



Ю. Кремлев

КАМИЛЬ СЕН-САНС





Сен-Санс
С портрета работы Б. Констанана

Ю. А. Кремлев

НАМИЛЬ СЕН-САНС

Всесоюзное издательство «Советский композитор». Москва. 1970

ПРЕДИСЛОВИЕ

Жизнь и творчество Камиля Сен-Санса освещены в зарубежном музыкознании приметно обстоятельнее, чем биография и композиторское наследие его современника и постоянного соперника в оперном жанре — Жюля Массне. О Сен-Сансе опубликовано больше книг и статей, они, вдобавок, носят более основательный характер. Но до сколько-нибудь исчерпывающих итогов изучения пока еще далеко, капитальные монографии всестороннего характера отсутствуют. На русском же языке монографий вообще нет.

Между тем, творчество Сен-Санса издавна занимает в музыкальной жизни России заметное место. Вдобавок, связи композитора с русской музыкальной культурой оказались существенными, он концертировал в нашей стране, был лично знаком с такими замечательными русскими музыкантами, как А. Рубинштейн, П. Чайковский, М. Балакирев, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи, С. Танеев.

Потребность в обобщающей русской монографии о жизни и творчестве Сен-Санса велика. Предлагаемый очерк ставит своей целью лишь в некоторой степени удовлетворить эту потребность.

Сколько-нибудь исчерпывающе осветить многосто-

роннее историческое явление Сен-Санса — задача очень трудная.

Плодовитый композитор, писавший в самых различных жанрах, неустанно концертирующий пианист и дирижер, музыкальный критик и эссеист, педагог, чрезвычайно энергичный организатор музыкальной жизни, человек огромной любознательности (питавший, в частности, особый интерес к естественным наукам), ревностный путешественник — все эти грани натуры Сен-Санса требуют изучения и характеристики, чтобы картина его жизни и творчества получилась полной.

Однако соответственные факты, данные, обстоятельства еще не систематизированы должным образом, не прошли стадию исчерпывающей предварительной обработки. Даже элементарная хронология жизни и творчества Сен-Санса, которую мы находим в зарубежных работах, страдает пробелами, а то и сбивчивостью, неопределенностью¹. Обширнейшая переписка Сен-Санса опубликована лишь небольшими фрагментами. Отсутствует и систематизированное издание сочинений Сен-Санса — как музыкальных, так и литературных. В частности, многие из его статей не вышли за пределы периодики (журналов и газет).

В силу всего сказанного создать строго документированную творческую биографию Сен-Санса не представляется покуда возможным. Многое в самой жизни Сен-Санса, в становлении его эмоционального

¹ По-видимому, наиболее достоверный свод фактов содержит монография о Сен-Сансе, написанная его секретарем и другом Жаном Бонnero, которая послужила главным фактологическим источником для данного очерка (Jean Bonnero. C. Saint-Saëns. Sa vie et son oeuvre. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, 1923. В дальнейших ссылках сокращенно: Bonnero). Обильные и разносторонние хронологические данные содержатся в справочном отделе новой книги о Сен-Сансе (James Harding. Saint-Saëns and his circle. London, 1965 — в дальнейшем сокращенно: Harding). Однако данные эти не безупречны, а частичные расхождения их с данными Бонnero не обоснованы автором.

мира, его идей, взглядов остается донныне загадочным.

Естественно, что авторы монографий о Сен-Сансе, выходявших в свет при жизни композитора, были скованы как в своих суждениях, так и в самом изложении фактов необходимостью тех или иных умолчаний.

А после смерти Сен-Санса интерес к нему, под натиском новых течений, новых веяний, стал заметно ослабевать, что опять-таки не способствовало успеху исследовательской работы.

Известно, что композиторское наследие Сен-Санса не выказало равномерной устойчивости. Из многих его опер только одна («Самсон и Далила») осталась подлинно репертуарной. Среди многочисленных инструментальных сочинений Сен-Санса несравненно больше таких, что сохранили свою популярность и часто исполняются. Но и среди инструментальных опусов Сен-Санса (а равно и среди его романсов) многие не выдержали или едва выдержали испытание временем.

Причин этого мы коснемся в дальнейшем. А пока отметим, что сохранившая жизненность часть творческого наследия Сен-Санса обеспечивает за ним славу замечательного композитора. Добавим, что творчество Сен-Санса в силу четкости и ясности его эстетических принципов представляет большой интерес как явление музыкальной истории.

Сен-Санс прожил долгую жизнь. Ему было больше двенадцати лет, когда разразилась в Париже февральская революция 1848 года и когда в Лондоне вышло первое издание «Манифеста Коммунистической партии». А в день смерти Сен-Санса шла уже пятая годовщина существования первого в мире социалистического государства — Советской республики. Таким образом, Сен-Санс явился современником всего исторического периода становления и первой решающей победы идей научного коммунизма. Вместе с тем, Сен-Санс стал свидетелем семидесятилетней деградации и нарастающего упадка буржуазной культуры. А этот факт — один из очень важных критериев оценки его творчества.

Примечателен также временной диапазон развития искусства на протяжении жизни Сен-Санса. В год его рождения на парижской оперной сцене были поставлены «Пуритане» Беллини, «Жидовка» Галеви, «Бронзовый конь» Обера; Мейербер заканчивал «Гугенотов», Бальзак начал работу над великим романом «Утраченные иллюзии». А умер Сен-Санс спустя три года после смерти Дебюсси, после того, как Ромен Роллан опубликовал «Кола Брюньона».

Итак, Сен-Сансу привелось быть современником старого реализма и романтизма, неоромантизма, натурализма, импрессионизма, символизма и ряда новейших течений искусства (таких, как фовизм, кубизм, экспрессионизм и др.). От критического реализма старой школы до социалистического реализма, от Бальзака до Горького — вот амплитуда передовых направлений мирового искусства, совпавшая с жизнью Сен-Санса.

Все в действительности развивается, и, разумеется, нет художников, не подверженных переменам. Эволюционировало и творчество Сен-Санса, что мы увидим на протяжении этой книги. Но нельзя не отметить и другое — значительное постоянство эстетических принципов и симпатий Сен-Санса. Отнюдь не подверженный моде, Сен-Санс, напротив, нередко бросал ей вызовы, демонстративно оставаясь на старых позициях. Податливостью он вовсе не отличался, что сделало судьбу его творчества сложной уже при жизни.

Правда, Сен-Санс не мог не импонировать всем, знавшим его, громадной музыкальной одаренностью, высочайшим мастерством, умом и знаниями, выходящими далеко за пределы музыки. Но творчеству Сен-Санса были присущи качества, препятствовавшие его широкой популярности. А главное — упорство эстетических позиций Сен-Санса с годами все более отдаляло композитора от музыкантов, исповедовавших новые верования. Он все насмешливее обвинял их в анархии и безумствах, а они все категоричнее зачисляли его в консерваторы и ретрограды.

Этот нарастающий процесс взаимного отчуждения

особенно ярко (хотя уже односторонне) выявился после смерти Сен-Санса. Если раньше (и даже в начале XX века) Сен-Санса любили называть великим, а то и самым ярким представителем французской музыки, то теперь громко зазвучали голоса, отказывавшие ему в каком-либо величии.

Колоритным примером «развенчания» Сен-Санса может служить статья швейцарского композитора и критика Робера Бернара, тесно связанного с французской культурой (он был профессором *Schola cantorum*), по поводу столетнего юбилея Сен-Санса¹.

Автор статьи находил, что Сен-Санс бесстрастен, неспособен к истинно возвышенному и «примешивает к самым изящным страницам возмутительную вульгарность и безвкусицу». Признавая те или иные крупные достоинства «Пляски смерти», Третьей симфонии, «Самсона и Далилы», Пятого фортепианного концерта и некоторых других сочинений Сен-Санса, Бернар, однако, иронически отзывался о свойственных Сен-Сансу «сентиментальной тепловатости», «академической элегантности», «поверхностности» и т. д. Он возмущался попытками видеть в Сен-Сансе прототип французского музыканта, французского художника. Неужели это французское искусство? — недоуменно вопрошал Бернар и спешил противопоставить имени Сен-Санса имена Куперена и Рамо, Берлиоза и Гуно, Шабрие и Форе, Дебюсси и Равеля. Упрекая Сен-Санса в риторике, Бернар заявлял, что «если бы отсутствие ошибок было пробным камнем гениальности, то самому Баху следовало бы склониться перед Сен-Сансом».

Бернар утверждал: «Кто поколебался бы пожертвовать всем творчеством Сен-Санса ради одной страницы «Страстей по Матфею», «Дон-Жуана», какого-либо квартета Бетховена, «Любви поэта» или «Бориса Годунова?»»

¹ Robert Bernard. Camille Saint-Saëns (1835—1935). «La Revue Musicale», Novembre 1935, pp. 241—244.

Вслед за этим Бернар указывал на «холодность», «безличность» Сен-Санса и приходил к знаменательному выводу:

«Сен-Санс — самый великий (быть может, единственный великий) музыкант демократии. Все остальные — аристократы... или негодяи. Постоянство французской буржуазии — один из существенных факторов Франции, но во Франции, как и в других местах, искусство живет лишь исключительным и не проистекает из буржуазного идеала». Искусство Сен-Санса, по мнению Бернара, есть искусство золотой середины, а сам Сен-Санс — «сын просвещенной и зажиточной буржуазии, поставщик безмятежных радостей ее жизни». По мнению Бернара, Сен-Санс в музыке «высказывался с такой непринужденностью и быстротой, что буквально не имел времени думать».

Не будем оспаривать или подтверждать здесь приговоры Бернара — наше мнение о мере их справедливости станет ясным из дальнейшего.

Пока отметим лишь самый факт появления подобной статьи в год столетнего юбилея и в качестве передовой известнейшего французского музыкального журнала! И еще то, что демократия для автора статьи оказалась тождественной буржуазии, мещанству, что он ратовал за исключительность, аристократичность. Здесь один из корней неприязни к Сен-Сансу со стороны многих тогдашних французских музыкантов — он представлялся слишком простоватым и доступным, лишенным утонченности. Так выступили требования развивающегося декадентства, притязания художественной элиты.

Перенесемся теперь в самое начало 60-х годов нашего века — к суждению о Сен-Сансе в третьем томе *Encyclopédie de la musique*¹. Статья о Сен-Сансе (написанная Бернаром Барде) сравнительно очень мала (текст ее меньше одной страницы) — дал себя знать незначительный интерес к Сен-Сансу среди музыкантов, увлеченных музыкой Дебюсси и Стравин-

¹ Paris (Fasquelle), 1961, p. 625.

ского, Шёнберга и Веберна. Однако элементы оценки тут иные. Отмечены широкая культура и утонченность Сен-Санса — эстет, увлеченного формой и изяществом стиля, чистотой выражения, идеалом логики; «богатство оркестрового колорита предохраняет Сен-Санса от сухости, а сила ритма бьет ключом жизни». Барде заканчивает свою статью, явно полемизируя с модернистами, столь склонными безоговорочно развенчивать Сен-Санса: «Конечно, нужен выбор из творческой продукции столь обильной, хронология которой обнимает 70 лет; но насколько незаслуженным представляется равнодушие, окружающее, в угоду новой эстетике, музыку этого мастера с начала XX века».

Обратимся еще к статье о Сен-Сансе, написанной Луи Годраном и помещенной во втором томе «*Dictionnaire biographique des auteurs*»¹. Здесь под портретом композитора в качестве определяющей самооценки процитированы слова Сен-Санса: «Для меня искусство — это форма. Выражение, страсть — вот что прежде всего соблазняет любителя. Для художника дело обстоит иначе. Художник, который не чувствует себя вполне удовлетворенным изящными линиями, гармоническими красками, прекрасной последовательностью аккордов, не понимает искусства...».

В конце этой словарной статьи среди кратких определений искусства Сен-Санса приведено высказывание известного французского музыковеда Поля Ландорми:

«В то время, когда стало модным заставлять музыку служить философии, моральной идее, религиозной вере, во времена Рихарда Вагнера и Сезара Франка, Сен-Санс не колеблется провозгласить свою доктрину искусства для искусства. Для этого надо было обладать известной смелостью».

Сопоставляя ряд приведенных суждений о Сен-Сансе, мы невольно чувствуем недоумение, нас смущает трудность или невозможность их согласования.

¹ Paris, 1958, p. 491.

Кем же все-таки был Сен-Санс — демократом или поставщиком приятного искусства для буржуазных потребителей, пропагандистом вульгарного или эстетом, формалистом или сторонником содержательности, поборником чистоты стиля или эклектиком, национальным гением или человеком без роду, без племени?

Попытаемся подойти к решению этих вопросов, проследив жизнь и творчество Сен-Санса.

Г л а в а I

ДЕТСТВО

Отец Сен-Санса был родом из Нормандии, мать из Шампани. Маленький городок Сен-Санс, расположенный недалеко от Дьеппа, на берегу реки Варенн, считал своим основателем некоего ирландца Сидония, умершего в 695 году и причисленного к лику святых. В этом местечке имелись в старину маркизы и вельможи с фамилией де Сен-Сансов. Один из них, Эли де Сен-Санс, даже сыграл «вполне почетную для себя роль в истории Франции и Нормандии XI века»¹. В дальнейшем дворянство, а с ним и частица «де» были утрачены, и многие Сен-Сансы заняли очень скромное положение в обществе.

Дед композитора Жан-Батист-Никола Сен-Санс был простым земледельцем-фермером, женатым на дочери пахаря. Долгие годы (включая период Империи и Реставрации) он занимал должность мэра деревни Румениль-Бутей (пригорода Дьеппа). Затем, утомленный жизнью и работой, вышел (в 1820 году) в отставку и отправился на покой в городок д'Арк. Его дети остались земледельцами, за исключением двух сыновей — Камилля и Виктора. Камиль (род. в 1795 году) стал священником в Нёвиль-ле-Полле, а Виктор (род. 19 марта 1798 года) в возрасте двадцати пяти

¹ Vonnegot, pp. 7—8.

лет поступил на службу в канцелярию Министерства внутренних дел в Париже.

Продвигаясь вверх по служебной лестнице (несмотря на слабое здоровье) и вскоре заняв место заместителя начальника канцелярии, Виктор посвящал свои досуги литературе. Он придумывал стихотворные послания брату Камиллю, сочинял тексты песен, даже написал (в сотрудничестве с Ансело) комедию в прозе.

24 ноября 1834 года состоялась свадьба Виктора с мадемуазель Клеманс Коллэн (род. 27 марта 1809 года) — дочерью плотника, воспитанной в Васси (в Шампани) ее теткой и дядей (по фамилии Массон), которые удочерили Клеманс и привезли ее в Париж. Здесь, в Латинском квартале на улице Миньон (Mignon) Массоны успешно торговали книгами, скопили изрядные средства и собирались «выйти из игры», когда внезапный коммерческий кризис разорил их, оставив им лишь самый незначительный капитал для скромного существования.

После свадьбы молодые поселились вместе с Массонами на улице Жардине (Jardinet, № 3), где всю семью настигли новые удары судьбы. 22 января 1835 года умирает брат Виктора, аббат Камиль (в возрасте тридцати девяти лет). 21 марта за ним следует дядя Клеманс — Эспри Массон; ему было уже семьдесят лет, но причиной смерти стали не столько годы, сколько горечь разорения.

9 октября у молодых родился сын — будущий знаменитый композитор. Ему дали двойное имя Шарля-Камиля. Имя Камилля — на память об умершем дядюшке-аббате. Имя Шарля — в честь двоюродной бабушки Шарлотты Массон, которая сразу как бы стала его «второй матерью».

Крещение ребенка состоялось 27 октября в храме Сен-Сюльпис. Казалось бы, состав поредевшей семьи установился, но вскоре пришло новое несчастье. 30 декабря 1835 года от резкого обострения чахотки в возрасте тридцати семи лет умирает отец Камилля.

Ребенок остается на попечении двадцатишестилетней матери и двоюродной бабушки.

Будучи сыном родителей из провинции, Сен-Санс с самого раннего детства формировался как парижанин.

Небольшая улица Жардине, расположенная недалеко от бульваров Сен-Жермен и Сен-Мишель, была в то время тихой, богатой зелеными насаждениями. Невдалеке находился Люксембургский сад, еще ближе Сена и Ситэ. На этой улице Сен-Сансу суждено было прожить долго.

Обстановка детства композитора характеризовалась рядом особых факторов и обстоятельств. С одной стороны, над маленькой семьей тяготели печальные воспоминания жизненных неудач и смертей, что не могло не омрачать быт. Но, с другой стороны, обе женщины, взявшись за воспитание ребенка, вложили в заботы о нем всю свою нежность, всю жажду любви. Это сделало детство Сен-Санса счастливым и безусловно способствовало становлению его чрезвычайно гармонического и стойкого характера.

Мать Сен-Санса была художницей-акварелисткой (ученицей известного живописца цветов Пьера Редутэ), что помогло приобщению Камилля к изобразительным искусствам. Любопытно, что Клеманс еще в детском возрасте приняла «решение»: если у нее будут сыновья, то первый станет музыкантом, второй — живописцем, а третий — скульптором.

Двоюродная бабушка Сен-Санса также была связана с искусством. Ее семья разорилась во время Революции, и ей в ранней молодости пришлось давать уроки французского языка, пения, игры на фортепиано, живописи, вышивания. Шарлотта Массон была хорошей пианисткой и тем легче могла помочь первоначальному развитию дарования своего внука.

Камиль родился хрупким и нежным ребенком. Его здоровье внушало всяческие опасения, которые вскоре стали особенно тревожными, вызывая в памяти роковую болезнь отца. Врач советовал немедленно отправить мальчика за город, в деревню, чтобы предуп-

редить возможную вспышку уже гнездившейся в нем инфекции.

Первые два года своей жизни Камиль провел в местечке Корбей на Сене, где жила его кормилица. Затем, вернувшись в Париж, он до двенадцатилетнего возраста проводил свои каникулы в Васси (на родине матери) и в Шомоне (где жил его двоюродный дедушка Гайяр). Поэтические звуки природы формировали слуховую впечатлительность мальчика и способствовали выработке его первичных эстетических критериев.

В самом раннем возрасте у Камилля развилась необычайная слуховая любознательность. Он сам красноречиво вспоминает о том, как принимался «вслушиваться во все шумы, все звуки, заставляя двери скрипеть, становясь около часов, чтобы услышать их звон. Большое удовольствие доставляла мне симфония громадного чайника, который устанавливали каждое утро перед огнем в салоне. Усевшись около него на табурете, я со страстным любопытством ожидал его первых ворчанья, его *с г е с е п d o*, медленного и полного неожиданностей, и появления микроскопического гобоя, пение которого понемногу повышалось — пока закипание воды не заставляло его умолкнуть. Берлиоз должен был слышать этот гобой, так как я снова обнаружил его в музыке скачки в бездну из «Осуждения Фауста»¹.

Так формировалась одна из сторон музыкального слуха Сен-Санса — чрезвычайное внимание его к интонациям жизни. Кто из нас не замечал описанного Сен-Сансом пения готовящегося закипеть чайника? Но обнаружить эти звуки в «Осуждении Фауста» и определить их как звуки гобоя мог только музыкант, убежденно и упорно сопоставляющий внемузыкальное с музыкальным.

Когда Сен-Сансу было примерно два с половиной года от роду, его подвели к маленькому фортепиано

¹ С. Saint-Saëns. École buissonnière. Paris, 1913, p. 3. (в дальнейшем сокращенно: École buissonnière).

фирмы Циммермана, не открывавшемуся до этого несколько лет. По собственным воспоминаниям, он не стал беспорядочно хлопать по клавишам (подобно многим другим детям такого возраста), а брал одну ноту за другой и вслушивался, как звуки затихают. Вслед за этим был приглашен настройщик, и Камиль узнал названия нот. Слух ребенка оказался превосходным. Он определял безошибочно высоту не только музыкальных звуков, но и звуков, издававшихся различными предметами. Когда же Камилля спрашивали о звуке колокола, он отвечал, удивляя присутствующих: «У него не одна нота, а несколько»¹.

В возрасте двух с половиной лет Камиль уже прошел под наблюдением бабушки первоначальный курс игры на фортепиано. Детская музыка с примитивным аккомпанементом левой руки ребенку не нравилась: «бас не поет» — говорил он пренебрежительно².

«В пять лет, — вспоминает Сен-Санс, — я играл очень мило и очень правильно маленькие сонаты; но я соглашался играть их только перед слушателями, способными их оценить... Я не играл для профанов»³.

Любопытно и следующее воспоминание: «Так как я был «чудо-ребенком», моя мать ужасно боялась льстивых похвал, и с самого начала предостерегала меня от их фальшивости; и я никогда не верил комплиментам, не проверив их. Я предпочитал критику, и это пошло мне на пользу»⁴.

Едва ознакомившись с миром музыки, Камиль стал сочинять, а вскоре и записывать сочиненное (галопы, вальсы). Самая ранняя из сохранившихся записей носит дату 22 марта 1839 года.

Примечательно, что изумительный музыкальный слух Камилля сразу развился как слух внутренний. «Уже тогда, — вспоминает Сен-Санс, — как и всегда,

¹ Ecole buissonnière, p. 241.

² Там же, стр. 4.

³ Там же, стр. 4.

⁴ P. A g u é t a n t. Saint-Saëns par lui-même. Paris, 1938. p. 61 (в дальнейшем сокращенно: A g u é t a n t).

я сочинял музыку прямо на бумаге, не отыскивая ее моими пальцами, а эти вальсы были слишком трудны для моих маленьких рук»¹.

Не менее характерно суждение Сен-Санса на скло-не лет о его детских сочинениях: «Я недавно просмо-трел все эти маленькие композиции. Они очень незна-чительны, но было бы невозможно найти в них хоть одну ошибку против стиля — и эта правильность за-мечательна для ребенка, который не имел еще ника-кого понятия об изучении гармонии»².

Итак, можно выделить два важнейших фактора композиторского слуха Сен-Санса, которые позднее получили всестороннее развитие. Выше мы говорили об острой интонационности этого слуха, предельно внимательного ко всевозможным звуковым проявле-ниям окружающей жизни. Теперь следует добавить, что слух Камиля очень рано проявил себя и как слух, склонный к самой последовательной систематизации. Как примирить эти противоположности — интонаци-онную любознательность и логический ригоризм? Так или иначе, но они примирились в искусстве Сен-Сан-са, о характерных чертах которого нам еще не раз придется говорить. А пока вспомним меткие слова од-ного из биографов Сен-Санса, писавшего, что творче-ство последнего «отлично сотрудничает с самой приро-дой. Нет шума, крика, песни или журчания, из кото-рого он не мог бы сделать музыку»³.

В раннем детстве определились и некоторые суще-ственные эстетические требования Камиля. Услышав впервые симфонический оркестр, ребенок с восторгом внимал звукам струнных инструментов. Но когда вне-запно раздалось фортиссимо труб, тромбонов и таре-лок, мальчик пронзительно закричал: «Заставьте их замолчать, они мешают слушать музыку!»⁴. Камиля

¹ École buissonnière, p. 5.

² Там же.

³ L. Augé de Lassus. Saint-Saëns. Paris, 1914, p. 268
(в дальнейшем сокращенно: Augé de Lassus).

⁴ École buissonnière, pp. 5—6.

пришлось унести. В этом стихийном протесте дал себя знать будущий противник звуковых излишеств, убежденный поклонник гармоничности и сдержанности.

В возрасте пяти лет Камиль был представлен знаменитому французскому живописцу Доминику Энгру и стал часто видеться с ним. В начале 40-х годов Энгр находился в расцвете таланта и мастерства (напомним, что его картины «Одалиска с рабыней», «Стратоника и Антиох» возникли в 1840 году, а прославленный «Источник» относится к 1856 году).

Нам думается, что влияние Энгра на эстетические вкусы Сен-Санса-ребенка трудно переоценить. Правда, позднее Сен-Санс писал, что он «не из тех, которые, восхищаясь Энгром, считают себя обязанными презирать Делакруа и наоборот»¹. Однако всем своим дальнейшим творчеством Сен-Санс с его исключительным культом линии и рисунка в музыке (при подчиненном значении колорита) был очень близок именно к Энгру, но никак не к Делакруа. Роль Сен-Санса в истории французской музыки оказалась во многом родственной роли Энгра в истории французской живописи (хотя творчество Сен-Санса развивалось в другую эпоху). Некогда Р. Мутер иронизировал по поводу Энгра, отметив, что он свое увлечение чинквеченто (то есть XVI веком) довел до плагиата (имелась в виду картина Энгра «Обет Людовика XIII», напоминающая «Сикстинскую мадонну» Рафаэля). И все же Энгр явился истинно французским художником, упорно и бескомпромиссно отстаивавшим в новое время заветы классицизма. Именно так повел себя и Сен-Санс. Противник Энгра, Эжен Делакруа, художник пылких эмоций и буйных красок, вместе с тем подготовил импрессионизм в живописи. А музыкальный импрессионизм явился позднее самым явным антиподом искусства Сен-Санса.

¹ C. Saint-Saëns. Portraits et souvenirs. Paris, 1900, p. 78 (в дальнейшем сокращенно: Portraits et souvenirs).

² Раймон Буье метко называет Сен-Санса «Энгром звуков» (R. Bouyer. Saint-Saëns et ses opinions sur les Arts plastiques, «Le Ménestrel», 1936, № 38—39, p. 274).

Эстетическими идеями Энгра объясняется очень многое в искусстве Сен-Санса, и неслучайно поэтому стареющий художник и мальчик сразу понравились друг другу. «Энгр, — вспоминает Сен-Санс, — часто говорил мне о Моцарте, о Глюке, о всех великих мастерах музыки; в шесть лет я сочинил Адажио, которое всерьез посвятил ему (этот шедевр, к счастью, потерялся)»¹. Слушая исполнение Камилем сонат Моцарта, Энгр подарил ему маленький медальон с изображением автора «Дон-Жуана» и надписью «Г. Сен-Сансу, очаровательному истолкователю божественного художника»².

В год знакомства с Энгром Камиль выступил в салоне г-жи Виоле, исполнив вместе с бельгийским скрипачом Антуаном Бессаном (Bessems), учеником Байо, скрипичную сонату Бетховена. 1 августа 1840 года ребенок удостоился первого отзыва в прессе. Он был хвалебен: заметка в «*Moniteur universel*» указывала на редкий талант и выражала надежду, что со временем великие мастера смогут найти в лице Сен-Санса «достойного соперника»³.

К маю 1841 года относится сочинение первого романа Камилы («Вечер» на слова М. Деборд-Вальмор). Музыка этого романа (рукопись которого находится в Парижской консерватории), по словам Ж. Тьерсо, «конечно, очень наивна, но написана с исключительной правильностью»⁴.

Несколько раньше один из знакомых семьи, старый вояка Дюма, сделал Камилю великолепный подарок — двухтомную, переплетенную в красный сафь-

¹ *École buissonnière*, p. 350.

² Там же. У Боннеро находим другой вариант надписи. «Моему юному другу г. Сен-Сансу, доблестному истолкователю божественного художника». По свидетельству Боннеро, Адажио Сен-Санса было написано 22 июля 1842 г. По-видимому, в этом же году Сен-Санс сочинил трехчастную сонату для скрипки и фортепиано (*Вопрегот*, p. 17).

³ *Вопрегот*, p. 17.

⁴ Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938, стр. 77.

яй оркестровую партитуру «Дон-Жуана» Моцарта. «Когда подумаю, — писал Сен-Санс в 1894 году, — что в пять лет мне сделали подобный подарок, мне кажется, что это была слишком большая смелость. А между тем, это была и чрезвычайно счастливая мысль. Каждый день, не думая об этом, я с удивительной легкостью, составляющей основное свойство детства, впитывал в себя музыкальное содержание этой партитуры»¹.

Мать и бабушка позаботились о том, чтобы с ранних лет жизни Камиля дать ему не только музыкальное образование. В начале октября 1842 года он стал заниматься латинским языком и вскоре приступил к чтению Вергилия, Цицерона, Горация в подлинниках. Увлёкся Камиль и греческим языком, но изучение его не продвинулось, и композитору впоследствии пришлось не раз жалеть, что он вынужден читать греческих драматургов, поэтов и философов в переводах.

В школу Камиль не ходил. Все первоначальное обучение его наукам происходило на дому. В этом обучении оказались серьезные пробелы, которые пришлось потом восполнять самообразованием. Между прочим, Сен-Санс позднее сетовал, что не познакомился в должной мере с математикой (к которой у него были большие способности).

Тем не менее, живой интерес Камиля к наукам проявился уже в раннем детстве и выказал себя разнообразно. Главное — он стремился неустанно и разносторонне наблюдать жизнь. При этом близорукость, естественно, располагала больше к анализу, чем к синтезу. Камиль собирал и срисовывал насекомых, растения, выращивал цветы из семян, воспитывал гусениц, собирал минералы и окаменелости, наблюдал в театральном бинокль фазы луны². Множественность интересов не давала возможности упорно сосредоточиться на чем-нибудь одном, а это подготовило позд-

¹ Французская музыка второй половины XIX века, стр. 77.

² *École buissonnière*, p. 328. Ребенку удалось и побывать в Парижской обсерватории, увидеть луну в большом увеличении.

нейшие «туристические» наклонности Сен-Санса-путешественника.

Весной 1843 года ребенка отдали в обучение фортепианной игре известному пианисту и композитору Камиллю Стамати (1811—1870), другу Шумана и Мендельсона, считавшемуся лучшим учеником Ф. Калькбреннера. Первый урок у Стамати состоялся 13 марта. Профессор был поражен прекрасной подготовкой семилетнего мальчика и нашел, что он нуждается лишь в усовершенствовании уже имеющихся пианистических навыков.

С 18 октября того же года начались занятия Камиля гармонией и контрапунктом с рекомендованным Стамати Пьером Маледаном (выходцем из Лимузена и учеником немецкого теоретика Готфрида Вебера). Будучи умелым педагогом, Маледан отличался смешной внешностью, провинциальными манерами и забавными выходками: рассказав какую-нибудь притчу, он весело потирал себе ляжку обеими руками, а для наглядности демонстрации ритма пользовался сильными ударами линейки по столу.

Условия первоначального образования Сен-Санса наложили отчетливый отпечаток на склад его характера. Он рос одиноко и мало общался с детьми своего возраста. К тому же во многом ему пришлось стать автодидактом.

Занятия со Стамати шли успешно и, вместе с тем, определили на всю жизнь характер пианизма Сен-Санса. Пользуясь пресловутым аппаратом своего учителя Калькбреннера, так называемым *guidemains* («водителем рук»), Стамати воспитывал у Камиля точную и четкую, «графическую» пальцевую технику старой школы. Эта техника, уже в то время «опровергнутая» пианизмом Шопена и Листа, сохранилась у Сен-Санса и стала важным компонентом его композиторского и исполнительского фортепианного стиля, — опять-таки заставляя рисунок торжествовать над колоритом.

В январе 1846 года Камиллю купили его первый рояль, который впоследствии долго служил ему и был

сдан композитором в музей его имени в Дьеппе только в 1899 году.

После трех лет занятий с мальчиком, Стамати счел его подготовленным к концертным выступлениям. Они состоялись 20 января и 10 февраля 1846 года. А 6 мая Камиль дал большой концерт в зале Плейель, — этот день явился начальной датой его пианистической карьеры. Программа включала концерт Моцарта, арию с вариациями и фугу Генделя, токкату Калькбреннера, сонату Гуммеля, прелюдию и фугу Баха, концерт Бетховена. Все пьесы Сен-Санс исполнил наизусть. Успех был велик. В прессе («Gazette Musicale», «L'Illustration») Сен-Санса называли «соперником Моцарта». «Иллюстрация» даже поместила 23 мая портрет Камилля, рисованный г-жой Полэн. Чудо-ребенка расхвалил и Теофиль Готье, недолюбливавший музыку¹.

В конце 1846 года Стамати уехал лечиться в Италию, посоветовав своему ученику брать уроки у органистов Ф. Бенуа и А. Бэли. Стамати попросил также виолончелиста О. Франшомма (друга Шопена) усовершенствовать Камилля в искусстве аккомпанемента. Камиль, оставшись без своего прежнего руководителя, погрузился в изучение множества произведений великих мастеров. Желая пополнить свои познания в области вокального искусства, просодии, интонации, он некоторое время пользовался советами Франсуа Дельсарта, которому посвятил много лет спустя специальную статью.

Успех Камилля на концерте 6 мая наделал шума в Париже, достиг королевского двора, и герцогиня Орлеанская выразила Фроманталю Галеви свое желание послушать ребенка-виртуоза. Выступление Камилля в Тюильри состоялось 24 марта 1847 года в присутствии Стамати, приехавшего из Рима. Камиль играл Бетховена, Генделя, Баха, Гуммеля. 8 апреля в «Moniteur officiel» появился хвалебный отчет о концерте, сообщавший, что «юный артист и будущий

¹ Harding, p. 27.

профессор» получил на память «часы и цепочку красивой работы»¹. Так начались соприкосновения Сен-Санса с аристократией, внимание которой он впоследствии (как мы увидим) очень ценил.

Стамати, польщенный триумфом своего ученика, попытался организовать его выступление в Концертах Консерватории. Но тут произошла осечка. В оркестре Консерватории работал бельгийский скрипач Франсуа Сегерс². Ненавидя Стамати, он заявил, что Концерты Консерватории созданы не для того, чтобы аккомпанировать детям.

Мать Сен-Санса почувствовала себя уязвленной и не захотела продолжать какие-либо переговоры. Вдобавок, Стамати пожелал, чтобы на афишах выступлений Камиля его имя сопровождалось словами «ученик Стамати». Сам Камиль воспротивился этому, и отношения его с учителем решающим образом испортились.

Детство Сен-Санса кончалось. Оно было стремительным, лихорадочным, полным надежд и волнений. Ребенок стал юношей, наступал новый период его жизни.

¹ Vonnegot, p. 23.

² Ученик Байо, один из основателей общества Концертов Консерватории и будущий основатель «Общества св. Цецилии» (1848).

Г л а в а 2

В КОНСЕРВАТОРИИ. ВЫХОД В ЖИЗНЬ

Общеизвестно принципиальное историческое значение революции 1848 года, ознаменовавшей первые решительные битвы пролетариата с буржуазией. Революционность буржуазии исчерпала себя, она сделалась реакционным классом, тогда как пролетариат становился основной революционной силой общества.

В этот переходный исторический период мера значимости и прогрессивности искусства стала особенно сурово определяться отношением его к смертельной борьбе двух непримиримых классов, к борьбе за социалистическую революцию. Именно поэтому так велик перелом в западноевропейском искусстве, происшедший после 1848 года. Демократические иллюзии буржуазного общества были развеяны, и если те или иные художники не находили в себе сил стать на сторону рабочего класса, они неизбежно оказывались в тисках жесточайших разочарований. Не забудем, что глубина этих разочарований становилась уже иной, неизмеримо большей, чем былые разочарования романтизма. Романтики еще жили полнотой и силой, порою преувеличенностью и экзальтированностью чувств. А души людей нового поколения все больше разъедал насмешливый скепсис, способный несправедливо отравить непосредственность и свежесть эмоций.

Для художественного творчества, не способного принять сторону борющегося пролетариата, но вместе с тем гнушавшегося роли слуги правительственных сфер и различных видов приспособленчества, оставались, в сущности, две дороги. Эти дороги не были надежными, они вели к тупикам или непроходимым чащам. Но все-таки по ним еще можно было долго идти при свете вечерней зари, создавая пусть ограниченные, но не лишённые значительной ценности произведения искусства.

Первый путь был путем замены душевных, простых, открытых и сердечных эмоций вниманием к остроте, своеобразию и яркости чувственных впечатлений, чем бы они ни вызывались — любовным влечением, вихрем танца или бега, прелестями созерцаемой природы. Чувственное казалось спасительным заслоном от «проклятых вопросов», убежищем художественного наслаждения. И, спора нет, на этом пути удавалось находить нечто оригинальное, свежее, радующее и привлекающее непосредственным ощущением реального мира. Лишь много позднее наступил совершенный тупик чувственного одичания и маразма.

Второй путь ставил своей задачей заменить глубоко требовательное, пытливо вопрошающее отношение к жизни олимпийским спокойствием ума, властно утверждающего гармонию, стройность искусства как такового. Мы говорим «как такового» — поскольку желанной гармонии не оказывалось в окружающей жизни, и художники особенно охотно искали ее в прошлом классического искусства, зачастую простирая свои поиски стройности и красоты вплоть до античности. И на данном, втором пути тоже было возможно создание бесспорных ценностей искусства — хотя бы потому, что на страже этого направления стояли, так или иначе, традиции классики, строгие требования прекрасного, гармоничного и изящного. Лишь позже и тут искусство зашло в тупик — безвыходную крайность сухих, черствых, бесплодных мыслительных абстракций. Второй путь был путем различных видов неоклассицизма, который недаром

стал особенно приметно развиваться после 1848 года.

Принципам этого, второго пути суждено было стать едва ли не основными в творчестве Сен-Санса.

Семья, воспитавшая Камиля, по всей видимости, стояла в стороне от революционных потрясений, искала в аполитичности убежища от социальных испытаний и невзгод. Не характерно ли, что несколько десятилетий спустя Сен-Санс обронил слова о революции 1848 года, как «совершившейся при оглушительных криках народа «Да здравствует реформа!» — испускаемых толпой, которая даже не знала, что это слово «реформа» означало»¹.

Ирония приведенной сентенции звучит не столько как заключительный вывод, сколько как отголосок былых впечатлений и воспоминаний. Можно с почти полной уверенностью сказать, что трагедия революции 1848 года и приход к власти Наполеона III не затронули сознание Сен-Санса сколько-нибудь глубоко. Он жил в ином мире, для которого политические события казались внешними, малосущественными; а кроме того, он был слишком юн. Позднее, как мы увидим, Сен-Санс откликнулся на общественные потрясения, но все же в очень значительной мере соблюдал позицию стороннего наблюдателя.

В ноябре 1848 года Сен-Санс поступил в Парижскую консерваторию в класс органа Франсуа Бенуа (1794—1878). Этот органист и композитор, некогда (в 1815 году) получивший Большую Римскую премию, автор опер, балетов, органных пьес, был, по свидетельству Сен-Санса, одним из самых посредственных органистов, но «великолепным учителем»². Первая попытка Камиля заиграть на органе вызвала безмерный смех учеников Бенуа. Его приняли вначале только как «слушателя». Но Сен-Санс занялся с великим тщанием. Зачисленный учеником 16 января 1849 года, он вскоре сделал большие успехи и в конце года получил вторую премию по органу.

¹ École buissonnière, p. 159.

² Там же, стр. 40.

3 мая 1849 года на концерте, организованном Скрибом в пользу бедных, Камиль исполнил до-минорные вариации Бетховена. На этом же концерте он впервые услышал Полину Виардо. Вскоре ему привелось стать ее частым аккомпаниатором на органе и фортепиано.

К концу 40-х и самому началу 50-х годов относится ряд сочинений Камиля, многие из которых остались неоконченными. Среди них были и соната для скрипки и фортепиано, и скерцо для малого оркестра, хоры, романсы, пробы кантат и симфоний, даже целая симфония. Сочинение музыки по-прежнему давалось Камиллю легко. Но его требовательность очень росла, и он всегда находил в себе решимость бросить то, что его не удовлетворяло.

Как органист Камиль преуспевал, и 28 июля 1851 года ему присудили первую премию по органу. Камиль посещал концерты, бывал в оперных театрах, неустанно расширял свои знания в области музыки. В октябре 1851 года он поступил в класс композиции Фромантэля Галеви. Маститый композитор был уже стар, а театральные дела, постановки собственных опер часто заставляли его прерывать визитами певиц и певцов классные занятия или даже манкировать ими. К счастью, Камиль рано научился быть самостоятельным и проводил много времени в библиотеке Консерватории, штудировав старые и новые партитуры. В классе Галеви Сен-Санс познакомился и подружился с Шарлем Лекоком.

Состоялась первая встреча Сен-Санса с Ф. Листом (у Ф. Сегера). Для Камиля эта встреча была открытием, сохранившим свое очарование на всю жизнь. Позднее он и Лист стали друзьями.

Сен-Санс сделал две попытки упрочить свое положение в обществе. В июне 1852 года он принял участие в конкурсе на Римскую премию (конкурсным заданием послужило сочинение кантаты «Возвращение Виргинии» на слова Огюста Ролле по повести Бернардена де Сен-Пьера). В начале августа были объявлены результаты конкурса: первую и вторую премии

получили музыканты (Л. Коэн, Ф. Пуаз), оставившие затем лишь слабый след в истории музыки. Сен-Санса не отметили вовсе.

15 октября 1852 года Камиль делает новую попытку добиться успеха. Он представляет на конкурс Общества св. Цецилии «Оду святой Цецилии». 5 декабря конкурсная комиссия, в которую входили, среди других, Ф. Галеви, А. Адаи, Ш. Гуно и дирижер Общества Ф. Сегерс, присуждает премию Сен-Сансу. 26 декабря «Ода» удостоивается публичного исполнения под управлением того самого Ф. Сегерса, который воспрепятствовал три года назад участию Камилы в Концертах Консерватории¹.

В 1853 году, после нескольких месяцев стажа в очаровательном, светлом храме Сен-Северен, Сен-Санс получает место органиста в храме Сен-Мерри на другом берегу Сены, в получасе ходьбы от улицы Жардине. В этой должности Сен-Санс остается около пяти лет, по-прежнему отдавая весь свой досуг профессиональному совершенствованию и самообразованию.

Наступило время решающего формирования творческой личности Сен-Санса, а французское искусство первых лет Второй империи было примечательно своими резкими противоречиями.

С одной стороны, гневные протесты Виктора Гюго, находившегося в изгнании, пафос знаменитых «Возмездий» (1853), которые стали вершиной французской гражданской лирики. Реалистическая, гражданственная живопись Г. Курбе, сатирические разоблачения литографий О. Домье...

Но были и другие, весьма существенные тенденции. Достаточно вспомнить, что в 1852 году выходят в свет: книга Теофиля Готье «Новое искусство» (содержащая изложение и пропаганду «искусства для искусства») и его же стихотворный сборник «Эмали и камеи», самое заглавие которого подчеркивает задачу

¹ Второе исполнение «Оды» прошло с успехом 20 марта 1854 г. Партитура этого произведения не сохранилась.

красоты и изящества формы прежде всего. Тут блеск рифм и звучаний, «музыка» стиха (вплоть до наименования одного из стихотворений — «Симфония в белом мажоре»). Поэт упоен мерцанием поэтических образов. А под конец ставшее знаменитым стихотворение «Искусство» программно возносит искусство над жизнью:

Прходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города¹.

Позднее принцип «искусства для искусства», провозглашенный Готье, пропагандировался группой поэтов «парнасцев» (в составе — Леконт де Лиль, Т. де Банвиль, Х. М. Эредиа, А. Сюлли-Прюдом и др.), сотрудничавших с середины 60-х годов в поэтическом альманахе «Современный Парнас». Сен-Санс оказался с ранних этапов своего развития и навсегда близок этому течению. Даже позднейшее сближение Сен-Санса с Гюго (творчество которого он всегда любил) произошло, в сущности, вне круга гражданских эмоций великого поэта.

Следует, конечно, вспомнить и некоторые весьма характерные тенденции французской философии того времени. Огюст Конт (1798—1857), уже близкий тогда к концу своей жизни, публикует «Систему позитивной политики» (1851—1854), вознамерившись закрепить систему позитивизма, сформулировать и утвердить новую, буржуазную «религию человечества». И действительно, позитивизм надолго оказывается весьма влиятельным, отвлекая от кардинальных проблем мировоззрения и общественного строя, побуждая принимать мир как данность, эмпирически, без откровенных религиозных заблуждений, но и без сколько-нибудь последовательных попыток проникнуть в существо движущих им сил. И это — тоже одна из предпосылок мировоззрения Сен-Санса, формирую-

¹ Перевод В. Брюсова.

щегося уже в юности, а затем сохраняющего поразительную устойчивость.

Не только громадным дарованием Сен-Санса, но и его феноменальным трудолюбием, выразившимся во многих, не дошедших до нас композиторских опытах, можно объяснить мастерство его Первой симфонии (ми-бемоль мажор, соч. 2) ¹, написанной в 1853 году.

Чтобы исполнить ее на концерте Общества св. Цецилии, пришлось прибегнуть к хитрости. Франсуа Сергера, ныне покровительствовавший Сен-Сансу ², объявил, что симфония принадлежит перу неизвестного автора и прислана из Германии.

«Комитет,— иронически вспоминает Сен-Санс,— проглотил эту пилюлю. Симфония, которая, будь она подписана моим именем, не удостоилась бы исполнения, возымела большой успех.

Я еще вижу себя на репетиции, слушающим разговор Берлиоза и Гуно: оба, выказывавшие мне много участия, свободно беседовали в моем присутствии и обсуждали достоинства и недостатки анонимной симфонии. Они принимали ее очень всерьез, и можно представить, как я впитывал их слова!» ³

Исполнение симфонии состоялось 18 декабря 1853 года ⁴, а когда тайна ее авторства раскрылась, Берлиоз и Гуно обратили на Сен-Санса удвоенное внимание: «Интерес ко мне двух великих музыкантов превратился в дружбу» ⁵. Камиль получил от Гуно знаменитое письмо, заканчивающееся словами: «Идите вперед всегда и помните, что в воскресенье 18 декабря 1853 года Вы приняли на себя обязательство стать большим мастером» ⁶.

¹ Фактически она была не первой, но стала первой из трех, вошедших в канонизированное автором творческое наследие.

² Ему и была посвящена симфония.

³ *École buissonnière*, p. 255.

⁴ Последующие исполнения симфонии — в марте 1856 г. и в январе 1857 г., затем 19 марта 1896 г. Партитура симфонии была напечатана в 1855 г.

⁵ *École buissonnière*, p. 255.

⁶ Факсимиле письма см. *Воппегот*, p. 28.

Ныне можно встретить достаточно суровые оценки Первой симфонии Сен-Санса — скажем, в «Истории музыки» Ж. Комбарье и Р. Дюмениля. Тут говорится, что «для формализма подобного искусства характерна простота без падения в банальность... Получаешь впечатление, что вместо того, чтобы составить единое целое с эмоциями композитора, техника как бы отделена от чувства, организуется сама по себе и представляет собою самодовлеющую игру: она — цель, а не средство»¹.

На наш взгляд, подобная оценка преуменьшает достоинства Первой симфонии (не говоря уже о крупном значении ее в истории французского симфонизма). В этом произведении дали себя знать не только выдающееся умение Сен-Санса, но и характерная сдержанность, гармоничная поэтика его творчества.

Критики Первой симфонии обычно указывали на влияние Мендельсона, Бетховена или даже Гайдна. Действительно, в музыке этой симфонии (особенно в ее крайних частях) мы находим ряд классических элементов — звонкие фанфары ми-бемоль мажора, частые тонко-доминантовые кадансы, задержания побочных вводных тонов, характерные обороты пунктированных групп, гаммовых ходов, переключек *solo* и *tutti*, взбодренной ритмики. Однако, при более внимательном вслушивании, вырисовывается очень французский характер пусть незрелого, но талантливого и стройного сочинения.

Несмотря на звонкость ми-бемоль мажора первой части, он воспринимается не в плане драматизма классической венской школы, но в плане уравновешенной и внутренне спокойной праздничности, обнаруживающей в наиболее динамичных местах связи с музыкой оперных шествий. Движущая пружина первой части — отнюдь не страстная борьба начал, но размеренное развертывание «зрелища» в звуках.

¹ J. Combarieu et R. Dumesnil. Histoire de la musique. Tome III. Paris, 1955, pp. 691—692 (в дальнейшем сокращенно: Combarieu et Dumesnil).

Этот характер еще более явно закрепляется во второй части (Марш-скерцо), где грациозные темы у гобоя, скрипок, флейт способны напомнить о будущем Делибе, а наличие арф непринужденно нарушает классическую традицию. Пластическая театральность, ассоциативная «зрительность» образов вновь привлекают внимание, призывные октавные фанфары валторн и труб усиливают жанровую черту¹.

Третья часть симфонии (Адажио) — самая инициативная и самая французская, она связана и с образами лирической оперы, и с образами балета. Тут можно говорить об очевидном новаторстве композитора. Найдена обаятельная симфоническая форма плавного развития и угасания, форма протяженного, гибкого мелоса. Справедливо замечание одного из знатоков музыки Сен-Санса, Эмиля Баумана: «Удивительно, что в возрасте, когда он задумал это адажио, музыкант оказался способным выдержать так долго неизменную и задумчивую экспрессию»².

