемственность французской культуры передается не только к, но и *от* Сен-Санса. Так, определенное влияние мэтра испытали его ученики Форе и Мессаже, а также Жедальж, Дюка, Равель. Благоприятное творческое воздействие наставника сказалось в стремлении к стройности формы, ясности мышления, простоте и вместе с тем изяществу выражения.

Сен-Санс всегда был противником ретроградства, поэтому новаторство, хоть и умеренное, имеет место во многих сторонах его творчества. Об этом свидетельствуют: отказ от каденции в инструментальных концертах¹⁰; переосмысление канонических форм как на уровне цикла (двухчастность концертов, Скрипичной сонаты № 1, Симфонии № 3), так и в отдельных частях (неспешный финал Симфонии «*Urbs Roma*», fuga в I части Второй симфонии). Своего рода новаторством (по крайней мере во Франции) было сочинение автором пяти симфоний (1850, 1853, 1856, 1858, 1859¹¹). А впоследствии Сен-Санс стал одним из первых французских композиторов, обратившихся к симфонической поэме («Прялка Омфалы», 1871). Следует отметить и новшества в инструментарии: в знаменитой «Пляске смерти» композитор применяет ксилофон, а в Третьей симфонии – фортепиано и орган.

Образный мир сочинений Сен-Санса включает в себя все богатство романтической музыки. Трудно выделить преобладание какого-либо конкретного топоса (по примеру лирики у Форе). И все же, особое место занимает **торжественность**, продиктованная природой национальной культуры вообще (учитывая придворный характер истоков французской музыки), и связанная особыми нитями с индивидуальным творчеством композиторов (Госсеком, Лесюером, Берлиозом). Ею отмечены многие финалы сонатно-симфонических циклов

¹⁰ Исключение составляет лишь Скрипичный концерт № 2 *op.* 58, в первой части которого имеется авторская каденция (с соответствующей ремаркой).

¹¹ Симфония *A-dur* (1850). Симфония № 1 *op.* 2 (1853). Симфония «*Urbs Roma*» (1856). Симфония № 2 *op.* 55 (1859). Симфония *D-dur* (1859, не издана).

Сен-Санса (Симфоний №№ 1, 3; Фортепианных концертов №№ 1, 4; Скрипичного концерта № 2). Хотелось бы отметить, что торжественность у автора часто соприкасается не с действенной героикой, но с велеречивой помпезностью. Например, его «Героический марш» *op.* 78 в сущности не содержит тех героических порывов, которые мы слышим в Третьей симфонии Бетховена. Показателен в этом отношении интерес Сен-Санса к маршу, который представлен в самых разнообразных видах (торжественный, траурный, свадебный, героический, марш-скерцо).

Образная сфера *патетики*, как правило, типична для первых частей сонатно-симфонических циклов¹². Однако *драматические* конфликты в инструментальных сочинениях практически не встречаются, в отличие от опер и кантат. Так, впечатляют концентрацией напряжения Финал кантаты «Возвращение Виржини» (1852), дуэт Буагильбера и Ревекки «Я молил слишком долго» из кантаты «Айвенго» (1864).

Лирика в музыке Сен-Санса представлена необычайно широко и разнообразно (драматическая, философская, любовная). Как правило, она отличается эмоциональной умеренностью, что связано с нелюбовью Сен-Санса к различного рода преувеличениям. При этом в ранний период творчества лирика отличается большей открытостью и непосредственностью (Багатели №№ 1, 6 *op.* 3; Скрипичный концерт № 1), порой даже с налетом сентиментальности (Скрипичный концерт № 2, II часть).

Очень ярко и самобытно проявляется индивидуальность композитора в *скерцозности*. Здесь заявляет о себе сильнейшая сторона его музыки – ритм. Сфера *пасторальных* образов занимает подчиненное положение. Топос пасторали не привлекал Сен-Санса так сильно, как, например, Рамо или Дебюсси. Это связано с отсутствием у композитора пантеистического восприятия природы.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что классические стороны сознания Сен-Санса никогда не превращались в схоластику, догматизм.

¹² Например, для первых частей симфоний (Второй и Третьей), концертов (Третьего скрипичного и Четвертого фортепианного), сонат (Первой виолончельной и Первой скрипичной).