Пленяют и многие детали оркестровки, например, кларнет на фоне тремолирующих струнных вначале, вздохи скрипок, оттененные легкими, быстрыми, дрожжащими аккордами валторн (со знака С), ниспадающие терции арфы и флейт, а особенно поэтически мечтательные арпеджио аккомпанирующей арфы при репризе первой темы. Добавим, что композитор уже владеет секретом полнозвучных и, вместе с тем, прозрачных нарастаний к tutti, представляющих незаменимое достоинство лучших образцов французской симфонической музыки. В этом Адажио перед нами яркое и прочное звено исторической связи между целомудрен-

¹ Вспомним, что симфонизм Берлиоза постоянно носил черты оперной театральности, тогда как опера не стала основной и наиболее яркой сферой его творчества. Аналогичное (хотя и своеобразно претворенное) соотношение мы находим у Сен-Санса.

² Émile Bauman. Les grandes formes de la musique. L'oeuvre de Camille Saint-Saëns Nouvelle édition revue et complétée. Paris, 1923, p. 254 (в дальнейшем сокращенно: Bauman).

но-пылкой романтикой Берлиоза и утонченным сенсуализмом «Послеполудня фавна» Дебюсси. Это звено может быть охарактеризовано как очень вкрадчивая лирика, сочетающая весьма умеренную чувствительность с чувственностью. В творчестве Гуно, а также у многих французских живописцев эпохи — от Кабанеля до Шаплена — мы найдем более или менее родственные образцы.

Переход к финалу симфонии внезапен. В этом финале Сен-Санс особенно вольно нарушает классические нормы состава оркестра, привлекая к действию не только корнеты, не только четыре арфы, но и два басовых саксофона. Опять марш! — на этот раз особенно торжественный и громогласный. Ц. Кюи в одной из своих рецензий высмеивал французские марши вообще¹. Но традиционная любовь французов к маршам очень понятна. Идет она, конечно, не столько от оперы как таковой, сколько — глубже и непосредственнее — от старых революционных маршей, сопровождавших массовые празднества. У Сен-Санса эта традиция переосмыслена: ведь в самом быте Второй империи марши давно утратили революционность, стали принадлежностью торжественных парадов и церемоний. Поэтому и громогласный финал Первой симфонии вновь не носит драматического характера, хотя «бетховенские» тонико-доминантовые кадансы (с увесистым органом пунктом перед концом) развиты здесь более, чем где-либо на протяжении всей симфонии.

Первая симфония — несомненный итог композиторской юности Сен-Санса. Более того, в ней уже складываются многие существенные черты его творчества вообще. Совершенно очевидны эмоциональная умеренность и даже хладнокровие при живости, подвижности. Чувствуется полная убежденность в непреходящей ценности традиций. А равно — принципиальное отрицание всего рыхлого, неуравновешенного, культ

¹ «СПб. ведомости», 1864, № 218.

стройности, гармоничности стиля. Никаких нарочитых поисков оригинальности — автор, видимо, уверен, что она приходит или не приходит независимо от воли и усилий сочиняющего. Превосходное чувство конструкции и формы, последовательная чистота письма.

При этом особенно выделяются некоторые типичные впоследствии для Сен-Санса факторы импульсивного и изменчивого ритма, четкой и даже суховатой простоты гармонии, большого пристрастия к полифонии — преимущественно в моцартовском плане ясного и благозвучного контрапункта — без перегрузки и схоластических ухищрений.

Ряд других юношеских сочинений Сен-Санса, относящихся к 1854—1856 годам, дополняет черты его раннего композиторского облика.

Первые попытки писать для музыкального театра не увенчались успехом. Некоторые замыслы ограничивались сочинением отрывков (увертюры, вокальных номеров), а написанная целиком и оркестрованная комическая опера осталась в неизвестности¹.

Баллада на слова В. Гюго «Бой короля Жана», возникшая в 1852 году, — одна из первых и больших удач Сен-Санса в вокальной музыке. Чутко и просто схвачен колорит средневековья, контрасты грубо солдатского, рыцарского, хорального. Увлекают изменчивость и гибкость ритмов, колорит тональных смен, выразительно напевная декламация, аккомпанемент, намечающий характерную для Сен-Санса лаконичную изобразительность.

К 1852 году относится и романс «Мечтания» на слова В. Гюго² — с очень наивной музыкой, имеющей, по метким словам Э. Баумана, «плавную непринужденность и надлежащую краткость лучших французских песен»³.

¹ В о п п е r o t, pp. 30—31.

² Так начала выражаться в музыке большая и с годами укрепившаяся любовь Сен-Санса к некоторым сторонам поэзии Гюго.

³ В а и т а н п. p. 326

В 1854—1855 годах возникают романсы и песни «Листок тополя» (на слова А. Тастю¹), баллада «Смерть Офелии» (на слова Э. Легуве), «Сон цветов» (на слова Г. де Пенмарша), «Жалоба» (на слова А. Тастю), «Восход луны» (подражание Оссиану), «Ожидание» и «Колокол» (на слова В. Гюго), «Лунный свет» (на слова К. Мендеса), дуэтино «Пастораль» (на слова Ф. Н. Детуша).

В «Листке тополя» очаровательны хрупкость и изящество. Любопытно, что возникновению текста этой пьесы способствовало впечатление от реального тополя в Люксембургском саду. Сам Сен-Санс отметил (в предисловии к изданию сборника этих романсов в 1896 году) случайное совпадение начальных тактов этого романса с музыкой «Ворона» из «Зимнего пути» Шуберта. Пожалуй, более отчетливую параллель можно было бы провести между «Смертью Офелии» и шубертовской «Маргаритой за прялкой».

К «Листку тополя» примыкает «Сон цветов» (но с благодарственностью вместо легкой меланхолии). Убеждает достоинством своей скорби «Жалоба» — это один из характерных примеров того, как Сен-Санс, пользуясь простейшими, традиционными средствами, умел претворять их живо, действительно, а не пассивно, эпигонски. «Восход луны» свидетельствует о становлении в музыке Сен-Санса широкой кантилены. Обращает на себя внимание начальная длительная унисонность фортепиано и голоса (кстати сказать, в ранних своих романсах Сен-Санс нередко прибегает к подобной унисонности). Драматизм «Ожидания» — в достаточной мере внешний, поверхностный, далекий от главных сфер эмоционального мира Сен-Санса.

Безукоризненно построена форма романса «Колокол» — от глухих колыханий к раскатам, затем затухающим. Но холодок эмоции явно удаляет от текста Гюго. Здесь же дают себя знать и черты непричастности Сен-Санса (как позитивиста) к религии, культуре.

¹ Амабль Тастю (1798—1885), поэтесса и переводчица, была подругой матери Сен-Санса.

Музыка «Лунного света» довольно формальна — при всем соблюдении густых и вязких звуковых красок вечернего пейзажа. Дуэттино «Пастораль» носит характер буколической стилизации.

В 1855 (или 1856) году Сен-Санс пишет Шесть багателей для фортепиано (ор. 3). Недавно изданная у нас пятая пьеса из этой серии¹ может служить примером «шуманизмов» раннего Сен-Санса².

К 1855 году относится сочинение Квинтета ля минор для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (ор. 14). Этот квинтет не лишен выразительных страниц (таковы суровые аккорды вступления первой части или вихревые гаммы из третьей части). Но в целом Сен-Санс как-то слишком поглощен перефразированием классики (на новый подчеркнuto виртуозный лад) и выполнением сложных (в частности, полифонических) заданий, что придает музыке немало риторики и показного блеска.

По-видимому, в это же время (или несколькими годами позднее) была сочинена и Сюита для виолончели и фортепиано (ор. 16) в составе Прелюдии, Серенады, Скерцо, Романса и Финала. Большая любовь Сен-Санса к виолончели с юности впоследствии только усилилась. Сюита — произведение сходного с Квинтетом склада. Пожалуй, тут можно лишь предчувствовать те моменты, которые в позднейших сочинениях Сен-Санса получают гораздо более оригинальное выражение: упомянем неоклассическую (под Баха и Генделя) стилизацию Прелюдии, ритмическую остроту Серенады, полетность Скерцо. Освободиться от давящего влияния музыкальных образов далекого прошлого Сен-Сансу сплошь и рядом бывало очень трудно. Но примечательно, что его освобождение оказывалось, как правило, не уходом от таких образов, а как бы их присвоением, оригинальным претворением.

¹ См. К. Сен-Санс. Пьесы для фортепиано. М., 1960.

² Ср. крутящиеся пассажи фортепианной сонаты Шумана соль минор и др.

Для характеристики чрезвычайно интенсивной работы юного Сен-Санса следует сослаться на судьбу одной из его симфоний. В 1856 году Общество св. Цецилии в Бордо объявило конкурс на сочинение симфонии для большого оркестра. Сен-Санс не замедлил написать симфонию (в фа мажоре¹) и она была премирована золотой медалью 26 января 1857 года, а 15 февраля исполнена в Париже. 8 июня Общество приняло Сен-Санса в число своих почетных членов, а 10 июня состоялось исполнение фамажорной симфонии в Бордо под управлением автора (это было первое его выступление как дирижера!). Так вот эту симфонию Сен-Санс забраковал: она в дальнейшем не исполнялась и не была напечатана. Конечно, так мог поступить только композитор творчески щедрый, способный пожертвовать даже крупным опусом — ведь они возникали один за другим!

В 1855 году состоялось знакомство Сен-Санса с Россини, любопытное мистификацией, которую вскоре устроил Россини, выдав сочинение Сен-Санса за свое, приняв восторженные хвалы присутствующих и объявив затем во всеуслышание имя истинного автора².

Огромная работоспособность Сен-Санса оказывалась тем удивительнее, что здоровье его не баловало. Туберкулез, гнездившийся в нем с детства, нет-нет давал себя знать. Юноша был бледен, хил, худ. Ему часто приходилось ложиться в кровать при малейшей простуде, беречься и беречься, особенно зимой. Только солнце и тепло возвращали ему физическое равновесие.

Но, в противовес этому, Сен-Санс неустанно и упорно укреплял свою волю к жизни, учился бороться с недугами. И он неизменно побеждал.

¹ С подзаголовком *Urbs Roma*.

² *Ecole buissonnière*, p. 264.

СТАНОВЛЕНИЕ ТАЛАНТА И ВОЛИ

В 1856 году Сен-Санс написал большую Мессу (ор. 4) для четырех голосов и хора с органом и оркестром. Эта Месса (исполненная в храме Сен-Мерри 21 марта 1857 года) — первое церковное сочинение Сен-Санса¹. Он посвятил ее аббату Габриэлю, приходскому священнику храма Сен-Мерри. Аббат Габриэль был любопытной личностью. Он приветствовал революцию 1848 года, находился под влиянием идей Ф. Р. Ламенне. Воспользовавшись временем, когда орган храма демонтировался для замены новым, аббат, симпатизировавший Сен-Сансу и благодарный за посвящение Мессы, повез композитора с собой в Италию.

Это первое соприкосновение Сен-Санса с Италией оказалось кратким, но увлекательным — он торопливо и жадно знакомился с музеями, слушал певцов Сикстинской капеллы, внимал музыке Палестрины. По возвращении в Париж, на торжественной церемонии открытия нового органа Сен-Санс исполнил фугу Баха и некоторые из своих органых сочинений.

Это было одно из последних его выступлений в

¹ Впоследствии она была высоко оценена Листом (см. В о п е г о t, p. 32).

храме Сен-Мерри. В связи с отставкой органиста храма св. Магдалины (la Madeleine) Лефевюра-Вели, Сен-Санс был приглашен на эту должность и занимал ее впоследствии около двадцати лет (с января 1858 года¹ по апрель 1877-го). Храм св. Магдалины, импонирующий своей роскошной колоннадой коринфского ордера и расположенный в центре Парижа, недалеко от площади Согласия, был самым светским и очень посещаемым. Здесь религиозные праздники рождества, пасхи и др. давали повод к особенно торжественным церемониям, а свадьбы и погребения отмечались особенно помпезно. Должность органиста в этом храме сразу поставила Сен-Санса на виду и, вдобавок, хорошо обеспечила (жалованьем в 3000 франков).

Храм св. Магдалины находился далеко от улицы Жардине. Кроме того, старое жилище уже с трудом вмещало расширяющийся круг друзей и гостей Сен-Санса, которых он стал регулярно принимать вечерами по понедельникам. Семья переехала на улицу Фобур-Сент-Оноре (Faubourg-Saint-Honoré, № 168). Новая квартира находилась на четвертом этаже и выходила окнами на юг. Вид из окон был широк и просторен, а большой сад отделял дом от уличного шума. Теперь у Сен-Санса возникла реальная возможность удовлетворить свою страсть к астрономии — он давно уже мечтал купить хорошую подзорную трубу.

В апреле-мае 1858 года Сен-Санс пишет Шесть дуэтов для фисгармонии и фортепиано (ор. 8) и посвящает их Лефевюру-Вели. Эти дуэты², эффектно пользующиеся контрастами выдержанных звучностей фисгармонии и блестящих фигураций фортепиано, удается продать издателю Жиро за 500 франков. Немедленно Сен-Санс заказал отличную подзорную трубу умеренных размеров и, получив ее, при-

¹ Назначение датировано 7 декабря 1857 г.

² В составе — Фантазия и fuga, Каватина. Хорал. Каприччио. Скерцо и Финал.

ступил к наблюдениям небесных тел (в частности, кометы Донати). При этом пришлось мириться со всяческими кривотолками по поводу столь «странного» увлечения композитора и органиста.

Игра на органе доставляла Сен-Сансу много радостей. За предыдущие годы он успел стать первоклассным органистом и, по собственному признанию, чувствовал себя за клавиатурой органа, «как рыба в воде». С особым увлечением он отдавался импровизациям, пользуясь нотами только тогда, когда у него болела голова.

Тем не менее, импровизации Сен-Санса оказывались достаточно строгими и зачастую не удовлетворяли светскую публику, посещавшую храм св. Магдалины и сожалевшую о модных, изящных приемах вышедшего в отставку Лефебюра-Вели. Однажды молодая девушка умоляла Сен-Санса не играть фуги на ее свадьбе. Зато другая обратилась с просьбой исполнить на ее свадьбе похоронный марш — так не хотелось ей выходить замуж.

Один из викариев прихода убеждал Сен-Санса в том, что следует удовлетворять потребности посетителей храма, из которых большинство — люди богатые, часто бывающие в театре Опера-Комик. На это Сен-Санс ответил, что если проповедь напомнит ему диалог из комической оперы — он готов сопроводить ее соответствующей музыкой¹.

Занимая должность церковного органиста, Сен-Санс, конечно, резко отличался от тех своих братьев (прежде всего — от С. Франка), которые вкладывали в игру на органе подлинную религиозную экзальтацию. Но Сен-Санс искренне увлекался стилистическими возможностями органной музыки, и не только увлекался, а и увлекал многих. Игру Сен-Санса высоко ценили такие замечательные музыканты, как Клара Шуман, Р. Франц, А. Рубинштейн, П. Сарасате. Восхищенный однажды способностью Сен-Санса осуществлять на органе «невоз-

¹ Ecole buissonnière, pp. 175—176.

«можно», Ф. Лист назвал его «первым органистом мира».

Как и во всем, Сен-Санс-органист оказывался сторонником строгого чувства меры. В этом плане характерно свидетельство старого надувальщика органичных мехов в храме св. Магдалины: «У нас тут были очень хорошие органисты: г. Дюбуа, г. Форе, но только г. Сен-Санс достигал больших результатов при посредстве очень небольшого количества воздуха»¹.

Упомянем некоторые из ранних сочинений Сен-Санса для органа. Три рапсодии на бретонские гимны (ор. 7, 1866) привлекают лаконизмом и простотой; это одно из тех приближений Сен-Санса к фольклору, которые и позднее придавали особый, обаятельный колорит его музыке. Другой пример — «Свадебное благословение» (ор. 9) — пьеса, полная затаенной восторженности, с примечательной игрой квартовых наложений вначале.

«Рождественская оратория» для соло, хора и оркестра (ор. 12, 1858) отражает, по словам биографа Сен-Санса Жоржа Сервьера, испытанный композитором в молодости «двойной кризис Баха — Гуно»². Следует, конечно, учитывать и наследие Берлиоза (с его «Детством Христа»). В этом произведении Сен-Санса много формальной и словно бы обескровленной музыки. Однако одна из частей (VII, трио сопрано, тенора и баритона) безусловно впечатляет. Мечтательные, сладкие голоса на фоне струящихся арпеджий арфы — это близко к эстетике Гуно (ведь именно в таком духе переработал Гуно первую прелюдию из «Хорошо темперированного клавира» С. Баха). Но, вместе с тем, тут ясно чувствуется особенная прохладность интонаций Сен-Санса, которая много позднее с чрезвычайной законченностью выступит в знаменитой пьесе «Лебедь» из «Карнавала животных».

¹ «Le Monde Musical», 1939, № 2, p. 73.

² G. Serviè res. Saint-Saë ns. Paris, 1923 (et 1930), p. 153 (в дальнейшем сокращенно: S e r v i è r e s).

Несмотря на увлечение органом и некоторые духовные опусы, Сен-Санс во второй половине 50-х годов был интенсивно занят сочинением «светской» музыки. Если уже раньше у него чувствовалось тяготение к концертности, то теперь происходит решительное утверждение концертного жанра.

Бойкая, неужротимая Тарантелла для флейты и кларнета с оркестром (ор. 6, 1857) — едва ли не последний шаг к такому утверждению. Кстати сказать, по меткой характеристике Э. Баумана, общество Второй империи широко тяготело к образам юга («юг хлынул повсюду»), к декоративным излишствам, к звучным словам, к чувственности¹. Что касается Сен-Санса, то его личная любовь к ярким краскам и теплу с годами углублялась и расширялась. В безудержном ритме своей Тарантеллы он нашел целый ряд прообразов финалов Второй симфонии и Второго фортепианного концерта.

Первый концерт для фортепиано с оркестром (ре мажор, ор. 17) возник в 1858 году. По признанию Сен-Санса его ученику И. Филиппу, этот концерт был вдохновлен «лесом Фонтенбло». О смысле такого указания приходится только гадать.

Так или иначе, но в своем Первом фортепианном концерте Сен-Санс с полной свободой отдался усладам виртуозности. Одновременно он гипертрофировал эффектность и репрезентативность, уходившие корнями в героическую эпоху Великой французской революции, но оторванные от этих корней и ставшие обязательной принадлежностью официальных церемоний и военных парадов². При всех слабых сторонах Первого фортепианного концерта (с его мало значительными темами, бедностью гармонии³ и господством бодрой «выправки»), он все же наметил основы фортепианного концертного жанра у

¹ Вагшапп, р. 80.

² В концерте уже начальная фанфарная переключка валторн (с эффектом эха) носит характер военной парадности.

³ При наличии отдельных «находок».

Сен-Санса и, прежде всего, очень уверенно утвердил принцип диалогичности фортепиано и оркестра, ритмической, фактурной и тембровой игры-сопоставления.

К 1858 и 1859 годам относится также сочинение двух концертов для скрипки с оркестром. Первый из них (до мажор, ор. 58, ошибочно обозначенный в изданиях как второй) наполнен мишурой техники. Во втором концерте (ля мажор, ор. 20) заметно больше простоты и поэзии.

Это одночастное произведение пленяет мягкостью и сдержанностью своей лирики. Чисто классические обороты поразительно естественно слиты с романтическими интонациями. Переходы формы, смены и возвраты тем на редкость пластичны. В музыке чувствуется нечто от мечтательности Ламартина, хотя живой темперамент Сен-Санса неоднократно дает себя знать. Дуэт концертирующей скрипки с виолончелью (в *Andante espressivo*) — самый проникновенный фрагмент концерта; превосходны тут своим изяществом аккомпанемент *pizzicato* и коротких фигурок струнных, двухголосие флейт и кларнетов. После этого фрагмента особенно выразительно звучит тонкий рисунок солирующей скрипки в ре миноре. В конце концерта немало скрипичной виртуозности, но она подчинена лирической образности.

Укажем еще на романс «Смутные воспоминания» (слова Ф. Лемера, 1858). Вряд ли можно считать его особенно удачным. Но этот романс любопытен своей тенденцией полурелигиозной лирики, которую Сен-Санс мог почерпнуть и у Листа, и у Гуно. Добавим, что «капельный» аккомпанемент романса (перебивающие друг друга остигательные по ритмике узоры правой и левой рук) достаточно типичен для пианизма Сен-Санса.

С июля по сентябрь 1858 года Сен-Санс сочинял Симфонию ля минор (ор. 55), получившую нумерацию Второй¹.

Она значительно отличается от Первой. Творче-

¹ Эта симфония была посвящена Жюлю Падлу и опубликована в 1878 г.

ская индивидуальность сформировалась здесь гораздо яснее, определилась и особая склонность к полифоническим фигурам неоклассики. Состав оркестра скромный, камерный (без тромбонов).

В начале (вступлении) первой части своеобразные нисходящие и восходящие фигуры струнных по терциям (в пределах терцдецимаккорда) уже навевают меланхолический колорит. Последующий конфликт типичен. С начала Аллегро аппассионато Сен-Санс дает энергичную тему полифонического склада и энергично ее разрабатывает¹. Но сокровенная суть образа оказывается все-таки не в этих мужественных разработках (которые и заключают часть), а в прорывающихся временами печальных лирических вздохах. Особенно выразительны они перед кодой (у первых скрипок и виолончелей на фоне тремоло вторых скрипок и альтов). Нельзя не заметить, что эти фразы родственны характерным интонациям Сезара Франка. Но здесь скорбь и смятение не обнажены, они скрыты изяществом отделки и бодрой суровостью неоклассической полифонии. А кода звучит, как волевое утверждение.

Совсем маленькая вторая часть симфонии² (Адажио для струнных и деревянных) очень любопытна и даже загадочна. Первый тематический отрывок (струнные с сурдинами) звучит словно бы отголоском старых революционных песен. Но этот отголосок носит спокойный, идиллический характер, он переходит в напев английского рожка со скрипками, затем возвращается. А дважды повторяющаяся цепь аккордов коды (сначала у деревянных, потом у струнных с орнаментами деревянных) подобна «зак-

¹ Эту фугу Э. Бауман сопоставляет с финалом симфонии «Юпитер» Моцарта (В и т а н п, р. 256). В. Протопопов называет примененную Сен-Сансом замену сонатного Аллегро фугой «уникальной во всей мировой симфонической музыке» (Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков М., 1965, стр. 595).

² Мала и средняя часть Первого фортепианного концерта

линанию» («запомни!» — словно говорят эти настойчивые интонации с их хроматическими ходами).

Контраст непосредственно следующего за Адажио Скерцо очень резок и даже нарочит. Музыка Скерцо бодра и моторна, насыщена «бетховенскими» ритмами, синкопами, паузами и регистровыми бросками. Но самородности, неповторимого отпечатка ей недостает.

Финал Второй симфонии — стремительная тарантелла, во многом очень классичная по интонациям, но не чуждая влияния солнечных красок «Римского карнавала» Берлиоза. Итак, тарантелла явилась одной из излюбленных Сен-Сансом жанровых форм (укажем на позднейшие тарантеллы в финале Второго фортепианного концерта и в начале третьего акта «Прозерпины»). Во влекущей моторности, пикантности, остроумии тарантельных и скерцовых ритмов и — напротив — в чуть задумчивой мечтательности лирических Адажио Сен-Санс обретает, вероятно, лучшие, плодотворнейшие стимулы своих вдохновенней, контрастные основы своей оригинальности.

Перед концом финала Второй симфонии вдруг появляется реминисценция коды второй части. И это особенно заставляет задуматься над принципиальной значительностью данной части, побуждает трактовать ее скорее всего как фактор скрытой программности Второй симфонии, быть может, как промелькнувший образ каких-то воспоминаний.

Если в Первой симфонии налицо еще неустоявшееся (хотя уже формально стройное) противопоставление различных элементов (подчеркнутой неоклассики, отзвуков оперных зрелищ, мечтательности Адажио, официальной парадности), то во Второй симфонии выступает концепция более цельно лирическая и сюжетно организованная. В первой части очень выпукло противопоставление горестных стенаний и волевых утверждений, вторая часть подобна беглому воспоминанию, а в третьей и четвертой частях мысль художника словно ищет развязки в активности, в картинах массового народного танца. Ти-

личность подобного замысла для симфонической музыки XIX века несомненна.

Оркестровка Второй симфонии восхищала Н. Римского-Корсакова. В одном из своих разговоров с В. Ястребцевым он указал на то, что причина тусклой инструментовки — не в экономии средств: «у Сен-Санса есть, например, целая симфония *a-moll* для малого оркестра... И, однако, до чего она дивно звучит»¹. Как «превосходно написанная» охарактеризована Вторая симфония Сен-Санса и в письме С. Булича к М. Балакиреву от 13 февраля 1905 года².

Первое исполнение Второй симфонии состоялось 25 марта 1860 года в концерте Общества молодых артистов Консерватории (позднее она была исполнена во Франции лишь 20 лет спустя, 1 февраля 1880 года и вызвала столкновение мнений³).

В 1859 году находившийся в Париже Ганс фон Бюлов познакомился с Сен-Сансом и был в восторге от его всеобъемлющих музыкальных познаний, феноменальной памяти (позволяющей играть наизусть симфонии Шумана), а также покоряющей скромности⁴.

В сентябре 1859 года в Париж приехал Рихард Вагнер. Знакомство Сен-Санса с Вагнером вскоре состоялось и перешло в творческое общение. Сен-Санс навещал Вагнера в 1859—1861 годах. Они беседовали об искусстве, музицировали. Плохо владевшего фортепиано Вагнера поражал блестящий пианизм Сен-Санса, а также его умение в совершенстве играть с листа оркестровые партитуры. Со своей стороны, Сен-Санс познакомился с идеями Вагнера, следил за тем, как тот быстро и уверенно оркестро-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Том 1. Л., 1958. стр. 201.

² М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. стр. 266.

³ См. Bonnetot, pp. 99—100.

⁴ Вагнанн, р. 65.

вал «Вакханалию» для парижской постановки «Тангейзера».

Впоследствии Вагнер писал о Сен-Сансе в своих мемуарах:

«... я имел случай убедиться в искусстве и таланте Сен-Санса, повергавших меня в истинное изумление. С неподражаемой уверенностью и легкостью схватывая самую сложную оркестровую партитуру, этот молодой человек обладал еще и замечательной памятью. Он не только играл наизусть мои партитуры, к которым прибавился теперь и «Тристан», но умел выделять как существенные, так и менее существенные частности их, и казалось, что он все время держит перед глазами нотный лист»¹.

Но Вагнер не преминул тут же достаточно пренебрежительно отнестись к Сен-Сансу как композитору.

«Позднее я узнал, что, несмотря на поразительную способность воспринимать технический материал музыки, он отнюдь не проявлял какой-либо интенсивной продуктивности. При дальнейших его попытках выступать в роли композитора я потерял его совершенно из вида»². Эти слова Вагнера явились плохой оплатой за внимание и помощь³.

Очень заинтересованный творчеством Вагнера, Сен-Санс стал в начале 60-х годов пропагандировать его музыку в Париже. В частности, он сыграл марш из «Тангейзера» на музыкальном вечере у адвоката Кремье. «Заступничество» Сен-Санса за Вагнера оказалось неприемлемым для многих тогдашних французских музыкантов, и вскоре Сен-Санс получил репутацию «вагнериста», хотя он отнюдь не

¹ Р. Вагнер. Моя жизнь. Мемуары, Т. III. М., 1912, стр. 173.

² Там же, стр. 173.

³ Естественно укоризненное (спустя много десятилетий) замечание Сен-Санса в его письме от 9 сентября 1919 г.: «...надо видеть, с каким презрением говорит он обо мне в своих Мемуарах!» («La Revue Musicale», Mars 1936, p. 192).

принадлежал к числу безоговорочных поклонников немецкого композитора. Но об этом подробнее ниже.

14 марта 1864 года умер Луи Нидермейер, профессор фортепианной игры и основатель (в 1853 году) школы, носившей его имя. Сын Нидермейера сразу же пригласил Сен-Санса занять в школе место его отца, на что Сен-Санс ответил согласием.

На протяжении всей жизни Сен-Санса у него периодически сильно ухудшалось зрение, и тогда врачи запрещали ему читать и писать. Так произошло и весной 1861 года, в силу чего он тем охотнее занял место педагога в школе Нидермейера. Годы работы в школе (1861—1865) явились для Сен-Санса временем сравнительно спокойным, почти похожим на отдых. Он быстро подружился со своими учениками, среди которых были знаменитые впоследствии Габриэль Форе и Андре Мессаже. Не ограничиваясь выполнением прямых обязанностей профессора фортепианной игры, Сен-Санс широко знакомил своих учеников с музыкой, приобщая их к творчеству Шумана, Листа, Вагнера (тогда еще мало известных и не популярных во Франции), разбирал и критиковал сочинения своих юных питомцев. «Он читал их с листа с любознательностью и тщанием, достойными одних лишь шедевров, а затем раздавал похвалы или порицания, сопровождая их примерами и советами, которые нас поражали, восхищали и наполняли бодростью»¹.

Увлеченные мастерством игры Сен-Санса на органе, ученики школы Нидермейера ходили слушать его в храм св. Магдалины, а позднее Габриэль Форе стал замещать своего учителя за органом, когда Сен-Сансу приходилось уезжать. Общение Сен-Санса с учениками было самым дружеским, и однажды, желая развлечь их, он написал шутовскую драму в

¹ Gabriel Faure. Camille Saint-Saëns («La Revue Musicale», Février 1922, pp. 97—98).

трех актах — «Замок Рош Кардон, или Жестокости судьбы», которая была разыграна Мессаже, Дьёдоне, Минне и другими.

Концертные выступления Сен-Санса не раз вызвали враждебные отклики критики. Так, например, известный тогда музыкальный критик Поль Скюдо заявил 15 июня 1862 года в «La Revue des Deux Mondes», что Сен-Санс лишь воображает себя композитором, а на деле лишен оригинальных идей и способен лишь выстукивать на рояле шумные аккорды. Аналогично высказывались и некоторые другие критики. Однако спокойный от природы и уже закалившийся характер Сен-Санса позволял ему не огорчаться всерьез подобными «поощрениями» и уверенно двигаться вперед.

Давно уже Сен-Санс был вновь занят мыслью писать для театра. Но дальше отдельных сцен дело не шло¹.

К 1862 году относится сочинение романса «Вечер на море» (на слова В. Гюго). Это один из шагов Сен-Санса к созданию плавной, пластичной кантилены; однако мелодия остается еще скованной, а волны ее несколько мелкими и монотонными.

Между тем, Общество св. Цецилии в Бордо объявило новый конкурс — на большую концертную увертюру. Сен-Санс написал увертюру «Спартак» (по трагедии Альфонса Пажеса). В июне 1863 года этой увертюре была присуждена первая премия. Осенью Сен-Санс ездил в Бордо, где исполнение увертюры состоялось 26 ноября. Возможно, у Сен-Санса были планы написать оперу на сюжет трагедии Пажеса. Но они не были реализованы, более того — композитор забракował свою увертюру и осудил ее на забвение.

¹ Примечательна музыка к сцене из «Горация» П. Корнея, написанная в самом конце 1860 г. (ор. 10). Умелость и изобретательность не отменяют здесь холодности конструируемого драматизма. В нем вовсе нет глубины, но уже сильны превосходные задатки стиля, чувство достоинства.

Забракована была и Симфония ре мажор (1863), исполненная 15 марта того же года.

К 1863 году относится также поездка Сен-Санса в Пиринен и Овернь. Под впечатлением ее возникает Первое трио для фортепиано, скрипки и виолончели (фа мажор, ор. 18) — одно из лучших сочинений композитора. Музыка трио неотразимо обаятельна свежестью, лучезарностью и молодостью эмоций. Гармонические средства — самые простые, диатоника — всеобъемлюща. Но музыка увлекает, живет упругими и переменчивыми ритмами, изяществом фактуры и голосоведения, блеском словно искрящегося темперамента. Повсюду чувствуется упоение природой, приводем, наслаждение первозданной непритязательностью народных напевов и танцевальных фигур. При этом пленяет непринужденность и логичность форм.

Первая часть — как юное мгновение, а то и шалости посреди чудесных журчаний и шелестов, буйных зовов залитого солнцем мира. Вторая часть подобна поэме прелестных, навевающих легкую грусть сумерек. Здесь и унисонные задумчивые ходы остро пунктированной песни-марша, и мягко нарастающие волны напева скрипки в лоне обволакивающих фигураций рояля с подголосками виолончели, и заключительные отзвуки марша. Третья часть (скерцо) звучит несколько формально, но привлекает внимание остроумными переключками инструментов и графикой узоров фактуры; временами (особенно в эпизодах с органами пунктами) чарует народность колорита. Финал также несколько уступает первой и второй частям, но у него не отнимешь действенных качеств эмоциональных контрастов. А в коде явственно слышится бойкий народный танец, заставляющий вспомнить о деревенских страницах русской классической музыки.

В целом Трио ор. 18 — одно из тех произведений Сен-Санса, где ярче всего выступают самые привлекательные и оригинальные черты его творчества. Это — черты удивительной душевной бодрости и гибкости, легкой, подвижной и пронизанной душевным светом пластики чувств.

По-видимому, в 1863 году возникла и популярнейшая донныне пьеса Сен-Санса— Интродукция и рондо каприччиозо для скрипки с оркестром (ор. 28). Пытаясь уловить наиболее своеобразные качества этой известнейшей музыки, мы одновременно как бы подыскиваем ключи к самым характерным проявлениям творчества Сен-Санса вообще. Отметить, что эта пьеса написана с превосходным пониманием возможностей скрипичной виртуозности, что скрипке прозрачно аккомпанирует оркестр, что форма пьесы очень естественна и наглядна и т. д.— значит еще сказать очень мало. На свете много сочинений, обладающих подобными достоинствами, но вовсе лишенных обаяния пьесы Сен-Санса.

Легко заметить и такие стороны этой пьесы, которые напрашивается назвать слабыми. Гармония «бедна», кадансы в ряде случаев «элементарны», трактовка аккомпанемента кажется почти «примитивной», тематизм — неопределенным и условным, сочетающим тонико-доминантовые и иные привычные элементы с некоторыми флюидами чего-то испанского и цыганского.

Но все эти суждения скользят по поверхности, а суть очарования пьесы остается словно бы неуловимой. Вслушаемся, однако, внимательнее, и мы заметим, что простота тут очень разнообразна. Гармония, при всей «трафаретности» оборотов, заинтересовывает то здесь, то там неожиданными альтерациями, свежо звучащими сменами тональностей. А ритм! Он — сама жизнь с ее бесконечной изменчивостью, с бесчисленными эмоциональными и моторными оттенками, сдвигами, переломами. Всё трепещет, всё переливается, всё полно упругости и устремленности! И, прослушав пьесу, мы чувствуем, что в памяти остался волнующий образ. В нем — и грусть, и тревога, и светлые надежды, и нежность, и неотразимый блеск темперамента, способного растворять все печальное и больно задевающее в волевых порывах к радости. Это — лучший Сен-Санс, хотя и далеко не всё лучшее в Сен-Сансе

Упомянем также два романса Сен-Санса, относящиеся к первой половине 60-х годов.

Романс «Утро» (на слова В. Гюго, 1864) любопытен своей пейзажностью, которая рисует и звонкие переливы¹, и глухие отголоски пробуждающейся утром жизни.

Есть в романсе и развитие с кульминацией звучности и фактуры перед последним его разделом. Увы! все это не искупает холодности музыки, лишенной подлинного лиризма природы (столь сильного, например, в «Утре» из «Пера Гюнта» Грига).

Романс «Похищение» (на слова В. Гюго, 1865) однотипен и тускловат, несмотря на последовательно развернутый ритм скачки; как-то особенно недостает тут разнообразия и колорита гармонии.

В первой половине 60-х годов все более интенсивно развивается концертная деятельность Сен-Санса. 12 декабря 1863 года он успешно выступает в Лионе (вместе со скрипачом Эме Гро и виолончелистом Жюлем Лассером).

Зимой 1864 года Сен-Санс участвует (в Париже) в исполнении инструментальных дуэтов, трио и концертов своего кумира Моцарта. Даже придиричивый Скюдод удостоивает его похвалы².

В 1865 году Сен-Санс организует совместно с П. Сарасате серию вечеров камерной музыки, на которых исполняются произведения Бетховена, Фел. Да-вида, Литольфа.

В Лионе (21—26 марта 1865 года) Сен-Санс дает (при участии Эме Гро, Жюля Лассерра и Альфреда Жаэлля) три концерта из сочинений Шумана, Листа, Вагнера, Мендельсона, Беллини. В апреле Сен-Санс участвует в концерте, организованном в Дижоне с целью собрать средства на памятник Рамо (компози-

¹ Тут, в высоких пассажах фортепиано Сен-Санс пользуется оборотами диатонических плагальных обыгрываний тоники, впервые «узаконенными» Шопеном.

² В *op. p. g. o. t.*, p. 45.

гора, весьма им любимого). В ноябре Сен-Санс едет в Германию и исполняет в Лейпциге, в концерте Гевандхауза свой Первый фортепианный концерт и одну из своих транскрипций Баха.

В феврале 1866 года Сен-Санс исполняет (вместе с Л. Массар и Любеком) ре-минорный концерт Баха для трех клавиров. 27 апреля, в зале Плейель, Сен-Санс играет (в присутствии Берлиоза, Гуно, Фердинанда Гиллера, Листа) сочинения Шумана, Листа и свои.

В августе того же года, в компании нескольких художников, Сен-Санс едет в Бретань, где встречается с Габриэлем Форе. Из Бретани он привозит свои «Бретонские рапсодии» для органа (о которых речь уже шла выше) и посвящает их Габриэлю Форе.

Вторая половина марта 1867 года отдана триумфальному концертному турне Сен-Санса (Бург, Гренобль, Вена, Сент-Этьен, Лион). 4 апреля в зале Плейель П. Сарасате с огромным успехом исполняет Второй скрипичный концерт Сен-Санса. 27 апреля исполнение повторяется, и в зале говорят, что «партия скрипки так написана, как если бы автором ее был сам Иоахим»¹.

И все это — только начало. В дальнейшем, как мы увидим, Сен-Санс многие десятилетия концертировал с поразительной неутомимостью, лишь временами давая себе отдых.

Возникают и новые сочинения: Серенада для фортепиано, органа, скрипки и альты (1865, op. 15); Псалом XVIII (*Coeli enarrant gloriam Dei*, 1865) для солистов, хора и оркестра — довольно формальное сочинение, хотя и с лирическими проблесками (особенно выразительна оркестровая кода секстета, № 8); Каприс для фортепиано на темы балетной музыки из «Альцесты» Глюка (1866) — превосходная пьеса, сочетающая «современный» пианистический блеск с поразительно изящным ощущением старой классики, а

¹ Bonnerot, p. 47.

также с убедительным динамическим развертыванием формы¹.

Несмотря на концертные успехи, на всю интенсивность творчества, Сен-Санс давно и постоянно чувствовал необходимость упрочить свое положение в музыкальном мире, найти путь к завоеванию оперной сцены (в тогдашней Франции оперный успех значил особенно много).

Вернемся несколько назад. Сен-Санс еще до своих концертных поездок решил обратиться за помощью к принцессе Матильде, дочери Жерома Бонапарта, маршала Франции. Принцесса Матильда (1820—1904) уже давно покровительствовала Сен-Сансу, она добилась освобождения его (как органиста храма св. Магдалины) от службы в Национальной гвардии. В салоне Матильды Сен-Санс не раз выступал как пианист на утренних и вечерних приемах. Однако, когда принцессе доложили о желании Сен-Санса, она ограничилась недоуменными восклицаниями: «Как? Он не доволен своим положением? Он играет на органе в храме Магдалины и на рояле у меня — разве ему этого недостаточно?»²

Итак, высшие круги не выказали особой отзывчивости. Сен-Санс вынужден был смириться. Но вопрос о завоевании должной позиции в обществе оставался открытым. И Сен-Санс решился вторично принять участие в конкурсе на Большую премию Рима (поскольку победа на таком конкурсе обеспечивала в дальнейшем постановку оперного произведения).

Текст конкурсной кантаты «Айвенго» принадлежал Виктору Русси, и стихи его были самого низкого качества. В конкурсе приняли участие пять человек. 15 июля 1864 года в зале Консерватории собралось жюри: председательствовал директор Консерватории Обер, среди членов был Берлиоз. Но Сен-Санс вновь

¹ Кстати сказать, этот Каприс был переложен для четырех рук Клодом Дебюсси.

² *École buissonnière*, p. 23.

не получил премии, она была присуждена некоему Виктору Зйгу, ничем не проявившему себя впоследствии.

Тем не менее, Обер, всегда симпатизировавший Сен-Сансу, очевидно, захотел помочь ему и незамедлительно послал своего секретаря к Леону Карвальо, директору оперного Театра-Лирик с просьбой предоставить Сен-Сансу оперное либретто. Карвальо не решился отказать директору Консерватории, знаменитому композитору, но отделался выдачей либретто фантастической оперы в пяти актах под названием «Серебряный колокольчик»: от этого либретто, написанного Ж. Барбье и М. Карре, отказались уже три композитора. Сен-Санс был четвертым, получившим предложение.

Он тотчас договорился с либреттистами, сделавшими ряд изменений, и приступил к сочинению, которое в черновике было вскоре закончено. Однако впереди Сен-Санса ждало множество препятствий — премьера «Серебряного колокольчика» состоялась очень не скоро, только в 1877 году.

В либретто сплетались любовь и магия, реальность и галлюцинации. Демон под видом доктора Спиридиона вручал молодому художнику из Вены Конраду серебряный колокольчик, звон которого приносил с собою богатство и чью-нибудь смерть. В душе Конрада разыгрывалась борьба между добром и злом, между любовью к невесте Елене и влечением к обольстительной ганцовщице, ради обладания которой он хотел добыть золото. В конце концов добро побеждало, Конрад разбивал колокольчик и... пробуждался.

Сен-Санс сам рассказал много позднее злосчастную историю своей первой оперы в статье «История одной комической оперы»¹. Лишь в 1867 году Карвальо согласился выслушать оперу, пришел от нее в восторг и принял к постановке. Но вставали новые и новые препоны. Опера переделывалась, а когда уже

¹ École buissonnière, pp. 22—30

начались репетиции, Театр-Лирик погерпел банкротство.

Музыка «Серебряного колокольчика»¹, основа которой, надо думать, была заложена уже в первой редакции, не свидетельствует ни об особом даровании Сен-Санса как оперного драматурга, ни о решительном отсутствии такого дарования.

Симфонист временами берет верх и даже злоупотребляет своими правами (не отсюда ли растянутость увертюры?). Вместе с тем, пользуясь уже порядочным опытом вокальной музыки (хотя бы романсовой), Сен-Санс выказал в своей первой опере многообразие вокальных приемов и форм, умение содействовать драматургии живостью и переменчивостью ритмики, фактуры, тембров, отчасти и модуляций.

Консерватизм гармонического мышления сказался, например, в чрезмерном употреблении уменьшенного септаккорда перед концом второй картины третьего акта. Справедливость требует добавить, что в ряде случаев Сен-Санс все же находил выразительные гармонические краски (хотя и пользовался ими осторожно). Таковы, например, хроматические смены аккордов низкого регистра в конце вступления первой картины первого акта; выдержанные ползущие хроматические гармонии, сопровождающие мрачный речитатив Спиридиона (вторая сцена первого акта); увеличенные трезвучия и мелькающие септаккорды с большой септимой в смутном, струящемся пейзаже лунной ночи на берегу озера (первая картина четвертого акта)².

Внимая музыкальной характеристике обольстительной танцовщицы (Фьяметты — Цирцей), мы ощущаем очень «отфильтрованные» отзвуки «Тристана»³:

¹ В дальнейшем мы имеем в виду окончательную редакцию оперы, клавиш которой был опубликован в 1913 г. издателем Шудансом.

² См. также Балладу из этого же акта.

³ Пятая сцена третьего акта. Этот мотив неоднократно выступает и в увертюре.



Вероятно, именно такие моменты давали повод именовать Сен-Санса «вагнеристом». Но легко заметить, что флюиды Вагнера тут совершенно офранцужены и делаются самостоятельным достоянием Сен-Санса.

Привлекают в «Серебряном колокольчике» жанровые (народные и бытовые) элементы. Таковы: пикантно звучащая неаполитанская песня (вторая сцена второй картины второго действия), хорально гармонизованная пастораль фа мажор (антракт и хор в начале третьего акта), близкая своей умиротворенностью аналогичным фрагментам в музыке Бизе. Во вступлении хора и песне из третьего действия Сен-Санс подражает бурдонным голосам вольноков, на фоне которых выделяются фигуры скрипок. В седьмой сцене того же акта колоритен эпизод цыганского танца, где на органном пункте пустых квинт звучит угловатая, упорно повторяющаяся мелодия в гармоническом соль миноре с повышенной IV ступенью. Несколько далее хроматическое ползущее движение басов придает цыганской теме острую драматическую выразительность — тут Сен-Санс, задавшись целью передать перелом действия, явно не боится проходящих гармонических резкостей.

Особо следует упомянуть большой вальс, заключающий четвертую сцену четвертого действия. Сен-

Санс впоследствии уделял постоянное внимание жанру вальса (известен, в частности, ряд его фортепианных вальсов). В данном же случае перед нами вальс не слишком яркий тематически, но написанный с блеском и симфоническим размахом. Это типичный французский вальс, противостоящий своим культам движения и грации томным вальсам венской школы (и, прежде всего, вальсам И. Штрауса). Вспомним, что король французского бытового вальса Эмиль Вальдтейфель как раз в это время (1865) стал придворным пианистом императрицы Евгении и дирижером балета императорского двора. Близость вальса из «Серебряного колокольчика» нормам вальсов Вальдтейфеля очевидна.

Итак, в «Серебряном колокольчике» мы встречаем ряд удачных и характерных моментов. Все это, впрочем, не искупает слабых сторон первой оперы Сен-Санса. Сюжет ее не отличается ни особой эффектностью, ни содержательностью, а в музыке больше намеков и обещаний, чем полноценных осуществлений. Естественно, что «Серебряный колокольчик» не стал репертуарной оперой.

В 1867 году, во время Всемирной выставки в Париже, Сен-Сансу удалось взять реванш за поражение на конкурсе премии Рима. Для придания блеска праздничным дням выставки правительство решило исполнить соответствующую кантату с соло, хорами и оркестром. Первый конкурс выявил лучшего автора текста: семнадцатилетний Ромен Корню одержал победу над 222 конкурентами, представив текст под названием «Свадьба Прометея». Второй конкурс (на сочинение музыки) привлек чуть более сотни соревнующихся.

Сен-Санс, огорченный проволочками с постановкой «Серебряного колокольчика», занятый концертными выступлениями и поездками, казалось, не имел возможности принять участие в конкурсе. Выходя на эстраду, он казался скованным и высокомерным. Садясь за рояль, выказывал непроницаемое хладнокровие; вставал, едва кончив пьесу, нервно раскланивал-

ся и уходил со словно бы окаменевшим лицом. Его обвиняли в сухости, но за внешним ледяным спокойствием скрывались зачастую и горечь, и усталость.

Однако, узнав о конкурсе, Сен-Санс решил написать кантату. 10 апреля он сдал рукопись. Почетным президентом жюри был Россини, президентом — Обер, членами жюри — Берлиоз, Верди, А. Тома, Фел. Давид, Гуно и др. На последний тур вышли только четыре кантаты. Когда премия была присуждена и вскрыли конверт с девизом из стихотворения Гюго, выяснилось, что премию получил Сен-Санс (тремя другими оказались Векерлен, Массне и Гиро). В тот же день (11 июня) Берлиоз писал Юмберу Феррану: «В предшествующие дни прослушали 104 кантаты, и я имел удовольствие увидеть единогласно премированной кантату моего молодого друга Сен-Санса, одного из самых больших музыкантов нашей эпохи... Я так взволнован заседанием нашего жюри! Как Сен-Санс будет счастлив! Я побежал к нему сообщить решение, но его не было дома, он вышел с матерью. Это ошеломляющий пианист. Наконец-то! Вот и сделано нечто разумное в нашем музыкальном мире»¹.

Жорж Бизе тоже участвовал в конкурсе (под псевдонимом Гастона де Бетци), но выбыл в третьем туре и скрыл свое участие от Сен-Санса. Он писал ему: «Тысячу поздравлений, старина. Сожалею, что не принял участия в конкурсе. Тогда бы я имел честь оказаться побитым вами»².

Достаточно абстрактный текст кантаты «Свадьба Прометея» (ор. 19) воспевал брак освобожденного Прометея с человечностью, торжество мира, свободы и братства. К сожалению, музыка кантаты, написанная очень уверенно и достаточно эффектно, лишена свежести и своеобразия (если не считать некоторых отрывков, например, вступления с его оборотами натурального минора). В целом эта кантата — не более, как произведение к случаю.

¹ Н. Berlioz. *Lettres intimes*. Paris, 1882, p. 305

² Жорж Бизе Письма. М., 1963, стр. 205.

Примечательно, что назначенная к исполнению 1 июля, кантата Сен-Санса была, однако, замещена Гимном императору, написанным Россини,— под теми предложениями, что звучность кантаты потеряется в огромном Дворце Промышленности и что произведение слишком длинно. Вдобавок, когда Сен-Санс обратился к генеральному комиссару Выставки Ле Плэ, последний объявил композитору, что все деньги, выделенные на исполнение музыкальных произведений, истрачены. Лишь после открытого письма Сен-Санса в «Фигаро» Ле Плэ, взбешенный, но опасавшийся укоров прессы, раскошелился и отпустил 2500 франков. Сен-Сансу пришлось добавить несколько тысяч из своего кармана, чтобы организовать исполнение кантаты... в цирке. Оно состоялось 1 сентября 1867 года и прошло с успехом¹. Вот как трудно давались Сен-Сансу шаги к официальному признанию, несмотря на весь его талант, концертные триумфы и связи с влиятельными людьми! Думаем, что это — косвенное свидетельство независимости его характера и поведения.

Волнения и передраги сильно утомляли Сен-Санса, отрывали от систематического творчества, но не были в силах подавить его энергию.

В 1867 году возникает ряд романсов: «Зачем мне слушать лесных птиц» (В. Гюго), «Песнь уходящих в море» (В. Гюго), «Мария Лукреция» (Э. Легуве) и др. Из них, пожалуй, наиболее замечательна «Песня уходящих в море», отмеченная необычным для Сен-Санса драматизмом и сильной, яркой звукописью бурной морской стихии. Местами Сен-Санс особенно уместно пользуется здесь нередко применявшимся им и ранее удвоением вокальной линии в партии фортепиано. Вряд ли можно сомневаться, что эта Песня — непосредственный отзвук тревожных переживаний, колебавших столь свойственную Сен-Сансу уравновешенность.

¹ Вторичное исполнение ее имело место лишь в 1878 г. в связи с новой Выставкой.

Уже в 1867 году Сен-Санс задумывает написать ораторию «Самсон». Его либреттист, молодой креольский поэт с острова Мартиника Фердинанд Лемер, приходит к мысли, что надо писать не ораторию, а оперу. Работа начинается. Сен-Санс набрасывает общий план, уже имея в виду музыкальные формы будущего произведения. Лемер пишет либретто. Едва получив текст, Сен-Санс с энтузиазмом приступает к сочинению. Характерно, что он начал с любовного дуэта Самсона и Далилы во втором акте, с той восхитительной мелодии, которая одна могла бы прославить его имя.

Но окружающие не склонны одобрить намерения Сен-Санса. Как так? Опера на библейский сюжет? Да возьмется ли хоть один директор театра поставить подобную оперу? И все же Сен-Санс не поддается сомнениям. Они начинают осаждать его только тогда, когда, дважды устроив у себя исполнение отрывков второго акта, Сен-Санс не встречает горячего одобрения. Смущенный, он отказывается на время от сочинения оперы, находя отраду в игре на органах ряда храмов Парижа.

Между тем, работа над вторым актом «Самсона» возвестила новый, очень активный и яркий подъем творчества Сен-Санса, поначалу не замеченный даже друзьями композитора.

В 1867 году началось знакомство и дружба Сен-Санса с Антоном Рубинштейном, приехавшим в Париж на серию концертов.

В апреле 1868 года Рубинштейн просит Сен-Санса организовать концерт, на котором он сам мог бы выступить дирижером¹. Обстоятельства таковы, что зал Плейель можно абонировать через три недели. Сен-Санс уверенно заявляет о своей готовности написать для такого случая фортепианный концерт и исполнить его под управлением Рубинштейна. Правда, идея Второго фортепианного концерта начала преследовать Сен-Санса и постепенно складываться в его

¹ Portraits et souvenirs, p. 105.

сознании за несколько месяцев до этого. Тем не менее, факт сочинения Второго концерта для фортепиано с оркестром (соль минор, ор. 22) за 17 дней не может не поражать. Уже 13 мая концерт был Сен-Сансом исполнен (под управлением А. Рубинштейна) вместе с рядом других его сочинений. Автор не успел должным образом выучить свой новый концерт, и он не имел успеха (за исключением Скерцо, сразу понравившегося).

Друзья Сен-Санса, художники Жаден, Реньо и Клерен, показали партитуру Второго концерта Листу в Риме. В одном из своих писем к Сен-Сансу Лист, делая попутно мелкие критические замечания, горячо одобрил концерт, указав на новизну формы, единство пианистических эффектов и композиторского замысла, неизменно возрастающий интерес музыки на протяжении трех частей¹.

С годами Второй концерт для фортепиано Сен-Санса стал одним из самых популярных сочинений композитора — он сохраняет чрезвычайную популярность до сих пор.

П. Чайковский писал об этом концерте: «Сочинение это чрезвычайно красиво, свежо, изящно и богато прелестными деталями. В нем отражается и замечательно близкое знакомство с классическими образцами, от которых автор заимствовал необыкновенное искусство в уравновешенности, законченности формы, и вместе весьма самобытная творческая индивидуальность. Все симпатические черты его национальности: искренность, горячность, теплая сердечность, ум — дают себя чувствовать... на каждом шагу... Концерт г. Сен-Санса очень оригинален по форме: — в нем нет средней части с тихим тэмпо. Вместо нее он написал прелестное, необыкновенно пикантное скерцо, в котором, так же как и в финале, обнаружил замечательное искусство в инструментовке, много юмора, фанта-

¹ Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу (ж. «Советская музыка», 1936, № 7, стр. 60—61). В дальнейшем сокращенно: Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу.

зии и ловкости в фактуре. В первой части г. Сен-Санс как бы дает понять слушателям, насколько он проникнут культом Баха... Замечательно, что г. Сен-Санс ...так умеренно пользуется в этом блестящем сочинении теми условными приемами формы и оркестровки, от которых очень часто зависит успех сочинения. Везде виден превосходный музыкант, чуждый того невинного шарлатанства, от которого несвободны многие сильные таланты и которое состоит в том, чтобы каким-нибудь резким, хотя не вызванным формой эффектом удивить и увлечь слушателя»¹.

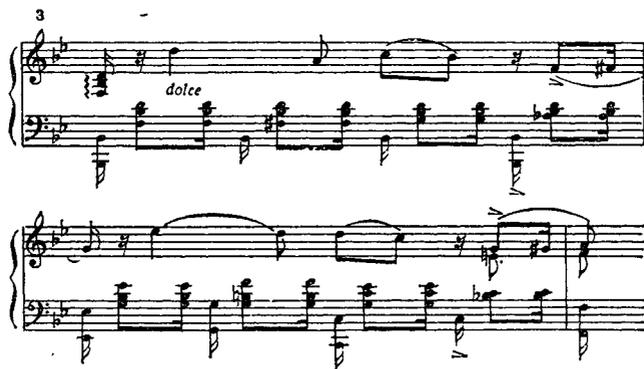
Первая же часть Второго фортепианного концерта показывает огромное и естественное умение Сен-Санса соединять и сливать, казалось бы, несоединимое. В самом деле. Начальный фрагмент вступления (написанный без тактовых черт), очень «органный» по звучности, заставляет нас вспомнить о скорбных раздумьях и горестно вздыхающих интонациях И. С. Баха. Но уже на второй странице партитуры бурные сбеги и взбеги виртуозного пассажа выбивают наш слух из первоначальной колеи. Вслед за этим короткие волны арпеджий правой руки сопровождаются акцентами-«уколами» левой, опять словно бы напоминая Баха (вспомним его «Хроматическую фантазию»). Но это уже гораздо ближе к С. Франку, в чем-то предвещающая начало его Прелюдии, хорала и фуги. Дальше — в разгоне тяжелых басов и аккордов, в громогласном *tutti* оркестра с резкими акцентами пунктированных групп, со словно обрубленным кадансом на доминанте — чувствуется уже нечто бетховенское и шумановское. И вот выразительные фразы солирующего фортепиано:



¹ «Русские ведомости» от 30 ноября 1875 г., № 259. Цит. по сб.: П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 294.

Вновь заметны интонации драматической лирики Шумана (вспомним тему «Симфонических этюдов»¹). Но мы знаем (по свидетельству А. Корто), что тут Сен-Санс воспользовался темой одного из сочинений Габриэля Форе, тем самым как бы оказав честь своему ученику² и одновременно обретя ценный тематический элемент для своего сочинения (следует добавить, что, очевидно, и у Форе чувствовались флюиды Шумана!).

Несколько далее, после ораторской переключки фортепиано и оркестра (знак В в партитуре), у рояля появляется прелестно-грациозный фрагмент:



Опять как будто Шуман (отчасти и Мендельсон)³? Но эти Шуман и Мендельсон очень французские, более того — очень сен-сансовские. А когда десяток тактов спустя начинается стремительный и лег-

¹ Позднее аналогичные ходы прозвучат как «шуманизмы» в начале Сонаты для фортепиано Э. Грига!

² А. Cortot. La musique française de piano. Deuxième série. Paris, 1948, pp. 71—72 (в дальнейшем сокращенно: Cortot).

³ Усматривали в первой части и влияние манеры А. Рубинштейна (см. А. Д. Алексеев. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. М., 1961, стр. 34, 37; в дальнейшем сокращенно: А. Д. Алексеев).

кий бег терций, перемежающихся с секстами и квинтами, когда вслед за этим жужжат и звенят пассажи четкой пальцевой техники, взвиваются и обрушиваются перемежающиеся октавы — мы уже вполне в царстве пианизма Сен-Санса.

В чем же дело? И как удается композитору при-сваивать то, что в случае придирки кажется заимствованным? Дело в том, что Сен-Санс с его исключительной нотной эрудицией как бы всегда располагает огромными музыкальными богатствами прошлого. Он сам скажет впоследствии, что «поиски оригинальности смертельны для искусства. Оригинальными становятся вопреки себе, в силу своей природы; оригинальными не делаются при посредстве воли и поиска — в таких случаях приходят только к странностям, бессвязности, сумасбродству»¹.

Постоянно избегая подобных поисков, Сен-Санс, влекомый эмоциями и впечатлениями жизни, вместе с тем свободно пользуется запасами традиционных музыкальных высказываний, накопленных веками. Притом он — Сен-Санс — крупная и своеобразная творческая личность, а не ремесленник или подражатель. Все в его руках так или иначе преображается, и он с волшебством превосходного мастера соединяет самое различное, заставляет те или иные интонационные элементы служить его образным целям. Поэтому и первая часть Второго фортепианного концерта — не агломерат чужеродных частиц, а свободная и, вместе, стройная поэма, обращенная к переживанию и претворению не только жизни, но и впечатлений от художественных образов.

К тому же в первой части (как и в прочих) прекрасно реализован принцип, провозглашенный самим Сен-Сансом в его ответе одной газете: «Соло в концерте есть роль, которая должна быть задумана и представлена как роль драматического персонажа»².

¹ Ecole buissonnière, p. 146.

² В а u m a n n, p. 223.

Второй фортепианный концерт — один из блистательных образцов симфонической драматургии Сен-Санса, где отчетливость высказываний «персонажей», четкость и уверенность «режиссуры» поражают и восхищают.

Вторая часть концерта (*Allegro scherzando*) недаром понравилась публике уже при первом своем исполнении. Это скерцо очень самородно и покоряюще изящно, составляя один из шедевров шутивно-грациозной французской музыки. Нередко пытаются найти и тут прототипы. Однако можно с уверенностью сказать, что в Скерцо гораздо меньше Мендельсона (из «Сна в летнюю ночь» и Рондо капричиозо), чем Баха и Шумана в первой части. И понятно, почему: сверкающее остроумие Скерцо — вполне в духе эмоционального мира Сен-Санса, ему не приходится делать ни малейших усилий, чтобы казаться серьезнее или нахмуреннее, чем в жизни¹.

Все в этом уникальном Скерцо полно редкого, живого и веселого чувства меры: и вступительные перебивки литавр, и тембровые переключки (от звонкости фортепиано и тусклости струнных, к прозрачности деревянных), и стремительные, неудержимо озорные пробеги гамм, и богатство оттенков, вызванное сменами ритмов, фактуры — от бойкости до утонченного кокетства и от лукавства до вызова. Идеальный расчет звучностей фортепиано и оркестра восхищает на каждом этапе. Ничего лишнего или отяжеляющего. Характерная деталь: Лист, очень похвалив концерт, все же посоветовал Сен-Сансу ввести некоторые дополняющие контрапункты — например, к одному из пассажей².

Однако острая графичность пассажей Сен-Санса, напоминающая линии офорта, была преднамеренной, в сущности далекой от сочности листовских фигура-

¹ Кстати сказать, Скерцо было переложено для одного фортепиано Жоржем Бизе.

² Ф. Л и с т. Письма к Сен-Сансу, стр. 61.

ций — вероятно, именно поэтому Сен-Санс не последовал совету своего высокочтимого друга¹.

Финал концерта — новый и заключительный триумф оригинальной, неотразимо радостной и жизненной образности. Это стремительная тарантелла и, естественно, дело не обходится без отзвуков Россини (в первых же тактах Сен-Санс как бы цитирует в ускоренном темпе триоли «Фигаро, Фигаро, Фигаро, Фигаро» из «Севильского цирюльника»). Сухой, прозрачный блеск оркестра и равновесие его с солирующим фортепиано вновь удивляют своей выдержанностью. Необыкновенны упругость и устремленность ритма. В разработке эффект упорных, колких трелей и акцентов фортепиано, наслоенных на благолепный хорал деревянных и валторн (к которым затем присоединяются струнные) поистине парадоксален. Хочется видеть тут насмешку скептика, воспользовавшегося случаем противопоставить жанровое, мирское церковному внутри единого образа. Такая проделка могла бы показаться по тем временам дерзкой и не слишком пристойной. Но дальше мы находим остроумное «оправдание»: мощные удары октав и аккордов фортепиано, поддержанные гобоями и кларнетами (затем и фаготами), воспринимаются как колокольный звон. И так вырисовывается картина буйного народного праздника, на котором и церкви и веселью есть место!

Достоинства Второго фортепианного концерта Сен-Санса так велики, что нельзя не присоединиться к словам А. Д. Алексеева, предлагающего «считать это сочинение первым классическим образцом французского фортепианного концерта»².

Третий фортепианный концерт Сен-Санса (ми-бемоль мажор, ор. 29) был написан вслед за Первым,

¹ В письме П. Агетану от 29 августа 1918 г. Сен-Санс отметил касательно советов вообще: «Я их не спрашивал, за исключением времени моей первой молодости, и я никогда не следовал тем, которые мне давали» (A g u é t a n t, p. 36).

² А. Д. Алексеев, стр. 34.

в 1869 году и оказался произведением мало удачным. Здесь Сен-Санс, нарушая столь присущее ему в лучших сочинениях чувство меры, явно форсировал свою натуру и не поднялся выше занятых, но не очень впечатляющих выдумок.

Начало первой части концерта (*Moderato assai*) с его звукописью водного потока¹ звучит как достаточно формальная «изобразительная» музыка, лишенная поэтического очарования. С началом *Allegro maestoso* слушатель оказывается во власти громогласной риторики и механической виртуозности. Последующие эффекты контрастов (внезапный переход в ре мажор с узорчатыми фигурами фортепиано, каденция посередине части, возвраты звукового потока, звонкое пасторальное соло флейты в начале репризы) не исправляют положения в силу нехватки выразительной музыки. В начале второй части (*Andante*) Сен-Санс воспользовался смелым и даже шокирующим в то время эффектом ля-минорных трезвучий фортепиано, наложенных на органнй пункт *si* струнных и духовых. Но музыка этой маленькой части, полифонически разработанная и ритмически беспокойная, бледна. Переходя непосредственно в финал, она сменяется разгулом пляски, но этот новый образ народного праздника лишен яркого и убедительного тематизма². Характерно, что Третий фортепианный концерт при первом исполнении его известным пианистом Эли Делабордом (которому он посвящен) был встречен публикой с ледяным равнодушием³.

К 1869 году относится также сочинение Сен-Сансом марша «Восток и Запад» (ор. 25) для духового оркестра (поводом послужило торжество Союза промышленных искусств), впоследствии не раз исполняв-

¹ Тут отразились впечатления поездки в Альпы.

² А. Корто считает этот тематизм вульгарным и банальным (Cortot, p. 81). На наш взгляд, он просто формален и механичен.

³ Cortot, p. 81.

шегося на празднествах. Марш этот любопытен идеей контраста и последующего слияния западных и восточных интонаций. Правда, тема «запада» не отличается яркостью и своеобразием, а «восток» показан довольно ступеными средствами (узорчатые диатонические и пентатонические «свирельные» орнаменты, обыгрывающие квинту соль мажора на фоне ударных акцентов органного пункта тоники; затем мимолетная краска мелодического соль минора). Однако музыка марша написана с подкупающим мастерством очень наглядного контрапункта и блеском изложения. «Запад» под конец, разумеется, торжествует, выражая и стремление к закругленной форме, и идею еврейского протектората.

Прежде чем закончить эту главу, коснемся некоторых обстоятельств жизни Сен-Санса в конце 60-х годов.

15 августа 1868 года Сен-Санс получил звание кавалера ордена Почетного легиона. В октябре того же года он ездил в Германию и концертировал в Кёльне. Он не решался отлучаться из Парижа надолго, так как его «вторая мать», восьмидесятисемилетняя двоюродная бабушка Шарлотта Массон, несмотря на сохранившуюся живость характера, быстро старела и слабела.

23 и 27 февраля 1869 года Сен-Санс дал концерты в Лионе. Вернувшись в Париж, он узнал о резком ухудшении здоровья давно уже серьезно болевшего Берлиоза. В морозный день Сен-Санс пошел навещать умирающего. Их свидание оказалось печальным, несколько дней спустя (8 марта) Берлиоза не стало.

В сентябре 1869 года Сен-Санс присутствовал в Мюнхене на представлениях «Золота Рейна» Вагнера. В декабре он ездил в Лейпциг, где выступил с исполнением своего Третьего фортепианного концерта. Выступление оказалось безуспешным, а уже упоминавшийся нами аккорд тоники ля минора на органном пункте *си* в начале Адажио вызвал целый переполох в коридорах Гевандхауза...

Шел последний год мирного времени. Доживала Вторая империя, подточенная классовой борьбой, экономическими трудностями, внешнеполитическими авантюрами и неудачными дипломатическими демаршами. Престиж личной власти «Наполеона маленького» катастрофически падал, и 27 декабря племянник великого корсиканца обратился к буржуазному республиканцу Эли Оливье с просьбой сформировать либеральное правительство. Он хотел «свободы и порядка», но уже скопились мощные исторические силы, долженствующие смести прогнивший режим.

Французское общество бурлило возмущением. стачки приобретали все более ясно выраженный политический характер. Художественная интеллигенция возвышала свой голос осуждения и протеста. Г. Флобер в «Воспитании чувства» (1869) жестоко высмеял корыстолюбие и цинизм буржуазии. В конце 1868 года Эмиль Золя начал работу над серией разоблачающих романов о людях, нравах и событиях Второй империи — серией «Ругон-Маккаров». Литографии Оноре Домье бичевали непосильные потуги разваливающейся Империи.

Сен-Санс, далекий от политики, жил своими художественными интересами, заботами и тревогами. Но приближались новые великие испытания французского общества, которые не могли оставить в стороне и самых замкнутых, склонных к соблюдению нейтралитета. Наступали грозные годы.

Глава 4

ГРОЗНЫЕ ГОДЫ. РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСТВА

В мае 1870 года Сен-Санс поехал в Германию, чтобы принять участие в праздновании столетнего юбилея Бетховена в Веймаре. Здесь он встречался с Листом и вел с ним долгие беседы. Речь зашла и о начатой Сен-Сансом опере «Самсон и Далила». Лист предложил поставить оперу в Веймаре, когда она будет окончена.

Вернувшись в Париж, Сен-Санс с увлечением думал о предложении Листа, однако, ему пришлось приняться за новую переделку «Серебряного колокольчика». На этот раз премьера его состоялась 26 июля. Но это уже были первые дни франко-прусской войны, объявленной 19 июля!

Драмагические события развертывались быстро. После поражения французской армии при Седане (1 сентября) Наполеон III становится пленником пруссаков (2 сентября). На следующий день он уезжает в Вестфаль, сопровождаемый проклятиями собственных солдат, показывающих ему кулаки. 4 сентября в Париже провозглашают республику. Но уже 10 сентября следует официальное закрытие всех театров, а 18-го — пруссаки блокируют Париж, расположившись лагерем перед его фортами.

Сен-Санс в это время — простой солдат 4-го батальона Национальной гвардии Сены. Осада Парижа

призывает его выполнить гражданский воинский долг. Театры превращены в госпитали, художественная жизнь замерла. Лишь временами композитор, ставший рядовым, участвует в концертах, устраиваемых для сбора средств на нужды войны и в пользу раненых.

Сен-Санс вспоминал впоследствии: «В 70-м году я стрелял на бастионах Парижа и пули свистели вокруг меня: я не испытывал страха. Но когда после войны мне привелось играть под управлением Падлу мой соль-минорный концерт, сердце у меня билось так сильно, что, казалось, оно разорвется. Страх ли это? Или тщеславие?»¹ Так или иначе, признание Сен-Санса рисует противоречия его характера, границы его хладнокровия.

События войны затормозили творчество Сен-Санса, но все же оно продолжалось.

В начале войны Сен-Санс пишет вокальную серию «Персидские мелодии» (ор. 26) в составе шести пьес («Бриз», «Пустое великолепие», «Одинокая», «С саблей в руке», «На кладбище», «Кружение») на тексты, взятые из поэмы Армана Рено «Персидская ночь».

Эта вокальная сюита² — яркое произведение Сен-Санса, в котором с обычной для него сдержанностью, но отчетливо выступают смутные и тревожные переживания времен войны. Почти все пьесы этого цикла отмечены чертами драматизма, развития. Их ориентализм достаточно условен, и прав, на наш взгляд, биограф Сен-Санса Жан Шантавуан, характеризующий этот восток как продукт воображения и сближающий его с востоком «Искателей жемчуга» Би-

¹ «Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 286.

² Она была переделана, как мы увидим, в 1891 г. в поэму для солистов, хора и оркестра. Поэма Рено «Персидская ночь» — повествование о безумных и пагубных страстях: герой похищает возлюбленную, но их счастье обрывается с ее смертью; он ищет забвения на войне, но, почувствовав к ней отвращение, присоединяется к дервишам и погибает от опьянения опиумом.

зе¹. Нельзя, однако, не заметить, что интонационные приметы ориентализма в «Персидских мелодиях» при всей их скупости (остинатность, пустые квинты, некоторые ладовые альтерации) грациозны и остроумны. В сущности, «восточность» становится тут лишь поводом для возникновения образов застылости, печального оцепенения или, напротив, дикой порывистости. Первая из пьес («Бриз», посв. Полине Виардо) наиболее умиротворенна, отмечена грациозной жанровостью. Во второй пьесе («Пустое великолепие»), пожалуй, меньше всего выразительности, хотя ее фактура и кульминации мастерски разработаны. Третья пьеса («Одинокая») посвящена Августе Хольмес — талантливой композиторше и красавице, которой увлекались многие тогдашние музыканты, в их числе и Сен-Санс². Эта пьеса проникнута лиризмом любовной тоски. Остинатные журчащие фигурки фортепиано намечают пейзаж. Чаруют ладовые альтерации (например, *фа-диез* и *ре-диез* в первом такте вокальной партии³), игра мажора и минора, удивительная гибкость и «плавучесть» ритма (так, в ля-мажорной части примечательны смены групп тактов по семи и по четыре четверти⁴). Четвертая пьеса — «С саблей в руке». Этот воинственный романс написан с размахом и силой, будучи прямым отголоском грозного года войны. Из деталей привлекает внимание начало с его фанфарой «тристановского» аккорда (будучи знатоком музыки «Тристана и Изольды», Сен-Санс, впрочем, употребляет этот аккорд не в его основной «гомной» функции, а как тревожный клич — примерно так, как позднее Григ в «Жалобе Ингрид!»). Колоритен и нисходящий мелодический ми-

¹ Jean Chantavoine. Camille Saint-Saëns. Paris, 1947, p. 29 (в дальнейшем сокращенно: Chantavoine).

² Сохранились сведения, что Сен-Санс говорил: «Мы все влюблены в нее» (L. Vallas. La véritable histoire de César Franck. Paris, 1955, p. 214). Об А. Хольмес см. Harding, pp. 73—76.

³ Ля минор.

⁴ Кстати сказать, Сен-Санс любил и впоследствии прибегать к метрам с большим числом долей и с нечетными их числами.

нор в первых же тактах солирующего голоса. Отметим также пространную постлюдью фортепиано, в которой тревожный призыв «тристановского» аккорда особенно ярко выражен. В пятой пьесе («На кладбище») изящны «ориентализмы» оstinатного баса, ползущих хроматизмов, минорной доминанты. А то, что вся пьеса написана в ля мажоре — новое свидетельство любви Сен-Санса к сдержанности и просветленности печальных образов. Цикл завершается шестой пьесой («Кружение» с подзаголовком «сновидение от опиума»), вновь построенной на оstinатности, но уже иной — вихре то едва слышимых, то пронзительных фигурок фортепиано. Мастерски выражены то уныло механические, то возбужденные интонации опьяненного, охваченного сонмом видений. Выразительны колористические смены гармоний, эффект «улетучивания» в конце грез.

В целом «Персидские мелодии» — существенный этап развития образного строя музыки Сен-Санса. И проникновение в них тревожно-печальных образов, и «аполлоническая» трактовка этих образов в равной мере показательны.

Первым исполнителем «Персидских мелодий» явился молодой, блестяще одаренный живописец Анри Реньо, обладавший вдобавок прекрасным голосом и талантом певца. Тесная дружба Сен-Санса с Реньо (имя его мы уже упоминали выше), художником больших страстей, которого В. Стасов охарактеризовал как «могучего мыслью и кистью человека»¹, может показаться трудно объяснимой. Но мы знаем, что крайности порою сходятся, знаем и то, что Сен-Санс был человеком сильного темперамента и воли, несмотря на всю свою склонность к уравновешенности и стройности музыкальных образов.

В ноябре 1870 года Сен-Санс написал кантату для контральто, тенора, хора и оркестра под названием «Песни войны» (на собственные слова). Канта-

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Том третий. М., 1952, стр. 551.

ту не удалось исполнить, и некоторое время спустя композитор воспользовался ее музыкой для сочинения «Героического марша» для оркестра (ор. 34)¹. Импозантна партитура «Героического марша» с ее массивным составом оркестра (четырьмя валторнами, тремя тромбонами и тубой). Но музыка этого марша, в сущности, не содержит чего-либо явственно героического, она скорее вызывает образы то убыстренного, то замедленного шествия, эмоции которого не свободны от озабоченности и задумчивости. Видимо, тут выразилась характерная реакция Сен-Санса на события войны, быть может, даже несколько принужденная. Человек его склада должен был видеть в войне прежде всего нечто бессмысленное, нелепое, а вдумываться в суть этой нелепости ему вряд ли особенно хотелось. 5 января 1871 года начались обстрелы Парижа, и когда Сен-Сансу случалось бывать на позициях, он с интересом прислушивался к музыке летящих снарядов, не имея, однако, досуга ее записать².

19 января при Бюзенвале был убит Анри Реньо; тело его нашли только на третий день после битвы. Узнав о смерти любимого друга, Сен-Санс, будучи демобилизованным, вернулся к себе и три дня провел в молчании и слезах, чувствуя себя совершенно подавленным. Церемония похорон Реньо состоялась в храме св. Августина; Сен-Санс играл на органе и включил в исполняемую музыку отрывок из «Персидских мелодий» («На кладбище»). Памяти Реньо Сен-Санс посвятил свой «Героический марш».

Вслед за подписанием перемирия 28 января 1871 года осада Парижа прекратилась.

События войны оттянули реализацию большого и сложившегося в своих основных чертах уже в 1870 году проекта Сен-Санса. Он решил организовать французское «Национальное музыкальное общество» с

¹ Вначале этот марш был исполнен Сен-Сансом и А. Лавиньяком на двух роялях на утреннем благотворительном концерте.

² В о п н е г о т, pp. 59—60.

главной задачей содействовать исполнению в концертах симфонических произведений молодых французских композиторов, которым приходилось с огромным трудом пробивать себе пути к публике. И вот теперь, когда перемирие прекратило военные действия, Сен-Санс с большой энергией приступил к осуществлению своего замысла; патриотический подъем в стране способствовал ему.

Друг детства Сен-Санса, композитор Алексис де Кастильон редактировал устав Общества. К проекту его присоединились композиторы Сезар Франк, Эрнест Гиро, Жюль Массне, Габриэль Форе, Анри Дюпарк и некоторые другие. 25 февраля 1871 года Национальное музыкальное общество с решительным девизом — «французское искусство» (*Ars gallica*) было основано. Президентом его стал Ромен Бюссин, известный певец, год спустя получивший профессуру в Консерватории. Вице-президентом — Сен-Санс. Секретарем — Алексис де Кастильон. Так в музыкальную жизнь Франции вошла сильная, инициативная организация, состоявшая из музыкантов различных направлений, но объединенных до поры до времени общими патриотическими задачами.

Между тем, 18 марта в Париже была объявлена Коммуна, великие и героические задачи которой оказались не понятыми очень многими представителями тогдашней французской интеллигенции.

Перед лицом остро драматических социальных событий мать и двоюродная бабушка Сен-Санса уговорили его не рисковать. Сен-Санс направился в Англию и провел там все время Коммуны. Денег на поездку у него было мало, но удалось кое-что занять, а затем и заработать на чужбине. В Лондоне Сен-Санс писал стихи, сочинил немного музыки, в частности романс «Желание Востока» на собственные слова, который включил позднее в оперу «Желтая принцесса».

После кровавого разгрома Коммуны Сен-Санс возвратился в Париж. В сентябре он вместе с Луи Галле, талантливым либреттистом, начал работу над

одноактной оперой «Желтая принцесса», стремясь удовлетворить тогдашний вкус к экзотике.

В октябре Сен-Санс успешно дал несколько органных концертов в Лондоне, а 17 ноября состоялся в Париже первый концерт Национального музыкального общества. Удача этого концерта сопровождалась и нападками некоторой части прессы. Иные даже склонны были видеть в Обществе опасные социальные тенденции. Его «называли «музыкальным Интернационалом», что было абсурдным», — вспоминал впоследствии Сен-Санс¹.

В 1870—1871 годах жизненная и творческая активность Сен-Санса резко возрастают. У него целый ряд общественных обязанностей, а круг знакомств все расширяется. Каждый понедельник на квартире Сен-Санса по-прежнему, но в более широких масштабах, происходят музыкальные вечера — нередко с участием зарубежных музыкантов.

Туберкулез и болезнь глаз временами обостряются (испытания военного времени и бедственная жизнь в Лондоне в апреле — мае 1871 года заметно повредили его здоровью). Но силой воли и творческой энергии Сен-Санс заставляет себя преодолевать препятствия, он трудится неустанно. Взглянем на некоторые сочинения, возникшие в 1871 году.

Вот Гавот для фортепиано (ор. 23) — неоклассическое сочинение, приметное не только искусной стилизацией, но и попыткой оркестровой трактовки фортепиано². Вот совсем иного характера пьеса — Романс без слов для фортепиано (си минор), проникнутый щемящей грустью. В этой музыке и в самой ее фактуре заметно нечто рубинштейновское: и тон печали, и регистровый размах аккордов, окружающих мелодию словно бы звуковыми шпалерами. С вели-

¹ C. Saint-Saëns. Harmonie et mélodie. Paris, 1885, p. 212 (в дальнейшем сокращенно: Harmonie et mélodie).

² Этот Гавот (имеющийся и в оркестровой редакции) первоначально был задуман как антракт для «Серебряного колокольчика».

кой, присущей ему способностью оригинальной ассимиляции Сен-Санс, разумеется, не мог пройти мимо пианизма, да и эстетики Антона Рубинштейна — художника, который, естественно, должен был быть ему дорог как хранитель классических и ранне-романтических традиций.

Упомянем еще Колыбельную для скрипки (ор. 38), песни на слова английских поэтов (А. Теннисона и Т. Дэвиса), сочиненные во время краткой эмиграции в Англии.

В конце 1871 года была завершена одноактная опера «Желтая принцесса». Либретто ее повествовало о нелепых фантазиях молодого голландского ученого Корнелиуса, который, пренебрегая любовью своей кузины и увлекшись портретом японки, пытается перенестись в Японию при помощи волшебного зелья, но оказывается на родине и отдается любви к кухне.

Поставленная 12 июня 1872 года на сцене Опера-Комик, «Желтая принцесса» выдержала всего пять представлений. Автор писал впоследствии, что «это невинное маленькое произведение было принято с враждебностью самой свирепой»¹. Занятно, что эту оперу обвиняли в сложности, в отказе от традиций комического жанра и даже называли «непонятной музыкой будущего»². Но было бы неверным, на наш взгляд, видеть в «Желтой принцессе» только промах. Как и его друг Бизе в опере «Джамиле», поставленной 5 июня того же года и также не имевшей успеха (состоялись лишь 11 представлений), Сен-Санс в «Желтой принцессе» пытался, хотя и без особой удачи, наметить пути лирической трансформации комического оперного жанра. Он стремился и к изяществу, утонченности, которые были восприняты как сложность. Локальный «японский» колорит выражен в «Желтой принцессе» фрагментами пентатоники

¹ École buissonnière, p. 27.

² Vonnegot, p. 67. Сыпались и модные обвинения в «вагнеризме».

(№№ 1, 5)¹ и натурального минора (№ 2). Эти же довольно условные элементы выступили и в увертюре².

Самым значительным сочинением Сен-Санса в 1871 году явилась его первая симфоническая поэма «Прялка Омфалы». Обращение Сен-Санса к греческой мифологии и, в частности, к мифам о Геракле соответствовало вкусам времени (вспомним хотя бы «Античные стихотворения» Леконта де Лиля). Уже тогда (и еще очевиднее — позднее) культ античности выражал потребность в том или ином идеале, которого не доставало в окружающей жизни.

Что касается Сен-Санса, то он шел своим путем и в данном случае, несмотря на сюжет, связанный с Гераклом, вовсе не стремился к воплощению героического. Кстати сказать, само название «Прялка Омфалы» представляло собой анахронизм, поскольку прялка возникла только в средние века. Но это выражение было употреблено В. Гюго в его «Легенде веков» и, вероятно, именно оттуда заимствовано Сен-Сансом.

Ж. Боннеро сообщает, что поводом для возникновения этой симфонической поэмы послужили два впечатления. Одно из них было вызвано изящной прялкой из черного дерева, которую Сен-Санс увидел в салоне красивой женщины; при этом в его сознании сразу наметилась музыкальная тема. На другой день, навестив мастерскую живописца Александра Кабанеля (художника академического направления, пользовавшегося поддержкой Наполеона III и прославившегося во время Второй империи), Сен-Санс был восхищен картиной «Венера», только что оконченной и стоявшей на мольберте. Итак, обращение к античному мифу облеклось в формы светского повествования. Да и сам композитор в предисловии к

¹ Особенно изящен пентатонический эпизод с колокольчиками в № 5.

² Высоко оценил «Желтую принцессу» Г. Форе (см. Harding, p. 119).

партитуре поэмы писал, что ее сюжет — «женское обольщение, победоносная борьба слабости против силы», тогда как «прялка» служит лишь предлогом для ритма и общего характера движения. Тут же (в предисловии) примечательна и ирония композитора, который предлагал желающим найти в указанных местах карикатуры жалуемого Геракла и насмехающуюся Омфалу. Шутливость первой из симфонических поэм Сен-Санса (воплощенная скерцозной музыкой) обещала целое направление, далекое от философичности симфонических поэм Листа. Примечательно, что «Прялку Омфалы» Сен-Санс посвятил Августе Хольмес. И это многое объясняет во всей концепции поэмы: перед нами, в сущности, грациозно-поэтические и намеренно легковесные, кокетливые отблески лично пережитого, своеобразный род симфонического мадригала. Ирония «Прялки Омфалы» не была воспринята многими весьма квалифицированными слушателями. Так, например, П. Чайковский в 1875 году упрекнул Сен-Санса в том, что он основной темой «Прялки Омфалы» «взял довольно банальный плясовой мотив, из разнообразной окраски которого посредством многообразных оркестровых эффектов не вышло ничего особенно привлекательного»¹.

Э. Ганслик (в 1888 году) также похвалил оркестровку «Прялки Омфалы», отметил «несравненное подражание» жужжанию прялки, но нашел музыку лишенной душевности².

Отметим попутно, что обычно крайне сдержанная в выражении страстей или насмешливо их трактующая, музыка Сен-Санса не раз встречала порицания со стороны тех, которые искали в искусстве пафоса и силы эмоций.

При первых исполнениях (9 декабря 1871 года

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 297.

² E. Hanslick. Aus dem Tagebuche eines Musikers. Berlin, 1892, S. 262.

на двух фортепиано¹, 9 января 1872 года в оркестре «Прялка Омфалы» скорее озадачила, чем увлекла слушателей. Напротив, с успехом прошло 10 декабря 1871 года в Зимнем цирке исполнение «Героического марша».

18 января 1872 года умерла в возрасте девяносто одного года двоюродная бабушка Сен-Санса, Шарлотта Массон, так много сделавшая для его первоначального воспитания и образования. В душе композитора образовалась одна из невосполнимых брешей.

А жизнь приносила все новые огорчения и испытания. Когда 10 марта 1872 года Сен-Санс выступил в концерте Падлу как исполнитель ре-мажорного фортепианного концерта Алексиса де Кастильона, публика, не приняв музыку, подняла целую бурю криков и свистков. Сен-Санс, невозмутимо обзоревая ряды слушателей холодным и презрительным взглядом, продолжал играть, оркестр и Падлу следовали его примеру. «Камиль был великолепен!» — восклицал затем с горечью и восторгом Кастильон. Совершенно аналогичным оказывалось поведение Сен-Санса в трудных случаях и впоследствии. Если его соперник Ж. Массне готов был впасть в отчаяние от одного отрицательного отзыва и прямо-таки боялся публики своих премьер, то Сен-Санс смело шел навстречу препятствиям, руководимый несгибаемой волей, непоколебимым хладнокровием. Он призывал к выдержке и своих друзей. «Жемчужина, брошенная свиньям», — так охарактеризовал Сен-Санс неуспех «Джамиле» в своем, посвященном Ж. Бизе сонете².

Разумеется, такое хладнокровие, как и все в жизни, имело свою оборотную сторону: оно закаляло волю Сен-Санса, но ослабляло живость и трепетность его эмоций.

Сен-Санса давно уже тянуло к литературной деятельности — критика, мемуариста, эссеиста. Первая его статья появилась (в журнале «La Renaissance

¹ Играли Сен-Санс и Августа Хольмес.

² *Servièges*, p. 32.

Littéraire et Artistique», основанном в апреле 1872 года Эмилем Блемоном) 26 октября 1872 года: она была посвящена опере «Элоиза и Абеляр» Аири Литольфа и подписана псевдонимом «Фемий» (в честь пещера на острове Итака, воспетого Гомером в «Одиссее»). В дальнейшем Сен-Санс писал немало статей на разные темы, периодически объединяя их в сборники.

В 1872 году возникают два сочинения Сен-Санса для любимого им инструмента — виолончели. Это — Первая соната для виолончели и фортепиано до минор (ор. 32) и Первый концерт для виолончели с оркестром ля минор (ор. 33).

Первая соната для виолончели и фортепиано¹ — суровое, тревожное сочинение. Вряд ли будет какой-либо натяжкой услышать тут отзвуки миновавших грозных лет. Характерны поэтому и явственные в сонате традиции Бетховена.

Конечно, все направление Сен-Санса пролегалo вдали от всепроникающей пражданственности и социальных утопий Бетховена, а равно и от могучей диалектики его мышления. Но никогда не следует забывать, что Сен-Санс обладал очень развитой и любовно культивируемой способностью жить в мире музыки, увлекаться самими музыкальными образами как таковыми. Конечными стимулами при этом все-таки оказывались импульсы жизни, потребность в той или иной ориентации мыслей и чувств.

В данном случае потребовалась ориентация на что-то сильное, мужественное, и композитор с увлечением и с безупречным мастерством возродил штрихи бетховенской кисти: трактовку до минора, решительные удары звучностей, громоносные восклицания, бурление аккомпанирующих пассажей, а вместе с тем и черты лирической мягкости — вздохи и спады эмоций, сменяющихся размышлениями. В первой части живо и непринужденно претворена упругая бетховенская трехдольность с ее игрой и перебивками ритмов, а во

¹ Любопытно, что некоторые ее фрагменты возникли первоначально как импровизации на органе в храме св. Августина.

второй части — узорчатость и причудливость бетховенских жанрово-лирических картинок. Финал сонаты более формален (к тому же, в побочной партии приметно нарушено единство стиля — пластичные, но интонационно вялые мелодические речитативы решительно уводят от Бетховена). И все же соната в целом — яркий пример «бетховенизмов» Сен-Санса, с проявлениями которых нам еще придется встречаться.

Одночастный Первый концерт (для виолончели с оркестром) — произведение совсем иного эмоционального и стилевого строя. Отзвуков Бетховена здесь очень мало, зато преобладают черты галантного стиля (эстетическим центром концерта становится традиционно инструментованный вставной менуэт). Характерно, что Эд. Ганслик, находя в этом концерте черты пикантного и причудливого, отмечал, что в нем «мало здоровой музыки» и склонен был рассматривать его как «беглую случайную работу»¹.

Вместе с тем, Первый виолончельный концерт Сен-Санса удостоился и специфической похвалы. Известно, что оркестровое сопровождение виолончели представляет особые трудности ввиду низкого регистра инструмента, легко подавляемого звучанием оркестра. Английский знаток оркестра Адам Карс пишет: «Легкие краски и выдержанность особенно удавались Сен-Сансу при сопровождении оркестровым аккомпанементом инструментального или вокального соло. Почти единственным вполне удовлетворительно оркестрованным виолончельным концертом XIX века является его всем известный концерт a-moll»². Действительно, соразмеряя силы, тембры и регистры, широко пользуясь в оркестре паузами, отрывистыми и «разреженными» звучностями, Сен-Санс добился в этом концерте образцового аккомпанемента солирующей виолончели. Лаконизм и разнообразное использование возможностей инструмента способствовали зна-

¹ Ed. Hanslick. *Concerte, Compositionen und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*. Berlin, 1896, S. 220.

² А. Карс. *История оркестровки*. М., 1932, стр. 231.

чительной популярности этого виолончельного концерта, которую он сохранил до наших дней, несмотря на скромные достоинства своего содержания.

19 января 1873 года Концерт для виолончели был впервые исполнен (Огюстом Тольбеком), а 15 марта того же года Сен-Санс исполнил с Иоганном Рёхзелем Сонату для виолончели и фортепиано.

Состоялись и другие концертные выступления Сен-Санса — на органе и фортепиано (в частности, он участвовал в исполнении одного из фортепианных трио Бетховена).

К концу года состояние здоровья Сен-Санса, утомленного очень интенсивной деятельностью, заметно ухудшилось — потребовался отдых на юге. Октябрь и ноябрь 1873 года Сен-Санс провел в Пуант-Сент-Эжене (около столицы Алжира), в саду с мраморным водоемом, тяготясь сознанием временного бессилия, но наслаждаясь локоем и одиночеством. Это была первая поездка Сен-Санса в страну, которую он позднее посещал очень часто.

Едва оправившись, еще в Алжире, Сен-Санс окончил эскиз третьего акта «Самсона и Далилы». В середине октября в прессе появились сообщения, что композитор завершил ораторию «Далила». Но сведения эти были ложными и преждевременными. Сен-Санс писал не ораторию, а оперу, и партитуру ее ему удалось закончить только в 1876 году.

1873 год стал годом сочинения второй симфонической поэмы Сен-Санса — «Фазтон» (ор. 39), по сюжету известного мифа о сыне Гелиоса, который самонадеянно упросил отца дать ему на один день управление колесницей солнца, не справился с конями, впряженными в колесницу и был оражен молнией Зевса, так как колесница слишком приблизилась к земле и стала опалять ее страшным жаром.

Задачи изобразительности оказались в этой поэме гораздо более сложными и широкими по масштабу, чем в «Прялке Омфалы». Но и Сен-Санс отнесся к задаче серьезнее. Поэма «Фазтон», которую П. Чайковский охарактеризовал позднее, как «могущую слу-

жить украшением нашего репертуара»¹, написана блестяще и с размахом.

Впечатляют ликующие вступительные звучания ми-бемоль мажора с громогласными аккордами труб и тромбонов. Превосходна картина полета-скачки, начатая (сухими репетициями струнных (поддержанными арфами) и развернутая вскоре звонкими тембрами деревянных. Примечательны затем контрасты. То трубы и тромбоны «вырезают» свои фанфары на фоне остигатных, дробных фигур скрипок, то звучность становится мягкой, изысканной, наполняясь арпеджиями арф и тихой толчеей аккордов у деревянных. Ритм, как и обычно у Сен-Санса, очень гибок, очень подвижен; так, например, при своем возврате тема полета дана уже триолями восьмых, а не группами из восьмой и двух шестнадцатых. Постепенно (бликами высоких нот, противопоставлениями регистров) создается условное ощущение высоты. Вместе с тем, музыка как бы застревает, цепенеет — метко найденный штрих образа! Лаконичное последующее возобновление стремительного полета приводит к катастрофе (и одновременно к торжественному триумфу ми-бемоль мажора!). Кода — краткая и «равнодушная» эпитафия с безвольными отголосками предыдущих фанфарных интонаций.

Первые исполнения «Фаэтона» состоялись 7 и 12 декабря 1873 года в концертах Колонна. В прессе появились неблагоприятные отзывы. Писали, в частности, что недостойно серьезного музыканта «снижать искусство, предназначенное трогать сердце и поражать воображение, до подражания некоторым материальным феноменам»; промелькнуло даже насмешливое замечание, что в поэме Сен-Санса выражена не олимпийская колесница бога Солнца, но попросту «шум фиакра, спускающегося с Монмартра»².

Тем не менее, «Фаэтон» донныне сохранил значе-

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 295.

² Вонпетот, р. 71.

ние одного из выразительных и ярких сочинений Сен-Санса. Искать в музыке этой поэмы эмоциональные глубины, думается, не следует. Ведь композитор принципиально утверждал тут программность как увлекательное «зрелище» для ушей. И все же выраженный «Фаэтоном» образ безрассудно-смелого и сломленного порыва вряд ли можно понять до конца вне социальных потрясений французской культуры в начале 70-х годов — тех потрясений, которые наложили печать даже на гармоничное в своих основах творчество Сен-Санса. Отметим еще, что стройность формы «Фаэтона» вызвала специальную похвалу Венсана д'Энди¹, отнюдь не принадлежавшего к поклонникам и друзьям автора этой симфонической поэмы.

К началу 1874 года Сен-Санс чувствовал себя поправившимся и окрепшим — он возобновил концертную деятельность. В июле Сен-Санс принимал участие в работе жюри, присуждающего премии Рима.

20 августа Полина Виардо организовала в Круасси, на небольшой парковой сцене исполнение второго акта «Самсона и Далилы» (Сен-Санс аккомпанировал певцам; Виардо исполняла партию Далилы²). Однако Халанзье, тогдашний директор Гранд-Опера, уклонился от предложения поставить «Самсона и Далилу» — его смущали библейский сюжет и репутация композитора как «вагнериста» и сторонника «музыки будущего».