Стремление к ясности музыкального языка и стройности формы выявляют чисто французский характер его творчества. Биограф композитора Жан Шантавуан писал: «Если французская музыка имела более глубоких и более оригинальных мыслителей, чем Сен-Санс, то она не имела никогда композиторов с большей чистотой письма» (цит. по: [7, с. 297]).

Как известно, в истории европейского искусства существовала определенная «конкуренция» между французской и немецкой классической музыкой. Разумеется, что единственного победителя здесь быть не может. Зато каждая из двух во многом противоположных культур включает в себе неповторимые достоинства. Если величие немецких художников коренится в глубине мысли, весомости содержания, философичности (Бах, Бетховен, Брамс), то французское искусство покоряет нас сочетанием яркой артистичности и твердой логики (Рамо, Буальдьё, Бизе). И в этой связи ясность стиля Камилла Сен-Санса, которую он не только нашел, но и не утратил в своих произведениях до конца жизни, является характерной чертой французской музыки, и в то же время уникальной чертой авторского стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бальзак О. де. *Лилия долины : Роман. Покинутая женищина. Тридцатилетняя женищина. Повести* / О. де Бальзак. – К. : РВО «Полиграфкнига», 1993. — 440 с.
2. Друскин М. С. *История зарубежной музыки XIX века. Вып. 4* / М. С. Друскин. — М. : Музыка, 1967. — 519 с.
3. Друскин М. С. *Собрание сочинений. Том 4 : Игорь Стравинский* / М. С. Друскин. — СПб., 2009. — 584 с.
4. Конен В. *Дебюсси и внеевропейские музыкальные культуры* / В. Конен // *Импрессионисты, их современники, их соратники.* — М. : Искусство, 1975. — С. 296–308.
5. Коптяев А. П. *Лекция о К. Сен-Сансе* / А. П. Коптяев // *Русская музыкальная газета.* — 1895. — № 4. — С. 286–294.
6. Кремлев Ю. А. *Камилл Сен-Санс и его эстетика* / Ю. А. Кремлев // *Советская музыка.* — 1955. — № 6. — С. 61–72.
7. Кремлев Ю. А. *Камиль Сен-Санс* / Ю. А. Кремлев. — М. : Советский композитор, 1970. — 328 с.

8. *Музыкальная эстетика Франции XIX века [Сборник] М. : Музыка, 1974. — 327 с.*
9. *Раля М. Два облика Франции / М. Раля. — М., 1962. — 484 с.*
10. *Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск 4 / Р. Роллан : — М. : «Музыка», 1989. — 255 с.*
11. *Санд Ж. Консуэло : Роман / Ж. Санд. — Х. : СП «Фолио», 1993. — 800 с.*
12. *Сигитов С. М. Габриель Форе / С. М. Сигитов. — М. : Советский композитор, 1982. — 280 с.*
13. *Скрёбкова О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа / О. Л. Скрёбкова // Вопросы музыковедения. Труды. — М., 1972. — Вып. 1. — С. 28–65.*
14. *Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в. / Ред. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.*

БУРЕЛЬ А. К. Сен-Санс: в поисках ясности стиля. Статья посвящена эстетическим взглядам выдающегося французского композитора К. Сен-Санса. Рассматриваются характерные черты творческого облика автора: классический тип художественного мышления, культ совершенства формы, классицистские тенденции.

Ключевые слова: эстетика, художественное мышление, классичность, стиль, протезизм, эклектизм, античность.

БУРЕЛЬ О. К. Сен-Санс: у пошуках ясності стилю. Стаття присвячена естетичним поглядам видатного французського композитора К. Сен-Санса. Розглядаються характерні риси творчого складу автора: класичний тип художнього мислення, культ досконалості форми, класицистські тенденції.

Ключові слова: естетика, художнє мислення, класичність, стиль, протезизм, еклектизм, античність.

BUREL A. C. Saint-Saëns: searching for a clarity of style. This article focuses on an aesthetic views of C. Saint-Saëns, the outstanding French composer. The characteristic features of the originative character are considered. The classic type of the artistic intellection, the form's primacy, the classical tendencies are studied.

Key words: esthetics, artistic intellection, classicality, style, proteusism, eclectism, antiquity.