Сочинения Сен-Санса, написанные или законченные в 1874 году, представляют тот или иной интерес, а некоторые из них очень значительны.

Allegro appassionato для виолончели и фортепиано (ор. 43) сохраняет популярность небольшой, но эффектной пьесы. Романс для скрипки с оркестром (или с фортепиано — ор. 48) — вполне неоклассического склада, с «галантной» напевностью короткого ды-

¹ Vincent d'Indy. Cours de composition musicale. Deuxième livre — Seconde partie. Paris, 1933, p. 321 (в дальнейшем сокращенно: V. d'Indy).

² Ей посвятил впоследствии Сен-Санс партитуру оперы.

хания, перемежающейся с бойкими, легкими пассажами.

Привлекают внимание Вариации на тему Бетховена для двух фортепиано (ор. 35). А. Корто справедливо называет их «великолепными», относя к числу самых замечательных образцов данного жанра¹. Хочется привести и суждение П. Чайковского (относящееся к 1875 году):

«Пьеса эта обнаруживает в г. Сен-Сансе не только превосходного музыканта, но и тонкого знатока бетховенского стиля. Взявши сюжетом для своих вариаций одну из тем гениальнейшего симфониста, г. Сен-Санс поступил весьма умно, постаравшись и в последовательном, органически сложившемся развитии этой темы копировать иногда до поразительной верности приемы, усвоенные Бетховеном для формы вариаций. Здесь индивидуальные черты сочинительского дарования г. Сен-Санса уступили место подавляющей мощи Бетховена до такой степени, что слушатель, недостаточно знакомый с фортепианными сочинениями великого мастера, мог бы легко допустить, что вариации сделаны им самим. Это очень ловко и очень тонко»².

Действительно, перед нами редкостный образец не просто приближения к бетховенскому стилю (как в Первой сонате для виолончели и фортепиано), а совершенного «вселения» в этот стиль. Дают себя знать с удивительной силой как уже отмечавшаяся нами способность Сен-Санса переживать музыку в качестве объекта творчества, так и его аналитический дар проникать во все частности, что делает возможным совершенное артистическое перевоплощение.

В 1874 году возникла также третья из симфонических поэм Сен-Санса, ставшая особенно популярной.

¹ Cortot, p. 102. Темой для Вариаций Сен-Санса послужило трио менуэта из фортепианной сонаты Бетховена ор. 31, № 3.

² П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 296.

Это «Пляска смерти» (ор. 40). Краткая история ее такова. Вначале (в 1873 году) был написан Сен-Сансом романс на слова Анри Казалиса (1840 — 1909), медика и поэта, близкого к поэтической школе парнасцев и выступавшего в печати под псевдонимом Жана Лахора. Стихи повествовали о танце скелетов на кладбище темной и ветреной зимней ночью под музыку Смерти, играющей на скрипке — (покуда не пропоег петух. Стихи Казалиса носили издевательское заглавие: «Равенство, братство». В 1874 году Сен-Санс воспользовался музыкой романса для сочинения симфонической поэмы, которой суждено было стать одним из самых известных его сочинений.

«Пляска смерти» была впервые исполнена 24 января 1875 года в концерте Колонна (в зале Шатле). Это исполнение (равно как и последующее — 7 февраля) прошло благополучно — поэму даже бисировали. Позднее (24 октября 1876 года, в концерте Падлу) «Пляска смерти» была освистана¹. Но именно свистки представлялись впоследствии Дебюсси указанием на истинные достоинства пьесы. «Игра ритма и тембров, — писал Дебюсси в 1903 году², — сохраняет в этой музыке свою любопытную живость, и г-н Сен-Санс не будет на меня в обиде, если я осмелюсь сказать, что он подавал здесь надежду стать очень большим музыкантом»³.

Интересны разнохарактерные отзывы о «Пляске смерти» Сен-Санса русских музыкантов.

Отзыв М. Мусоргского оказался уничтожающим. По его словам (в письме В. Стасову от 23 ноября 1875 года), Сен-Санс «утилизует камерную миниатюру и доходит в этом деле до такой стойкости, что являет в богатых оркестровых силах крошечные мыс-

¹ Servièges, p. 34.

² Пользуясь маской г-на Кроша.

³ К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., 1964, стр. 104 и 115. Кстати сказать, отзвуки «Пляски смерти» Сен-Санса живо чувствуются в начале фортепианных пьес «Маски» Дебюсси (1904).

лишки, навеянные крошечным стихоплётом, и называет эту крошку «Danse macabre»¹.

Аналогично отозвался (в 1901 году) о «Пляске смерти» Сен-Санса В. Стасов. По его словам, это «оркестровая пьеса, хотя и украшенная изящной и пикантной инструментовкой в современном стиле, но конфетная, миленькая, скорее всего «салонная», можно сказать,—вертопрашная, легкомысленная, решительно лишенная серьезного, глубокого и великого характера, того, которого требует задача и который гениально воплощен в «Danse macabre» Листа»².

Иначе смотрел на «Пляску смерти» Сен-Санса Н. Римский-Корсаков. По свидетельству В. Ястребцева (запись 19 ноября 1900 года): «Беседуя с Николаем Андреевичем о «Danse macabre» Сен-Санса, я узнал, что вопреки мнению Мусоргского об этом произведении, Римский-Корсаков искренне восхищается им и вообще чрезвычайно высоко ценит музыку Сен-Санса»³.

Отверг отзыв Мусоргского «по поводу прелестной, изящной, музыкальной, высокоталантливой «Danse macabre» Сен-Санса и Ц. Кюи—в своем письме к М. С. Керзиной от 12 марта 1906 года»⁴.

Приведем также мнения П. Чайковского и В. Калинникова.

Первый из них не был потрясен «Пляской смерти» Сен-Санса, но отдал должное этому произведению. По словам Чайковского о Сен-Сансе (1875), «в его симфонической поэме «Danse macabre», столь понравившейся нашей публике, проглядывает богатая ресурсами творческая фантазия, умеющая не

¹ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л., 1932, стр. 331. При этом Мусоргский резко противопоставляет «Пляске смерти» Сен-Санса «Пляску смерти» Листа.

² В. В. Стасов. Избр. сочинения в трех томах. Том третий. М., 1952, стр. 707—708. См. также стр. 748—749.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Том второй. Л., 1960, стр. 150.

⁴ Ц. А. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 358.

только изобрести оригинальную музыкальную идею, но также и облечь ее в самую соблазнительно-красивую форму. Сочинение это, живописующее в звуках ту самую картину пляски смерти, которой Лист посвятил одно из своих капитальнейших сочинений и о которой я распространился однажды подробно, по своей красивой основной теме, по превосходнейшей инструментовке, по замечательному вкусу, с которым автор выбирает свои оркестровые эффекты, принадлежит к числу самых замечательных симфонических произведений новейшей школы. Если сравнить его с сочинением Листа на тот же сюжет, то перевес глубины, мощи и потрясающего пафоса останется на стороне последнего, — но оно не уступает ему в отношении красоты и блеска»¹.

Особенно примечательно очень взволнованное восприятие «Пляски смерти» Сен-Санса Василием Калининковым. В письме к отцу от 8 ноября 1884 года Калининков сообщал свои впечатления от «Пляски смерти», исполненной на фортепиано в 4 руки Э. Л. Лангером и Нейпортом:

«Это такая, папочка, вещь, что... У нас с Сапожниковым просто волосы дыбом встали. А мне стало до того жутко и страшно, что я боялся закричать. Нервы так были раздражены, что я боялся как бы не упасть в обморок... Лангер мне сказал, что он видит первого человека, который так глубоко чувствует музыку. Это, конечно, лестно для меня, но в то время я очень желал не быть таким чувствительным. Теперь я Вам расскажу характер пьесы или даже не характер, а ее либретто. Сначала слышится, что где-то на колокольне бьет 12 часов ночи. При последнем ударе слышится какой-то стон, вопли и вой. Мертвецы встают из гробов... Слышен стук костей и шум какой-то тихий, но страшный, мертвый... И начинается пляска. Сначала тихо, потом все сильнее и сильнее... Наконец она переходит в ка-

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 294—295.

кую-то дикую, демонски-мертвецкую и бешеную скачку. Музыка до того страшна, дика и мелодично грустна, что поневоле забываешься и дрожишь. Вдруг в самом бешеном месте слышен сквозящий весь стук и гам крик петуха. Сначала где-то в отдалении и неясно, а потом ближе и ближе, а танцы продолжают... Вдруг разом обрывается пляска... Мертвецы прислушиваются; в это самое время совершенно отчетливо раздастся ку-ка-реку. Затем страшный гам, шум и вопли, похожие на рев диких зверей... Мертвецы поспешно бегут в могилы. При этом опять стук костей, стук крышек гробов и т. д. Наконец весь гул утихает. Мертвецы улеглись по своим местам, и пьеса кончается минорным плачущим аккордом. Я довольно подробно описал Вам то, что я чувствовал, но ведь на бумаге это плохо передается. Но повторяю Вам, что я как бы видел пред глазами всю эту картину и положительно дрожал от страху»¹.

Читатель волен выказать недоверие к этим словам и отнести их за счет крайне острой восприимчивости Калининкова. К тому же, легко заметить, что в партитуре нет ряда образных моментов, описанных Калининковым. Он явно дополнил своим воображением сюжетные детали вроде приближающегося постепенно крика петуха, тогда как петух кричит лишь однажды (соло гобоя перед кодой); примыслено Калининковым и кое-что другое. Однако для нас несомненно, что, несмотря на все преувеличения и «дополнения», Калининков с большой чуткостью уловил и охарактеризовал черты леденящего ужаса, присущие образам «Пляски смерти» Сен-Санса и не замеченные многими в силу изящества фактуры, эмоциональной сдержанности и того, что Луи де Ромен справедливо назвал «насмешливым

¹ Василий Калининков. Письма, документы и материалы. Том 1. М., 1959, стр. 55—56. См. также письмо Калининкова к Н. С. Ливановой от того же числа (там же, стр. 53).

скептицизмом»¹, отрицающим религию и мистику, но, в сущности, бессильным перед гнетущей угрозой и печалью ничто.

Что касается сопоставления «Пляски смерти» Сен-Санса с одноименным произведением Листа, то сам Лист как бы отринул возможность снижать значительность симфонической поэмы Сен-Санса, сделав ее вдохновенную фортепианную транскрипцию. 2 октября 1876 года Лист писал Сен-Сансу из Ганновера: «Дражайший друг! Посылая Вам сегодня транскрипцию Вашей «Пляски смерти», прошу Вас извинить мою неловкость в переложении на фортепиано чудесной красочности Вашей партитуры. Никто не достигал невозможного. Никому еще не дано воспроизводить оркестр на рояле. Но, несмотря на это, нужно всегда стремиться к Идеалу через все формы, более или менее неподатливые и недостаточные»².

Пример, поданный Сен-Сансу «Пляской смерти» Листа, очевиден, но тем более примечательна оригинальность произведения Сен-Санса. Ц. Кюи, сопоставляя обе «Пляски смерти», писал, что «Лист отнесся к своей теме с чрезвычайной серьезностью, глубиной, мистицизмом, непоколебимую слепую верою средних веков. Г. Сен-Санс, как француз, взглянул на эту же задачу легко, шутивно, полукомически, со скептицизмом и отрицанием девятнадцатого века»³.

Итак, мы вновь встречаемся с характерным скептицизмом Сен-Санса. По правде говоря, Кюи несколько преувеличивает различие — ведь скептицизм в известной мере был присущ и Листу, несмотря на его религиозность, столь отличную от позитивистских воззрений Сен-Санса. Пожалуй даже, именно черты печального скепсиса сближали

¹ Louis de Romain. Essais de critique musicale. Paris, 1890, p. 77.

² Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу, стр. 61—62.

³ «СПб. ведомости», 1875, № 311.

двух композиторов. В данном плане следует признать метким сопоставление «Пляски смерти» Сен-Санса с «Мефисто-вальсом» Листа, которое делает Ж. Шантавуан, указывая и на частности ритма, фактуры и т. д.¹

Сходство двух «Плясок смерти» проявилось и в принципе солирования, концертности. Но у Листа солирует громоносное фортепиано, а у Сен-Санса — хрупкая скрипка. Лист потрясает силой и темпераментом, Сен-Санс волнует и тревожит парадоксальным сочетанием изящества с мертвенностью в жутком образе пляшущих скелетов. В итоге — сколько бы ни говорили о сходстве, различие выступает тем явственнее и определеннее, не будучи абсолютным.

Как партитура, симфоническая поэма «Пляска смерти» представляет одно из высших достижений Сен-Санса — столь удивительно она стройна, богата красками (первых слушателей поразил ксилофон!²) и прозрачна в tutti. В других программных деталях поэмы (звон арфы, бьющей полночь на фоне выдержанной ноты валторны вначале, свист и вой хроматических гамм, легкая трель скрипки соло и флейты в коде, подобная жужжанию зимнего ветра и т. п.) сказалось старое стремление Сен-Санса к звуковой наглядности на основе предварительного фиксирования слуховых ощущений. И, думается, прав тот же Ж. Шантавуан, подчеркивающий зависимость начального «звона» от столь внимательно и заинтересованно воспринимавшихся композитором в детстве звуков боя часов³. Все это в совокупности

¹ Chantavoine, p. 39. А дальше — вальсообразные зловещие образы «Пляски смерти» Сен-Санса очевидно повлияли на музыку «Грустного вальса» (1903) Яна Сибелиуса.

² Он вступает на 11-й странице партитуры и использован экономно — с явной целью подражать стуку костей. Любопытно, что в примечании к партитуре, изданной Дюраном, мы находим объяснение, — что такое ксилофон и где его купить. В дальнейшем ксилофон, как известно, сделался постоянным участником оркестра, а злоупотребление им (вне специфической образности) стало со временем чрезвычайным.

³ Chantavoine, p. 9.

служит созданию остро графического и, вместе с тем, мастерски, виртуозно «раскрашенного» образа. Даже выходя из круга безмерно взволнованных описаний Калинникова, трудно отделаться от щемяще-неуютного чувства при слушании этой музыки, в которой так рассчитанно мало эмоций и так пугающе обнажены насмешливо безотрадны видения небытия...

Идея оратории (библейской поэмы) «Потоп» возникла у Сен-Санса (библейской поэмы) «Потоп» возникла у Сен-Санса уже в 1873 году. Луи Галле написал либретто, в котором местами цитируются неизменные тексты Библии. Оратория (ор. 45) была закончена и оркестрована в 1874 году. Это произведение для солистов, хора и оркестра, задуманное в широких масштабах и, вместе с тем, сжатое (121 страница партитуры) — типично для Сен-Санса. Библейский сюжет отнюдь не побуждает композитора к религиозности, он трактован очень «светски» и декоративно.

Во вступлении (прелюдии) сопоставлены суровый (стилизованнный в духе исто-традиционной полифонии)¹ и лирический элементы. Тема последнего, излагаемая скрипкой соло:

4 Andantino

Violon solo

p

dolce assai

¹ Любопытны требования Сен-Санса (по воспоминаниям Макса д'Оллона) к исполнителям этого фрагмента: «Не нужно выразительности, не надо вибрато; бог на небесах и он скучает» («Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 286).

относится к числу наиболее пластичных тем Сен-Санса; далее она знаменует в оратории образ мягкости и человечности. Эту тему можно было бы, пожалуй, назвать и одной из лучших тем Сен-Санса. Однако ей недостает интонационной и ритмической концентрации, вредят некоторые расплывчатость и неопределенность.

Отмечена мастерством речитативов и живостью эмоциональных смен, а также краткостью изложения вся первая часть оратории. Как, например, неожиданно и блестяще звучит внезапный переход к порывистым волнообразным пассажам струнных при упоминании о рождении гигантов и как умело выражены музыкой последующие этапы «скуки» и раздражения разочарованного бога, который в конце концов решает затопить землю и повелевает Ною оборудовать ковчег!¹

Во второй части оратории (звуковой картине потопа) Сен-Санс мобилизует весьма внушительный состав оркестра с четырьмя валторнами, четырьмя трубами, пятью тромбонами и тремя тубами. Изобразительные эффекты этой части с ее «ветровыми» хроматическими гаммами деревянных, струнных и даже труб и тромбонов, с ревом меди, рокотом литавр, неистовыми короткими, взбегающими и низбегающими волнами струнных очень внушительны, но одновременно просты, почти «назидательны», в чем сказывается усвоение уроков декоративной инструментовки Берлиоза. С большой наглядностью показаны как растущий напор, так и отступление водной стихии.

Третья часть оратории (рисующая то, как вновь устанавливаются на земле мир и гармония) несколько слабее. Здесь попадают изящные изобрази-

¹ Чрезвычайно различны «Потоп» Сен-Санса и «Потоп» И. Стравинского (1961—1962). Но, пожалуй, в «Потопе» Сен-Санса есть некоторые задатки обытовления библейского сюжета, которые получили у Стравинского подчеркнuto парадоксальный характер.

тельные эффекты (чрезвычайно грациозен полет голубя, выраженный выющимися пассажирами двух флейт), встречаются фрагменты просветленной лирики (таков в особенности апофеоз темы примера 4). Но фугированный заключительный хор, пожалуй, несколько многословен, а его солидность как бы заслоняет самые поэтичные предшествующие моменты оратории. О приеме этого произведения Сен-Санса публикой и критикой нам еще придется говорить ниже.

Итак, в первой половине 70-х годов тяжелые испытания, выпавшие на долю французского общества, стимулировали очень интенсивное становление таланта и мастерства Сен-Санса. Вспоминая музыку «Персидских мелодий», трех первых симфонических поэм, Первой сонаты для виолончели и фортепиано, Вариаций для двух фортепиано на тему Бетховена, оратории «Потоп», а равно и сочиненное для оперы «Самсон и Далила», мы можем с уверенностью говорить о годах расцвета дарования.

ЗРЕЛОСТЬ

3 февраля 1875 года Сен-Санс женился на Марии-Лауре-Эмилии Трюффо, сестре его ученика и друга Жана Трюффо, которому он некогда посвятил Каприс на темы балетной музыки из «Альцесты» Глюка. Мария-Лаура была почти в два раза моложе Сен-Санса (она родилась 16 апреля 1855 года). Брак этот явился результатом скорее волевой причуды композитора, чем его любви к Марии Трюффо¹. Вдобавок Мария вызвала ревность со стороны матери Сен-Санса. Как мы увидим ниже, брак его оказался несчастным.

Между тем, концертные поездки Сен-Санса продолжались: 14 марта 1875 года он исполнил в Брюсселе свой Второй фортепианный концерт и три транскрипции произведений С. Баха.

26 марта Сен-Санс присутствовал в Париже (в зале Шатле) на исполнении первого акта «Самсона и Далилы». Прием оказался прохладным. Критик Анри Коэн даже написал следующее: «Никогда не было более полного отсутствия мелодии, чем в этой драме; настолько, что даже в исполнении талантливых артистов никто не обнаружил и одной фразы, могущей показать себя и вызвать аплодисменты.

¹ См. Harding, pp. 133—134.

Прибавьте к этой нехватке мотивов гармонию, часто очень рискованную, и инструментовку, которая нигде не поднимается над уровнем посредственности»¹. Вот как мало ценили Сен-Санса при всем его громадном даровании, вдобавок находя и крайнее и шаблонное у этого принципиального сторонника ясности и стройности стиля!

В начале 1875 года Фанни Пеллетан обратилась к Сен-Сансу с просьбой помочь ей в большом и сложном деле проверенного издания главных сочинений Глюка (которое было начато ею в 1873 году). Состоялась публикация двух «Ифигений», а «Альцеста» дошла до корректуры, когда 15 февраля умер сотрудник Ф. Пеллетан Бертольд Дамке. Сен-Санс с детства ревностный почитатель Глюка, охотно взял на себя обязанности редактора, которые ему пришлось выполнять около тридцати лет. Так возникла новая сфера его деятельности, впоследствии расширившаяся. Ф. Пеллетан умерла в возрасте 46 лет 1 августа 1876 года. «Армида» была издана Сен-Сансом (при участии Тьерри-Пу) в 1889 году. В 1896 году вышел в свет «Орфей», а в 1902 году (при помощи Ж. Тьерсо) — «Эхо и Нарцисс».

Смерть Жоржа Бизе (3 июня 1875 года) тяжело подействовала на Сен-Санса — он лишился одного из лучших друзей.

Наиболее значительным сочинением Сен-Санса в 1875 году явился Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (до минор, ор. 44). Этот концерт, по справедливому мнению А. Корто, в сущности, одночастен² и представляет обширную поэму, распадающуюся на четыре фрагмента, объединенные попарно³. Вряд ли можно оспорить и утверждение Корто, согласно которому Четвертый концерт представляет в своем целом «самое совершенное из сочине-

¹ Bonnerot, p. 75.

² Cortot, p. 82.

³ 1. Allegro moderato. Andante и 2. Скерцо с Финалом.

ний, написанных Сен-Сансом для фортепиано»¹. Этому совершенству способствуют не только обычная для Сен-Санса ясность формы, но и чрезвычайная «досказанность», опирающаяся, кстати сказать, на циклическое использование тематизма, который испытывает очень действенные трансформации². В музыке Четвертого концерта сказались с исключительным блеском качества победоносного (иначе не скажешь!) эклектизма Сен-Санса, без колебаний пользующегося различными интонационными элементами и приемами, выразительными факторами разных эпох, и умеющего придавать их конгломерату цельность и образную целеустремленность.

В концерте мы явственно чувствуем воздействия, идущие от эпохи Баха и Рамо (начальная тема с ее интонациями вздохов и размеренными перекличками), но также от Шумана³, Листа (в понимании самой концертности). Однако дает себя знать и Бетховен (о чем речь ниже).

Некоторые исследователи творчества Сен-Санса так или иначе сопоставляли Четвертый концерт с его Третьей симфонией. Так, Э. Бауман полагает, что Четвертый концерт — такая же вершина в своем жанре, как Третья симфония — в своем⁴. По мнению А. Корто, в Четвертом фортепианном концерте складывается живая интерпретация Сен-Сансом классических форм, которая достигает совершенного блеска в Третьей симфонии⁵. Ж. Шантавуан проводит параллели между концертом и симфонией⁶.

¹ Cortot, p. 82.

² Недаром, циклической конструкцией Четвертого концерта заинтересовался д'Энди и вынужден был высоко оценить ее, несмотря на оговорку по поводу преимуществ цикличности у С. Франка (V. d'Indy, pp. 95—96).

³ См. соло фортепиано с синкопированным аккомпанементом в *Andante* перед Финалом (эпизод второй части).

⁴ Bauman, p. 227.

⁵ Cortot, p. 83.

⁶ Chantavoine, pp. 34—35. К нему присоединяется А. Д. Алексеев (А. Д. Алексеев, стр. 41).

Яснее всего можно понять как связи Четвертого концерта с Третьей симфонией, так и существо самого Четвертого концерта, обратив внимание на присутствующую обоим произведениям образную концепцию движения от мрака к свету и от тревоги и неуверенности к лучезарному просветлению¹.

Пусть это претворяло традиции многих соответственных «духовных» концепций (от Баха до Листа). Тем не менее, Сен-Санс оставался самостоятельным — и не только оттого, что мыслил как французский композитор, не только в силу своей индивидуальности, но и потому, что интонационные и фактурные элементы религиозно окрашенных просветлений у него решительно «секуляризировались», утрачивали клерикальный смысл. Это выступило последовательнее в Четвертом концерте, чем в Третьей симфонии, где религиозная поэтика (при всей светскости мышления композитора) оказалась более влиятельной.

Характерен образный склад первой части концерта. Здесь уже в конце первого раздела первоначальный драматический до минор разрешается в триумфально звучащий до мажор. И это — предварительный итог. В начале последующего Анданте (глухие аккорды деревянных и струнных, арпеджио фортепиано) чувствуется нечто, приближающееся к смутным краскам С. Франка. Но вскоре вслед за этим прозрачный хорал деревянных намечает безупречно ясные (хотя еще и совершенно сложойные) очертания победной темы Финала². Значительный последующий период (вплоть до знака Н) — типичное для Сен-Санса развертывание то изящного, то блестящего пианистического красноречия, склонного красоваться виртуозностью — гулками раскатами басов, колоннадами громкозвучных аккордов, взбегами

¹ Ж. Шантавуан отметил тождественность (в концерте и симфонии) идеи перехода от до минора к до мажору.

² Ля-бемоль мажор, который станет под конец до мажором

гамм, подобных стрелам. А поэтическая жемчужина показывается и сияет все же позднее, в самой коде первой части. После журчащих хроматических орнаментов фортепиано, влекомых нисходящей секвенцией, и краткой модуляции (тихо, сосредоточенно звучит она у валторн, фаготов и кларнетов) льются тихие и пленительные, слегка нарастающие, ширящиеся и затихающие звуки фортепианной каденции:

5

The musical score consists of four systems of piano music. Each system has a treble and bass clef. The first system is marked with a '5' above the treble clef and 'p' and 'respress' below the staff. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand plays a descending chromatic line, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the chromatic descent. The third system shows the chromatic line moving towards the tonic. The fourth system concludes the cadenza with a final chord.

поддержанной тоническим басом оркестра¹. Эта музыка, почти сплошь диатоничная, подобная легкой зыби блаженных созерцаний, бесконечно проста и невыразимо трогает возвышенной тонкостью эмоции.

¹ Тут как бы «очищена», просветлена одна из предыдущих тем

А. Корто называет ее экстатической¹. Верно,—с той оговоркой, что перед нами экстаз безмятежности, к тому же вовсе лишенный религиозного оттенка.

Второй раздел концерта — обычный для Сен-Санса разгул бодрости, шутливости, а то и озорства. Начальная тема концерта с ее архаическими вздохами получает тут совершенно светский характер и эффектно варьируется. В фанфарной теме на 6/8 начинают выделяться черты бетховенских интонаций, волевых утверждений и призывов. В последующем фрагменте Анданте (переход к финалу) звучит музыка, слегка напоминающая Шумана, о которой мы уже говорили. Она использует тему примера 5, но вновь замутненную! Это тень, контраст которой с началом финала разителен.

Финал концерта (Аллегро, третий, заключительный раздел второй части) сразу обращает внимание резкими фанфарными ходами валторн и труб, словно отрубленным автентическим кадансом в до мажоре. Вслед за этим пианист выстукивает одногласную тему:



на фоне пиццикато струнной группы.

Какой разительный контраст в отношении первого варианта того же тематического материала, данного как нежный и светлый хорал в первой части! Иных критиков эта долбящая тема шокировала своей вульгарностью. Но тем более важно понять ее смысл. На наш взгляд, это демократическая по складу тема радости, в силу чего так закономерны в финале

¹ Cortot, p. 85.

концерта сближения с ритмами и гармониями Бетховена¹. Характерно и отмеченное А. Корто обстоятельство, что в финале фортепиано становится лишь сочленом оркестрового ансамбля, теряя тематическую инициативу. Этим растворением соло в оркестре опять-таки выражен «массовый» характер образов финала.

Первое исполнение Четвертого фортепианного концерта Сен-Санса состоялось 31 октября 1875 года под управлением Э. Колонна и прошло с большим успехом (партию фортепиано исполнял автор).

Неделю спустя (6 ноября) у Сен-Санса родился сын, получивший имя Андре.

В 1875 году был написан также фортепианный Квартет си-бемоль мажор (ор. 41) — произведение, отмеченное темпераментной ритмикой, ловкостью и убедительностью контрапунктов, но уж слишком неоклассическое. Между прочим, этот квартет понравился Э. Ганслику, который отметил его, как «бойкий и остроумный, сочинение тонкого вкуса и законченного мастерства»². Но ведь Ганслик особенно ценил «сделанность» музыки и не был таким уж чутким и требовательным в отношении ее самородности.

Импонирующая зрелость композиторской техники Сен-Санса в Квартете ор. 41 отдала слишком щедрую дань столь ценимому им прошлому. Тем не менее, сам Сен-Санс, видимо, стремился к синтезу национального и интернационального, старого и современного. И это стремление было чутко замечено Чайковским в его отзыве о Квартете (1875):

«Если я не ошибаюсь, оригинальная сторона творческой силы французского мастера заключается в том, что в его сочинениях слышится чрезвычайно

¹ Моментами звучание темы примера 6 становится монументальным — как, например, в мощном хоре медных на доминантовой педали литавр (знак Ак в партитуре).

² Ed. Hanslick. *Concerte, Componisten und Virtuosen*, S. 143.

удачное слияние манеры Себастиана Баха, к которому г. Сен-Санс питает очевидное пристрастие, с национально-французскими элементами, из числа которых всегда дает себя чувствовать пикантная характерная ритмичность. В первой части Квартета, очень сжатой по форме, накопление всевозможных ритмов (четверти с точками, различные синкопы, форшлаги, фигурации шестнадцатыми долями, триолеты) я нахожу даже чрезмерным; оно сообщает сочинению шаткость и неопределенность тактового деления... Из двух тем, вошедших в первую часть, я отдаю преимущество второй, очень грациозной и изящной. Вторая часть квартета превосходна. В основание ее г. Сен-Санс положил тему необычайно красивого народного характера и изукрасил ее, опять-таки подражая манере Баха, очень энергичским фигурационным мотивом, весьма широко и логически проведенным через всю пьесу. Скерцо прелестно по милому, очень подвижному, шутливого характера мотиву и по красоте симметрически сложившейся формы. В финале г. Сен-Санс блеснул своей технической и специально контрапунктической умелостью...»¹

Первое исполнение Квартета состоялось 6 марта 1875 года с участием автора (первую скрипку играл П. Сарасате).

К 1875 году относится начало опубликованной переписки Сен-Санса с даровитой пианисткой Каролиной Монтиньи-Ремори (в замужестве де Серр), с которой он часто музицировал и к которой чувствовал большую душевную привязанность (он любил называть ее «моей дорогой сестрой в искусстве»)². Сын Каролины вспоминал впоследствии Сен-Санса этих лет — всегда спешащего, немногословного, с острым взглядом³.

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 296—297.

² «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 183.

³ Там же, стр. 178.

В ноябре-декабре 1875 года Сен-Санс предпринял большую концертную поездку в Россию. Его концерты в Петербурге состоялись 15, 20 и 23 ноября, а в Москве — 28 ноября, 1 и 5 декабря¹. Сен-Санс исполнял свои Второй и Третий фортепианные концерты, сонату Бетховена, фугу Баха, участвовал в исполнении своих Сонаты для виолончели и фортепиано и Вариаций для двух фортепиано на тему Бетховена, дирижировал симфоническими поэмами «Прялка Омфалы» и «Пляска смерти». Прием Сен-Санса русской публикой оказался очень сочувственным, а то и горячим. В Петербурге и Москве Сен-Санс познакомился с рядом выдающихся русских музыкантов.

В письме к Н. Ф. Финдейзену (октябрь 1913 года) Ц. Кюи так вспоминал свою первую встречу с Сен-Сансом (в Петербурге, в 1875 году): «Привел его ко мне вечером Азанчевский (директор консерватории). Он мне играл отрывки из «Самсона», я — танцы из «Пленника». Потом, попросив его проаккомпанировать, я спел свой романс «Penses-tu que ce soit aïmer?» Он ему так понравился, что в свою очередь он его спел, а я проаккомпанировал»².

Кюи писал (в № 311 «Спб. ведомостей» за 1875 год), что «Сен-Санс — талант несомненный. В его мыслях нет особенной глубины и силы; они не развиваются у него широко и разносторонне, но он обладает многими весьма привлекательными и блестящими качествами... У него много вкуса, жизни, бойкости и полное отсутствие рутины. Г. Сен-Санс вполне современный композитор, не довольствующийся сделанным, постоянно стремящийся вперед».

В устах очень требовательного и придирчивого Кюи эти слова звучали безусловной похвалой. В дальнейшем взаимные симпатии Кюи и Сен-Санса сохранились.

¹ См. «Новое о Сен-Сансе» (Н. Алексеев) — ж. «Советская музыка», 1960, № 10.

² Ц. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 438.

Как увидим ниже, хорошие отношения возникли впоследствии у Сен-Санса и с Балакиревым, Бородиным, Римским-Корсаковым. Что касается Мусоргского, то мы уже цитировали выше его весьма резкий отзыв о «Пляске смерти», датированный 23 ноября 1875 года. Соответственно критическим оказалось (о чем чуть ниже) отношение Сен-Санса к музыке Мусоргского.

В Москве Сен-Санс познакомился с П. Чайковским. По свидетельству М. Чайковского, Сен-Санс «сразу очаровал Петра Ильича и сошелся с ним очень близко. Так близко, что наш композитор тогда видел в этой приязни нечто, долженствующее иметь значение в будущем. Но он ошибся. Встретились они сравнительно долго спустя совершенно чужими, и такими и остались навсегда.

Как забавный эпизод этих столь же кратковременных, сколь интимных отношений, я приведу следующее: у обоих приятелей оказалась масса общих симпатий и антипатий как в сфере музыки, так и в других искусствах. Между прочим, оба в молодости не только увлекались балетом, но и прекрасно подражали танцовщицам. И вот, однажды в Консерватории, желая друг другу похвастать своим искусством, они на сцене консерваторского зала исполнили целый маленький балет «Галатее и Пигмалион». Сорокалетний Сен-Санс был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнял роль статуи, а тридцатипятилетний Чайковский взялся быть Пигмалионом. Н. Г. Рубинштейн заменял оркестр. К несчастью, кроме трех исполнителей, других присутствовавших при этом курьезном представлении не было в зале»¹.

В письмах П. Чайковского находим отголоски начала его знакомства с Сен-Сансом. Так, 11 декабря 1875 года он писал брату Анатолию: «Из выдающихся происшествий могу тебе сообщить, что я очень со-

¹ М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского. Том 1. М., 1900, стр. 474.

шелся с Сен-Сансом, славным и умным французом, могущим оказать мне важные услуги по части распространения моей известности в Париже»¹.

Позднее Чайковский вспоминал, что Сен-Санс, «бывши в Москве, взял с меня слово, что, когда бы я ни был в Париже, я у него буду»².

Печатные отзывы Чайковского о сочинениях Сен-Санса, исполненных в Москве в 1875 году, мы уже частично приводили. Добавим некоторые фрагменты общей характеристики: «Г. Сен-Санс принадлежит в своем отечестве к небольшому кружку представителей идеи прогресса в музыке. В этом передовом кружке... г. Сен-Санс занимает самое видное место, чем он обязан соединению в себе замечательного композиторского дара с изящным виртуозным талантом и громадной музыкальной эрудицией»³.

Интересно и свидетельство Ростислава Геники: «Свежесть, красота и оригинальность сочинений Сен-Санса, блеск и чисто французская жилка его игры вызвали всеобщий восторг; особенно очаровательна была его передача своих транскрипций из Баха, например, его скрипичных гавотов и др.; многое в его оттенках, в его темпах не согласовалось с интерпретацией Николая Григорьевича (Рубинштейна); например, *Fis-dur*'ный ноктюрен Шопена он играл в темпе *Allegretto* и придал ему игривый характер легкой *sauserie*; но все же пришлось признать своеобразную красоту и высокое мастерство игры Сен-Санса»⁴.

Покуда Сен-Санс был в России, Лист начал хлопоты о постановке «Самсона и Далилы» в Веймаре. 27 декабря с виллы д'Эсте в Риме Лист писал вел. герцогу Саксонии Карлу Александру: «Осмелюсь ли

¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том V. М., 1959, стр. 424.

² Там же. Том VIII. М., 1963, стр. 122.

³ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 293.

⁴ Р. Геника. Из консерваторских воспоминаний («Русская музыкальная газета», 1916, № 44, столбец 824).

рекомендовать Вам поставить в Вашем театре будущей весной оперу г. Сен-Санса «Самсон»...? Среди современных французских композиторов я не знаю ни одного, который заслуживает так, как Сен-Санс, внимания публики с развитым пониманием музыки»¹. И хлопоты Листа оказались успешными.

14 января 1876 года Сен-Санс вернулся в Париж. Из России он привез с собой клавир «Бориса Годунова», изданный в 1874 году В. Бесселем. Примерно в это же время состоялась его встреча с французским органистом Жюлем де Брайером, который очень заинтересовался музыкой Мусоргского. Сен-Сансу она не нравилась, и он полагал, что обвинения критиками Вагнера в тех или иных прегрешениях смехотворны по адресу немецкого композитора, но вполне приложимы к Мусоргскому. Однако Брайер сразу не согласился с Сен-Сансом, вскоре навестил его снова, взял клавир и принялся за его изучение. Вслед за этим он стремился внушить ряду французских композиторов свое растущее восхищение музыкой Мусоргского. Но, по словам Брайера, «я встречал повсюду лишь равнодушие или пренебрежение. Самые видные музыканты соглашались с Сен-Сансом, считавшим Мусоргского безумным, непонятым и причудливым декламатором»². Так общал Брайер в письме к Пьеру д'Альгейму, датированном 1896 годом. Известно, что впоследствии он передал именно этот экземпляр клавира «Бориса Годунова» Клоду Дебюсси, что послужило поводом огромного и прочного увлечения последнего музыкой Мусоргского.

5 марта 1876 года, на первом исполнении «Потоп» (в зале Шатле) разгорелась целая баталия.

¹ Correspondance entre F. Liszt et Charles Alexandre, grand-duc de Saxe. Leipzig, 1909, pp. 172—173.

² «La Revue Musicale», 1926, 1 Mai, p. 74. Брайер указывает неправильную дату (1874 вместо 1876). Как увидим ниже, оценка Сен-Сансом музыки «Бориса Годунова» не была впоследствии столь прямолинейной.

Вслед за окончанием второй части (рисующей всемирное наводнение) раздались свистки, крики, протесты. Однако другая часть публики энергично аплодировала и добилась повторения части. Исполнение «Потопа» закончилось победоносно и сопровождалось новыми аплодисментами. Второе исполнение (12 марта) прошло спокойнее, без протестов и возторгов. Пресса не выказала расположения, она прибежала и к иронии (так, Октав Мерсье, намекая на тогдашнюю дурную погоду, назвал «Потоп» «проливной кантатой»¹). По словам Ж. Бонниеро, в это время «легенда о Сен-Сансе, как композиторе, трудном для понимания, слишком ученом и возвышенном для публики, становится ходячей монетой, общим местом и инстинктивно прилагается ко всем его сочинениям»². Что касается В. д'Энди, то он нашел «Потоп» сочинением невыдержанным, странно сочетающим реставрацию фугированного стиля ораторий Генделя с программной звукописью, «сногшибательно оркестрованной, но бессодержательной»³.

На втором исполнении «Потопа» Сен-Санс не присутствовал — в этот день он в Лионе исполнил свой Третий фортепианный концерт. Несколько дней спустя (14/16 марта) Модест Чайковский писал брату, что встретился в Лионе с Сен-Сансом и что тот был «очень любезен» и все время называл Петра Ильича «этот дорогой Чайковский»⁴.

Из Лисна Сен-Санс отправился в Вену, где несколько раз выступал в концертах с большим успехом. В начале апреля он вернулся в Париж (чтобы принять участие в жюри по присуждению премии Рима). 2 июля он аккомпанировал музыке своего моте-

¹ Bonnerot, p. 78.

² Там же, стр. 79.

³ L. Vallas. Vincent d'Indy. I. La jeunesse. Paris, 1946, p. 210.

⁴ П. Чайковский Литературные произведения и переписка Том VI. М., 1961, стр. 34

га Тесит principium в версальской капелле на концерте в пользу жертв наводнения в Па-де-Кале, а 4 июля был уже в Лондоне, где снова концертировал.

Между тем, в конце июня возобновилась временно прерванная (с 1873 года) деятельность Сен-Санса как музыкального критика и эссеиста.

16 августа Сен-Санс принял участие в фестивале, посвященном Рамо, в Дьеппе. Затем он навестил Байрейт и встретился с Вагнером (по просьбе Листа, которому не мог отказать). Общение с Вагнером оказалось почти официальным. Сен-Санс вспоминал о встрече:

Вы на меня сердитесь,— сказал мне Вагнер,— по поводу моей скверной шутки? ¹

— Вам было бы так легко обойтись без неё,— возразил ему я.

И он мне ничего не ответил ².

Тем не менее, сохраняя объективность в отношении музыки Вагнера и продолжая ценить ее, Сен-Санс посылал 19—28 августа во Францию свои корреспонденции — впечатления о «Кольце нибелунга» (которые печатались в «L'Estafette») ³. Антивагнеристы консервативного склада подняли в связи с этими статьями шум, обвиняя Сен-Санса в дифирамбах, апологии. На деле же он, отдавая должное музыке Вагнера, отнюдь не выказывал себя вагнеристом и отстаивал права французской музыкальной школы.

В ноябре музыкально-критическая деятельность Сен-Санса снова прервалась на некоторое время.

10 декабря 1876 года С. И. Танеев писал П. Чайковскому из Парижа: «Я играл у Сен-Санса Ваш концерт: он всем очень понравился. Вообще здешние му-

¹ Речь шла о циничном и грубом фарсе Вагнера «Капитуляция», посвященном поражению Франции во франко-прусской войне.— Ю. К.

² C. Saint-Saëns. Germanophilie. Paris, 1916, p. 65.

³ G. Servières. Richard Wagner jugé en France. Paris, 1886, pp. 197—198.

зыканты очень интересуются Вашими сочинениями»¹.

Несколько раньше (6 декабря) Танеев сообщал родителям: «В понедельник я играл у Сен-Санса концерт Чайковского. У него по понедельникам собираются лучшие музыканты и целый вечер бывает музыка»². Вскоре после этого Танеев вел с Сен-Сансом переговоры об исполнении в Париже сочинений Чайковского и встретил полное сочувствие французского композитора³.

Крупнейшим событием творческой жизни Сен-Санса, относящимся к 1876 году, явилось окончание им в январе партитуры давно задуманной и постепенно сочинявшейся оперы «Самсон и Далила» — самого выдающегося из его оперных произведений.

Забегая вперед, к тому времени, когда музыка «Самсона и Далилы» стала общеизвестной, следует отметить, что мнение об этом шедевре Сен-Санса оказалось далеко не единодушным.

Так, например, П. Чайковский в письме к Н. Ф. Мекк от 24 февраля 1883 года отмечал, что он «хорошо знаком» с операми Сен-Санса «Самсон и Далила», «Этьен Марсель» и «Желтая принцесса» — «и все эти три оперы внушили мне убеждение, что St.-Saëns вряд ли может создать что-нибудь замечательное в сфере драматической музыки»⁴.

Характерной оказалась эволюция мнения Дебюсси. В молодости он любил «Самсона и Далилу» и многое в музыке Сен-Санса вообще (любопытно, в частности, что он сделал переложения для двух фортепиано Второй симфонии, Интродукции и рондо каприччиозо и балетных номеров из оперы «Этьен Марсель»). Однако много позднее Дебюсси резко

¹ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 10. Речь идет о Первом фортепианном концерте Чайковского. Это произошло 4 декабря (см. Г. Бернандт. С. И. Танеев. М.—Л., 1950, стр. 25).

² П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 380—381.

³ Там же, стр. 14—15.

⁴ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Том III. М.—Л., 1936, стр. 157.

переменил свое мнение, что видно, например, из его письма к А. Капле от 22 декабря 1911 года: «Я прочел, что Вы великолепно дирижировали «Самсоном и Далилой»! Вы способны ко всему, даже к воскрешению чучел крокодилов»¹.

Иных не устраивал в «Самсоне и Далиле» библейский сюжет и перенос его на сцену (что особенно упорно и долго препятствовало постановке оперы на французских оперных сценах), иных — сдержанность драматургии, иных (как Дебюсси) — «старомодность» музыки, выявленная новациями конца XIX и начала XX века.

Тем не менее, выдающиеся достоинства музыки «Самсона и Далилы» были признаны рядом современников Сен-Санса. Так, например, воспоминания В. В. Ястребцева неоднократно фиксируют высокую оценку «Самсона и Далилы» Н. Римским-Корсаковым. В. Ястребцев сообщает, что Римский-Корсаков «очень хвалил «Самсона и Далилу» Сен-Санса, и в особенности мужской и женский хор, а также любовный дуэт»². Или: «Вчера Николай Андреевич снова был на «Самсоне» Сен-Санса, в которого он, кажется, окончательно влюбился, до того все в этой опере тонко, художественно, чудно инструментовано и сплошь музыкально, даже там, где сама музыка и слабее (такого немного)»³.

В записи от 24 февраля 1899 года читаем: «Говорили о «Самсоне и Далиле» Сен-Санса, представляющей, по словам Римского-Корсакова, «идеал оперной формы»...»⁴. А в записи от 9 января 1908 года: «Римский-Корсаков... считает, что лучшая из современных опер на Западе, после Вагнера, конечно, опера «Самсон и Далила»...»⁵.

¹ Цит. по: Ю. Кремлев. Клод Дебюсси. М., 1965, стр. 593.

² Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Том первый. Л., 1959, стр. 418 (запись 9 декабря 1896 г.).

³ Там же, стр. 428 (запись 15 января 1897 г.).

⁴ Там же. Том второй. Л., 1960, стр. 62.

⁵ Там же, стр. 462.

Сочувственно отзывался в свое время о «Самсоне и Далиле» также друг П. Чайковского Н. Д. Кашкин, отметивший попутно, что «Сен-Санс был бы первым в мире композитором, если бы его творческая сила стояла на одном уровне с его умением»¹.

Симпатия ряда русских музыкантов к «Самсону и Далиле» Сен-Санса, конечно, не была случайной — она опиралась не только на высокие, чисто музыкальные достоинства этого произведения, но и на известную близость его к традициям русской народной музыкальной драмы.

Выбор Сен-Сансом сюжета «Самсона и Далилы» вначале, быть может, был вызван ориентацией на Генделя, но затем получил оправдание в событиях современности. В основе образной концепции оказалась хотя и облаченная в библейские одежды, но все же явственная патриотическая идея, созревшая под впечатлением грозных лет 1870—1871². Далее, ораториальные формы оперной драмы весьма подходили Сен-Сансу, с отрочества глубоко проникшего в искусство Баха, Генделя, Гайдна и мастерски владевшего традициями ораториального письма. Наконец, сюжет «Самсона» позволил Сен-Сансу избежать опасной для него путей чистой лирики и чистой драматургии, создать оперное произведение, проникнутое созерцательно-объективными тенденциями.

Опера «Самсон и Далила» оказалась по жанрам своей образности многосоставной. В ней есть и лирика, и драма, и эпос — однако все они даны в некоем единстве сдержанно-спокойной безличности. Некоторые критики упрекали Сен-Санса в том, что герои этой оперы недостаточно индивидуализированы. Однако подобная индивидуализация и не входила в задачу композитора. Он скорее воплощал некие состояния, чем характеры, и опять-таки воплощал их с

¹ Ж. «Артист», 1894, № 34 (февраль), стр. 226.

² Аналогия — «Юдифь» А. Серова (1863) — также опера о патриотическом долге (хотя и с иным поворотом сюжета).

чертами «незаинтересованности», наблюдения, пребладающего над переживанием.

Разумеется, такой художественный метод никак не мог устроить Чайковского, что и привело его к цитированному выше высказыванию о неудачах Сен-Санса в сфере драматической музыки. Но такой метод импонировал Римскому-Корсакову в силу отчасти сходных качеств его художественной природы.

Б. В. Асафьев метко писал, что «Римский-Корсаков поэтизировал с равной любовью дев обольщаемых и дев обольщающих; старцев, верящих в солнце и в мудрую справедливость смены и череды жизненных явлений, и стариков-насильников, погрязших в злом отупении; быт светлый, радостный и быт жестоко-гнетущий; природу в томном весеннем опьянении и природу, скованную холодом, выюгой и мятелицей терзаемую»¹.

Аналогичное можно сказать о Сен-Сансе — при всех его отличиях от Римского-Корсакова.

Достаточно обратиться хоть к некоторым фрагментам «Самсона и Далилы», чтобы многообразие этого произведения стало очевидным.

Первая сцена первого акта с ее выразительным развитием интонаций печали, вздоха, стона дает великолепный пример оперного симфонизма Сен-Санса. Переход-сдвиг из си минора в ми-бемоль мажор при появлении Самсона многозначителен — это утверждение бетховенской героической тональности, к которой, как мы видели, Сен-Санс выразительно прибегал и в более ранних произведениях².

Первое же выступление Самсона, призывающего своих соплеменников к бунту, к победе над филистимлянами словами «Братья, порвем оковы», вно-

¹ Игорь Глебов. Римский-Корсаков. Пг., 1922, стр. 11.

² Между прочим, тональный план всей оперы «Самсон и Далила» обнаруживает поразительную продуманность, такую связь определенных тональностей с определенными образами и ситуациями, которую следует назвать подлинно симфонической.

Продуманность тонального плана, вероятно, также понравилась Римскому-Корсакову, как слушателю «Самсона и Далилы».

сит черту героического эпоса. И знаменательно, конечно, признание Р. Дюмениля: «Те, кто слышал эту сцену во время оккупации, взвесили выразительные возможности ее музыки»¹. Поручая партию Самсона тенору, Сен-Санс, по-видимому, отдал дань Вагнеру (Риенци, Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан, Вальтер, Зигмунд, Зигфрид). Нечто от «Тангейзера» мы даже слышим в ариозо Самсона («*Implorons à genoux le Seigneur qui nous aime!*»), сопровождаемом арпеджиями арфы. Но подражательность отсутствует. К тому же вся первая сцена — один из характерных примеров ритмической подвижности и действенности музыки Сен-Санса².

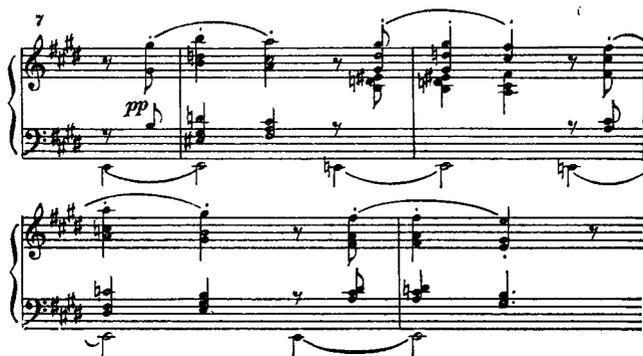
Эта действенность (подкрепленная сменами тональных и тембровых красок) дает себя знать и в последующих трех сценах. Абимелех, газский сатрап обрисован тонами мрачной суровости (превосходна по выразительности начальная остро акцентированная линия виолончелей и контрабасов). Подчеркнута и его циничная насмешливость. Великолепны последующие контрасты возбужденной сцены призывов Самсона к справедливости, гимнического хора евреев и нового нарастания конфликта, которое приводит к убийству Абимелеха Самсоном. Соответственные контрасты строят развитие действия и дальше — повсюду не столько в плане чисто сценической драматургии, сколько в плане ораториального симфонизма.

Замечательно, в частности, противопоставление архаического и очень экспрессивного в своей максимальной простоте хора стариков евреев (сцена пятая, натуральный ре минор, тетратоника, одноголосие басов, лишь моментами оттененное аккордами деревянных духовых) и последующего кокетливого хора филистимлянок, предводительствуемых Далилой (сцена шестая, ля мажор, разукрашенный орнаментами, легкими красками арфы, флейты и скрипок).

¹ *Сомбагьеу и Дюмениль*, р. 696.

² Перед концом ее любопытное наложение фанфарных кварт у медных заставляет вспомнить о фанфарах из увертюры «Князя Игоря» Бородина.

Во второй части этой сцены привлекает внимание тонкая интонационная полифония (обольщения Далилы, мучительные колебания Самсона, который не в силах отринуть чувственное навязание, предостережения старика еврея). Выразителен и конец первого действия. Танец жриц Дагона впечатляет своими ориентализмами (минор с повышенной шестой ступенью, придающий музыке дорийский оттенок, хроматизмы, чем-то напоминающие восточные интонации Грига). Выделяется и заключительная, призывно-влекущая ария Далилы. В ней Сен-Санс близок и к Гуно, и к Бизе, но приметно холоднее их (даже чувственное дано как бы со стороны, созерцательно). Перед концом акта мы встречаем любопытную последовательность:



заставляющую вспомнить об одном из тематических фрагментов Шестой симфонии Чайковского. Это как бы один из намеков на то, как Чайковский, обобщая (и усиливая), делал самобытными, самостоятельными лирические интонации, получившие свою первоначальную кристаллизацию во французской оперной лирике (у Гуно, Бизе, Массне, Сен-Санса).

Во втором действии «Самсона и Далилы», пожалуй, еще ярче развит ораториальный симфонизм. Но здесь драма дополнена мастерским пейзажем дувений и шелестов вечера, то отступающих на зад-

ний план, то выделяющихся и постепенно разрастающихся в колоритную картину грозы, кульминация которой совпадает с трагедией обольщенного и преданного Самсона.

Во втором действии много бесспорных удач. Оркестровая прелюдия намечает элементы тревожного пейзажа (жужжащие трели струнных, восклицания аккордов деревянных духовых и валторн, переборы секстолей — арпеджий у кларнетов и бас-кларнета, нисходящие на кварту хроматические гаммки флейты, гобоя, скрипок). В открывающем действие ариозо Далилы лаконично, но метко выделены черты ее чувственности и лицемерия. В последующем диалоге Далилы с верховным жрецом Дагона (сцена вторая) обращают внимание нервность и изменчивость ритмов — ими очень хорошо передана гамма переживаний злоумышленников — от зловещей сдержанности к слиянию чувств в злобной и мрачной жажде мести. Очень картинен конец второй сцены — раздумье оставшейся в одиночестве Далилы на фоне безудержно струящихся шорохов и журчаний ночного пейзажа (инструментальные краски в основе своей прежние: секстоли кларнетов и бас-кларнета, низбегающие по кварте хроматические гаммки флейты, гобоя, затем флейты и английского рожка; под конец хроматические фигурки, направленные вниз и вверх, охватывают и фагот, кларнет, струнные) ¹.

Третья, заключительная сцена второго действия оперы велика и сложна. Во мраке к жилищу Далилы прокрадывается Самсон. В последующем диалоге мастерски отражены как душевная борьба Самсона, так и двойственность Далилы ². Однако истинным сокровищем действия (а, вместе с тем, и всей

¹ Очень ощутимы тут интонационно-колористические элементы, не оставшиеся без влияния на музыку рассвета из «Дафниса и Хлон» Равеля.

² Здесь, как и в других сценах оперы, можно следить за существом драмы, вылавливая те или иные лейтмотивы, появлявшиеся ранее. Но, конечно, основой образов остается воздействие музыки как таковой.

оперы, а заодно и всего творчества Сен-Санса) оказывается последующий любовный дуэт (в ре-бемоль мажоре, *Andantino*), опять-таки связанный с картиной пейзажа. В начале дуэта (Далила поет одна) Сен-Санс пользуется дрожащими, легкими звуками засурдиненных струнных, разделенных на ряд групп¹. Эти мерцания плавно поднимающихся и опадающих репетиций на редкость изящны и поэтичны; они оттенены выдержанными нотами и подголосками деревянных, а некоторым фразам Далилы вторит английский рожок. С появлением второй темы (*Un poco più lento*) ритмическая дробность сменяется плавностью, голос сопровождают струнные *divisi* с *pizzicato* и арфа (октавными басами и короткими арпеджиями). При возврате первой темы дуэта (*Андантино*) Сен-Санс прибавляет к дрожаниям струнных журчащие хроматические гаммки, уже знакомые по прелюдии второго действия. А затем (при вступлении голоса Самсона в новом *Un poco più lento*) певучая тема поддержана скрипками, она чудесно расширяется.

Таков весь первый раздел дуэта (до ремарки: «сильный удар грома»). Мелодии дуэта восхитительно красивы. Как же объяснить, что подобная музыка связана с образом предельно коварной и лицемерной женщины?

Правда, А. Коптяев в своей не лишенной ряда метких наблюдений лекции о Сен-Сансе указывает, что «в любовном дуэте 2-го акта искусным употреблением лейтмотивов довольно ясно дается понять, насколько неискренна в своих признаниях Далила»². Однако слушатель воспринимает прежде всего красоту музыки, а не те или иные лейтмотивные связи (к тому же завуалированные!). По-видимому, обая-

¹ У первых и вторых скрипок, у альтов и виолончелей по три группы: в двух из них по два инструмента, в третьей — остальные.

² «Русская музыкальная газета». 1895, № 4, стлб. 288. А Коптяев имеет в виду употребление лейтмотива мести.

ние образа «любви» Далилы следует объяснить опять-таки характернейшими созерцательными тенденциями эстетики Сен-Санса, его большой способностью любоваться красивым как таковым. Нельзя не заметить и другое — в музыке дуэта ведь нет глубокой страсти, но лишь томление, упоенность. Прав был, конечно, Н. Кашкин, писавший, что чувственность Сен-Сансу «дается гораздо легче», чем чувство¹. Прав был и А. Коптяев, выразившийся несколько иначе: «Лирическая сторона довольно сильно выдается в опере «Самсон и Далила», причем это — лирика чувства, а не лирика сердца. В знаменитом дуэте 2-го акта именно недостает теплоты»².

Красота без покоряющей полноты эмоции вообще типична для многих замечательных тем, созданных Сен-Сансом. Но это не лишает их необыкновенного и трогательного обаяния прекрасного. А разве не симптоматично, что самая очаровательная по своей крадчивости фраза Далилы:



послужила своими оборотами (слегка измененными) для образцового выражения созерцательной чувственности в... начальной флейтовой теме «Прелюда к послеполудню фавна» Дебюсси!

Значительное по протяженности продолжение дуэта (после ремарки «сильный удар грома») эффектно и превосходно сконструировано, но лишено первоначального очарования. Частые секвенционные повторения фигур из первой части дуэта в ускоренном темпе кажутся даже несколько назойливыми. Что кажется бурного и шумного заключения действия (когда филистимляне подкрадываются и наступают

¹ Ж. «Артист», 1894, № 34, стр. 226.

² «Русская музыкальная газета», 1895, № 4, стлб. 299.

Самсона), то оно впечатляет не столько искусным сплетением лейтмотивов (на что обратил внимание А. Коптяев), сколько чрезвычайной энергией кульминации, на гребне которой раздается «сильнейший удар грома» (поддержанный в оркестре совокупным фортиссимо тамтама, большого барабана, литавр) и слышны два крика: злорадный крик Далилы, призывающей филистимлян, и отчаянный крик преданного Самсона.

В третьем действии оперы (как и в первом его действии) нет ничего равного любовному дуэту второго акта, но многое здесь привлекает внимание меткостью и убедительностью образного рисунка.

Превосходен сдержанный образ печали и уныния во вступлении, выразителен скорбный речитатив Самсона. В последующем хоре евреев, упрекающих Самсона, вновь проглядывают черты эпоса.

Переход ко второй картине третьего действия достаточно прост гармонически. Но вряд ли можно не заметить, что тут уже намечен прототип знаменитого перехода в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси, соединяющего вторую и третью сцены третьего акта.

Дивертисмент в храме Дагона (Пробуждение жриц и Вакханалия) недаром, конечно, получил популярность в концертном исполнении. Это хороший образец французского ориентализма, примечательный некоторыми (хотя и скупыми) чертами ладового своеобразия и блестящей оркестровкой. Начинается вакханалия каденцией гобоя на выдержанном аккорде валторн. Первая тема (в ре миноре с частыми понижениями II ступени) выделена острым тембром флейты пикколо. Дальше появляются и кастаньеты. Любопытна следующая тема:



колоритно и гнусаво излагаемая гобоем, английским рожком и арфой на фоне барабанного аккомпанемента квинт у литавр (выдержанные квинты одновременно тянут струнные). По-видимому, эта тема в доминантовом ладу от ре минора с повышенными IV и VII ступенями есть именно та, которую Сен-Санс упоминает как восточную, данную ему некогда «генералом Юсафом»¹. В музыке Вакханалии достигнуто и эффектное наращивание оркестровых средств. Далее жестокая сцена издевательства над Самсоном (третья сцена третьего действия) примечательна использованием трансформаций тематического материала.

Симптоматично окончание оперы. Мольбы Самсона возвратить ему хоть на миг утраченную силу делают героя снова могучим и ему удается раскачать колонны², обрушить храм³. Исход оперы — си-бемоль мажор. Его торжественное звучание (хотя и растревоженное сверлящими хроматическими ходами струнных, тремоло литавр и большого барабана⁴) как бы указывает на великую победу справедливости. Эта победа гораздо важнее трагической гибели героя и всех его окружающих.

Состав традиций, дающих себя знать в опере «Самсон и Далила», очень богат. Чрезвычайная эрудиция Сен-Санса способствовала расширению этого состава, помогла композитору очень непринужденно и своеобразно пользоваться достижениями своих предшественников. Мы уже говорили о претворении Сен-Сансом в «Самсоне и Далиле» традиций классической оратории, прежде всего — Генделя⁵, тенден-

¹ *Ecole buissonnière*, p. 18. Тема эта, характеризующая филистимлян, однако, весьма близка к интонациям еврейского фольклора.

² Тут слышны тихие удары большого барабана и тамтама.

³ Раздается грохот всех ударных.

⁴ Все это — словно отголоски катастрофы.

⁵ Прав был Ж. Тьерсо, писавший о пластичности оперы, «на пример, в сцене, происходящей в храме Дагона, по величию своему достойной Генделя, но более живой и более красочной» («Французская музыка второй половины XIX века», стр. 85).

ции французской лирической оперы. Но можно вспомнить также о Мейербере и Обере: импозантность первого и легкое остроумие второго Сен-Санс высоко ценил. Примечательно, что в «Самсоне и Далиле» совсем мало влияний Вагнера (в частности, вагнеровские гармонии и в их числе знаменитый «тристановский септаккорд» встречаются лишь спорадически). Опять-таки справедливо суждение Ж. Тьерсо, полагавшего, что во всем построении «Самсона и Далилы» дала себя знать традиция «Троянцев» Берлиоза, но не «Тристана и Изольды» Вагнера¹.

Прочитируем и те слова Ж. Тьерсо, в которых он указывает на особую значительность лучших проявлений мелодики «Самсона и Далилы»:

«Пение разливается в ней широкой волной. Невольно спрашиваешь себя, откуда это странное заблуждение современников, кричавших: «Здесь нет мелодии»! И это говорится, когда перед нами развертывались страницы обольщения Далилы... Даже итальянское *bel canto* не создавало ничего подобного. Эти фразы большого дыхания, друг с другом связанные, свободно разворачиваются, создавая рисунок широких линий, замечательно оформленный, вызывающий в памяти образцы античного искусства»².

В 1876 году возникает четвертая и последняя из симфонических поэм Сен-Санса — «Юность Геракла» (ор. 50). Оценки этого произведения различны. По мнению П. Чайковского (правда, находившегося тогда в порыве раздражения), это «необыкновенно плоская вещь»³. Мягче высказывается Ж. Шантавуан, справедливо отмечая традиционность затронутой этой поэмой темы добра и зла и связывая образы «Юности Геракла» с идеями «Самсона и Далилы»; лишь попутно он отмечает черты вульгарности и ми-

¹ Французская музыка второй половины XIX века, стр. 85.

² Там же.

³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том VIII. М., 1963, стр. 70.

шуры в изображении «порока»¹. Так или иначе, но среди симфонических поэм Сен-Санса «Юность Геракла» оказалась наименее популярной. Красивая, пластичная музыка ее несколько растянута и сравнительно мало оригинальна, так как содержит ряд отзвуков Листа и отчасти Вагнера (в образах вакханалии). Вместе с тем, эту поэму (посвященную Анри Дюпарку) интересно сопоставить с симфоническими поэмами Сезара Франка. Через элементы листианства и вагнерианства Сен-Санс здесь ближе подходит к Франку, чем в других своих симфонических поэмах.

Первое исполнение «Юности Геракла» состоялось 28 января 1877 года и вызвало в прессе очень сдержанные отзывы; при этом высказывалось мнение, что вопросы морали не входят в задачи музыки.

23 февраля прошла долгожданная премьера (в Театр-Лирик) столь много перерабатывавшегося «Серебряного колокольчика». Д'Энди, тогда еще не разошедшийся с Сен-Сансом, принимал участие в постановке, играя на органе на всех репетициях и на трех первых спектаклях². Опера имела известный успех, но выдержала всего 18 представлений³. Критика выказала полный разброд мнений. Сен-Санса обвиняли и в вагнеризме, и в измене вагнеризму; в музыке находили и богатство идей, и их бедность, и мелодичность, и отсутствие мелодичности...⁴ Адольф Жюльен усмотрел в музыке «Серебряного колокольчика» неувязку ряда поэтических страниц с уступками банальным вкусам и требованиям публики⁵.

3 марта Анри Дюпарк назвал Сен-Санса (в «Journal de Musique») «пианистом чудесным по чистоте, изяществу, энергии и благородству»⁶.

¹ Chantavoine, p. 40.

² L. Vallas. V. d'Indy. I. La jeunesse. Paris, 1946, p. 228.

³ Впоследствии она была поставлена в Брюсселе (1879) и Монте-Карло (1907).

⁴ Bonnerot, pp. 83—84.

⁵ Ad. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, pp. 277—278, 282.

⁶ Servièges, p. 86.

В апреле 1877 года закончилась служба Сен-Санса как органиста храма св. Магдалины, а вместе с тем, и его служба как органиста вообще. Ш. М. Видор с большим сожалением писал об его отставке («L'Estafette», 9 июля 1877 года), отмечая, что от формы и стиля игры Сен-Санса «не отказались бы ни Бах, ни Моцарт, ни Мендельсон. Поскольку исполнительские трудности не существовали для такого артиста, замысел и выполнение его поднимались до одинакового уровня; пьеса написанная ничем не отличалась от пьесы импровизированной»¹.

20 мая умирает Альбер Либон (директор почтового ведомства), большой почитатель Сен-Санса², завещав композитору 100 000 франков с целью избавить его от необходимости служить и дать возможность отдаться творчеству (завещание Либона было подписано уже 3 сентября 1876 года).

Весть о смерти Либона настигла Сен-Санса вдали от Парижа: оставив службу в храме св. Магдалины, Сен-Санс отправился в концертное путешествие. В начале мая он присутствовал в Антверпене на исполнении «Потопа», а 29 мая дал концерт в Лондоне.

Любопытно, что Либон в приписке к завещанию, датированной 19 мая (то есть за день до смерти), предлагал Сен-Сансу написать посвященный его памяти Реквием и исполнить его в годовщину своей смерти. Это было явным проявлением тщеславия; тем не менее, Сен-Санс выполнил волю покойного.

Еще в марте 1877 года произошло переселение Сен-Санса на новую квартиру в Париже (дом № 14 по улице Monsieur le Prince). Биограф Сен-Санса Оже де Лассюс сообщает, что эта квартира находилась на третьем этаже, что дом был банален и умеренно безобразен, а вид из окон мало привлекателен³. Выбор но-

¹ Servières, p. 100.

² Ему была посвящена партитура «Серебряного колокольчика».

³ Augé de Lassus, p. 65. По свидетельству Ж. Бонне-ро, квартира находилась на четвертом этаже. (Bonnetot, p. 86).

вого местожительства был связан с отказом от службы в храме св. Магдалины, а также с пожеланием А. Либона (племянник которого Арман Руссо жил в указанном доме) и, наконец, с перспективой находиться вновь вблизи Люксембургского сада, приятного места для прогулок.

2 ноября Сен-Санс выступил в Лейпциге, где исполнил в Гевандхаузе свой Четвертый фортепианный концерт, три транскрипции сочинений Баха и транскрипцию своей «Пляски смерти», сделанную Листом.

В поездке по Германии Сен-Санса сопровождал его любимый ученик Габриэль Форе. 2 декабря оба присутствовали на премьере «Самсона и Далилы» в Веймаре, осуществленной благодаря хлопотам Листа. Премьера прошла торжественно в присутствии великого герцога саксонского Карла Александра и его семьи. Прием был самым благожелательным, близким к энтузиазму. Шум успеха дошел до Парижа, но прессы мало заинтересовалась этим событием.

13 декабря родился второй сын Сен-Санса, названный Жаном-Франсуа. Между тем, отношения композитора с женой ухудшались, а критические замечания матери по адресу Марии еще более осложняли их¹.

Из сочинений 1877 года коснемся Сюиты для оркестра (ор. 49) и Шести этюдов для фортепиано (ор. 52).

Небольшая, пятичастная Сюита для оркестра (в составе — Прелюдия, Сарабанда, Гавот, Романс и Финал)² — хороший образец хладнокровных, но мастерских неоклассических стилизаций Сен-Санса, импонирующих чистотой красок, ясностью голосоведения, искусностью полифонии и прозрачным сиянием оркестровки.

Что касается Шести фортепианных этюдов, то перед нами краткая, но выразительная и разносторонняя энциклопедия пианизма Сен-Санса. Пианизм этот

¹ См. Harding, p. 148.

² Возможно, она написана в 1863 г. и лишь опубликована в 1877-м (см. Harding, p. 237).

очень непринужденно сочетает пальцевую орнаментальность старой школы с насыщенной аккордовой техникой романтического (особенно листовского) пианизма. Но все дело в том, что и громоносное, тяжелое тут как бы становится легким, прозрачным, сохраняя (при всей щедрости раскраски) графические (а не живописные) черты.

В первом из этюдов (Прелюдии) драматические фигурации баховского типа как бы слиты с самодовлеющими упражнениями. Этюд «для независимости пальцев» (№ 2) удачно сочетает чисто техническую задачу с выразительностью «пробирающихся» внутри аккордов мелодических речитаций. Прелюдия и Фуга (№ 3), пожалуй, наименее интересны из всего опуса, так как формальное здесь явно преобладает над содержательным. Ритмический этюд (№ 4) — почти что шутка, но остроумная и характерная: здесь отражены капризы и причуды ритма Сен-Санса — столь существенного фактора его музыки. В № 5 Прелюдия отмечена вялостью и формальностью интонаций; зато Фуга привлекает упругостью ритмики, свободой письма и умением (при всей регистровой сжатости музыки) поддерживать интерес слушателя. В этой превосходной пьесе проявилось свойственное Сен-Сансу великолепное мастерство стилизации, перевоплощения.

№ 6 («Этюд в форме вальса») — подлинный шедевр цикла. Здесь не только блистательно представлены самые типичные эффекты размашистой и, вместе с тем, сухой, «гравюрной» пианистической техники Сен-Санса (стремительные потоки гамм, раскаты арпеджий, взлеты перемежающихся рук, рискованные броски аккордов, напористые нагнетания двойных нот и т. д.), но и покоряет свобода образного высказывания. Virtuозность, обнимающая все ступени силы — от грациозно-салонного разговора до ораторства — как бы утверждает добродетель спортивного духа: хочу, могу, буду и заставлю вас восхищаться! В этой решимости тоже выказалась своего рода зрелость. была достигнута одна из вершин.

Г л а в а 6

ИСПЫТАНИЯ И ПОБЕДЫ

20 января 1878 года Сен-Санс выступил в Брюсселе: он продирижировал симфоническими поэмами «Юность Геракла», «Пляска смерти» и Вакханалией из «Самсона», сыграл свой Четвертый фортепианный концерт; кроме того были исполнены его романсы. Вслед за этим в Брюсселе состоялись еще два концертных выступления Сен-Санса.

Вернувшись в Париж (в феврале), он занялся подготовкой большого концерта, посвященного оркестровым произведениям Листа — это была дань любви и благодарности тому, кто добился постановки «Самсона и Далилы» в Веймаре. Преодолев многочисленные организационные трудности, Сен-Санс продирижировал 18 марта (в зале Вентадур) программой, включавшей симфоническую поэму «Звуки праздника», «Данте-симфонию», «Фауст-симфонию» и фрагменты из оратории «Христос». Пресса мало оценила сочинения Листа, но отозвалась с уважением о самоотверженности организатора и высоком качестве исполнения.

5 мая в Брюсселе, в присутствии автора, состоялось концертное исполнение «Самсона и Далилы». Находившиеся в зале король и королева Бельгии поздравили Сен-Санса, выразив надежду, что в сле-

дующем году эта опера пойдет на оперной сцене бельгийской столицы¹.

Между тем, приближалась годовщина смерти Альбера Либона, и Сен-Сансу предстояло выполнить его предсмертную просьбу. Не имея возможности спокойно работать в Париже, Сен-Санс едет в Швейцарию, в Берн и там за восемь дней создает партитуру Реквиема, посвященного памяти Либона.

Реквием (для солистов, хора и оркестра, ор. 54) — одно из самых мастерских сочинений Сен-Санса. Особую силу придает композитору право прочно опираться на традиционное. Однако эрудиция его одухотворяется, стилизация достигает уровня самостоятельного вдохновения. При этом чувство меры великолепно соблюдено. Оно не только в лаконизме произведения, но и в скромных силах использованного оркестра. Лишь в *Dies irae* участвуют тромбоны. Медь остальных номеров ограничена валторнами, а в некоторых из них вовсе отсутствует.

С первых же тактов Реквиема найден убедительный тон взволнованной, но сдержанной печали². Образный строй остается в своей основе очень «светским», гуманно-простым. Не лишен он и живости (характерна в данном плане роль синкопированных ритмов). Группа деревянных с валторнами содействует органному колориту звучности.

А вступление самого органа (*grand orgue*³) в *Dies irae* (раздел *Tuba mirum*) — одно из наиболее впечатляющих мест Реквиема. Вслед за внезапным квинтовым кличем *do* — *sol* четырех тромбонов раздается мощный аккорд органа (*tutta forza*, секунд-аккорд I ступени до минора!). Унисоном *do* отвечает хор, поддержанный четырьмя валторнами. Новый квинтовый клич тромбонов и новый септаккорд у ор-

¹ Постановка эта была, однако, осуществлена только в 1894 г.

² Эта музыка повторяется в начале последней части.

³ Большого органа. В Реквиеме принимает участие и второй, аккомпанирующий орган.

гана (на этот раз «тристановский» септаккорд VI ступени до минора с повышенным основным тоном). Далее таким же образом следуют еще два септаккорда (в том числе не альтерированный септаккорд VI ступени до минора с его остро диссонирующей большой септимой). Весь этот фрагмент партитуры великолепен по выразительности, и нельзя не вспомнить, что подобным же эффектом внезапного громкого вступления органа Сен-Санс воспользовался позднее в своей Третьей симфонии.

Не менее выразительны и некоторые тишайшие эффекты Реквиема, например, плачущие хроматизмы четырех флейт в начале «*Oro supplex*», или нежный перезвон арф и скрипок *divisi* в начале «*Hostias*». Чрезвычайно мягкая и полная звучность достигнута в начале «*Benedictus*» слиянием выдержанных трезвучий валторн и фаготов с фигурациями остальных деревянных и арпеджиями арф. Примечательно окончание Реквиема, где гармония до минора как бы иссякает и переходит в тихие унисоны (заключительная октава валторн звучит как отдаленный колокол).

Несмотря на поразительную спешность сочинения партитуры и на свой как бы случайный характер, Реквием выказывает некоторые очень ценные черты поэтики Сен-Санса. Первое исполнение Реквиема состоялось 22 мая в храме Сен-Сюльпис. За большим органом сидел Шарль Видор, Сен-Санс управлял оркестром¹.

¹ Последующие исполнения Реквиема состоялись в 1892 и 1922 гг.

В 1878 году возникла также довольно большая фортепианная пьеса «Менуэт и вальс» для фортепиано (ор. 56). Прежде всего, типична тенденция Сен-Санса непринужденно спаивать старое с новым, переходя от небольшого менуэта к пространному вальсу и завершая пьесу репризой менуэта. Но особенно впечатляет столь свойственная Сен-Сансу поразительная живость ритма и темпа, позволяющая ему непрерывно занимать и увлекать слух ритмическими поворотами и контрастами, сжатиями и расширениями, той пульсацией, которая заставляет в значительной степени снисходительно расценивать довольно посредственное качество тематического материала вальса.

В жизни случаются странные и тягостные совпадения. Не прошло и недели со дня исполнения Реквиема, как на Сен-Санса обрушилось тяжкое горе — 28 мая выпал из окна и разбился насмерть его старший сын Андре, которому было два с половиной года. 30 мая состоялись его похороны. Но беда, как говорится, не приходит одна. 7 июля в Реймсе погибает от болезни младший сын Сен-Санса (Жан-Франсуа), которому было всего семь месяцев (его отослали к бабушке после того, как мать, убитая горем, захворала и не могла его кормить).

Эти две смерти произвели жестокое опустошение в душе Сен-Санса — о некоторых последствиях его нам еще придется говорить.

Тем не менее, сила воли и разума, всегда присущая композитору, помогла ему взять себя в руки и продолжать работу.

На Всемирной выставке в Париже осенью 1878 года Сен-Санс с интересом слушал концерты русской музыки, организованные Николаем Рубинштейном, на которых исполнялись сочинения Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Серова, А. Рубинштейна, Римского-Корсакова¹.

28 сентября 1878 года Сен-Санс выступает как органист в зале Трокадеро. 21 октября на Выставке, во время раздачи наград, исполняется его давнишний марш «Восток и Запад».

С 17 по 25 ноября Сен-Санс дал серию концертов в Брюсселе и Льеже. Вернувшись в Париж, он потерпел неудачу на выборах в Институт (Акаде-

¹ Кстати сказать, отношение к Сен-Сансу в России оставалось в это время прежним — сочувственным и порою несколько снисходительным. Так, например, Г. А. Ларош писал о Сен-Сансе в № 360 «Голоса» за 1878 г.:

«При весьма незначительном изобретении, французский мастер умеет писать так живо, доступно, элегантно, бойко, нарядно, умеет придумывать такие затейливые и курьезные оркестровые эффекты, что все его сочинения слушаются с величайшим удовольствием».

В общей оценке музыки Сен-Санса Ларош был, по-видимому, солидарен (или почти солидарен) с Чайковским.

мию¹) на место умершего композитора и педагога Ф. Базена: счастливым оказался главный соперник Сен-Санса на оперной сцене Жюль Массне (на первом туре выборов он получил 12 голосов, а Сен-Санс — 13; на втором туре Сен-Сансу досталось те же 13 голосов, тогда как Массне — 18).

Между тем, в Национальном музыкальном обществе уже не было прежнего, хотя бы мнимого единства. Сен-Санс стал все очевиднее расходиться во взглядах с рядом его членов, и прежде всего — с группой, представленной Сезаром Франком и его приверженцами, среди которых первое место занимал ученик Франка Венсан д'Энди, еще недавно очень симпатизировавший Сен-Сансу. Расхождения, очевидно, носили главным образом творческий характер, они возникали на почве большей классичности Сен-Санса и большей склонности к новациям у представителей школы Франка. По некоторым сведениям, д'Энди был возмущен стремлениями Сен-Санса ограничить исполнение музыки Вагнера во Франции, восприняв их как боязнь конкуренции Вагнера со стороны Сен-Санса². Вопросы о причинах и существовании антивагнеризма Сен-Санса нам еще не раз придется касаться в дальнейшем; пока отметим лишь, что попытки сводить этот антивагнеризм (постепенно развивавшийся) к боязни конкуренции несостоятельны: суть лежала глубже и была гораздо более серьезной.

Конфликт внутри Национального музыкального общества уже назревал, но пока еще не успел развиться. В частности, 14 декабря 1878 года Сен-Санс участвовал в исполнении Четвертого трио С. Франка, посвященного Листу.

Занятый обилием музыкальных дел, преследуемый горем и неприятностями, Сен-Санс не смог написать в 1878 году особенно много музыки. Тем не

¹ Институт (высшее научное учреждение Франции) состоял из пяти Академий (включая Академию изящных искусств).

² L. Vallas. V. d'Indy. La jeunesse, pp. 240—241.

менее, в октябре он закончил начатую раньше оперу «Этьен Марсель» на либретто Луи Галле, ставшего постоянным либреттистом Сен-Санса. Опера была посвящена событиям XIV века, образу богатого суконщика, старейшины купцов и руководителя Парижского восстания 1357—1358 годов.

Исторический Этьен Марсель противостоял как королевской власти, так и крестьянским силам жакерии. Буржуазное общество прошлого века идеализировало личность Этьена Марселя. В 70-е и 80-е годы она стала популярной¹ — в ней видели одно из олицетворений гражданственности. Выбор сюжета для оперы шел навстречу этой популярности.

Симптоматичным было, конечно, само обращение Сен-Санса к событиям французской истории, стимулированное патриотическими интересами. И ему удалось внести в музыку новой оперы немало живости и разнообразия, пользуясь и введенной в либретто любовной интригой — взаимной привязанностью дочери Марселя Беатрисы и оруженосца дофина — Робера де Лори.

В просторном балете из третьего действия Сен-Санс дал некоторые образцы тонкой и свободной стилизации старинных танцев (особенно выделяются мюзетта и павана)².

Однако в опере «Этьен Марсель» выступило мало плодотворное побуждение Сен-Санса идти вслед за Мейербером и Галеви в попытке создания броского, доходчивого произведения, эффектной исторической иллюстрации. Отступая от лучших, оригинальнейших качеств своей творческой природы, склонной к вдумчивости и созерцательности, Сен-Санс начинал уж слишком явно злоупотреблять техническими навыками. В данном плане понятен пусть и чрезмерно резкий, но не лишенный справедливости в своих ос-

¹ В 1888 г. в Париже была воздвигнута на территории ратуши конная бронзовая статуя Этьена Марселя.

² Введение в этот же балет вальса оказалось (как и позднее, в «Асканио») довольно беззастенчивым анахронизмом.

новах отзыв П. Чайковского в его письме к Н. Ф. Мекк от 25/13 февраля 1879 года:

«Сейчас проигрывал «Etienne Marcel». Про эту оперу можно сказать, что это совершенно ничтожное, даже бездарное произведение. Плоско, сухо, скучно, бессильно, бесхарактерно. Мне кажется, что он хотел посредством преднамеренной простоты подслужиться публике, но не все то хорошо, что просто. Что может быть проще «Дон-Жуана», «Жизни за царя»! Но дело в том, что эти оперы не только просты, но и удивительно хороши, ибо в них положено много вдохновения и гениального творчества! Ни того, ни другого у Сен-Санса нет. У него есть ловкость, знание, вкус. Этих трех качеств достаточно для тех маленьких симфонических картин, из которых некоторые очень удались ему. Но на оперу — у него не хватило матерьялу! Особенно поразительна мелодическая бедность»¹.

Премьера «Этьена Марселя» состоялась 8 февраля 1879 года в Лионе и стала событием культурной жизни города. Из Парижа приехали многочисленные представители прессы. Спектакль имел громадный местный успех. Однако Адольф Жюльен в своей рецензии, признавая мастерство Сен-Санса, «его несравненную ловкость в обращении с оркестром» и его умение «часто придать рельеф какой-либо музыкальной теме достаточно посредственной», вместе с тем, произнес слова едкой критики:

«То, что, взамен, представляет его слабость, я бы назвал не только неровностью вдохновения, но и нерешительностью принципов, которую он выказывает во всех своих сочинениях без изъятия и которая ставит его в слишком частый разлад с самим собой, заставляя писать вещи отвратительные наряду с другими — превосходными»².

10 февраля состоялась премьера «Серебряного

¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том VIII. М., 1963, стр. 107.

² A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, p. 286.

колокольчика» в Брюсселе, 11 февраля Сен-Санс дирижировал «Пляской смерти» и «Потопом» в Париже.

Вслед за этим (в феврале — марте) он предпринял концертную зарубежную поездку. В Ганновере Сен-Санс играл свой Четвертый фортепианный концерт, дирижировал «Пляской смерти». В Лейпциге дирижировал Второй симфонией и играл Второй фортепианный концерт, который заставили бисировать. В Вене дирижировал «Потопом» и «Юностью Геракла» на концерте, данном в пользу пенсионной кассы оперного театра.

Вернувшись в Париж 10 апреля, Сен-Санс принялся за работу. Им было получено приглашение в Бирмингем на августовский фестиваль. Подыскивая текст для сочинения к этому случаю, Сен-Санс остановился на оде «Лира и арфа» Виктора Гюго. Кантата на этот текст (ор. 57) писалась частично в поездках, так как уже 3 мая Сен-Санс отправился концерттировать в Италию. В Милане он дирижировал Второй симфонией, «Прялкой Омфалы», «Пляской смерти», участвовал в ряде концертов камерной музыки, посвященных старым мастерам. Здесь же Сен-Санс посетил местную Консерваторию и, встреченный торжественной речью ее директора Стефано Ронкетти, исполнил в знак благодарности Токкату Баха и Вариации Бетховена.

31 мая Сен-Санс дирижирует в Лондоне Второй симфонией, играет свой Четвертый фортепианный концерт. 7 июня он снова в Париже, где принимает участие в большом концерте, организованном в пользу пострадавших от наводнения в венгерском городе Сегедине. В этом концерте участвовали виднейшие французские композиторы: Гуно, Рейер, Массне, Делиб, Гиро. Сен-Санс дирижировал «Пляской смерти» и одной из частей (третьей) своей «Алжирской сюиты», которая была закончена позднее. До отъезда Сен-Санса в Бирмингем состоялись и другие его концертные выступления — в Париже и за пределами столицы.

Летом 1879 года Сен-Санс возобновил деятельность музыкального писателя и критика — на этот раз в «*Voltaire*», где 18 июля начал печатать свои музыкальные хроники, часть которых составила впоследствии том его статей под названием «Гармония и мелодия».

Между прочим, в одной из своих статей 1879 года Сен-Санс писал:

«Тональность, на которой основана новая гармония, агонизирует. Это вызвано односторонностью мажора и минора. Античные лады возвращаются на сцену, а вслед за ними вторгнутся в искусство лады Востока, разнообразие которых безмерно. Все это снабдит новыми элементами истощенную мелодию... гармония также изменится, а ритм, едва разработанный, разовьется. Из всего этого возникнет новое искусство»¹.

Итак, Сен-Санс отмечал наступление новых ладов, но сам пользовался ими очень осторожно и осмотрительно.

28 августа в Бирмингеме, на третий день фестиваля, кантата Сен-Санса «Лиры и арфа» была исполнена с большим успехом (что побудило Ж. Падлу исполнить «Лиру и арфу» в Париже, 11 января 1880 года, на открытии сезона его «Народных концертов»).

Музыка кантаты «Лиры и арфа» (для солистов, хора, оркестра и органа) должна была выразить контраст между язычеством и христианством, чувственностью и идеальностью (при этом звуковой образ лиры связывался с язычеством, а арфы — с христианством).

Нельзя отказать этой кантате в обычном для Сен-Санса мастерстве и в наличии впечатляющих эпизодов лирики (упомянем особенно *Andante tranquillo* из № 7, где, кстати сказать, журчания нисходящих хроматических фразок заставляют вспомнить о пейзажных штрихах любовного дуэта Самсона и

¹ Цит. по *Servières*, p. 202.

Далилы), а равно и торжественной помпезности (как в конце № 6) или возвышенной скорби (№ 11). Однако Сен-Санс с его позитивистски спокойным миро-созерцанием был менее всего способен к действенно-му, острому воплощению конфликта «языческого» и христианского, который, например, составил одно из важнейших противоречий эстетики Сезара Франка. Конфликта в музыке Кантаты Сен-Санса, в сущности, нет, господствуют лишь оттенки какого-то среднего настроения.

Можно поэтому присоединиться к слегка ироническому замечанию Адольфа Жюльена, который полагал, что отличить музыку, связанную с образом арфы, от музыки, связанной с образом лиры, не так-то легко¹.

А вот и его же примирительное заключение: «Если некоторые из этих номеров не несут печати очень индивидуального вдохновения, если среди них встречаются такие, которые заставляют подумать о Генделе или Бахе, о Мендельсоне или г. Гуно², нужно сознаться, что все они трактованы с безупречным искусством, а инструментовка предлагает уху непрерывную серию очаровательных сюрпризов, эффектов поистине отменных»³.

Недооценка Сен-Сансом основополагающей роли содержания и переоценка им роли формы с очевидностью сказались в кантате «Лиры и арфа». Здесь (как и в ряде других своих сочинений) Сен-Санс неосмотрительно взялся за решение образных задач ему чуждых, полагая, что его великолепное мастерство может справиться с любыми трудностями. Однако мастерство, успешно создавая те или иные образные конструкции, не было в силах само по себе наполнить их полноценным содержанием. И это оп-

¹ См. A. Jullien. *Musiciens d'aujourd'hui* (Deuxième série). Paris, 1894, p. 248.

² Добавим — и о Листе, влияние которого местами очень ощутимо, например, в ораторских эффектах терцовых сдвигов.— Ю. К.

³ A. Jullien. Там же, стр. 249—250.

ределило меру художественной ценности «Лиры и арфы».

Между тем, расхождение Сен-Санса с Франком и представителями его школы углубилось. Биограф Франка Леон Валлас рассказывает характерный эпизод, происшедший 17 января 1880 года. В исполнении Квинтета Франка в этот день участвовал Сен-Санс. Но, возмущенный одобрителной реакцией публики на произведение, которое представлялось ему нарушением заветов классики, Сен-Санс, покидая эстраду, оставил на ней рукопись Квинтета, хотя она была посвящена Франком ему¹.

1 февраля 1880 года состоялось исполнение Второй симфонии Сен-Санса в Париже (в зале Шатле) после двадцатилетнего перерыва. По окончании второй части «послышались несколько восклицаний «bis», которые вызвали протесты. Вспыхнул спор: сторонники и противники угрожали друг другу, и шум прекратился только с первыми звуками Скерцо»².

В марте-апреле Сен-Санс принял участие в серии концертов, выступая в различных залах Парижа³: он играл свои этюды, «Менуэт и вальс», дирижировал фрагментами своих сочинений; один из концертов был дан в пользу внучки Рамо. Вслед за этим Сен-Санс концертировал в Лондоне и Германии (май), снова в Лондоне (июнь), в Булони (сентябрь).

Из Булони Сен-Санс вместе со скрипачом Полем Виардо отправился в концертное турне по Испании и Португалии. Узнав во время путешествия о смерти Ж. Оффенбаха, он немедленно откликается статьей, которую посылает в Париж. Вернувшись во французскую столицу в конце октября, Сен-Санс привозит с собой два новых произведения: оркестровую

¹ L. Vallas. La véritable histoire de César Franck. Paris, 1955, p. 211. Зная вспыльчивость и резкость Сен-Санса в ряде случаев жизни, следует признать этот рассказ правдоподобным.

² Bonnetot, p. 100.

³ Там же.

баркаролу «Ночь в Лисабоне» (ор. 63) и симфоническую транскрипцию «Арагонская хота» (ор. 64). Кроме того, будучи в Мадриде, он принял решение написать оперу «Генрих VIII» (либретто было предложено ему Леонсом Детруайя, который написал его совместно с Арманом Сильвестром, любимым поэтом Массне). Сен-Сансу хотелось сочинить новую (после «Этьена Марселя») оперу на французский сюжет, но за неимением соответственного либретто он принял предложение Детруайя, либретто которого находил экстравагантным, нуждающимся в изменениях. Впрочем, Сен-Санса всегда интересовала и привлекала английская культура, он высоко ценил Шекспира: в силу этого выбор сюжета «Генриха VIII» не может считаться произвольным.

В 1880 году Сен-Санс сочинил или закончил целый ряд опусов.

Третий концерт для скрипки с оркестром (си минор, ор. 61, посвящен Пабло Сарасате) — одно из очень уверенных и убежденных произведений Сен-Санса. Правда, суровый драматизм начала первой части (*Allegro non troppo*) с его акцентами и ломаными фигурами солирующей скрипки на фоне тихого тремоло струнных и литавр, с последующим настойчивым расширением и «внушением» первоначального энергичного тезиса — кажется сразу «заемным». Но, как и большей частью, Сен-Сансу удается изложить и «заемное» красноречиво, мастерски. Во второй (мимажорной)¹ теме уже больше индивидуальных отпечатков. Вряд ли можно согласиться с Э. Бауманом, находящим тут «один из самых пронзительных экстазов», когда-либо выраженных в музыке². Напротив, перед нами характерный образец слегка взволнованной, но сдержанной и прозрачной лирики, столь свойственной Сен-Сансу. Нельзя не отметить и лаконизм этой части с ее весьма умелой тематической разработкой.

¹ Колоритен выбор тональности мажорной субдоминанты.

² В а и т а п п, pp. 220—221.

Вторая часть (*Andantino quasi allegretto*) — вряд ли не бесспорный образный центр концерта. И тут уж хочется повторить слова Э. Баумана, пишущего о «баркароле, полной неги беседе во влажный и теплый летний день после полудня на ленивой воде лагуны»¹. Оркестровка этой части чрезвычайно прозрачна и изящна. Все эти легкие колыхания массы струнных, грациозные переключки солирующей скрипки с деревянными духовыми, мягкие блики выдержанных аккордов, капризные перемены и сдвиги ритма, паразитальная гибкость колорита, то насыщающегося, то почти улетающего, то мечтательно причудливого (как в заключительном дуэте воздушных пассажей скрипичных флажолетов и кларнета на расстоянии двух октав!) не могут не умилять чистотой своего письма.

Финал концерта (*Moderato maestoso. Allegro*) велик и многосоставен. Драматические речитативы кажутся здесь более оригинальными, чем в первой части, привлекает ряд моментов активной симфонической разработки, а радость коды вполне в духе оптимистических *credo* крупных концепций Сен-Санса.

Септет для трубы, двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса и фортепиано (ми-бемоль мажор, ор. 65), написанный в духе старинных сюит, имеет четыре части: 1) Вступление, 2) Менуэт, 3) Интермедню, 4) Гавот и финал.

Это произведение несколько шокировало иных критиков парадоксальным сочетанием трубы со струнными и фортепиано². Но пришлось признать, что Сен-Санс превосходно справился с поставленной задачей необычного ансамбля. Так, Э. Ганслик упомянул Септет в одной из своих рецензий 1882 года как интересный, курьезный эксперимент, ловко осуществленный³. Строгий д'Энди отметил, что в Септете зву-

¹ Baumann, pp. 220—221.

² См., например, D. Brook. *Five great french composers*. London, 1946, p. 123.

³ Ed. Hanslick. *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*. Berlin, 1896.

ки трубы искусно смешаны с тембрами струнных и фортепиано¹. По мнению Ж. Шантавуана, Септет — «всего лишь пари на звучность, но выигрышное с ослепительным блеском»².

Любопытны замечания Ж. Шантавуана, указывающие на то, что сам Сен-Санс был несколько недоволен быстро возникшей популярностью Септета.

Однако эта популярность (в том числе и у нас) объясняется большой простотой и наглядностью музыки. Септет — одно из достаточно последовательных неоклассических сочинений Сен-Санса, стремящихся как бы заново «отредактировать» и снабдить современным блеском старые классические интонации и ритмы. Во Вступлении мы вновь чувствуем моменты волевые ритмы, интонации и гармонии Бетховена. Наиболее содержательна Интермедия (вновь не без бетховенских факторов³), близкая по характеру траурному шествию, горестной эпитафии. В последней части Сен-Санс столь же ловко переходит от Гавота к Финалу, как он переходил от менуэта к вальсу в ор. 56. И это, конечно, принципиально: композитор — за непринужденную эклектику, за совершенно свободное слияние старого с новым. Живость и пластичность ритма торжествуют во всем Септете. Использование трубы в ансамбле самое мастерское — Сен-Санс постоянно находит ей истинное место, или пряча ее голос в гуще остальных голосов, или находя поводы для вполне оправданного его выделения. Когда же в последней части Септета Сен-Санс заставляет трубу играть полковые сигналы французской армии, то, скорее всего, в этом следует видеть не только жанровую деталь, но и иронию француза по адресу воинственных тем музыки Вагнера! У Сен-Санса воинское ликование совершенно лишено напыщенности и метафизических «философствований».

«Алжирская сюита» для симфонического оркестра (ор. 60), законченная в 1880 году, явилась первым

¹ V. d'Indy, p. 204.

² Chantavoine, p. 34.

³ В их числе и «бетховенский» до минор.

широким сводом впечатлений Сен-Санса от страны, в которой он позднее из года в год проводил свои зимы, стремясь избежать вредных последствий парижского климата. Любопытно, что это произведение писалось почти целиком вдали от Алжира, по воспоминаниям.

«Алжирская сюита» свидетельствует, конечно, о поверхностности впечатлений Сен-Санса от Востока: ведь композитор всегда оставался туристом, пусть любопытным и наблюдательным, но все же не стремящимся постигнуть существо народной и национальной психологии посещаемых им восточных стран, и, к тому же, чрезмерно проникнутым мыслью о превосходстве европейской культуры. Тем не менее, нельзя отказать «Алжирской сюите» в наличии ряда черт красочности и своеобразия.

Первая часть сюиты (Прелюдия с подзаголовком «В виду Алжира»), очевидно, рисует море, тихий рокот которого сразу намечен остигнутым тремоло литавр, а экзотика — пентатоническими ходами виолончелей. Дальнейшее нарастание — через глухие, постепенно «светлеющие» раскачивания темы на фоне тянущихся аккордовых массивов деревянных и медных к *tutti* с размашистыми волнообразными фигурами сделано мастерски. Вспоминается и прелюдия «Золота Рейна» и «моря» Римского-Корсакова. Морской сигнально-призывный элемент представлен далее громогласными фанфарами валторн и труб, начинающимися пустыми квинтами. А затем Сен-Санс находит новые краски для характеристики спокойно зыбущейся стихии (примечателен, в частности, переход волнообразных фигур к деревянным духовым, применение *divisi à 4* у первых и вторых скрипок с целью создать плавно «ползающие» четырехзвучные аккорды в каждой группе). В целом получается одна из импозантных картин спокойного моря, создававшихся не так уж часто музыкантами. Незадолго до конца первой части сюиты Сен-Санс прибегает и к некоторым впечатляющим деталям ладовых красок (*си-бемоль* в фольклорного характера напеве скрипок на фоне тонической верхней педали до мажора у деревянных; а

полтора десятка тактов спустя смены VI — V — VI — V ступеней до мажора в фигурациях первых скрипок). Эффектен, хотя и мало оригинален, конец части, где после тихого тонического аккорда бурно нарастающий раскат литавр ведет к заключительному удару фортиссимо.

Вторая часть «Алжирской сюиты» (получившая название «Мавританской рапсодии») наиболее экзотична из всех. Первый ее раздел (*Allegretto non troppo*) выдержан в духе узорчатости и виртуозного парада красок¹. Во втором разделе (*Allegro moderato*) перемена темпа, метра и тональности (вместо $\frac{6}{8}$ — $\frac{2}{4}$, вместо ре мажора — си минор) резко сдвигает характер музыки. Несколько позднее примечательны ладовые обороты дорийских ми и си миноров. Но наиболее своеобразен последний раздел части, проходящий на оstinатной квартовой фигуре в басу, выбиваемой литаврами (*ре — ля — ля, ре — ля — ля*). Дуэт флейты и литавр (оттененный мерными ударами бубна) сразу привлекает внимание своей необычностью и колоритным рисунком — не только в силу регистрового разрыва, но и благодаря ладовому складу темы, сочетающему ре мажор с ля минором; вдобавок, сочетаются и два различных ритма:

10

Флейта

Литавры

¹ Заметна близость к стилю испанских образов Римского-Корсакова.



Этот заключительный раздел «Мавританской рапсодии» блещет также мощным ростом оркестровой звучности и искусными контрапунктами¹.

Третья часть сюиты («Вечерние мечтания» с подзаголовком «в Блиде»²) написана тонко и колоритно, но, пожалуй, не содержит чего-либо особенного, если не считать упорных тонических органичных пунктов и некоторых хроматизмов.

Характерно, что «Алжирская сюита» заканчивается «Французским военным маршем». В таком итоге ясно проявилась туристичность восприятий Сен-Санса, не склонного вникать в проблемы колониальной политики и довольного тем, что в Алжире есть отчетливые приметы наличия отечественной армии. Сама по себе эта финальная пьеса написана с блеском, размахом и остроумием, без каких-либо акцентов милитаризма (которого не было и в военных фанфарах Септета). При подходе к заключительной репризе главной темы Марша Сен-Санс допускает резкие гармонические столкновения на органном пункте *ля-бемоль*. Но тем яснее, проще и аккуратнее звучит диатоника репризы в до мажоре.

Первое исполнение «Алжирской сюиты» состоялось (в зале Шатле) 19 декабря 1880 года. Прелюдию слушатели восприняли молчаливо. После следующих частей раздались робкие протесты, которые были покрыты аплодисментами. Успешно прошло и вторичное исполнение — 26 декабря.

Мы уже упоминали выше два произведения Сен-Санса, написанные им во время поездки в Испанию и Португалию.

¹ На что справедливо обратил внимание В. Протопопов (цит. соч., стр. 602).

² Блида — город в Алжире.

Небольшая баркарола для оркестра «Ночь в Лисабоне» (ор. 63) примечательна по преимуществу своими упорными хроматизмами темы, очевидно, свидетельствующими (как и ряд моментов «Алжирской сюиты») об интонационных исканиях Сен-Санса, о его намерениях показать, что и он не чужд новаций.

Что же касается «Арагонской хоты» (ор. 64), то эта эффектная оркестровая транскрипция знаменитого танца явилась лишним свидетельством его привлекательности для композиторов¹.

24 ноября 1880 года умер Анри Ребер, член Института (Академии изящных искусств) и профессор Консерватории. Вскоре состоялись выборы нового члена на место умершего. На этот раз Сен-Санс одержал победу над другими конкурентами (среди которых были Делиб и Гиро). На первом туре выборов Сен-Санс получил 14 голосов, на втором — 22 голоса и был избран (это произошло 19 февраля 1881 года).

Знаменательно письмо Сен-Санса (к Э. Иппо) от 5 марта 1881 года, которое ясно формулирует его позицию, противостоящую наступлению вагнеризма.

«Я буду сколько хотите за Вагнера против Брамса, за Вагнера против филлистеров; но за Германию против Франции — никогда. Мои музыкальные предпочтения никогда не заставят меня забыть, что если у Искусства нет отечества, то художники его имеют, и не подобает французской школе укрываться во Франции под покровительством иностранца»².

Свидетельством продолжающихся развиваться

¹ Оркестр «Арагонской хоты» Сен-Санса довольно близок к оркестру одноименной пьесы Глинки. Среди деревянных у Сен-Санса флейта пикколо, которой нет у Глинки. В числе медных у Глинки офикленд, которого нет у Сен-Санса. Среди ударных у Сен-Санса есть бубен, отсутствующий у Глинки. В остальном — решительные совпадения (причем характерно наличие и у Глинки и у Сен-Санса кастаньет, тарелок, большого барабана, арфы). Вероятно, Сен-Санс был знаком с пьесой Глинки. Но, в отличие от поэмности и пейзажности Глинки, у Сен-Санса господствует танцевальность как таковая.

² *Germanophilie*, p. 96.

связей Сен-Санса с русской музыкой может служить письмо Л. И. Шестаковой Э. Ф. Направнику (от 7 мая 1881 года), в котором она сообщала о посылке партитуры «Жизнь за царя» Глинки ряду зарубежных музыкантов, в том числе и Сен-Сансу¹.

В мае 1881 года Сен-Санс ездил в Испанию. Летом того же года в его личной жизни произошло важное событие. Отправившись вместе с женой на курорт Ля Бурбуль, Сен-Санс исчез 28 июля из отеля, где они остановились. Сначала подумали о возможности несчастного случая, делали розыски в окрестностях, но оказалось, что Сен-Санс уехал в Париж. Затем пришло письмо Сен-Санса, извещавшее его жену, что он решил расстаться с ней навсегда. О причинах разрыва гадать не приходится. Мы видели, что брак Сен-Санса с самого начала не был внутренне гармоничным. Но смерть двух детей, по-видимому, окончательно надломил отношения композитора к жене. Постоянно находясь в разъездах, он до поры до времени мирился с создавшимся положением. Но в конце концов это положение стало нетерпимым, и Сен-Санс — не без сочувствия со стороны матери — решился любой ценой обрести свободу. Вот, пожалуй, и все, что мы можем сказать о разрыве, многие обстоятельства которого остаются смутными. Развод Сен-Санса не был оформлен до конца его жизни. Мария Сен-Санс умерла 30 января 1950 года².

* * *

Оппозиция Сен-Сансу, давно уже сформировавшаяся в Национальном музыкальном обществе, продолжала развиваться и к 1881 году стала очень явной, но композитор пока еще не уходил из созданной им организации.

В июле 1881 года возник проект воздвигнуть ста-

¹ См. Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959, стр. 238.

² См. Harding, p. 156.

тую Виктора Гюго, и Сен-Санс, по-прежнему очень ценивший творчество великого поэта, написал по этому поводу «Гимн В. Гюго» для оркестра (ор. 69), введя в музыку мелодию песенки, любимой поэтом (которую тот почему-то считал сочинением Бетховена).

«Гимн В. Гюго» — одно из самых торжественных сочинений Сен-Санса. Этот Гимн выказывает превосходное умение композитора добиваться разнообразия и представительности музыки даже в пределах очень сжатого и тематически ограниченного материала. Характерна весьма высокая оценка этого Гимна Жюльеном Тьерсо, который сопоставляет его музыку с музыкой Бетховена¹. И в самом деле, путем трансформации любимой Гюго песенки Сен-Санс придал ей бетховенские черты, возвышенную простоту, достигающую в конце масштабов монументального апофеоза. Любопытно, что, как бы желая указать на национальное значение Гюго, Сен-Санс включил в партитуру перед последним разделом Гимна начальные такты «Марсельезы». О том, как это обстоятельство было воспринято рядом слушателей, нам еще придется говорить ниже.

11 сентября 1881 года была напечатана (в «Renaissance Musicale») статья Сен-Санса «Множественный резонанс колоколов»². Как мы отмечали, уже в детстве тонкий слух Камиля уловил сложность звучания колоколов. Теперь он сделал всеобщим достоянием свои наблюдения, которыми заинтересовались акустики.

3 декабря Сен-Санс, согласно обычаю Академии, произнес речь в честь своего предшественника Анри Ребера и попутно насмешливо задел политику директоров оперных театров³.

6 декабря Лист писал Сен-Сансу из Рима:

¹ J. Tiersot. Victor Hugo musicien («La Revue Musicale», Septembre-Octobre 1935, p. 194).

² См. Harmonie et mélodie.

³ В оппегот, р. 110. Этот фрагмент был изъят при публикации речи в сборнике статей «Гармония и мелодия».

«Высокоцитимый и дорогой друг! Вы не из тех, кого забывают, и Вы доблестно завоевали Вашу прекрасную славу. Я питаю к Вам уже много лет искренние чувства восхищения и признательности; они сохраняются и растут благодаря доказательствам постоянной и живой симпатии, которую Вы мне оказываете»¹. В этом же письме Лист сообщал о том, что посвятил Сен-Сансу свой Второй Мефисто-вальс.

В письме от 20 января 1882 года к г-же Ш. Тардьё Лист сообщал:

«Любовные сцены на библейский сюжет в театре меня шокируют за исключением «Далилы» нашего чудесного и доблестного друга Сен-Санса, сочинившего великолепный любовный дуэт и совершенно кстати, ибо Далила и Самсон должны были беситься от любви, тогда как в «Магдалине» и «Иродиаде» Массне это было лишь театральной условностью»².

С конца января и в феврале 1882 года Сен-Санс был занят концертными поездками. В Праге он познакомился с Б. Сметаной, который произвел на него глубокое впечатление³.

Сен-Санс выступает в Лейпциге, затем в Берлине (исполнялись Септет, «Алжирская сюита», «Лири и Арфа»). Во французском городе Мюлуз происходит громадный фестиваль в честь Сен-Санса с участием хоровой капеллы из Страсбурга и оркестра из Базеля. Здесь композитор дирижирует «Лири и Арфой», выступает как органист в соборе, аккомпанирует свои романсы, играет один из своих фортепианных концертов. 5 марта, уже в Лилле, Сен-Санс дирижирует «Потопом», а 14 марта становится за пюпитр в оперном театре Гамбурга, чтобы провести три первых представления «Самсона и Далилы».

Ганс фон Бюлов, воспользовавшись этим случаем

¹ Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу, стр. 62.

² *Servières*, p. 178. Сопоставление Листа, конечно, не снимает вопроса о мере теплоты лирики у Массне и Сен-Санса.

³ См. *Smetana in Briefen und Erinnerungen*. Prag, 1954, S. 292—293.

и выразив (в «Allgemeine deutsche Musikzeitung») свое восхищение творчеством Сен-Санса, объявляет «Самсона и Далилу» самой значительной музыкальной драмой за последние 20 лет, пишет, что, по его мнению, Сен-Санс «единственный из современных композиторов, который смог благотворно воспользоваться уроками вагнеровской теории, не заблудившись в ней»¹.

14 мая в письме Сен-Сансу из Веймара Лист восхищался его органным переложением своей «Проповеди св. Франциска птицам»: «Вы необычайно перекладываете для органа — на это может быть способен только такой большой композитор и большой виртуоз, как Вы. Самым искусным органистам всего мира остается только преклониться перед Вами»².

Летом 1882 года Сен-Санс, вместе с рядом других французских музыкантов присутствовал на первых представлениях «Парсифаля» Вагнера (преьера которого состоялась 26 июля). В устных оценках Сен-Сансом этой оперы Вагнера некоторые усматривали только предвзятость и злую волю³. По другим свидетельствам, которые представляются нам более объективными, Сен-Санс признавал величие «Парсифаля», выражая, вместе с тем, твердое убеждение, что надо писать пусть так же сильно, но иначе⁴.

Важнейшим событием творческой жизни Сен-Санса в 1882 году явилось окончание оперы «Генрих VIII», о первоначальном замысле которой говорилось выше.

Либретто имело своей основой любовную интригу — страсть английского короля Генриха VIII, женатого на Екатерине Арагонской (дочери короля Испании), к фаворитке Анне Болейн. Эта страсть вынуждает Генриха, вопреки запрещению римского папы,

¹ Wagners, p. 111.

² Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу, стр. 64.

³ L. Vallas. V. d'Indy La jeunesse, p. 271.

⁴ G. Servières. R. Wagner jugé en France. Paris, 1886, p. 243.

расторгнуть свой брак с Екатериной, провозгласить раскол. Соединившись с Анной, Генрих начинает подзревать ее в неверности. Но ему не удается узнать секрет этой неверности, которым владела Екатерина. Руководимая благородством, она бросает в огонь письмо, могущее обличить Анну, и умирает, сраженная болезнью и отчаянием. Опера заканчивается яростными восклицаниями короля, от которого ускользнул секрет; он грозит смертью тому, кто над ним посмеется.

Сен-Санс отнесся к сочинению «Генриха VIII» с большой заинтересованностью и воспользовался (уже в 1881 году) знакомством с библиотекарем Букингемского дворца в Лондоне. Здесь он пытался проникнуть в атмосферу эпохи, рылся в старых книгах и рукописях, нашел даже музыкальную тему XVI века, которую затем использовал в своей опере¹. Последняя была закончена в первой половине 1882 года. Предварительный показ ее состоялся 26 мая в дирекции Гранд-Опера, которая вынесла решение поставить «Генриха VIII» в следующем сезоне. Так наметился дебют Сен-Санса на самой большой оперной сцене Парижа.

Постановка «Генриха VIII» оказалась продолжительной и очень утомившей автора. Поскольку это была первая опера на английский сюжет в театре Гранд-Опера, много хлопот возникло в связи с подготовкой декораций и костюмов — пришлось даже командировать рисовальщика костюмов Эжена Лакоста в Англию. Премьеру сначала назначили на 15 октября 1882 года, затем перенесли на 22 февраля 1883 года, но состоялась она только 5 марта. Премьера прошла триумфально, на ней присутствовал, как говорится, весь художественный, литературный и светский Париж. Пресса оказалась также довольно благожелательной².

¹ Ecole buissonnière, p. 13.

² Любопытные для нас свидетельства большого успеха «Генриха VIII» мы находим в ряде тогдашних писем П. Чайковского.

Сопоставляя ряд дошедших до нас отзывов современников о «Генрихе VIII», мы находим в них разные оттенки, а то и совсем разные тенденции.

Так, скажем, Адольф Жюльен написал рецензию довольно спокойную и равнодушную, хотя и не лишённую ряда критических уколов¹. Напротив, Гуно именно по поводу «Генриха VIII» назвал Сен-Санса «одной из самых удивительных известных мне музыкальных организаций», музыкантом, который все знает и все умеет (причем Гуно щедро перечислил множество его достоинств)².

Лист в письме к Сен-Сансу от 29 апреля 1884 года назвал Генриха VIII исторической особой, «хотя и ужасной, но блестяще прославленной Вашей прекрасной музыкой»³.

Камиль Беллэг отметил как ценную сторону «Генриха VIII» чуткое претворение сухости и сдержанности английских характеров и даже ощущения английских туманов⁴.

Ромен Роллан, далеко не бывший безоговорочным поклонником Сен-Санса и даже неоднократно споривший с его тенденциями, тем не менее, называл «Генриха VIII» «лучшей оперой Сен-Санса»⁵.

Имелись, однако, и иные оценки. Так, Э. Ф. Направник написал в июне 1887 года характеристику «Генриха VIII», с которым ознакомился по предложению дирекции императорских театров:

го из Парижа (к Н. Ф. фон Мекк от 24 февраля, к брату Анатолию от 25 февраля, к П. Юргенсону и А. П. Мерклинг от 1/13 марта). В письмах Чайковский сообщает о своих намерениях посмотреть эту оперу, которые, по-видимому, не осуществились.

¹ A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, pp. 290—300.

² См. F. Clément et P. Larousse. Dictionnaire des opéras. Paris, 1904, p. 551.

³ Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу, стр. 64.

⁴ C. Bellaigue. M. C. Saint-Saëns de l'Institut. Paris, 1889, p. 10.

⁵ R. Rolland. Mémoires et fragment du journal. Paris, 1956, p. 161.

«Музыка ничем не выдается; она монотонна, сонна и малоинтересна. Мысли мелки, малосодержательны. Удивительно, как S.-Saëns, известный своим серьезными познаниями,— может писать такие неудачные оперы»¹.

Не без насмешливости отнесся к «Генриху VIII» и представитель совсем иного направления — К. Дебюсси, который писал в 1903 году, что Сен-Сансу в «Генрихе VIII» «недостает напыщенности в проявлении дурного вкуса, характерной для Мейербера», особенно преуспевающего в жанре исторической оперы. Сен-Санс «больше музыкант, чем театральный человек, и пользуется дешевыми эффектами, допускаемыми театральной формой, только в крайнем случае». Очевидна ирония следующих слов Дебюсси: «Все, кстати, знают, что самый кровожадный тигр может издавать мяуканье, способное растрогать ребенка. Поэтому слишком подслащенные каватины, когда дело идет об общеизвестной жестокости Генриха VIII, приобретают характер высокой исторической точности»².

Интересны, конечно, и суждения самого Сен-Санса об его опере. В статье «Генрих VIII», защищаясь от упреков в поверхностности, в том, что души героев этой оперы не показаны и не раскрыты, а король, мягкий и слащавый вначале, вдруг без подготовки становится свирепым, Сен-Санс не нашел лучшего довода, чем сослаться на пример «Борнса Годунова» Мусоргского.

«Я его смотрел, этого «Борнса Годунова», с большим интересом. Я услышал в нем отрывки превосходные, впечатляющие, и другие, которые впечатляли меньше». Перечисляя далее ряд ситуаций оперы Мусоргского и вспоминая послушника, который внезапно становится царем, любовный дуэт, «который ничто не

¹ Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма, стр. 68.

² К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964, стр. 152.

заставляло предчувствовать и который не имел продолжения», и т. д.; Сен-Санс заключал: «...не моя вина, если я не нашел во всем этом внутренней жизни, психологии, подготовок, объяснений, которых, с сожалением, не находят в моем «Генрихе VIII»¹.

Не будем оспаривать Сен-Санса в его оценке «Бориса Годунова», не будем также и «реабилитировать» «Генриха VIII».

Слабые стороны этой оперы, идеализирующей главного героя и вообще далекой от истинного историзма, бросаются в глаза.

Но нет оснований игнорировать ее сильные стороны, которые, по-видимому, и дали Ромену Роллану повод считать «Генриха VIII» лучшей оперой Сен-Санса.

Эта опера не затмила и, конечно, не затмит «Самсона и Далилу» — прежде всего потому, что музыка ее менее ярка, менее убедительна, и в ней нет ничего равного несравненному любовному дуэту оттуда. Не следует, однако, забывать, что сама задача драматургии в «Генрихе VIII» была сравнительно более сложной, и то, что Сен-Санс как оперный драматург двинулся тут вперед. Кроме того, опера написана с исключительной пластичностью и редким чувством стиля, еще свободнее, еще поразительнее, чем раньше у Сен-Санса, соединяющего старое с новым, стилизацию с непосредственностью, контрасты с текучестью и связностью изложения. Вдобавок, в «Генрихе VIII» Сен-Санс сделал пусть малозаметные, но все же очевидные шаги к усложнению музыкальной ткани — в частности, при посредстве более широкого и смелого употребления хроматизмов, гармонических сдвигов и сопоставлений, применения отдельных экспрессивных гармоний (в их числе септаккордов) и т. д.

Тонкая, умная стилизация особенно ощутима, скажем, в таких фрагментах, как прелюдия оперы с ее монументальной «соборной» простотой, как начало шестой сцены первого акта (с музыкой грациозного

¹ École buissonnière, p. 117.

менуэта), как новый менуэт в начале первой сцены четвертого акта и целый ряд соответственных явлений.

В опере немало довольно внешних драматических эффектов (таковы, например: энергичное «бурление» до минора в начале второй сцены первого акта, внезапный переход от светлых красок ля мажора к глухим регистрам ре минора, когда во втором действии первая сцена сменяется второй, и т. д.). Но, с другой стороны, заключительный раздел первого действия, где за сценой звучит погребальный марш и хор, сопровождающие ведомого на казнь Букингема, а на сцене происходит игра страстей основных действующих лиц, впечатляет не только чутко найденным мрачным, суровым колоритом, но и мастерством трактовки образных противоречий.

Парковый пейзаж (антракт ко второму акту) довольно ординарен (сразу думаешь о превосходстве в решении подобных образных задач Бизе и даже Масне).

Зато шестая сцена второго действия (дуэт Анны и Генриха) блещет разнообразием эмоциональных элементов, живостью и действенностью ритма.

В сцене восьмой второго акта Сен-Сансу хорошо удалось выделить благодатную черту характера Екатерины (пожалуй, этот образ вообще наиболее рельефен в опере).

Посреди большого балета-дивертисмента народного праздника, заканчивающего второе действие, особое внимание привлекают специфические фольклорные эффекты (пентатоника на органном пункте в «Шотландской идиллии», лад с двумя полутортонами в «Танце цыганки») ¹. Но по-своему хорош и чисто балетный танец «Праздник хмеля» — с чрезвычайной

¹ Тут колоритны и выбиваемый органной пункт и акцентированные большие септимы. С присущей ему непринужденностью Сен-Санс переходит от цыганского танца к ...цыганскому вальсу!

наглядностью и размахом его танцевальных фигур. К сожалению, достаточно формально заключает балет жига, гармонии которой уж очень пресны и трафаретны.

Своеобразны достоинства занимающей весь третий акт сцены Синода. Вступительный марш следует, по-видимому, рассматривать, как нечто преднамеренно противопоставленное маршу из «Тангейзера» и умело сочетающее монументальность с чертами английского хладнокровия¹. Нам думается, что в отдельных моментах большой сцены Синода можно почувствовать и влияние (очень легкое и отдаленное, но уловимое) торжественных эпизодов «Бориса Годунова», с музыкой которого по клавиру Сен-Санс познакомился уже в 1875 или 1876 году. А главным из положительных качеств сцены в Синоде нам представляется мастерское обращение с вокальными и оркестровыми массами, очень умелая «режиссура» эмоционально-образных смен. Впрочем, сцена в Синоде вряд ли закономерно растянута на целый акт: под конец, особенно после эпизода появления толп народа, она становится утомительной, подавляет живость восприятия.

Последний (четвертый) акт оперы содержит ряд выразительных моментов. Едва ли не лучший из них — музыка горестных эмоций отвергнутой и томящейся в замке Кимболт королевы Екатерины (вторая картина).

Тональность ми-бемоль минор в начале вступления заставляет вновь вспомнить о Мусоргском (тут же и напев, близкий к русским плачам). Но особенно выразительны и своеобразны причитания Екатерины там, где композитор прибегает к экспрессивной смене размеров и гармоний²:

¹ Личное хладнокровие Сен-Санса помогло ему постигнуть и оценить некоторые черты английского национального характера.

² Королева поет о том, что уже больше не увидит свою Испанию.

11 Екатерина

Je ne te re- verrai ja- mais

pp

которая получает в дальнейшем вариантное развитие. Не славянская ли музыка натолкнула Сен-Санса на эти интонации?

Из гармонических деталей оперы упомянем еще употребления «тристановских» аккордов, сопровождающих пение Генриха: один пример — из третьего акта (на словах короля: «Mais tout mon peuple, je suppose, pense en cela comme son Roi!»); второй пример — перед самым концом оперы: заключительная, полная угрозы фраза короля, так и не узнавшего секрета Анны Болейн, поддержана на слове «топор» громким «тристановским» секундаккордом оркестра. Эти детали не лишены значения: Сен-Санс, при всем своем классицизме, пользуется в ряде случаев новыми экспрессивными приемами гармонии, которые, правда, не изобрел, но узаконил Вагнер.

Постановка, репетиции и премьеры «Генриха VIII» чрезвычайно утомили Сен-Санса. Почти сразу после премьеры он уехал, так как врач Поль Реклю нашел у него обострение чахотки. Пробыв в Алжире (в Пуант-Сент-Эжене) сравнительно недолго, Сен-Санс вернулся в Париж, но тут заболел настолько серьезно, что жизнь его оказалась в опасности. Пришлось снова ехать отдыхать и лечиться (на этот раз на курорты Котере и Салис де Беарн в Пиринеях).

Сен-Санс возвратился в Париж в октябре 1883 года. Ему надо было теперь беречь свои силы. Все же он продирижировал в концерте 17 декабря (в Анжере) «Потопом» и отрывками из «Генриха VIII». Зимой

Сен-Сансу пришлось провести в Италии и Африке, отменив всякую работу.

Уже в 1883 году у Сен-Санса зародилась идея оперы «Прозерпина» (с текстом О. Вакери и Л. Галле), но сочинение ее удалось осуществить лишь тремя годами позже.

В 1883 году возникла любопытная Третья мазурка для фортепиано (ор. 66)¹. Начало этой си-минорной мазурки приметно напоминает (как и некоторые обороты «Пляски смерти») лишь 20 лет спустя возникший «Грустный вальс» Сибелиуса. Да и вообще в мазурке преобладают элегические элементы, связанные, по-видимому, с печальными переживаниями болезни (лишь си-мажорная контрастная тема отвлекает от грусти). Типичные для Сен-Санса размашистая, но прозрачная фортепианная фактура, энергично пульсирующая ритмика дают себя знать и в этой мазурке (звучат то четырехтактные, то трехтактные группы, а то и вовсе несимметричные конструкции). Как увидим ниже, мазурка эта не понравилась А. К. Глазуну².

В 1884 году Сен-Санс еще не чувствовал себя вполне поправившимся. Но он весной вернулся в Париж — к беспокойной и суетливой жизни столицы. 15 марта состоялось первое исполнение «Гимна Виктору Гюго» — под управлением автора (в зале Трокадеро). Оркестр был собран громадный (с восемью арфами и восемью трубами). Вместе с органом и многочисленным хором он создал монументальную

¹ Первые две (ор. 21 и 24) относятся предположительно к 1862 и 1871 гг.

² Всегда интересно и так или иначе характерно переосмысление национального танцевального жанра композиторами другой национальности. Примечательна в данном плане, например, проблема русской мазурки (Глинка, Чайковский, хучкисты, Лядов, Скрябин и др.). Мазурки Сен-Санса, как француза, по-видимости далеко уходят от польских первооснов танца, несмотря на соблюдение тех или иных ритмических формул. И все же жанр мазурки был ему временами необходим — для выражения на свой лад влияния польского национального темперамента, воспринятого преимущественно сквозь музыку Шопена.

звучность. Виктор Гюго сидел в ложе со всей своей семьей. Он был очень тронут овацией¹ и горд музыкой, написанной в его честь Сен-Сансом. Поэт пригласил Сен-Санса отобедать у него в этот же вечер, и с тех пор их свидания стали постоянными и частыми.

Любопытно воспоминание Ж. Тьерсо, согласно которому впоследствии, на одном из концертов, где исполнялся «Гимн Виктору Гюго», «избранная» публика была настолько скандализована включенным в партитуру фрагментом «Марсельезы», что хотя и не протестовала открыто, но после последнего аккорда отвергла музыку враждебным и презрительным молчанием. После этого «Гимн» не решались исполнять в концертах².

Во второй половине марта 1884 года Сен-Санс едет в Тулузу для наблюдения за репетициями «Генриха VIII». В Тулузе он сочиняет два хора и «Овернскую рапсодию», используя в качестве главной ее темы песню прачек, услышанную им в горах Оверни. Вернувшись ненадолго в Париж (для участия в работе жюри по присуждению Римской премии), Сен-Санс в мае посещает музыкальный фестиваль в Веймаре. Здесь он встречается с Листом, знакомится с А. К. Глазуновым. Вот оценка Сен-Санса Глазуновым в его письме к В. В. Стасову из Франкфурта-на-Майне от 1/13 июля 1884 года:

«Говорить с ним много мне не пришлось, да, кроме того, с Листом я чувствовал себя более в своей тарелке, чем с Сен-Сансом. Эта сухая вежливость как-то отталкивала меня от него. Слышал я его игру — безукоризненно чистую, но без особенного увлечения. Играл он свою новую мазурку, технически мастерски сделанную, и больше ничего»³.

¹ По свидетельству Р. Роллана, присутствовавшего на этом концерте, овация длилась 10 минут (R. Rolland. Mémoires et fragments du journal. Paris, 1956, p. 161).

² J. Tiersot. V. Hugo musicien, p. 195.

³ Глазунов. Музыкальное наследие. Том 2. Л., 1960, стр. 280. Речь идет о мазурке op. 66.

14 июля Сен-Санс получил звание офицера ордена Почетного Легиона (это была вторая ступень ордена).

10 августа В. В. Стасов в письме к Балакиреву цитировал мнение Сен-Санса из его письма к де Мерси-Аржанто: «Знаете ли Вы «Исламея» Балакирева? ...Это вещь чудная!»¹

25 октября на годовом совместном заседании пяти Академий Института Франции Сен-Санс прочел незадолго до этого написанную «Беседу о прошлом, настоящем и будущем музыки», впоследствии вошедшую в книгу «Гармония и мелодия».

За день до этого (24 октября) в одном из театров Парижа (Шато-д'О) состоялась премьера «Этьена Марселя».

Работоспособность решительно возвращалась к Сен-Сансу, и он возобновил свои концертные выступления. Дирижировал Второй симфонией и «Фаэтоном» в Париже. 4 ноября дирижировал в Женеве «Потопом». Вслед за этим предпринял триумфальное турне по Швейцарии с бельгийским скрипачом Мартином Пьером Марсиком, которому в следующем году посвятил свою Первую сонату для скрипки и фортепиано (ор. 75).

7 декабря Сен-Санс написал очень любезное письмо А. П. Бородину (с которым не был лично знаком), выражая полную готовность быть его восприемником в «Парижском обществе авторов»².

30 декабря в своем письме Сен-Сансу из Рима Лист замечал: «Занимаясь еще сочинением музыки, я спрашиваю себя иногда по поводу того или иного места: «А понравится ли это Сен-Сансу?» Положительный ответ меня ободряет и дает силы продолжать, несмотря на бремя возраста и другого рода переутомления»³. Так сохранялась эта старая и прочная дружба.

¹ М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967, стр. 272.

² См. С. А. Дьянин. Бородин М., 1955, стр. 272.

³ Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу, стр. 66.

Среди сочинений 1884 года упомянем *Allegro appassionato* для фортепиано (op. 70), Альбом для фортепиано (op. 72) и уже названную выше «Овернскую рапсодию» для фортепиано с оркестром.

Первое из этих сочинений было написано для конкурсов Консерватории и не имело иных достоинств, кроме качеств сложного технического упражнения.

Образы «Альбома» довольно разнообразны. В первых двух пьесах (Прелюдия, «Перезвон») заметно самостоятельное претворение принципов созерцательных звуковых пейзажей Листа (однако без листовской религиозной настроенности!)¹. Третья пьеса (Токката) почти не выходит за грани виртуозного и бурного экзерсиса. В четвертой пьесе (Вальс) не лишена изящества первая тема, но подавляет многообразие «светского разговора», увлечение автора размеренной игрой тональных сопоставлений. Пятая пьеса (Неаполитанская песня) — едва ли не самая яркая в цикле. Тут увлекают нарочито грубоватая, «простонародная» страстность, темперамент эмоции на фоне то баюкающих, то рокочущих звуков моря (при естественности и мастерстве развертывающейся и замыкающейся формы!). Шестая пьеса (Финал) не слишком ярка тематически, но является показательным примером своеобразия чуждых замыслов Сен-Санса. То торжественно громогласный менуэт-марш, то причудливые порхания и завихрения хроматических арабесок... Так хочется и дело с концом! — словно бы думает композитор, побуждая слушателей следить за капризными сменами музыки.

«Овернская рапсодия» — одно из самых демократических сочинений Сен-Санса. Ему вредят попуристичность конструкции, черты поверхностного восприятия интонаций фольклора. Тем не менее, Сен-Сансу удалось «зарисовать» и задумчивые и импульсивно тан-

¹ Пьеса «Перезвон» примечательна не только звукоподражаниями, но и размером на семь четвертей.

цевальные образы народной музыки Оверни¹. Роль оркестра (хотя и довольно большою по составу — с четырьмя валторнами, двумя трубами и тремя тромбонами) в этом сочинении совершенно подчиненная. Не случайно автор создал и чисто фортепианную редакцию, которую любил исполнять в концертах! Вспоминая эти авторские интерпретации, Ромен Роллан писал о «кристаллической чистоте тонов»². Сохранилась и запись, относящаяся к 1905 году (когда Сен-Сансу было уже семьдесят лет). По этой записи, при всем несовершенстве тогдашней техники фиксации, мы можем получить некоторое представление об игре Сен-Санса с ее действительно кристалльным звуком и своеобразным сочетанием сухости с темпераментной порывистостью. «Овернская рапсодия» была посвящена Луи Дьемеру.

В письме к Сен-Сансу от 27 января 1885 года из Рима Лист писал: «Ваша транскрипция моего «Орфея» для рояля, скрипки и альты меня чарует...»³.

15 марта 1885 года состоялось первое исполнение «Овернской рапсодии» Л. Дьемером в концерте Национального общества (в зале Шатле). Весной Сен-Санс принял участие в нескольких парижских концертах как пианист и дирижер.

В марте он был также занят написанием длинного введения к готовящемуся сборнику своих статей (под заглавием «Гармония и мелодия»). Книга вышла в свет в начале августа и вскоре вызвала оживленную дискуссию — особенно в связи с обвинениями Сен-Санса в измене вагнеризму, которую он якобы совершил.

Между тем, во вступлении к книге Сен-Санс убедительно отводил этот упрек и отстаивал право ме-

¹ Сен-Санс не использовал присущие этой музыке сложные по составу тактовые структуры. Однако (как мы уже видели) в других своих сочинениях Сен-Санс не раз прибегал к подобным структурам.

² R. Rolland. Mémoires et fragments du journal, p. 161.

³ Ф. Лист. Письма к Сен-Сансу, стр. 66.

нять оценку тех или иных произведений. Он ссылаясь, в частности, на Квинтет Шумана, который сначала оставил его равнодушным, затем необыкновенно восхищал, но в котором он под конец нашел крупные недостатки¹.

Переходя к Вагнеру, Сен-Санс утверждал, что его отношение к автору «Лоэнгрина» изменилось очень мало; зато резко изменилась ситуация, и если раньше надо было бороться с филистерским непониманием Вагнера, то теперь встала уже задача борьбы с агрессивным вагнеризмом музыкантов и публики, настроенной рекламой прессы. Попутно Сен-Санс делал изрядно резкие замечания по поводу вагнеровской системы и по поводу слабых сторон музыки Вагнера, отмечая, например, что стиль его произведений «достаточно мало возвышен в принципе»², изобилует злоупотреблениями и крайностями, уводит от важнейших эстетических требований простоты и ясности.

Сен-Санс высказывался за свободу мнений в искусстве и отвергал поведение вагнеристов, которые «берут вас за горло» и принуждают восхищаться³. Он называл вагнеровские общества руководимыми не любовью к искусству, а духом сектантства⁴.

Выражая свое эстетическое *specto*, Сен-Санс писал: «В сущности, я люблю не Баха, не Бетховена, не Вагнера, но искусство. Я — эклектик. Это, быть может, большой недостаток, но я не в силах его исправить — невозможно переделать свою природу. Сверх того, я страстно люблю свободу и не выношу, когда мне навязывают преклонение. Восторги по команде леденяг кровь в моих жилах и делают меня неспособным наслаждаться самыми прекрасными произведениями»⁵.

Далее Сен-Санс ясно ставил вопрос о чуждости искусства Вагнера эстетике французской музыки, о

¹ Harmonie et mélodie, p. IV.

² Там же, стр. XV.

³ Там же, стр. XIX.

⁴ Там же, стр. XX.

⁵ Там же, стр. XXI—XXII.

вреде вагнеризма, отвращающего французских музыкантов от задач собственного национального искусства. Тут же Сен-Санс оспаривал теорию непрерывного прогресса искусства (ссылаясь на работу В. Гюго о Шекспире) и призывал не преувеличивать руководящей роли художественной критики (имея в виду агрессивное вагнерианство).

Сильно звучал призыв Сен-Санса: «Молодые музыканты, если вы хотите быть чем-нибудь, оставайтесь французами! Будьте самими собой, принадлежите вашему времени и вашей стране. То, что вам показывают как будущее¹, есть уже прошедшее. Будущее с вами»².

И Сен-Санс уверенно заканчивал свое вступление словами: «Я глубоко восхищаюсь произведениями Рихарда Вагнера, несмотря на их странности. Они верховны и могучи — этого мне достаточно. Но я никогда не принадлежал, не принадлежу и не буду принадлежать к вагнерианскому вероисповеданию»³.

Здесь нет возможности сколько-нибудь обстоятельно изложить содержание интересного сборника статей «Гармония и мелодия». Мы вынуждены ограничиться лишь рядом кратких ссылок.

В статье «Гармония и мелодия» (написанной в июле 1879 года; от нее получил название весь сборник) Сен-Санс полемизирует с гедонистическим пониманием музыки (проповедовавшимся Стендалем) и утверждает ее эстетическое значение. Он спорит и со взглядом, согласно которому мелодия — продукт творчества, а гармония — продукт знания, профессиональной техники. Очевидно намерение Сен-Санса противостоять как чисто теоретическому, ученому пониманию музыки, так и сниженным требованиям к ней — ради угождения вульгарным вкусам. Отсюда восклицание: «Не говорят музыкантам: будьте великими, сильными, будьте возвышенными, но говорят:

¹ Имелся в виду вагнеризм. — Ю. К.

² Harmonie et mélodie, pp. XXVIII—XXIX.

³ Там же, стр. XXXI.

будьте легкими для понимания, станьте на уровень вульгарности»¹.

В статье, посвященной «Кольцу нибелунга» (август 1876 года)², Сен-Санс сочетает ряд похвал Вагнеру с резкой критикой его антифранцузской тенденции (упомянут и пресловутый фарс Вагнера «Капитуляция»). Любопытно заключение этой статьи: «Вагнеромания смешна, но извинительна, вагнерофобия есть болезнь»³.

В статье «Оратории Баха и Генделя» Сен-Санс не ограничился высокими похвалами, но и объявил сочинения этих композиторов устаревшими, скучными по звучности, а исполнение их — «химерой».

В статье «Реприза «Фрейшюца» в Опере» (июль 1876 года) Сен-Санс, признавая оперу Вебера «несравненным шедевром», вместе с тем, не без иронии называл «Фрейшюц» «большой оперой из маленького городка, продуктом в высшей степени германским, который трудно акклиматизировать повсюду»⁴.

В статье «Фелисьен Давид» (сентябрь 1876 года) Сен-Санс находил у этого композитора ценную черту наивности, роднящую его с Гайдном. Однако, по словам Сен-Санса, «Давид имел только наивность и колорит, а Гайдн обладал наивностью, колоритом, силой, широтой дыхания, сноровкой (которая позволяла ему с одинаковой легкостью писать и фугированный хор и романс), а также неистощимой плодовитостью гения»⁵. В этой же статье примечательна высокая оценка мастерства Обера. У Обера даже в самых легких по духу произведениях «прочность эмали», это «неразрушимые пустяки»; напротив, произведения Давида — акварели, блекнущие при свете

¹ Harmonie et mélodie, p. 34.

² Представляющей совокупность корреспонденций Сен-Санса из Байрейта, о которых мы упоминали в пятой главе.

³ Harmonie et mélodie, p. 98. Как увидим ниже, эта снисходительная формулировка не навсегда осталась для Сен-Санса достаточной.

⁴ Harmonie et mélodie, p. 110.

⁵ Там же, стр. 131.

солнца; в них «если слабеет вдохновение, не остается больше ничего...»¹

Среди последующих статей сборника отметим статью «Лист», содержащую умную и воодушевленную защиту творческих новаций зачинателя симфонической поэмы. Резок и резонен выпад Сен-Санса против консерватизма парижской публики, склонной рассматривать Листа-композитора примерно так, как Энгра-скрипача или Тьера-астронома. «Любят.— клеймит публику Сен-Санс,— свертываться в клубок под наитием лени и рутины, хотя бы пришлось околоть от скуки и сытости»².

Статья «Концертное общество» (декабрь 1879 года) интересна защитой прав инструментальной музыки, а равно и критической оценкой Шумана. Находя в крупных сочинениях Шумана недостаток размаха, широкого дыхания, Сен-Санс, вместе с тем, пишет:

«Будучи чем-то вроде музыкального Альфреда де Мюссе, Шуман — автор вещей очаровательных: он умеет быть большим в маленьких жанрах и рамках. Неспособный написать такое сочинение, как «Илья», он совершенно побил Мендельсона в песнях и фортепианной музыке. Для тех, кто знает «Лесные сцены» и «Крейслериану», знаменитые «Песни без слов» — только тени. Там, где Мендельсон писал акварели, Шуман вырезал камни»³.

Статья «Жак Оффенбах» примечательна рядом пронизательных оценок. «Не будучи великим музыкантом,— пишет Сен-Санс.— Оффенбах стал большой музыкальной личностью. Его влияние на вкусы его эпохи оказалось глубоким, несоизмеримым с ценностью его сочинений, и как раз потому оно казалось чудом. Когда видишь, какое значение возымела оперетка в мире — во всем мире — кажется, будто присутствуешь при огромном приступе сумасшествия рода человеческого, при необузданном хороводе, влеко-

¹ Harmonie et mélodie, p. 131.

² Там же, стр. 159.

³ Там же, стр. 197.

мом насмешливым Мефистофелем, виновником декаданса. Оперетка поставила своей задачей все умягчить, все опошлить, и она успела в этом. Она даже сделала больше: придала цивилизованному миру вкус, желание, почти страсть ко всему, что презренно и мелочно. Теперь деяния оперетки завершены: она даже утратила забавные конвульсии своей молодости...» и стала «смирной и буржуазной...»¹

В статье об «Аргонавтах» Августы Хольмес (апрель 1881 года) Сен-Санс шутливо предлагал автору поменьше пользоваться трубами.

Статьи «Множественный резонанс колоколов» мы уже касались выше.

В статье «Берлиоз» (декабрь 1881 года) любопытна характеристика: «В сущности, он был не только искренним, но наивным в хорошем смысле этого слова, наивным, как великий Гайдн, наивность которого он охотно высмеивал»².

Статья «Поэзия и музыка» прокламировала истинный союз слова и музыки, внимание к просодии, отмечала как положительную роль Гуно в установлении правды французской музыкальной декламации, так и вредность оперетт Оффенбаха, создавших традицию декламационных искажений. Тут же приводился пример изящной декламации из оперетты Ш. Лекока, которого, как известно, Сен-Санс очень ценил и любил.

Мы уже упоминали выше «Беседу о прошлом, настоящем и будущем музыки», прочитанную Сен-Сансом на заседании пяти Академий Института Франции. Начав тем, что музыкальные звуки еще не образуют музыки, Сен-Санс вновь выступал против трактовки музыкального искусства, как «искусства ощущений», отстаивал права мелодии, подчеркивал значение музыкальной драмы и науки (Рамо) для истории французской музыкальной культуры. Указывая на распространение немецкой музыки по всему свету, Сен-Санс призывал французов действовать в том же

¹ Harmonie et mélodie, pp. 217—218.

² Там же, стр. 252.

духе. Под конец Сен-Санс высказывал предположение, что, быть может, в будущем требования музыкального слуха станут более тонкими, и человечество не удовлетворится полутонами.

В заключении книги Сен-Санс, как и в ее начале, обосновывал свое отношение к Вагнеру и подчеркивал изменение ситуации.

Сен-Санс высмеивал буржуа, который захотел не только любить искусство и покровительствовать ему, но и руководить им. Он сравнивал страсть буржуа к искусству с внезапной страстью рыбы к яблоку¹.

Вместе с тем, Сен-Санс противопоставлял старой немецкой культуре Шиллера и Бетховена новую — с ее тенденцией пангерманизма и объявления скрытой или явной войны романским народам. Последние фразы книги Сен-Санса звучали очень уверенно:

«Не нужно отчаиваться, пангерманизм пройдет, искусство останется. Музыка, будучи родом беспредметного (*vague*) всеобщего языка, есть проводник всеобщего братства, а не господства одной расы.

И так как Бетховен воспел всеобщее братство, так как его душа, вместо того, чтобы быть душой только немецкой, есть душа человеческая, он остается самым великим, единственным действительно великим»².

Сборник «Гармония и мелодия» дает довольно ясное представление об эстетических принципах Сен-Санса в годы полной зрелости его таланта.

Мы находим тут его характерные симпатии и антипатии. Равно показательны и весьма сдержанное отношение к Генделю и Баху, и теплая симпатия к Гайдну, любовь ко многим представителям музыки XIX века, резкое отрицание оперетты, антибуржуазность. Мы видим также, что патриотизм Сен-Санса сочетается с идеалом братства народов, чуждаясь шовинистической ограниченности.

Вместе с тем, идеи Сен-Санса содержали немало

¹ Harmonie et mélodie, p. 308.

² Там же, стр. 314—315.

компромиссных элементов, поскольку он ни тогда, ни позже не смог найти свое место по одну сторону баррикады. Будучи искренним патриотом и убежденным сторонником мирного прогресса человечества, презирая декадентство, с интересом и любопытством прислушиваясь к народному музыкальному творчеству, Сен-Санс, однако, не был (подобно ряду своих современников — выдающихся деятелей французского искусства) последовательным демократом. Сен-Санса, как, скажем, и Г. Флобера (см. его «Письмо к муниципалитету Руана по поводу решения, касающегося Луи Буйе»), постоянно мучила антитеза «тупоумной буржуазии» и «мерзкой демагогии».

* * *

В сентябре 1885 года Сен-Санс познакомился в Париже с А. П. Бородиным.

16 ноября он отправился в новое большое концертное турне (со скрипачом Рафаэлем Диазом Альбертини) по городам Франции (среди которых были Реймс, Камбре, Лилль, Кале, Ренн, Нант). 6 декабря Сен-Санс концертировал в Лондоне.

К 1885 году относится сочинение Вальса-каприса для фортепиано и струнных инструментов под шутивным названием «Wedding-Cake»¹ (ор. 76), приуроченного Сен-Сансом к свадьбе Каролины Монтиньи Ремори с г. де Серром².

В этом же году была сочинена Первая соната для скрипки и фортепиано (ре минор, ор. 75), отмеченная характерными чертами ряда крупных инструментальных произведений Сен-Санса. Точное, выверенное мастерство сочетается здесь с живым, импульсивным темпераментом и размахом формы — однако, при довольно скудной эмоциональной наполненности

¹ «Свадебный пирог».

² См. о нем Соггетт, pp. 98—99.

и при резком преобладании моторной пластики звуков над переживанием и углубленностью. Примечательна конструкция сонаты; в ней формально две части, но каждая в свою очередь состоит из двух больших разделов. Первая часть — из *Allegro agitato* и *Adagio*, вторая — из *Allegretto moderato* и *Allegro molto*¹.

В первой части заметны характерные для Сен-Санса вообще отзвуки бетховенской драматургии, которую он так непринужденно умеет «укрощать» стилизацией. Превосходен поэтический, тяготеющий к пейзажности замысел побочной темы (легкое пение скрипки на фоне мелких волн триолей у фортепиано)²; но некое интонационное «равнодушие» тематического материала препятствует расцвету музыки (как и при ее повторении). Вторая половина (*Adagio*) отличается нервным беспокойством, как бы непоседливостью, которые, в сущности, упраздняют традиции медленного, задумчивого раздела сонатного целого.

Вторая часть вся построена на беге, сначала умеренном, потом стремительном. Первый раздел части — бойкое и остроумное скерцо, тормозимое в конце эпизодом хоральных гармоний. А второй раздел части — неуклонно развивающееся к громогласному апофеозу вечное движение. Тема этого раздела вначале почти отталкивает своим характером механических упражнений. Но затем Сен-Санс столь виртуозно наращивает динамику, контрасты регистров и фактуры (вводя порою и интонации влекущей лирики), что слушатель чувствует себя будто завоороженным все более мощным потоком звуков. Покоряет сам натиск их, нельзя не порадоваться и торжест-

¹ Сложная, «составная» двухчастность сонаты повторяет аналогичное построение Четвертого фортепианного концерта и предвзвешивает соответствующую структуру Третьей симфонии. По сути дела, это нововведение Сен-Санса явилось результатом синтеза классических традиций с поэмностью.

² Э. Бауман находил тут образ пастуха, бродящего у воды (В а и т а п п, р. 201).

ву блистательного ре мажора — после ре-минорных тревог первой части.

22 января 1886 года Сен-Санс выступил в концерте Филармонического общества в Берлине. Прием ему был подготовлен на этот раз далеко не теплый. Немецкие газеты, уведомляя о предстоящем концерте, не преминули сообщить о том, что Сен-Санс препятствовал постановке «Лоэнгрина» в Париже, и процитировать «антинемецкие» высказывания из книги «Гармония и мелодия».

Когда Сен-Санс вышел на эстраду, в зале раздались крики, ругательства, свистки; потребовалось вмешательство полиции, удалившей из залы нарушителей порядка. Сен-Санс выказал присущую ему невозмутимость и под конец имел обычный успех. Удачно прошел и концерт в Певческой академии (на следующий день). Тем не менее, пресса продолжила критические атаки и насмешки. Сен-Санс собирался отправиться в Кассель, но интендант Кассельского театра прислал импрессарию Сен-Санса письмо с отказом разрешить выступление Сен-Санса. Вслед за этим такую же позицию заняли интенданты театров Дрездена и Бремена, следуя призывам лейпцигской «Музыкальной газеты» захлопнуть двери перед носом «французского оскорбителя»¹.

В феврале Сен-Санс поехал в Прагу, затем в Вену. В Вене Каролина де Серр устроила в его честь большой прием², на котором, в присутствии венской аристократии, исполнила с Сен-Сансом (в четыре руки) балетные номера из «Этьена Марсея».

Затем Сен-Санс, уединившись на несколько дней в маленьком австрийском городке, осуществил свой давнишний замысел — написал зоологическую фантазию «Карнавал животных» для двух фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, фисгармонии, ксилофона и челесты.

¹ Wopnerot, pp. 121—122.

² Ее муж, французский инженер, был президентом-директором австрийских железных дорог.

Это произведение было впервые исполнено в Париже в узком кругу 9 марта 1886 года и вторично несколько дней спустя. А 2 апреля исполнение повторили для Листа, приехавшего в Париж. Считая свой «Карнавал» шуточным произведением к случаю, Сен-Санс все же включил его в число пьес, подлежащих публикации. После смерти Сен-Санса «Карнавал животных» был опубликован (в 1922 году) и вскоре стал одним из популярнейших на всем свете его сочинений.

В этом, конечно, не следует видеть иронию судьбы. Просто «Карнавал животных» выразил в шуточной форме некоторые типичные, характерные, а частично и ценнейшие стороны творческой личности Сен-Санса. Тут были юмор, программность, лирика в оправе отличного мастерства. И все это оказывалось глубоко своеобразным, очень сен-сансовским, несмотря на намеренное заимствование чужих тем. Юмор носил черты веселого, мальчишеского вышучивания. Программность пользовалась традициями XVIII века, стремилась к наглядным звуковым зарисовкам. Лирика была созерцательной, кристаллически чистой и прохладной.

Вспомним хотя бы некоторые удачи (а равно и условности) «Карнавала животных». Великолепен вступительный «Королевский марш льва» (в миноре с повышенной VI ступенью), где грозное рычание так просто и внушительно передано хроматическими волнами фортепианных октав¹. В № 2 («Курицы и петух») Сен-Санс, конечно, следует традициям известнейшей пьесы Рамо, но достигает новых эффектов смехотворно назойливых птичьих криков. В № 3 («Антилопы») изобретательность бега неистовых пассажиров фортепиано носит чисто метафорический характер. В №№ 4 («Черепахи») и 5 («Слоны») вступает в действие насмешка, пользующаяся условными приемами, заставляющими предчувствовать инстру-

¹ Только очень тонкий интонационный слух мог найти это остроумнейшее звукоподражание.

ментальные арлекинады Эрика Сати. В «Черепках» медленно и торжественно интонируется тема канкана из «Орфея в аду» Оффенбаха. В «Слонах» контрабас тяжеломерно наигрывает тему из «Вальса сильфов» Берлиоза. В № 6 («Кенгуру») легкие «прыжки» у фортепиано вновь метафоричны. В № 7 («Акварнум») довольно условны, но красивы перебивы «водяных» красок челесты, фисгармонии, флейты, высоких нот струнных, арпеджий фортепиано. Краток и меток № 8 («Персонаж с длинными ушами»), где крики осла переданы взвизгиваниями и тянущимися нотами скрипок. В № 9 («Кукушка в глубине леса») появляется лирика. И примечательно: кларнет упорно кукует на фоне гармоний, причем некоторые из них носят черты изысканности, заметной сближающей Сен-Санса с новыми течениями в музыке — теми, следование которым он впоследствии решительно отринет. Изящны звуковые имитации «Птичника» (№ 10), где царствуют флейта и кларнет. Неподражаем следующий раздел («Пианисты», № 11). Уже само причисление пианистов к животному царству было забавным оскорблением. Но их «низкий умственный уровень» разоблачался вдобавок самой музыкой, показывающей зубрежку экзерсисов. № 12 («Ископаемые»), видимо, следует рассматривать лишь как шутку ради шутки. Ксилофон выстукивает здесь тему «Пляски смерти» самого Сен-Санса, чем как будто дан намек на загробный мир; но мелькающие фрагменты популярных песенок и каватини Розинны из «Севильского цирюльника» имеют уже какой-то иной смысл. В № 13 («Лебедь») — великолепное торжество лирики. Тут, как бы между прочим, Сен-Санс создал одну из самых лучших своих (да и не только своих!) мелодий (виолончель на фоне фортепиано). С ее прохладной и чистой, едва тронутой волнением поэзией мало что можно сравнить. Это — истинно оригинальный Сен-Санс — ни у Масне, ни у Бизе, ни у Гуно нет ничего подобного. Поэтична и блистательная судьба «Лебедя» — он быстро выделился из «Карнавала животных» и зажил собст-

венной жизнью¹. Остается упомянуть № 14 (финал), эффектно замыкающий и частичными реминисценциями и своим живым, бойким строем своеобразную сюиту².

Крупнейшим событием творческой жизни Сен-Санса в 1886 году явилось завершение и первое исполнение его Третьей (и последней) симфонии (до минор, ор. 78). Премьера этой симфонии состоялась в Лондоне, в концерте Филармонического общества 19 мая. В первом отделении концерта Сен-Санс сыграл Четвертый фортепианный концерт Бетховена, а во втором дирижировал своей симфонией. Успех был велик, хотя сверху раздавались упорные свистки присутствовавших на концерте немцев.

Дальнейший путь симфонии оказался не очень быстрым, но восходящим. Первое исполнение ее в Париже состоялось 9 января 1887 года. Выходя с этого концерта, взволнованный Гуно указал одному из своих друзей на Сен-Санса и промолвил громко, желая быть услышанным всеми: «Вот французский Бетховен»³.

Сен-Санс предполагал посвятить свою Третью симфонию Листу, но его смерть летом 1886 года заставила написать на партитуре: «Памяти Франца Листа».

¹ Это был единственный номер из «Карнавала животных», разрешенный автором при его жизни к исполнению. Общеизвестно создание на основе музыки «Лебедя» балетного номера «Умиряющий лебедь» (сначала Анной Павловой, затем другими балеринами). Но сама музыка Сен-Санса не содержала в себе ничего, связанного с образами смерти, она стремилась выразить лишь изящную и мечтательную пластику птицы, которая столь часто вдохновляет поэтов и музыкантов. Переложения «Лебедя» для различных инструментов бесчисленны.

² «Карнавал животных» — не единственное из юмористических сочинений Сен-Санса. Сохранился в рукописи его инструментальный фарс для небольшого ансамбля под заглавием «Запах Парижа» (см. *Har d i n g*, p. 169). В эксцентрических образных замыслах предшественником Сен-Санса был Россини (см. циклы его пьес «Грехи старости»). А его продолжателем стал, как уже говорилось, Эрик Сати.

³ *В о n n e g o t*, p. 126.

Впоследствии Третья симфония (получившая широко распространенное название «Симфонии с органом») была высоко и по заслугам оценена многими музыкантами разных стран и народов. Так, например, д'Энди, недолюбливавший Сен-Санса, хотя и оспорил некоторые особенности тонального плана Симфонии, но все же уделил серьезное внимание разбору ее музыки и отметил большое мастерство автора¹.

Правда, можно сослаться и на достаточно критические отзывы, скажем, на отзыв Адольфа Жюльена, который немедленно после исполнения Симфонии в Париже упрекнул автора в стремлении к особым эффектам («раскатам органа и плеску фортепиано»), в отсутствии новаторства, в преобладании мастерства над эмоциональным содержанием, в недостатке величия и простоты².

Но, разумеется, Сен-Санс оставался в Третьей симфонии Сен-Сансом, он не мог угодить всем. И чем дальше, тем яснее становилось, что эта симфония — его шедевр, одно из высших его достижений. Да и сам композитор любил повторять: «Я дал тут все, что мог дать... и то, что я сделал тогда, я уже не сделаю снова»³.

Приведем два суждения о Третьей симфонии выдающихся русских композиторов.

С. И. Танеев в письме к П. И. Чайковскому (октябрь 1888 года) отметил, что Третья симфония Сен-Санса «очень хороша»⁴. В. Калинин в одной из своих рецензий (1892) писал: «Симфония эта по глубине вдохновения — одно из лучших произведений Сен-Санса и представляет собою чудо техники и инструментовки. Употребление фортепиано и органа

¹ V. d'Indy, pp. 166—170.

² A. Julien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, pp. 300—307.

³ Bonnerot, p. 127.

⁴ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 154.

в этой симфонии как оркестровых инструментов более нежели уместно»¹.

В наши дни В. Протопопов уделил внимание характеристике богатых полифонических средств, играющих очень важную роль в становлении формы Третьей симфонии².

В литературе о Сен-Сансе мы встречаемся с разными попытками истолковать содержание музыки Третьей симфонии. Так, например, Э. Бауман подчеркивает католицизм концепции этой симфонии³.

Ж. Сервьер отмечает присущий ей «патетический спор между Сомнением и Верой», связывая замысел Симфонии с переживаниями 1883—1884 годов, когда Сен-Санс был на грани смерти⁴.

Можно встретить и совсем иное — толкование Третьей симфонии как чистой музыки, звуковой архитектуры, не выражающей ничего, кроме нее самой⁵.

И та и другая тенденции трактовки Третьей симфонии представляются нам ложными. Нет никаких оснований рассматривать Третью симфонию Сен-Санса как самодовлеющую игру звуков. Равно неправомерно, на наш взгляд, усматривать в ней выражение идеалов или доктрин католицизма. В данном плане Сен-Санса даже нельзя поставить рядом с Листом, хотя связи Третьей симфонии с философско-этическими концепциями Листа очень ясны. Программность Третьей симфонии приближается к листовским принципам программности, столь часто выдвигавшим в качестве основной образной проблемы борьбу духовных начал с горестями, сомнениями и слабостями человеческой природы. Но, приближаясь к кругу идей и образов Листа, Сен-Санс не сливает-

¹ В. Калининков. Письма, документы, материалы. Том 2. М., 1959, стр. 342.

² В. Протопопов, цит. соч., стр. 599—601.

³ Bauman, p. 266.

⁴ Servières, p. 130.

⁵ Combarieu et Dumesnil, pp. 692 et 694.

ся с ними — средостение между религиозно настроенным поэтом и поэтом-позитивистом, способным по преимуществу лишь художнически воспринимать религию, остается.

Форма Третьей симфонии необычна, хотя и имеет (как мы уже видели) прецеденты в творчестве Сен-Санса. В Третьей симфонии всего две части, но они велики и образуют в совокупности монументальную партитуру, по сути дела четырехчастную (каждая из частей Симфонии двухчастна)¹. Большая сила Третьей симфонии — в высокой обобщенности ее образов, позволяющей охарактеризовать кратко образную сущность целого.

В первой части, вслед за коротким (и очень близким к интонациям С. Франка) вступлением, развивается в беспокойном ритме шестнадцатых (сначала у струнных с подголосками деревянных) главная тема Симфонии. Впервые Сен-Санс достигает такой ясности, простоты и широты размаха симфонического развития. Присоединение все новых тематических элементов нисколько не пестрит изложение, но лишь обогащает его оттенками и деталями. Эти нарастающая тревоги и скорби, вздымающиеся волнами к эмоциональным вершинам и замирающие в эпизодах душевного затишья сродни великому искусству Чайковского. Но, в отличие от Чайковского и подобно Листу, Сен-Санс придерживается монотематизма, заставляя основную тему менять свой облик, возвращаться снова и снова в разных образно-эмоциональных качествах — то как символ утешения и освобождения, то опять как навязчивую идею смятения и тревоги.

При этом явно заметно отличие Сен-Санса и от Листа в сдержанной классичности построений, основанных на поразительном вариационном мастерстве, избегающих романтических антитез и стремящихся к цельности, уравновешенности развития

¹ См. об этом: V. d'Indy, pp. 166—167; В Протопопов, цит. соч., стр. 599.

формы. В конце первой части приходит и предварительная развязка. После генеральной паузы доносятся тихие звуки органа (начало *Poco adagio*), сопровождаемые молитвенно-сосредоточенной темой струнных. Возвышенного и чистого вдохновения полна вся эта ре-бемоль-мажорная кода первой части¹, в которой столь своеобразно претворены отзвуки Баха, Листа, Франка. Порывистые отголоски первой темы растворяются в нерушимой и светлой гармонии.

Вторая часть, в сущности, возобновляет конфликт первой, но решает его на иной, новой ступени драматической борьбы. Сперва возвращается основная тема, однако, в еще более тревожном и вызывающем облике, чем в начале первой части Симфонии. Следует новый цикл мастерского вариационного развития. В одном из переломов (от до минора к до мажору) Сен-Санс эффектно вводит звонкий тембр пассажей фортепиано. Зато после новых омрачений и просветлений опять звучит грозная, тревожная основная тема, и последующий цикл приводит к затишью, вслед за которым внезапно раздается могучий аккорд органа на тонике до мажора. Это начало весьма широко развернутого заключительного раздела Симфонии, где основная ее тема (теперь в до мажоре) влечет к ликующему, лучезарному, фанфарно-колокольному завершению.

Образная система «Симфонии с органом» остро ставит вопрос об отношении искусства Сен-Санса к религии. Высказывания композитора (особенно в опубликованном в 1894 году сборнике статей «Загадки и тайны», основой рассуждений которого, по словам автора, послужила природа «вне всякой веры») не оставляют сомнений в атеистическом умонастроении Сен-Санса, полагавшего, в частности, что «по мере того, как наука идет вперед, бог отступает»².

¹ Играющая роль медленного раздела Симфонии.

² См. Р. Роллан. К. Сен-Санс (Р. Роллан. Собр. сочинений. Том XVI. Л., 1935, стр. 323; в дальнейшем сокращенно: Р. Роллан).

Как же объяснить в таком случае приметную близость обеих развязок Третьей симфонии (в ее первой и второй частях) к интонационному кругу культовых образов? Думается, ссылка на простое художественное увлечение этим кругом правильна, но все же недостаточна. Суть лежала глубже и скрывала в себе типичную для многих выдающихся художников второй половины XIX века драму. Их разочарованность (лишенная восторженных иллюзий романтизма) заставляла даже при неверии обращаться к образам религии, коль скоро вставал вопрос о преодолении скорби и страдания, об утверждении душевного света и радости. Но скептицизм Сен-Санса в данном случае все-таки сыграл свою роль и помог ему (в отличие, скажем, от Гуно¹, да и от Листа) приблизиться к внеобрядовому, внекатолическому строю эмоций.

28 июня 1886 года Сен-Санс сделал в Академии наук сообщение о давно беспокоившем его вопросе — о задаче стандартизации метронома (подобно стандартизации камертона, мер и весов), но не встретил поддержки².

Вскоре вслед за этим Сен-Санс опубликовал брошюру, посвященную декорациям в античном римском театре — здесь, как и в вопросе о множественности звучаний колоколов, ему удалось опередить изыскания ученых³.

Написанный в 1886 году Полонез для двух фортепиано (фа минор, ор. 77) примечателен своей суровостью, массивностью, героическим характером, а также массово-песенным складом первой темы:

¹ Религиозная деградация которого интенсивно развивалась в 80-е годы.

² Любопытно в связи со стремлением Сен-Санса уточнить метрономические меры скорости вспомнить указание Макса д'Оллона на то, что «метрономические указания у Сен-Санса в своем большинстве неточны», поскольку сам автор исполнял свою музыку в иных темпах» («Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 286).

³ Bonperot, p. 128.



Отзвуки Шопена в этой пьесе незначительны.

21 ноября 1886 года генеральная ассамблея Национального музыкального общества большинством 26 голосов из общего числа 42 голосовавших приняла решение исполнять в концертах старинные и иностранные сочинения¹. Это повлекло за собой уход из Общества Сен-Санса и Бюссина, оставшихся верными принципу исключительной пропаганды сочинений новой французской школы.

Весной 1887 года Ромен Роллан написал Сен-Сансу письмо, упрекая его в противодействии постановкам произведений Вагнера в Париже. В ответном письме Сен-Санс отводил упрек и, в свою очередь, упрекал Роллана и французскую молодежь вообще в том, что она разделяет идеи людей, склонных уничтожить французское искусство и французский патриотизм².

Этой же весной Сен-Санс отправился в Россию, сопровождаемый флейтистом Таффанелем, гобоистом Жилле и кларнетистом Тюрбаном. Перед отъездом из Парижа он написал Каприччио на датские и русские народные темы (op. 79) для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано. Это небольшое сочинение преследовало по преимуществу цель дипломатической любезности (русская императрица Мария Федоровна, жена Александра III, которая и приняла посвящение Каприччио, была дочерью датского ко-

¹ L. Vallas. V. d'Indy. La maturité, la vieillesse. Paris, 1950, p. 12.

² R. Rolland. Mémoires et fragments du journal, pp. 161—164.

роля). Но появление в музыке Сен-Санса некоторых русских интонаций само по себе — факт, не лишенный интереса.

Концерты Сен-Санса¹ состоялись в Петербурге 6 и 12 апреля (в пользу Красного Креста и французского благотворительного общества) и 14 апреля². Затем последовали концерты в Москве (18 и 19 апреля).

В концертах исполнялись сочинения различных композиторов — в частности, Моцарта, Гуно и, конечно, самого Сен-Санса (Второй фортепианный концерт, Wedding-Cake, Овернская рапсодия, Третья симфония, Каприччио на датские и русские темы, транскрипции сочинений И. С. Баха и др.).

Примечателен тогдашний отзыв о Третьей симфонии Н. Кашкина: в ней «такая зрелость, и вместе с тем свежесть мысли, такое мастерство фактуры, что по ней одной можно судить о постоянном росте его замечательного таланта»³.

В Петербурге Сен-Санс и его французские коллеги-музыканты слушали в Мариинском театре оперу Чайковского «Евгений Онегин» и, по свидетельству одного из современников, «приходили в восторг»⁴.

В Москве Сен-Санс приглашал П. Чайковского приехать на его концерты из Майданова (где жил тогда Чайковский). Но последний уклонился⁵; думается, что основной причиной отказа был уже давно установившийся холодок отношений.

Дополним тогдашние отзывы русских музыкантов

¹ См. «Советская музыка», 1960, № 10, стр. 89—90.

² Между прочим, в письме к Сен-Сансу от 14 апреля Балакирев выразил свое восхищение его Третьим фортепианным концертом и просил принять в дар партитуру «Тамары» (М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967, стр. 301).

³ «Советская музыка», 1960, № 10, стр. 90.

⁴ Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. М.—Л., 1940, стр. 606.

⁵ См. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Том III М., 1936, стр. 473.

о Сен-Сансе суждением Ц. Кюи, который писал в № 18 «Музыкального обозрения» за 1878 год: «Как Брамса следует считать главою современной немецкой школы, так Сен-Санс, несомненно, глава современных французских композиторов, не потому, чтобы среди них он был самым талантливым, но потому, что он между ними самый сильный и самый остроумный музыкант».

Капрично на датские и русские темы имело большой успех в России, и Сен-Санс исполнил его также (с теми же участниками ансамбля) в Лондоне, в июне 1887 года.

Почувствовав себя осенью плохо, Сен-Санс в начале ноября уехал в Алжир, взяв с собой написанное Л. Галле либретто оперы «Асканио». В конце года Сен-Санс ненадолго вернулся в Париж, а в январе 1888 года снова отправился в Алжир.

Крупнейшее сочинение Сен-Санса, законченное в 1887 году, — опера «Прозерпина», о первичной идее которой мы уже говорили выше.

Действие ее происходит в Италии XVI века. Сюжет повествует о чистой любви Сабатино к девушке Ангиоле и о ревности куртизанки Прозерпины, некогда любившей Сабатино, но из каприза оттолкнувшей его; теперь же она хочет убить Ангиолу, но затем, отказавшись от мести, кончает самоубийством.

Музыка «Прозерпины» представляет странное сочетание стилизованной галантности с эпизодами поверхностного, внешнего драматизма. Здесь слишком много общих мест¹. И лучшими оказываются все же моменты побочные, скажем, изящные сицилиана и павана в первом акте, прелюдия ко второму акту, рисующая благостное спокойствие монастыря, сцена четвертая того же действия, где Сен-Сансу удается блеснуть живостью и одновременно остинатностью ритмики жанрового ансамбля, цыганская тарантелла

¹ Мартин Купер находит в «Прозерпине» ряд реминисценций из Верди. Но это не более, как отголоски, лишённые вердиевской жизненности, плоти и крови.

в начале третьего акта. Истинных (прежде всего — мелодических) образов любви в опере нет, так как нет тепла, сердечности, разливов мелодий. Последней сцене оперы нельзя, конечно, отказать в ловкости конструкции, но и тут конфликт неутолимой ревности со светлой и ясной любовью выражен посредством внешних приемов.

Премьера «Прозерпины» состоялась 14 марта 1887 года на сцене Опера-Комик. 25 мая здание театра было уничтожено пожаром, но партитуру «Прозерпины» удалось спасти; декорации ее погибли. Занятна рецензия на «Прозерпину», написанная Адольфом Жюльеном в ответ на иронический призыв Сен-Санса: критик с достаточной беспристрастностью зафиксировал и сильные стороны композитора (мастерство, вкус), и его слабые стороны (недостаточная убедительность выражения страсти и нежности)¹.

По не лишенным иронии словам Дональда Брука: «Некоторые считают эту оперу одной из лучших опер Сен-Санса, но никто как будто не оказался достаточно самонадеянным, чтобы возобновить ее в недавние годы»².

Среди сочинений 1887 года следует отметить еще два.

Баллада на слова В. Гёте «Невеста литавриста» для голоса с оркестром — посредственное сочинение, если не считать эффектно и разнообразно оркестрованных фрагментов марша. С. К. Булич в письме к М. Балакиреву от 28 марта 1902 года даже охарактеризовал эту балладу как «скучнейшую и длиннейшую»³.

Пьеса «Гаванка» (Havanaise) для скрипки и ор-

¹ A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, pp. 307—314.

² D. Brook. Five great french composers. London, 1946, p. 113.

³ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962, стр. 243. Речь шла, очевидно, о психологическом времени, поскольку «Невеста литавриста» имеет всего 34 страницы партитуры.

кестра (ор. 83) стала очень популярной — в силу её виртуозного блеска, экзотически колоритных ритмов и ладовых хроматизмов. Интересно, что главную тему этой пьесы Сен-Санс как бы услышал (это было в Бресте, в сырой и холодный осенний вечер, в небольшой комнате гостиницы), внимая свисту разгорающихся в очаге поленьев¹. Это один из примеров того, как звуки внешнего мира возбуждали музыкальное воображение композитора.

С конца января 1888 года Сен-Санс снова жил в Алжире (в Исли). Здесь он работал над оперой «Асканио», наслаждаясь прекрасными окрестными видами, прислушиваясь к арабской музыке, но зачастую страдая от холода и усталости.

В июне Сен-Санс возвратился в Париж и продолжал работу над своей новой оперой. Партитура ее была окончена 22 сентября (за исключением балета).

Опера «Асканио» вначале называлась «Бенвенуто Челлини» и имела своей основой драму Поля Мериса и Огюста Вакера, впервые исполненную в 1852 году. Либретто, как уже упоминалось, написал Л. Галле.

Действие оперы протекало в Париже в 1539 году. Главным героем был избран юный флорентинец Асканио, талантливый и любимый ученик Бенвенуто Челлини. И он и Челлини влюблялись в очаровательную девушку Коломбу д'Эстурвиль. Но чистому миру любви и искусства противостояли придворные интриги, в которых главную роль играла герцогиня д'Этамп, увлеченная Асканио и намеревающаяся его совратить. На сцене, вдобавок, появлялись два короля, политических соперника — Франсуа I и Карл V. Бенвенуто Челлини бесстрашно вступал в борьбу с могущественными придворными. Жертвуя своей любовью, он избавлял Коломбу от принудительного брака с виконтом д'Орбеком и способствовал соединению Асканио и Коломбы, отлив в рекордный

¹ Bonnerot, p. 120; Chantavoine, p. 9.

срок статуе Юпитера. Все это развертывалось на фоне пейзажей, образов народных толп, хоров рабочих в мастерской Бенвенуто.

Легко заметить, что Сен-Санс вновь поставил перед собою задачу, не соответствующую складу его дарования. Поэтому многое в «Асканио» оказалось лишь общими местами, хотя и носящими отпечаток блестящего мастерства.

Лучшие фрагменты «Асканио» — те, где перед композитором вставали задачи жанровых зарисовок, где выступали эмоции бодрости, а то и мальчишества, продолжавшего жить в натуре Сен-Санса до глубокой старости.

Примечательно в данном смысле начало первого акта с его разбитной инструментальной характеристикой работников и учеников Челлини. Далее — превосходный хор послушников в начале второй картины первого действия, полный задора и бойкости. Соответственно удача хора группы «блестящих и шумных» дворян в третьей сцене второй картины первого действия. Внушительно звучит ряд торжественных фрагментов оперы, например, начало третьего акта с его парадной звукописью королей и придворных, начало финальной сцены последнего акта. Оригинальным оказался образ энергичного труда в мастерской Челлини (начало первой картины второго акта) — новаторский и сильный, отнюдь не повторяющий соответственные прототипы из «Кольца нибелунга» Вагнера.

Впечатляет в конце первого акта контраст призывного речитатива Асканио (с отголоском эха) и последующего бурного натиска толпы на замок. Можно найти и ряд аналогичных удавшихся моментов. Но все они, к сожалению, не искупают драматургическую слабость музыки оперы и пресноватость ее лирики, порою мягкой, ласкающей (как, скажем, в начале второй сцены второй картины первого действия), но нигде по-настоящему не увлекающей. Даже лирический восторг Бенвенуто в порыве творчества (третья сцена первой картины второго акта) звучит фор-

мально. Слаб, бесцветен и любовный дуэт Асканио и Коломбы в конце второго акта (а ведь по смыслу тут должна была возникнуть одна из высших кульминаций оперы).

Наконец, очень посредственна музыка большого балетного дивертисмента, заключающего третий акт: здесь, даже звукописуя Вакха и вакханок, Сен-Санс не выбивается из колеи примитивных пустых квинт и бегающих гаммок, а в вальсе не поднимается над мелодическими и ритмическими шаблонами.

В «Асканио» немало связей с лирикой и жанровостью Бизе и Массне (финальные строки даже прямо напоминают концовку «Кармен»). Но все же господствует влияние пластически-сдержанного, целомудренного оперного стиля Берлиоза. При этом недостатки этого оперного стиля — слишком дидактического и отвлеченного — скорее усугубляются, чем изживаются. Наилучшие побуждения Сен-Санса быть лирически отзывчивым и непосредственным не в силах преодолеть рассудочность и недопетость.

Постановка «Асканио» встретила свои трудности и затянулась.

4 ноября 1888 года Сен-Санс присутствовал на 500-м представлении «Фауста» Гуно и приветствовал автора сонетом, в котором поставил оперу Гуно в один ряд с «Дон-Жуаном», «Гугенотами» и «Вильгельмом Теллем».

18 декабря в возрасте семидесяти девяти лет умерла от воспаления легких мать Сен-Санса. Несмотря на частые и нередко продолжительные отлучки композитора, проводившего значительную часть своей жизни в разъездах, его душевная привязанность к матери отличалась большим постоянством и глубиной. В сущности, он любил только ее. Поэтому смерть матери стала самым тяжелым, самым мучительным ударом во всей личной жизни Сен-Санса — ни до, ни после он не испытывал ничего подобного.

31 декабря, накануне Нового года, Сен-Санс бросил все свои дела и более чем на четыре месяца покинул французскую столицу. Он ненадолго остано-

вился в Сейне (в нижних Альпах), затем прожил около двух месяцев в Тамарисе (около Тулона) и 9 марта 1889 года отплыл в Алжир.

Шли друг за другом долгие дни и недели, мучительные своими воспоминаниями и невозможностью работать. Связь с Парижем надолго почти прервалась. Были лишь прогулки, чтение и переписка с Луи Галле. Многие и многие даже не знали, где находится Сен-Санс, куда он исчез.

По меткому наблюдению Жана Шантавуана¹, всегдашнее стремление Сен-Санса к независимости и свободе в это время еще более обострилось. Он все упорнее противостоял гибкости и уступчивости меняющихся вокруг мнений и все решительнее отстаивал свое право на одиночество. Теперь, после смерти матери, ему не с кем было делить его. Воля и гордость Сен-Санса, как всегда, восторжествовали — он не впал в отчаяние. Но он чувствовал абсолютную необходимость пережить глубочайший кризис своей жизни вдали от всех, — чтобы затем вернуться к труду и новым испытаниям, сохранив цельность душевного строя и характера.

¹ Chantavoine, p. 42.



Сен-Санс в детстве



Сен-Санс в 1845 г. После первого концерта



Сен-Санс в 1846 г.



Сен-Санс в 1883 г.



Сен-Санс в 1888 г.



Сен-Санс в 1893 г.



Концерт-фестиваль в зале Плейель 2 июня 1896 г.
в честь 50-летия концертной деятельности К. Сен-Санса
С рисунка Ж. Гриньи



Сен-Санс в 1900 г.



Сен-Санс в 1902 г.



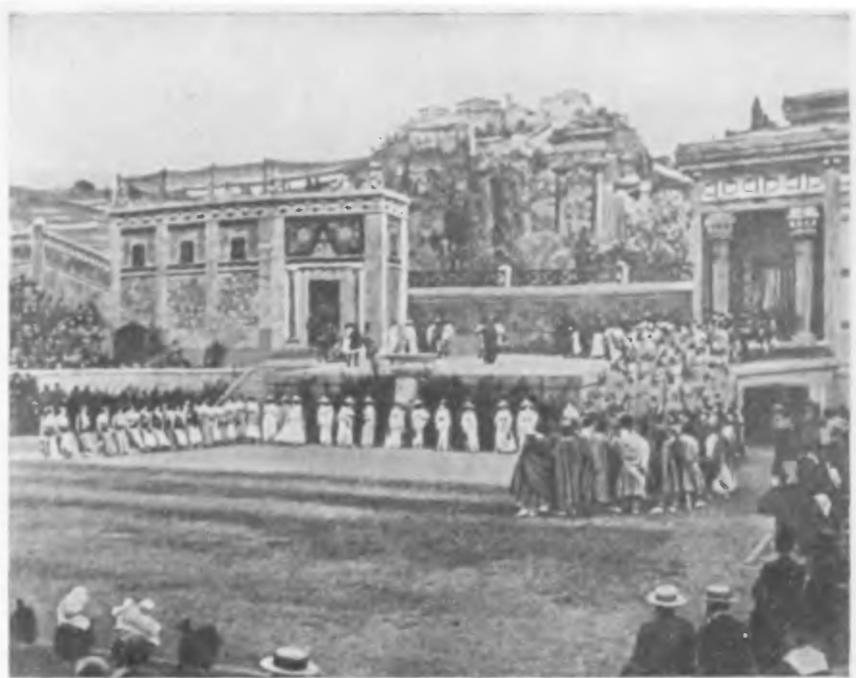
Сен-Санс в зале Гаво. Ноябрь 1913



И. Падеревский и К. Сен-Санс. 1913



Сен-Санс в 1913 г.



Постановка «Деяниры» (V акт) в Безье

HENRY VIII

OPERA IN 4 ACTES



Paroles de Louis DEJARDIN & Armand LAFITTE

Musique de
CAMILLE SAINT-SAËNS

Клавир оперы «Генрих VIII»



Этьен Марсель
С офорта Г. Фреона



Заглавие Скерцо оп. 87.
Рисунок К. Сен-Санса

Г л а в а 7

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Утраченный многими след Сен-Санса обнаружился. В середине мая 1889 года он вернулся в Париж.

Сохранилось письмо Сен-Санса к неизвестному лицу, написанное, по-видимому, 6 июля 1889 года. Характерен следующий его отрывок, свидетельствующий не только об обычном стремлении композитора к независимости, но и о тяжести его тогдашних переживаний:

«Я не хочу, чтобы публика обсуждала мои дела и поступки, впрочем, в настоящий момент весьма незначительные, и если я имею слабость любить, когда проявляют некоторое внимание к моим произведениям, то вовсе не люблю, чтобы занимались моей персоной. Это чувство представляется мне вполне естественным, хотя я знаю, что в наше время оно кажется странным. Прошу простить мне это. Если бы у меня были какие-нибудь артистические планы, я с удовольствием сообщил бы Вам о них, но у меня их нет... Я стремлюсь к отдыху и покою и в настоящее время никакого другого желания не имею»¹.

Первые две недели сентября Сен-Санс провел в

¹ Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. Л., 1967, стр. 172.

Сен-Жермен ан Лэ, стремясь утешить своего друга, скрипача Рафаэля Диаза Альбертини¹, который тоже лишился матери.

Сен-Санс написал несколько статей, сочинял стихи, отводя в них душу и не будучи в силах заниматься музыкальным творчеством.

Глубокой горечью отмечены следующие строки из стихотворения Сен-Санса, посвященного Августе Хольмес:

Бояться сильных. Тот, кто укротил химеру,
Получит злобу в дар за мужество свое.
Ищите в ненависти уваженья меру,
Его предел. Гордитесь, заслужив ее².

Ничто не привязывало теперь Сен-Санса к Парижу. Он покинул навсегда свою квартиру на улице Monsieur-le-Prince, возбуждавшую столько тягостных воспоминаний. Всю обстановку, фамильную утварь, предметы искусства, скульптуры и гравюры, картины своей матери, медали, безделушки он подарил городу Дьеппу. В Париже Сен-Санс сохранил только свое прекрасное собрание старых и новых партитур, которое сдал на хранение фирме Эрара. С этого времени Сен-Санс почти на 15 лет становится скитальцем по свету, живущим в Париже только в гостиницах.

В октябре Сен-Санс едет в Испанию, пытаясь хоть несколько скрасить свое грызущее душу одиночество сменой впечатлений. В Кадиксе он сочиняет единственную музыкальную пьесу этого времени — Скерцо для двух фортепиано (ор. 87), рисуя изящные цветные узоры его титульного листа³. Эти узоры своей причудливостью и насмешливостью, странной, почти очеловеченной фигурой засохшего листка как бы намекали на содержание пьесы. А музыка ее, написанная с виртуозной легкостью мастерства, симптоматична. Сен-Санс начинает довольно продол-

¹ Ему была посвящена пьеса «Гаванка».

² В o p n e g o t, p. 137. Перевод мой.— Ю. К.

³ См. Скерцо в издании Дюрана.

жительным периодом целотонности, словно отдавая проницательную дань новым течениям. Далее в скерцо местами мелькают как бы отголоски сухих, безжизненных звучаний «Пляски смерти». Но есть и светлая музыка, есть и сдержанный лирический порыв (эпизод ре-бемоль мажора). Перед концом Скерцо реприза целотонного фрагмента звучит сумрачно, вызывая на упорном органном пункте *до*. А в коде музыка как бы улетучивается, ведя к неожиданному громогласному кадансу в си мажоре, перед которым, однако, вновь слышен вызывающий акцент басовой октавы *до*.

Скерцо — волнующий психологический документ тогдашних переживаний композитора. То обстоятельство, что Сен-Санс не сочинял ничего (или почти ничего) другого в это трудное для него время, позволило Скерцо стать как бы средоточием центральных для его тогдашнего сознания эмоций и образов. И мы улавливаем тут душу, полную контрастов, насмешливую и лиричную, загадочную в своей скрытности и замкнутости, душу, в которой щемящая печаль и радость жизни встречаются и противоречат друг другу почти парадоксально.

Сразу по окончании сочинения Скерцо Сен-Санс послал его издателю Дюрану, а 30 ноября и 7 декабря Дьемер и его ученик Рислер сыграли Скерцо в Париже.

Сам же Сен-Санс продолжал искать одиночества, сведя до минимума свои связи с друзьями и прошлым. 30 ноября (как раз в тот день, когда Скерцо впервые исполнялось в Париже), Сен-Санс писал Л. Галле из Кадикса, что не может обрести душевный мир и уезжает «искать вдаль, в других краях средств переделать свое я»¹. Вместе с тем Сен-Санс послал в Париж подробные указания относительно постановки «Асканио».

14 декабря 1889 года Сен-Санс отплыл на Канарские острова. Между тем в Париже ходили самые

¹ Вонперот, р. 139.

нелепые слухи — вплоть до того, что он умер или находится в сумасшедшем доме.

В Лас Пальмасе (на острове Гран-Канария) Сен-Санс жил просто и уединенно, читая романы Александра Дюма и Эжена Сю, перелистывая старые комплекты журналов, беседуя об астрономии с местными любителями. Сен-Санс принял вымышленное имя Шарля Саннуа; вдобавок некоторые принимали его за англичанина. Пытаясь отвлечься от печальных мыслей, он немного занимался литературой (писал стихи и прозу). Иногда посещал театры, ездил в окрестности. Вернувшись в апреле 1890 года с острова Тенерифе, Сен-Санс обнаружил, что инкогнито его раскрыто, а местная пресса опубликовала портрет, который нетрудно было сличить с внешностью Шарля Саннуа.

Между тем 3 марта 1890 года в Руане состоялась премьера «Самсона и Далилы», вызвавшая ряд сочувственных, а то и восторженных отзывов в прессе (так, Рене де Реси сопоставил автора «Самсона и Далилы» с Глюком, восхищаясь богатством мелодии и оркестровки оперы).

21 марта прошла премьера «Асканио» на сцене Гранд-Опера в Париже.

Шарль Гуно отозвался об «Асканио» с восторгом («La France», 23 марта 1890 года). В частности, он писал: «Ясность в великолепии, спокойствие в воодушевлении, благоразумие в фантазии, неизменный здравый смысл и самообладание даже при самых волнующих эмоциях — вот что делает Сен-Санса музыкантом высокого ранга и первого разряда во всех разрядах»¹.

Шарль Малерб посвятил «Асканио» целую книжку, содержащую разбор оперы и, в частности, тщательный анализ ее лейтмотивной структуры².

Что касается Адольфа Жюльена, то он высказал-

¹ Цит. по «L'Art Musical», Novembre 1935, p. 13.

² Ch. Malherbe. Notice sur Ascanio, opéra de C. Saint-Saëns. Paris, 1890

ся об «Асканио» с присущей ему трезвостью, найдя в опере много недостатков и правильно отмечая наибольшие удачи моментов стилизаторских и жанровых¹. Позднее Феликс Клеман подчеркнул слабые стороны «Асканио»².

В конце мая 1890 года Сен-Санс вернулся в Париж и присутствовал 31 мая в зале Трокадеро на большом концерте, организованном Э. Колонном в его честь: исполнялись Третья симфония, Четвертый фортепианный концерт (солировал И. Падеревский), «Рождественская оратория» и ряд отрывков из разных произведений.

В июле 1890 года в Дьеппе состоялось открытие музея Сен-Санса. Возобновилась его литературная деятельность — он писал на разные темы, в том числе и на философские (представленные позднее в сборнике «Загадки и тайны»).

Август и часть сентября Сен-Санс провел в Сен-Жермене (в конце августа присутствовал на посвященном его музыке фестивале в Булони). В это время Сен-Санс доделывал, готовил к печати сборник своих стихов под заглавием «Любимые рифмы».

В сентябре Сен-Санс присутствовал на репетициях возобновленного «Асканио». В октябре он руководил постановкой «Самсона и Далилы» руанским театром в Париже. Представления прошли с огромным успехом, но на премьере (31 октября) Сен-Санс не смог присутствовать из-за болезни. В начале декабря он уехал в Испанию, а оттуда на Цейлон — ему снова жаждалось тепла и солнца. На корабле он занимал каюту второго класса (опять под именем Шарля Саннуа), и капитан счел его голландским евреем, торгующим бриллиантами. Впервые в жизни Сен-Санс увидел Александрию, Каир, Индийский океан.

¹ A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, pp. 322—331.

² F. Clément et P. Larousse. Dictionnaire des opéras, p. 85.

Высадившись в Коломбо, он сразу почувствовал себя лучше. С типичной для него непоседливостью он переезжал то в то, то в другое место Цейлона, наслаждаясь экзотической природой, видом Южного креста на небе и возможностью отдохнуть и полениться. Все же он не вовсе бросил работу и сделал новую редакцию «Прозерпины»¹. Пребывание на Цейлоне стало под конец докучать Сен-Сансу местной пищей, и он решил вернуться в Европу.

Возвращение состоялось в марте 1891 года. Затем Сен-Санс провел некоторое время в Каире, где написал фантазию для фортепиано с оркестром «Африка»: она уже давно была задумана и «сидела» в голове, но досуга зафиксировать ее на нотной бумаге не находилось. В начале мая, посетив Неаполь, Сен-Санс изучает в местном музее, по старинным изображениям, механику прикрепления струн на лирах и кифарах. Затем, на Мальте, приступ печени заставляет его направиться в Тунис и Алжир, чтобы искать там выздоровления.

Летом Сен-Санс ездил в Женеву и Париж, а затем вернулся в Алжир.

Среди сочинений 1891 года следует назвать Сюиту для фортепиано (ор. 90) из четырех частей, любопытную своими неоклассическими тенденциями². В № 1 (Прелюдия и fuga) характерен чисто сенсансовский пианизм быстрых узоров (требующий чрезвычайно выработанной пальцевой техники), а равно и уверенное мастерство полифонии. № 2 (Менуэт) и № 4 (краткая Жига) изящны, но довольно формальны. № 3 (Гавот) — положительный перл Сюиты. Здесь не только лучшие качества присущие Сен-Сансу живости и упругости ритмов, четкости рисунка, но и любопытные «приветы» по адресу новых гармоний. С самого начала мы слышим не только

¹ Список сочинений 1890 г. совсем невелик: он включает два вокальных произведения (Романс и Дуэт) и Канарский вальс для фортепиано.

² Между прочим, все ее части написаны в фа мажоре.

нонаккорд, но и аккорд из трех малых терций и чистой кварты:



элементы которого стали впоследствии типично «равелевскими»¹. Это изящная и достаточно смелая дань новизне. В пьесе встречаются и другие характерные краски: увеличенные трезвучия, акцентированные диссонансы больших септим. Все это модернизирует гавот, превращает его в модный танец. Безусловно следует учитывать роль как неоклассических, так и подобных тенденций фортепианного творчества Сен-Санса в подготовке соответственных явлений фортепианной музыки Дебюсси и Равеля.

В фантазии для фортепиано с оркестром «Африка» (ор. 89, имеется и вариант для одного фортепиано) отчетливо выступила поверхностная экзотика Сен-Санса. В данном случае «африканское» представлено лишь некоторыми условными интонационными приемами (скажем, акцентами на IV повышенной ступени минора в первой же теме, излагаемой гобоем) и не менее условными приемами ритмики («дикостью» остинатных вдалбливаний, синкопам и т. д.). Временами чувствуется нечто родственное рапсодиям Листа, причем музыка получает явствен-

¹ Особенно характерно в данном плане трезвучие с уменьшенной октавой (малая терция или увеличенная секунда плюс малая секста, здесь: *ре-диез — фа-диез — ре-бикар*) — ср. начало «Alborada del gracioso» Равеля.

ный отпечаток эстрадной танцевальности. Особенно примечательно в данном смысле бойкое заключение эпизода без знаков в ключе перед переходом к трем диезам¹, где флейта с кларнетом и фаготом отплясывают на фоне трели фортепиано и ритмичных ударов струнных.

Первое исполнение «Африки» состоялось 25 октября 1891 года в концертах Колонна (с участием пианистки Роже Миклос, которой и посвящена эта пьеса).

В ноябре 1891 года, по просьбе Э. Колонна, Сен-Санс переделал свои старые «Персидские мелодии» (1870) в поэму с солистами, хором и оркестром. При этом появились вступления, переходы, фрагменты мелодекламации и новые номера («Побег» и «Лебеди»). Вся поэма в целом получила название «Персидская ночь», и ноты ее были изящно изданы А. Дюраном с иллюстрациями Клерена. Некоторые из добавлений заключали в себе гармонические тонкости, носящие черты новаторства (см., в особенности, начало вступления к первой части поэмы). Однако новые номера («Побег» и «Лебеди») невыгодно отличались от старых своим равнодушием и формальностью. Они явно были «сделаны», а не пережиты.

В 1891 году вышел в свет сборник стихов Сен-Санса «Любимые рифмы». 17 марта в городском театре г. Алжира была представлена незадолго до этого написанная Сен-Сансом комедия в прозе под заглавием «La Crampe des Ecrivains».

6 мая 1892 года умер Э. Гиро, и Сен-Санс занялся (при участии П. Дюка) окончанием его оперы «Брунгильда»². Сен-Санс согласился также заместить Гиро в качестве члена Комиссии Словаря Академии изящных искусств и остался таковым до своей смерти.

¹ Цифра 12.

² Опера получила затем название «Фредегонды». На своей премьере 16 декабря 1895 г. успеха не имела.

В том же, 1892 году Сен-Санс реставрировал и дополнил в духе XVII века музыку Марка Антуана Шарпантье к «Мнимому больному» Мольера (премьера спектакля прошла 28 ноября). Дополнения к музыке Шарпантье (в увертюре, пасторали и других фрагментах) — яркие примеры тонкости Сен-Санса как стилизатора.

Для характеристики живых интересов Сен-Санса — наблюдателя природы стоит упомянуть, что, узнав об извержении Этны, он в августе 1892 года специально отправился на остров Сицилию и восемь дней провел вблизи вулкана.

23 ноября наконец состоялась премьера «Самсона и Далилы» на сцене Гранд-Опера в Париже, прошедшая с триумфальным успехом¹.

В марте — июне 1892 года было написано пятичастное Второе трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ми минор, ор. 92; в четвертую часть этого трио композитор включил фрагмент музыки неоконченного квартета). Э. Бауман находит в музыке Второго трио отзвуки различных впечатлений моря², с чем нельзя не согласиться. Вообще же Второе фортепианное трио — одно из самых выдающихся произведений Сен-Санса, отмеченное большим богатством эмоционального содержания.

Первая часть (*Allegro non troppo*) написана с великолепной широтой и даже страстностью. Разбеги и накаты морских валов чувствуются с первых же страниц. На этом, то сдержанном, то динамически нарастающем фоне фортепиано струнные ведут протяжное пение, чем-то родственное музыке знаменитого Трио Чайковского.

Очень отчетлив траурный оттенок, но музыка вскоре вырывается из оков траурности, становясь волевой и драматичной, а временами отступая в область спокойно-просветленных созерцаний.

¹ Свое представление состоялось 11 июня 1897 г., пятисотое — 28 июня 1922 г.

² В а и т а н п, р. 106.

В суровости иных интонаций, ритмов и кадансов дают себя знать (как и нередко у Сен-Санса) традиции Бетховена. Но заметно и другое — близость к мощным звуковым лавинам Рахманинова¹. С большой силой сделана затихающая и бурно нарастающая под конец кода с заключительным плагальным кадансом септаккорда IV ступени с повышенной терцией.

Вторая часть (*Allegretto*) — область совсем иных настроений — игривых и грациозных (тут, между прочим, и новый пример любви композитора к нечетным метрам — размер на $\frac{5}{8}$). Как будто снова появляется море (во фрагментах *Allegro* с их легким бегом гамм, подобным играм волн). Восхищает ритмическая изобретательность Сен-Санса, а вернее — его живое, трепетное чувство ритма (моментами, особенно в последнем разделе, музыка принимает «испанский» характер).

Третья часть (*Andante con moto*) — самая небольшая. Ее несомненные «шуманизмы» (и в рисунке мелодии, и в поворотах-сдвигах гармонии) справедливо отмечались критиками. Но это «шуманизмы», ставшие собственностью Сен-Санса и находящие необыкновенно прозрачный и светлый исход.

Четвертая часть (*Grazioso, poco Allegro*) — опять новая область эмоции. Здесь появляются галантные обороты, стилизованность которых усилена повторениями-откликами. Но тут же и модернизированные интонации — вплоть до обнаженной игры септим в 54—58 тактах. А ритм вновь живет множеством капризных поворотов и перемен.

¹ Кстати сказать, это — важное, принципиальное обстоятельство. Как в свое время Чайковский обобщил широкие пласты всевропейской музыки своего времени (от Шумана до Массне и того же Сен-Санса), так Рахманинов пришел к обобщению существенных эмоционально-образных тенденций более позднего времени. Поэтому мы так ясно предчувствуем Рахманинова у позднего Грига (фортепианный пьеса «Грозные тучи»), во втором фортепианном концерте Эдварда Мак-Доуэлла или в данной части Трио Сен-Санса

В финале Трио (Allegro) Сен-Санс явно стремится к обузданию как бы вырвавшихся ранее эмоций. Вступает в свои права строгость интеллекта, контроль воли, решительно возрастает внимание к полифоническим конструкциям (которые, естественно, привлекли внимание теоретиков)¹. Но и тут все же сильны эмоциональные контрасты, совсем новый элемент внесен разделом ми мажора, где истовые, почти молитвенные начальные аккорды лукаво сворачивают к кадансам галантного стиля, а затем и как бы отменяются порывистой лирикой. Очень выразительна кода с ее неудержимым унисонным потоком извилистых пассажей всех инструментов и мужественно-волевым утверждением ми-минорной тоники.

Второе фортепианное трио показывает, кем мог бы быть Сен-Санс, когда с его души спадали путы скрытности, а то и совершенно добровольно надетые оковы скепсиса, насмешливости и светскости. Тем более жаль, что это случалось сравнительно редко и обычно лишь тогда, когда над сознанием господствовала власть глубоких душевных потрясений².

В 1892 году был также написан поэтический романс Сен-Санса «Фей» (на слова Т. Банвиля) для голоса с сопровождением фортепиано в 4 руки. Четырехручность аккомпанеента позволила Сен-Сансу создать миниатюрную партитуру пейзажа, наполненную серебристыми журчаниями и нежными отголосками. Вряд ли нет оснований видеть тут предвари-

¹ См В. Протопопов, стр. 597.

² Вольтно или невольно Трио ор. 92 имело и смысл полемического выступления против совсем иных, интенсивно развивавшихся тенденций французского искусства. Ведь в 1892—1894 гг. Дебюсси написал «Прелюдию к послеполудню фавна» — этот манифест импрессионизма в музыке. Поль Клодель, после его религиозного «обращения» (1886), с начала 90-х годов сочинял мистические пьесы Поль Валери в грозовую ночь в Генуе (октябрь 1892 г.) испытат раздвоенные личности, определившее на долгие годы характерные и влиятельные тенденции его творчества.

Естественность и цельность эмоций Трио как бы противостояли всем этим веяниям модерна

тельное становление одного из элементов «Послепудня фавна» Дебюсси — элемента безмятежно звукописного (тогда как чувственно-томный элемент был намечен, как мы уже говорили выше, в нисходящих фразах любовного дуэта Самсона и Далилы).

Весной 1893 года Сен-Санс закончил двухактную комическую оперу «Фрина» на либретто Л. Оже де Лассюса.

Действие ее происходило в Афинах в IV веке до нашей эры, а сюжет был шутив и прост. Архонт Дицефил, самодовольный и тупой, похваляющийся своими мудростью, добродетелью и неуязвимостью, падал ниц перед Фриной, равной красотой Афродите. «Мораль» архонта была посрамлена, а сам он унижен взаимной любовью Фрины и его племянника Никия. Прижизненные монумент Дицефила весельчаки, предводительствуемые Никием, оскверняли надгробием на него бурдюком.

Премьера «Фрины» состоялась в Опера-Комик 24 мая 1893 года, ставши триумфом красивой и талантливой американской певицы Сибил Сандерсон.

«Г. Сен-Санс забавляется. И публика тоже — рикошетом», — начинал свою рецензию о «Фрине» Адольф Жюльен; он похвалил эту «забаву» Сен-Санса, но не преминул заметить, что «страницы нежности или чувства — те, которые я ценю менее всего во «Фрине»¹.

Теплее был отзыв Альфреда Брюно, отмечавшего мастерство и музыкальность Сен-Санса в произведении, пользующемся элементами оперетты, но достойном наименования классической комической оперы. Попутно Брюно указывал на живые и лукавые черты природы Сен-Санса, на «богатства веселости, очень шальной и любящей мистифицировать, которая скрывается под его серьезностью — немного насмешливой и озадачивающей». По мнению Брюно, веселость Сен-

¹ A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui (deuxième série). Paris, 1894, p. 251, 259. Анри Бауэр вовсе осудил «Фрину» (Вопросы, p. 155).

Санса в его музыке «не имеет ничего от веселости Шабрие или Оффенбаха... Сен-Санс сохраняет посреди своих веселых излияний холодное достоинство насмешника, которое я нахожу весьма забавным и утонченным...»¹. Очень сочувственным оказался и отзыв Клемана².

Во «Фрине» нет выделяющейся своей яркостью музыки. Но этой опере присуще свое обаяние каких-то особенно светлых красок, выразивших, очевидно, понимание Сен-Сансом античности. Любопытных деталей во «Фрине» немало. Можно, для примера, сослаться на буффонно-руладную трактовку партии баса в роли Дицефила (см. №№ 2 и 8), на совершенно «прохладный» по тону дуэт Фрины и Никия (№ 5), на чисто опереточные приплясывания (в №№ 3, 4) наклонности Сен-Санса прибегать временами к гармоническим пряностям, хотя и с большим чувством меры³. Тонко передает музыка шум толпы в № 4, прибегая в одном месте к упорным секундам. Следует отметить и звукопись моря в начале № 6 (образ Афродиты, возникающей из пены волн). Собираясь писать эту сцену, Сен-Санс обратился к впечатлениям природы. Он сообщил Л. Оже де Лассюсу: «Сначала я пошел послушать журчание моря, его тихий прибой на пляже; я попытался передать его музыкально...»⁴.

В июне 1893 года Сен-Санс отправился в Кембридж на торжества присуждения звания доктора Кембриджского университета *honoris causa* ему, П. Чайковскому, Э. Григу, А. Бойто и М. Бруху⁵.

¹ A. BrunEAU. Musiques d'hier et de demain. Paris. 1900. p. 24.

² F. CLEMENT et P. LAROUSSE. Dictionnaire des opéras. p. 874.

³ Таковы, скажем, nonаккорды в № 1 перед словами Фрины «*Viens, Lampito*», мягко звучащие гармонические наслаения в начале № 3, острые большие септимы в № 5 (такты 11—12 от начала метра 12/8) и др.

⁴ Augé de Lassus, p. 178. Это было в Алжире.

⁵ Григ по болезни не присутствовал. П. Чайковский писал брату Модесту 10 июня 1893 г. из Лондона: «Все будущие док-

В статье Сен-Санса, посвященной воспоминаниям об этой поездке¹, любопытны и характерны оценки музыки Чайковского и Грига.

По поводу «Франчески да Римини» Чайковского Сен-Санс писал: «Самый кроткий и самый приветливый из людей спустил здесь с цепей ужасную бурю, и не больше жалел своих исполнителей и своих слушателей, чем Сатана грешников. Но таков талант и высшее умение автора, что находишь удовольствие в этом проклятии и этом мучении...». Сопоставляя Чайковского с Листом, Сен-Санс отмечал: «Франческа Листа более трогательная и, в особенности, более итальянская, чем у великого славянского композитора; все произведение Листа типично и в нем появляется профиль Данте. Искусство Чайковского более утонченно, рисунок в нем более сжатый, тесто более вкусное. С чисто музыкальной точки зрения это произведение выше, тогда как другое, я думаю, способно более полно удовлетворить живописцев и поэтов. В итоге, они могут жить в полном согласии: оба достойны оригинала Данте, а в недостатке шума их никак нельзя упрекнуть»².

По поводу сюиты из «Пера Гюнта» Грига Сен-Санс писал, что она «вся — грация и свежесть, как и обычно сочинения этого автора»³.

В сентябре Сен-Санс снова был в Лондоне, где дирижировал репетициями «Самсона», который готовился к исполнению в качестве оратории в Ковент-Гардене»⁴.

18 октября в Сен-Клу умер Гуно. За шесть дней до смерти он послал Сен-Сансу сердечную записку: «Спасибо за твою прелестную «Фрину». Я услышу ее

гора, кроме больного Грига, съехались. Из них, кроме Сен-Санса, симпатичен Бойто» (П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 541).

¹ Portraits et souvenirs, pp. 133—147.

² Там же, стр. 141—142.

³ Там же, стр. 142.

⁴ Концерт состоялся 26 сентября

глазами, этими вторыми ушами музыки, после того как она опьянила мои уши, эти глаза музыки»¹. 27 октября, на похоронах Гуно в храме св. Магдалены, Сен-Санс играл на органе и произнес «в качестве последователя» взволнованную речь, в которой назвал Гуно «художественным воспитателем» своего поколения.

21 ноября в театре Комеди-Франсез состоялось первое представление «Антигоны» Софокла с музыкой Сен-Санса. Она была написана композитором по просьбе Поля Мериса и Огюста Вакери (переводчиков и постановщиков пьесы Софокла), полагавших существующую музыку Мендельсона слишком современной.

При сочинении своей музыки Сен-Санс пользовался исследованиями Ф. О. Геварта и преследовал цели ярко выраженной стилизации (например, пользуясь греческими ладами, широко употребляя унисоны). При этом Сен-Санс выказал много внимания и чуткости, но в ряде случаев не избег рассудочных конструкций. И едва ли не лучшим номером музыки к «Антигоне» оказался гимн Эросу на фоне спокойно струящихся арпеджий; тема которого подражала теме народной греческой песни, привезенной из Афин Л. А. Бурго-Дюкудре.

В 1893 году была написана также песня-гимн для голоса и фортепиано «Безмятежность»² на слова Марии Барбье. Текст провозглашал вечность и незыблемость, спокойствие, лишенное и радости и скорби. Нет сомнения, что величаво холодный (хотя и не чуждый глубоко скрытого трагизма) образ стихов сильно задел творческое воображение Сен-Санса. Об этом свидетельствует великолепная музыка, в которой размеренно невозмутимая, очень сдержанная декламация, стройные колоннады аккомпанирующих аккордов:

¹ Bonnerot, p. 158.

² «La Sérénité», что имеет также смысл «ясности», «спокойствия».



неторопливые переливы гармонических красок с натуральными ладовыми оборотами и порою хроматизмами — сливаются в единый образ. И в нем, конечно, немало автобиографического — ведь сам композитор среди всех печалей и ударов судьбы находил высшее удовлетворение в неизменности душевного строя, отвергающего все искушения моды, хранящего самое дорогое — чувство достоинства.

В начале декабря 1893 года Сен-Санс, простудившись, уехал в свой обетованный край — в Лас-Пальмас на Канарских островах.

Здесь к концу января 1894 года он написал свою книгу, посвященную научным и философским вопросам — «Загадки и тайны». В этой книге Сен-Санс, по словам Р. Роллана, призывал «молодежь на защиту ясности мира, находящейся под угрозой» туманов севера, скандинавских богов, индийских божеств, католических чудес Лурда, спиритизма, тайноведения и всякой неразберихи»¹.

Эта книга выражала, в частности, решимость Сен-Санса противостоять растущему натиску декадентских течений в жизни и искусстве. Одной из опор при этом, как мы уже видели, оказывалось растущее внимание к образам античного мира.

Многие упрекали Сен-Санса в бесстрастности — и на его родине и за рубежом. Так, Кюи писал в одной из своих статей 1894 года: «Выдается несколько из группы французских композиторов Сен-Санс, изуми-

¹ Р. Роллан. Собрание сочинений. Том XVI, стр. 322.

тельный техник, великолепный музыкант; но он холоден и беден мелодическим творчеством»¹.

Однако Сен-Санс как раз в подчинении жара страстей прохладе задумчивых и стройных созерцаний, в торжестве бодрых жизненных импульсов над стихийной патетикой находил самые надежные устои своего искусства. И Сен-Санса, конечно, следовало судить по законам его эстетического кодекса.

* * *

Сочинения 1894 года сравнительно немногочисленны.

В романсе «Зачем оставаться одной?» (с подзаголовком «Пастораль Ватто») на слова Ж. Л. Крбза Сен-Санс наслаждался хрупким, печальным изяществом XVIII века.

В «Арабском капризе» для двух фортепиано (ор. 96) А. Корто справедливо усматривал (как и в ряде других экзотических сочинений Сен-Санса) «любопытный дух компромисса между подлинным локальным колоритом и сноровкой в европейском вкусе»². Двумя-тремя не очень обычными хроматизмами, небольшим количеством секунд, применением пустых квинт и «диковинных» ритмов Сен-Санс считал возможным ограничиваться при набрасывании экзотических образов. Но они постоянно скользили по поверхности, оставляя без внимания даже ряд внешних примет.

В Теме с вариациями для фортепиано (ор. 97)³, как и в упоминавшемся выше *Allegro appassionato* ор. 70, Сен-Санс имел в виду преимущественно технические задачи (обе пьесы были написаны для пианистических конкурсов Консерватории). Поэтому и Тема с вариациями требовала наглядного преодоления ряда игровых трудностей.

¹ Ц. А. Кюи. Избранные статьи Л., 1952, стр. 422.

² Cortot, p. 103.

³ Посвященной Амбразу Тома.

Осенью 1894 года Сен-Санс наблюдал за репетициями «Прозерпины» в Тулузе. В конце ноября отправился в Испанию, где прожил довольно долго. Затем навестил Александрию, прожил неделю в Исмаилии (в зоне Суэцкого канала) и написал здесь фортепианную рапсодию «Воспоминание об Исмаилии» (ор. 100), полную обычных для композитора условных восточных приемов и казовой виртуозности (впечатляет по-настоящему, пожалуй, лишь первая, фа-диез-минорная тема с ее задумчивой печалью).

В длительной поездке по океану Сен-Санс заканчивает эскиз последней картины «Брунгильды» («Фредегонды») Гиро.

13 февраля 1895 года он — в Сайгоне, 16 марта — в Пуло-Кондоре. Здесь увлечение местной природой задерживает оркестровку «Фредегонды». Вернувшись в середине мая во Францию, Сен-Санс поручает Полю Дюка оркестровать все, написанное для «Фредегонды» самим Гиро. О премьере «Фредегонды» (16 декабря 1895 года) мы уже упоминали выше.

В 1895 году, по предложению издательства Дюрана, Сен-Санс приступил к подготовке публикаций сочинений Рамо. Издание было начато в этом же году выпуском Пьес для клавесина и продолжалось публикацией кантат, мотетов и сценческих произведений великого французского классика. Ежегодно Сен-Санс посвящал несколько недель редактированию очередного тома. В общей сложности под его редакцией вышли в свет 17 томов.

В январе 1896 года Сен-Санс поехал в Милан, где присутствовал на премьере «Генриха VIII», а оттуда отправился в Египет (в Луксор и Каир). Здесь музыкальное творчество Сен-Санса оживилось.

Он пишет Вальс-миньон для фортепиано (ор. 104) — узорчатую безделушку с характерными капризами ритмики.

Во Второй сонате для скрипки и фортепиано (мибемоль мажор, ор. 102) почти всецело господствует неоклассическая стилизация. Первая часть Сонаты: вряд ли может увлечь тематической дробностью, не-

оправданной пестротой ритмов и тональных смен. Вторая часть (скерцо) цельнее, но и однообразнее. По справедливому замечанию Ж. Сервьера, тут очень ощутимо влияние ритмов (добавим — и кадансовых формул) Бетховена¹. Оно представляется в данном случае формальным и как бы бесцельным. В третьей части (*Andante*) не лишены оригинальности начальный и заключительный разделы с их пением скрипки на фоне медленно и мерно восходящих волн фортепианного аккомпанемента. Но средний раздел части нарушает и вытесняет этот образ новым вторжением неоклассической стилизации. Она господствует и в подвижном, но маловыразительном финале. Непонятно, почему сам Сен-Санс (по свидетельству Ж. Шантавуана) предпочитал эту скрипичную сонату гораздо более яркой Первой².

В марте 1896, после поездки по Нилу на дахабье (парусной барке) к Ассуану, Сен-Санс написал Пятый концерт для фортепиано с оркестром (фа мажор, ор. 103), который был посвящен Луи Дьемеру и который часто называют (в соответствии с кругом породивших его впечатлений) «Египетским концертом».

Пятый концерт — одно из самых концепционных произведений среди инструментальной музыки Сен-Санса. Сущность его образов представляется нам пусть во многом и скрытой, но последовательно продуманной.

В первой части (*Allegro animato*) еще нет экзотических картин. Это как бы автопортрет Сен-Санса того времени, слегка постаревшего после многих постигших его потрясений, утрат и разочарований, но еще обладающего полнотой и действенностью душевного мира.

Показательно сравнить гармонии песни-гимна «Безмятежность» (см. пример 14) с гармониями первой темы первой части Пятого концерта:

¹ *Servières*, p. 111.

² *Chantavoine*, p. 33

15 *All. animato*

p dolce

poco cresc

Различны тональности, темп, фактура, но глубоко, принципиально родственны хоральные элементы и натуральные ладовые обороты. Обращаясь к тексту «Безмятежности», мы тем легче схватываем их суть. В первой теме Пятого концерта звучит образ просветленной и грустной покорности, представляющий в эмоциональном смысле лишь вариант «безмятежного» стоицизма. Правда, этот образ вскоре словно бы растворяется в толкущихся аккордах духовых, в быстрых пассажах фортепиано. Но яркий след его остается в памяти.

Вторая тема первой части (излагаемая фортепиано в ре миноре) — иной круг эмоций. Здесь переживания грусти гораздо отчетливее, они развиваются до горестных стонов с увеличенными трезвучиями (solo фортепиано в конце цифры 5 на стр. 15 партитуры)¹. А чуть дальше страстные нисходящие хроматические ходы октав у фортепиано заставляют (по справедливому замечанию А. Корто²) вспомнить о любовных призывах Далилы. В разработке первой части и тезис резиньяции и тезис страстных порывов получают энергичное развитие. А под конец господствует и за-

¹ В издании А. Дюрана.

² Cortot, p. 88.

мирает на тонике фа мажора образ обретенного покоя.

Вторую часть концерта назвали бы теперь «экспериментальной» — так много в ней фантазии и выдумки (впрочем, все «причуды» реализованы с полной уверенностью). Здесь вторгается Восток. Правда, по мнению А. Кортто (вряд ли оспоримому), это «видение Востока» схвачено «глазами слишком западными», так что вместо тайных и глубоких черт Египта мы скорее встречаемся с условностями, заставляющими вспомнить «декорации и впечатления Каирской улицы на всемирной выставке»¹.

Но, так или иначе, картина Востока ярка и колоритна — и внезапным ударом оркестра (на доминанте гармонического ре минора) с последующей неистовой толчеей синкоп и, далее, причудливыми тематическими узорами фортепиано (стр. 66 партитуры) с появлением новой альтерации ре минора (*соль-диеза*).

А затем Сен-Санс демонстрирует новые и новые эффекты. Он вводит в партию фортепиано сложные созвучия обертонов:



Вслед за этим (уже в соль мажоре) на фоне звонких переливов водного пейзажа звучит песня нубийских лодочников, услышанная Сен-Сансом во время поездки по Нилу. Еще дальше, в фа-диез мажоре, появляется чисто изобразительный эпизод, где пентатонный напев-наигрыш левой руки выступает на остинатном фоне *до-диез* у правой руки (с упорными форшлагами *ре-диез*) и первых скрипок *spiccato* с сурди-

¹ Cortot, p. 90.

нами¹. По собственному признанию композитора², он имитировал здесь упорный, неумолчный крик нильских лягушек.

До конца этой словно бы коллекционирующей: курьезы и особые эффекты части мы слышим еще своеобразную каденцию фортепиано (с быстрой дробью репетиций и новым эффектом обертоновых призвуков), речитатив фортепиано на фоне первоначального синкопированного ритма части. Примечательна и кода, где у альтов выделяются диссонансы малых секунд в тремоло и где звуки рояля замирают в медленно восходящей цепи секст и квинт. Несмотря на всю экзотику второй части, в ней проглядывает, обретая новые звуковые формы, и образ печали, тоски, так ясно выраженной музыкой первой части.

Финал концерта знаменует типичную для Сен-Санса победу волевого начала, радости жизни. Вряд ли стоит (вслед за Корто) упрекать музыку этого финала в вульгаризмах (первоначальный напористый галоп, затем вызывающие лирические выпады). Лучше увлечься его жизненной силой, стремительностью, великолепной по ясности и блеску оркестровкой (феноменальные достоинства которой, впрочем, признал и Корто)³.

Пятый концерт для фортепиано явился не только последним фортепианным концертом Сен-Санса, но и последней его симфонической концепцией (самой значительной после Третьей симфонии), выражающей очень ярко существенные эстетические и этические основы его искусства. Стоит ли подчеркивать, что это был совсем иной Сен-Санс, чем Сен-Санс Третьей симфонии — гораздо более бытовой и непосредственный! Совокупность тех и этих начал представляет нам Сен-Санса в целом, характеризует основополагающие противоречия и контрасты натуры композитора.

¹ Тут же совсем тихие, таинственные удары тамтама, флажолеты вторых скрипок, блики низких нот второго кларнета.

² Cortot, p. 92.

³ Этот финал имеет и версию в виде Токкаты для фортепиано соло (вошедшей позднее в ор. 111).

В мае 1896 года Сен-Санс вернулся в Париж. 6 мая исполнилось пятидесятилетие его первого большого концертного выступления (1846). Торжественный юбилейный концерт состоялся 2 июня в зале Плейель. В большой программе прозвучали и новинки: автор сыграл Пятый фортепианный концерт и исполнил с П. Сарасате Вторую сонату для скрипки и фортепиано.

В антракте юбилейного концерта Сен-Санс, очень взволнованный, прочел свои стихи, посвященные юбилею. Он вспоминал в них свои первые успехи, свою тогдашнюю стыдливость и отвращение к аплодисментам, которые казались ему «потокотом грязи»; свои удачи и неудачи. Стихи кончались грустно — образами снега, увядших цветов и огня, еще тлеющего в очаге и еще способного загореться искрой среди пепла...

В 1896 году Сен-Санс написал также одноактный балет «Жавотта» в трех картинах по сценарию Ж. Л. Крбза с незатейливым сюжетом из жизни нидерландской деревни. Действующими лицами были: деревенская девушка Жавотта, ее мать и отец, ее возлюбленный Жан и сельский полицейский Брискэ. Родители при посредстве полицейского пытались воспрепятствовать любви Жавотты и Жана, но все благополучно завершалось браком молодых. Премьера «Жавотты» состоялась в Лионе 3 декабря 1896 года, первыми двумя представлениями дирижировал автор¹.

С большой симпатией отзывался о «Жавотте» А. Брюно, восхищаясь ее оркестром, «который смеется, насмехается, поет, заимствуя порою у старика Гайдна светлые звучности струнных...»²

Ж. Сервьере вспоминает о традициях Моцарта, о своеобразии ритмики и остроумных эффектах оркестровки³. А. К. Глазунов, написавший вставной номер «Жавотты» для балерины О. О. Преображенской, ре-

¹ Позднее премьеры «Жавотты» прошли в Париже: в Опера-Комик (23 октября 1899 г.) и в Гранд-Опера (5 февраля 1909 г.).

² А. Guineau. Musiques d'hier et de demain, p. 246.

³ Servières, p. 191.

комендовал ганцы этого балета для изучения М. О. Штейнбергу¹.

Ряд обычных достоинств музыки Сен-Санса дает себя знать и в «Жавотте». Сельский колорит намечен органичными пунктами квинт, элементами деревенской песни и танца, своеобразными ладовыми деталями (так, например, в буре из первой картины ре и си мажор имеют временами пониженную VII ступень, что придает им характер миксолидийского лада). Колоритны ходы параллельных кварт, сопровождающих звон колокола к вечерне незадолго до конца первой картины. Прозрачна и изысканно печальна музыка, сопровождающая эпизод с прялкой во второй картине. Очень изящен эпизод в характере гавота при выступлении третьей конкурентки на звание королевы бала в третьей картине (это одна из удач Сен-Санса как стилизатора старины). Есть вслед за этим бойкость и размах в вальсе Жавотты. Своеобразна ритмика последних танцев ($\frac{5}{4}$ в танце корифеев, «хромающие» синкопы всеобщего финального танца).

Вместе с тем в «Жавотте» ясно проявились и некоторые слабости танцевальной музыки Сен-Санса вообще. Ритмическая изобретательность этой музыки носила, в сущности, самодовлеющий характер и была далека от ясного и образного постижения пластики и динамики хореографии. В данном плане Массне и особенно Бизе сильно превосходили Сен-Санса постижением и музыкальным воплощением ритмообразной природы танца. Но, чтобы особенно наглядно понять характер недостатков танцевальной музыки Сен-Санса, следует сопоставить музыку «Жавотты»² с музыкально-хореографическими образами балетов Делиба — этими великими образцами балетности, где гибкость, трепетность, упругость ритмов совершенно не носят самодовлеющего характера, но органически свя-

¹ Глазунов Исследования, материалы, публикации, письма. Том второй. Л., 1960, стр. 479 и 77.

² а равно и музыку танцевальных фрагментов из опер Сен-Санса.

заны со зрительными представлениями танцевальных фигур.

После окончания «Жавотты» Сен-Санс на вопросы ряда корреспондентов прессы о его планах ответил, что этот балет — «постскрипtum его музыкальной карьеры»¹. Одновременная ссылка на то, что многие его оперы не ставятся, придала такому заявлению оттенок печального кокетства. И, как увидим ниже, это заявление оказалось преждевременным.

19 ноября 1896 года состоялась премьера «Самсона и Далилы» на сцене Мариинского театра в Петербурге (Далилу пела М. Славина, Самсона — И. Ершов). Опера имела большой успех. 2 декабря спектакль посетил Н. Римский-Корсаков, ставший, как мы уже видели, поклонником этого произведения.

В конце 1896 года Сен-Санс уехал на Канарские острова. Там он написал (или закончил) задуманную еще в 1894 году большую статью о Гуно.

30 марта 1897 года, находясь на Канарских островах, Сен-Санс составил «Письмо из Лас-Пальмаса», посвященное вопросам музыкальной трактовки французского языка.

Любопытно письмо Сен-Санса к Ц. Кюи, помеченное 12 июня 1897 года: «Дорогой мой брат, вот уже десять лет, как я навеки осужден на изгнание в жаркие страны, и даже Ницца недостаточно тепла для меня. Поэтому-то Вы не видите меня больше в России в пору концертных сезонов.

Спасибо за Ваше любезное предложение и верьте, я очень искренне сожалею, что не имею возможности его принять.

Очень Вам преданный

К. Сен-Санс»².

15 июня в «Revue de Paris» была опубликована статья Сен-Санса о Гуно.

¹ В о п л е г о т, р. 165.

² «Советская музыка», 1960, № 10, стр. 90.

Еще в феврале 1896 года в городе Безье (на юге Франции) стали строить арену, предназначенную первоначально для боя быков. Строительство не было закончено, и испанский вице-консул в Безье предложил использовать арену для представлений на открытом воздухе. Обратились к Сен-Сансу, и он, увлеченный идеей возрождения принципов античного театра, задумал новое сочинение. Им стала «Деянира» (сначала оратория, затем переделанная в 1909 — 1910 годах в оперу) на либретто постоянного сотрудника и друга Сен-Санса Луи Галле¹. Произведение это было задумано как музыка к античной трагедии — с хорами, балетом и симфоническими интермеццо.

В то время как Галле работал над либретто, Сен-Санс с 18 августа по 15 сентября дирижировал концертами в Стокгольме и Копенгагене. Перед отъездом во Францию он был приглашен датской королевой и играл в ее резиденции. В октябре Сен-Санс концертировал в Брюсселе, а в ноябре — в Мадриде. Здесь, по просьбе испанских царствующих особ, он сыграл в церкви Сан-Франциско свои «Бретонские рапсодии», что навлекло на него нападки местной католической прессы, обвинившей Сен-Санса в исполнении «дьявольской музыки»².

12 октября 1897 года в Москве в «Русской частной опере» состоялась премьера «Самсона и Далилы» под управлением С. Рахманинова (это был его дирижерский дебют, прошедший при большом стечении публики и со многими вызовами). Кстати сказать, о любви Рахманинова к музыке Сен-Санса свидетельствует в своих воспоминаниях Л. Д. Ростовцева: «В одно из пребываний Рахманинова в Париже на вопрос о том, кто его любимый французский композитор, он ответил: — Сен-Санс. Этим ответом французы остались недовольны, так как сами в это время увлекались

¹ По сюжету мифа о Геракле и его жене Деянире, о возлюбленной Геракла Иоле и о трагической гибели героя

² В о п п е г о t, p. 166.

К. Дебюсси, М. Равелем и другими представителями импрессионистического течения»¹.

12 ноября датирована статья Сен-Санса «Музыкальное движение», вошедшая позднее в книгу «Портреты и воспоминания».

К 1897 (1898?) году относится сочинение «Героического каприза» для двух фортепиано (ор. 106), в первом исполнении которого (1898) участвовал (вместе с Л. Дьемером) Альфред Корто. Любопытны воспоминания последнего (кстати, недовольного уже тогда гибридность и легковесность этой композиции) о характере пианистических требований Сен-Санса, о его любви к акцентам, а не нюансам, о достаточности для него контрастов форте и пиано и о ненависти к пианиссимо, о крайней скупости его педализации и сухости туше, о постоянном и исключительном внимании к отчетливости звучаний².

В конце ноября Сен-Санс начал свой традиционный зимний отдых в Лас-Пальмесе.

15 марта 1898 года он начал писать музыку «Деяниры», и работа шла быстро. В середине апреля Сен-Санс ездил в Безье — ознакомиться с устройством арены, чтобы обдумать характер постановки. В середине мая партитура «Деяниры» была закончена в Лионе, где Сен-Санс жил тайком, добиваясь творческого уединения. Июнь и часть июля он провел в Лондоне, следя за репетициями «Генриха VIII» в Ковент-Гардене. Премьера состоялась 14 июля (при этом слушатели получили программу с разбором оперы и статьей о ней Гуно, написанной в 1883 году и переведенной на английский язык). Одновременно Сен-Санс давал в Лондоне концерты, посетил королеву Викторию в Виндзоре, дополнил партитуру «Деяниры» човыми фрагментами.

28 и 29 августа днем, в присутствии десяти тысяч зрителей, приехавших из Парижа, Лиона, с юга и из

¹ Воспоминания о Рахманинове. Издание второе. Тсм. I. М., 1961, стр. 270—271.

² Cortot, pp. 103—104.

других областей Франции, Сен-Санс дирижировал на премьере «Деяниры» в Безье огромным сводным оркестром (в котором имелось более сотни струнных инструментов, 18 арф и 25 труб) и хором из 130 мужчин и 80 женщин. Уникальные спектакли имели соответствующий успех.

Музыка «Деяниры» — один из интереснейших творческих опытов Сен-Санса. Здесь сплелись воедино его поиски эпоса как начала, могущего противодействовать эмоциональной анархии эпохи, а равно и растущий интерес к античности, давнишний, но теперь обостряющийся в поисках чего-то светлого и гармоничного.

Музыка «Деяниры» явственно прокламирует строгую объективность, бесстрастность в выражении самых свирепых страстей, но это не лишает ее ряда моментов своеобразной выразительности¹.

Метко найден в «Деянире» основной конфликт выразительных средств — между диатоникой и хроматикой. Первая призвана выражать нерушимое и спокойное, вторая — драматическое и конфликтное.

В плане ладовой диатоники примечателен, например, торжественный выход Геракла в первом действии, музыка которого использует миксолидийский до мажор. А вот и другие примеры. Эолийский минор поэтично характеризует мягкий и нежный образ Иолы (выход ее в первом акте, Прелюдия второго акта). В дорийском ладу начинается обширное симфоническое вступление четвертого акта (Прелюдия и кортеж); за этим ладом следует внезапный и очень колоритный переход в одноименный миксолидийский мажор, а затем и другие ладовые повороты.

Многообразна жанровая хроматика «Деяниры». Первоначальный (еще сдержанный) образ мрачных мыслей и чувств Деяниры:

¹ Кстати сказать, введение в «Деяниру» темы Геракла из симфонической поэмы «Юность Геракла» (см. тт. 6 и д. Прелюдии) явилось приемом вполне формальным, поскольку юный Геракл не имел отношения к сюжету «Деяниры», повествующему о последнем периоде жизни героя.



как бы предвещает печальные хроматизмы «Танца девушек с лилиями» из «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева. Сен-Санс находит и очень смелые хроматические интонации образа ревности:



При вторичном выходе Геракла (второй акт, № 2) Сен-Санс пользуется мощным нарастанием аккордов целотонного строя. Острые хроматизмы возникают в одном из мест № 1 из третьего акта (после слов хора «гул грозы пронесся по небу»). Но хроматические диссонансы достигают своего апогея в музыке, сопровождающей предсмертные страдания Геракла. Трудно даже поверить, что это написал Сен-Санс!



Наряду с такими выразительными средствами, в «Деянии» встречается и максимально простая музыка. Самый разительный пример — молитва перед

концом трагедии, где хор интонирует около 80 раз неизменное тоническое трезвучие ля-бемоль мажора.

Некоторые фрагменты музыки «Деяниры» привлекают своей драматической лирикой: таковы — плач женского хора («Июла, увы! печальная жертва...») из № 1 первого акта или смешанный хор в си-бемоль миноре из № 3 второго акта. Лиро-эпическое обращение тенора к Венере в № 2 четвертого акта вновь напоминает нам песню-гимн «Безмятежность». Что касается коды оратории, то это — один из примеров «генделизмов» Сен-Санса.

Нам представляется несомненным, что в «Деянире» Сен-Санс дал одно из своих сражений против новой музыки и, как бы поневоле, пользовался некоторыми ее средствами, чтобы оттенить превосходство и необходимость гармоничной простоты, классической ясности. И все же известные уступки Сен-Санса современности несомненны — хотя и «протестуя», он делал шаги навстречу тому, что становилось модным.

Смерть Луи Галле (20 октября 1898 года) тягостно отозвалась в душе Сен-Санса: пришел конец их старой (более четверти века продолжавшейся) дружбе, тесному общению, плодотворному сотрудничеству и постоянной переписке. В конце года Сен-Санс уехал на свои любимые Канарские острова¹.

В мае 1899 года Сен-Санс по приглашению своих друзей из Буэнос-Айреса отправился в Аргентину. Там композитор принял участие в ряде концертов. После двух месяцев успешных выступлений он 1 августа 1899 года высадился в Бордо и в конце месяца (27-го и 29-го) присутствовал в Безье на новых представлениях «Деяниры», вызвавших такое же горячее одобрение слушателей, как и год тому назад.

15 декабря 1899 года Сен-Санс вновь уехал на Ка-

¹ В 1898 г. был сочинен «Беспечный вальс» для фортепиано (соч. 110). Как показывает само название, Сен-Санс наслаждался здесь красивой игрой звуков, забавлялся капризными ритмами. И, между прочим, идя от вальсов Листа, «предначертал» некоторые приметы изящного, прозрачного и прохладного пиа-низма Мориса Равеля.

нарские острова. Последние дни года он занимался правкой нового тома своих статей под заглавием «Портреты и воспоминания».

К 1899 году относится сочинение Шести этюдов для фортепиано (ор. 111) и Первого струнного квартета (ми минор, ор. 112, посвященного Э. Изан).

В сюите этюдов ор. 111 нет шедевра, подобного «Этюд в форме вальса» из ор. 52. Но некоторые тенденции тут характерны. Оба терцовых этюда (№№ 1 и 5) волей-неволей напоминают об образце — этюде Шопена ор. 25 № 6. В этюде № 1 примечательны вдобавок выдержанные ноты, исполняемые большим пальцем правой руки, которые требуют от остальных пальцев, играющих терции, чисто «калькбреннеровской» самостоятельности и тренированности. Этюд № 2 (способный напомнить «полет шмеля» из «Салтана» Римского-Корсакова) показателен растущим интересом Сен-Санса к хроматизмам¹. В прелюдии и фуге (№ 3) характерны как растяжения «стучащих» аккордов (прелюдия), так и мастерски выдержанный ритмический, динамический и регистровый динамизм фуги. «Колокола Лас-Пальмаса» (№ 4) в своей программной изобразительности создают звено между аналогичными замыслами Листа и Равеля. О последнем из этюдов (№ 6 — Токката по финалу Пятого фортепианного концерта) уже говорилось выше. Тут, наряду с виртуозным размахом техники, заметно наличие элементов, повлиявших на становление токкатности Равеля. Что касается частых перемежающихся октав в басу, то они заставляют вспомнить аналогичные эффекты «рыкания льва» из «Карнавала животных».

Не раз подчеркивался тот факт, что Сен-Санс решился написать свой Первый струнный квартет лишь в возрасте 64 лет. Однако, зная очень раннее развитие мастерства Сен-Санса, следует объяснить это

¹ При этом использована не ровная хроматическая гамма, но смеси полутоновых и тоновых ходов, что создает особую, намеренную петроту красок, а заодно и затрудняет исполнение.

длительное невниманиис к жанру струнного квартета не робостью, а какими-то иными причинами.

В «Истории музыки» Ж. Комбарье и Р. Дюмениля мы читаем, что Квартет ор. 112 — «произведение абстрактное, имеющее чисто техническую ценность»¹.

В. д'Энди находил в нем «солидную классическую конструкцию» и обращал внимание на то, что циклической связкой для всего квартета служит ход *си — до-диез — ре — до-диез — си*, появляющийся в интродукции первой части. Вместе с тем д'Энди дважды ставил этот Квартет ниже Квартета С. Франка, отмечая влияние на Сен-Санса Мендельсона и Бетховена, но все-таки приходил к заключению, что «со всеми оговорками по поводу недостаточной ценности тематизма этот Квартет тем не менее остается превосходным образцом конструкции»².

Оценка музыки Квартета ор. 112 как абстрактной представляется нам совершенно несостоятельной. Замечания о превосходной конструкции Квартета, конечно, верны, но они не выражают существа дела.

Можно много сказать о достоинствах композиторского мастерства, проявленного Сен-Сансом в Квартете ми минор. Это не только выведение многого из малого, сложного из простейшего, но и большое разнообразие ритмики, пластичность фактуры — очень многоликой, но повсюду (даже в самых динамичных кульминациях) сохраняющей истинно квартетный, «сквозящий» стиль, щедрость полифонии разных видов (причем вид строго «схоластический»³ играет очень умеренную роль, тогда как роль полифонии свободного склада гораздо значительнее) и т. д.

Но особенно важно обратить внимание на другое — на развитие в этом Квартете новых тенденций образного содержания творчества Сен-Санса.

Мы привыкли слышать у него музыку, порою и склонную к меланхолии, но гораздо более часто куль-

¹ Combarieu et Dumesnil, p. 694.

² V. d'Indy, pp. 266—267.

³ Особенно заметный в фуге из второй части.

тивирующую легкие, бодрые, шуточные настроения и, во всяком случае, способную постоянно и без труда покидать те или иные теснины чувства, вырываясь на простор озорной или спортивной энергии.

В Квартете этого не происходит. Весь он пронизан печалью, и попытки преодолеть ее нигде не дают решающих результатов. Так, ми-мажорный фрагмент перед концом первой части оказывается лишь кратким эпизодом. Так, задумчивое, светлое начало третьей части лишено истинной уравновешенности и быстро исчезает в драматических нарастаниях. Успокоение в конце этой части не покидает путей минора.

Печальные и скорбные образы Квартета разнообразны. Порою они строятся на интонациях жалобы (как во вступлении первой части или в начале второй), но порою получают и трагически-погребальный характер (как, например, в некоторых фрагментах третьей части). Нередко меняется и интонационный склад господствующего лейтмотива грусти. Иногда он действительно имеет в себе нечто мендельсоновское, но иногда приближается к кристаллически печальным арабескам Рамо, а то и к патетичности Моцарта. При этом подобный эклектизм Сен-Санса, как и обычно, оказывается не разочаровывающим, а естественным. Знаменателен исход финала, где в коде воля словно бы не способна победить тревогу и печаль, хотя и наполняет их мужественностью и действенностью. Не случайно, конечно, Сен-Санс воскрешал эмоциональные элементы Рамо и Моцарта: когда ощущалась невозможность сохранить душевное равновесие, это все-таки был путь к тому, чтобы придать самой грусти стройность и гармоничность, а следовательно, и тут противодействовать угнетавшей Сен-Санса и нараставшей эмоциональной анархии современного общества.

* * *

В конце февраля 1900 года вышла в свет книга статей Сен-Санса под заглавием «Портреты и воспоминания» (она была переиздана в 1909 году).

В предисловии к этой книге Сен-Санс высказывался проницательно о модных вкусах конца XIX века, пришедших на смену тем, которые существовали во время возникновения книги «Гармония и мелодия»:

«Любители, которые отказывались сделать малейшее усилие, чтобы понять музыку, теперь одержимы страстью к темному и непонятному; «когда я понимаю. — говорят честиаги, — то значит это плохо; когда я не понимаю, то значит это хорошо». Они раздражены или пренебрежительны, если инструменты оркестра не бегут со всех сторон как отравленные крысы; простой и естественный аккомпанемент заставляет их пожимать плечами»¹.

В новой книге Сен-Санса на первом плане оказались очерки-портреты, посвященные Берлиозу, Листу, Гуно, Массне, А. Рубинштейну, Бизе, Л. Галле.

В каждой из этих статей мы находим те или иные ценные, своеобразные и незаменимые черты характеристик. Так, скажем, с легкой руки Сен-Санса стала классической оценка инструментовки Берлиоза, которая на вид (в партитурной записи) кажется «не звучащей», но великолепно звучит²; да и вообще Сен-Санс тонко оценивает ряд внутренних противоречий и парадоксальностей творческой природы Берлиоза. В статье о Листе примечательно сочетание любви с критичностью. Интересна похвала новаторству Листа, а также указание на его национальное своеобразие:

«Лист опередил во многом то, что было сделано до него; даже Вагнер не достиг дерзновенности вступления «Фауста»³, написанного в неведомой тональности, но так, что ничто не ранит ухо и невозможно сдвинуть с места хотя бы одну ноту.

У Листа неоценимое преимущество — выражать народ. Шуман — душа немецкая, Шопен — польская. У Листа душа мадьяра, созданная из восхитительного

¹ Portraits et souvenirs, p. VII.

² Там же, стр. 3.

³ «Фауст-симфонии». — Ю. К.

смешения гордости, прирожденного изящества и дикой энергии»¹.

В большой статье о Ш. Гуно Сен-Санс наметил и развил ряд важнейших элементов характеристики: противоречие христианского и языческого, склонность к простоте и правде выражения, избегающая всего лишнего, орнаментального («каждая нота тут поет»²), сочетание изящества с вульгаризмами, чертами тривиальности и т. д.

Доходчивость музыки Гуно, ее огромная способность нравиться всем как будто привлекала Сен-Санса, но одновременно вызывала и некоторый скрытый протест с его стороны. Но все же Сен-Санс отметил сочувственно реализм любовных образов Гуно следующими словами: «Впервые к изображению союза сердец и душ присоединилось изображение соприкасающихся тел, аромата распущенных волос, дыханий, опьяненных запахами весны»³.

С большой проницательностью аналитика писал Сен-Санс о тех или иных специальных качествах музыки Гуно: намеренной ограниченности модуляций, тонком понимании связей тональностей, своеобразных находках оркестровки, постоянном стремлении «достигать наибольшего результата при помощи наименьших усилий, сводить изображение материальных эффектов к простым намекам, сосредоточиваясь на выражении чувств...»⁴

Сен-Санс отмечал также любовь Гуно (как и Глюка) к рождению мелодии из декламации, его оперный симфонизм.

С горечью восклицал Сен-Санс: «Как времена переменились! Более не позволено быть ни ясным, ни мелодичным, ни даже вокальным; драма должна развертываться исключительно в оркестре, и можно

¹ Portraits et souvenirs, p. 32.

² Там же, стр. 44.

³ Там же, стр. 86.

⁴ Там же, стр. 88.

предвидеть время, когда станут писать только пантомимы...»¹

«Нынешняя молодежь, влюбленная в формы, сложные до запутанности, находящаяся в сотне миль от поисков правды в вокальной экспрессии и простой красоты, лишенная возможности слушать музыку мастера, передаваемую им самим, не сможет ни понимать, ни любить ее. Исполнители уже потеряли ключ к ней; мания ускоренных движений, которая свирепствует в музыкальном мире с одного конца до другого, смертельна для сочинений Гуно, который выше всего ценил величавую медлительность и не понимал, как глубокое чувство может быть выражено быстрым движением»².

Печальные прогнозы Сен-Санса, к счастью, не оправдались, и музыка «Фауста» Гуно до сих пор сохранила во всем мире величайшую популярность. В целом же статья Сен-Санса о Гуно представляет одну из самых метких и верных характеристик этого композитора.

Интересная статья Сен-Санса об Антоне Рубинштейне описывает их артистическую дружбу и содержит ставшее знаменитым своей меткостью и лаконизмом сравнение: «Лист походил на орла, а Рубинштейн — на льва»³. И можно, пожалуй, простить ошибку Сен-Санса, который называет Пушкина автором поэмы «Демон»!⁴

В совсем краткой статье о Бизе Сен-Санс, отмечая прямооту и откровенность их отношений, то, что они были соратниками, а не соперниками, добавляет важный штрих: «В остальном мы различались совершенно, преследуя различные идеалы: он — ищущий прежде всего страсти и жизни, я — гонящийся за химерой чистоты стиля и совершенства формы»⁵. Эти слова

¹ Portraits et souvenirs, p. 91.

² Там же, стр. 94—95.

³ Там же, стр. 106.

⁴ Там же, стр. 110.

⁵ Там же, стр. 126.

приоткрывают завесу над противоречиями эстетики Сен-Санса, упорно провозглашавшего стиль основой искусства, но понимавшего, что задачами стиля дело не исчерпывается.

Отметим далее статьи «Орфей» и «Дон-Жуан», содержащие краткие замечания о Глюке и восторженную апологию искусства Моцарта.

В разделе «Разное» статья «Драма оперная и драма музыкальная» интересна наличием термина «модернизм»¹ и решительной критикой стремления «нашей научной и утилитарной эпохи» к культу мистического и непонятого в искусстве, к гипнозу художественных образов. Укажем еще на статью «Вагнеристская иллюзия», направленную против модных увлечений и пренебрежения традициями.

К рубежу XIX—XX веков относится любопытная портретная характеристика Сен-Санса, принадлежащая перу Э. Баумана. Он описывает композитора как человека «очень доступного, простого в обращении, среднего роста, немного полного, с необычайно живой походкой, с усталыми, но широкими плечами труженика, с непоколебимой непринужденностью того, кто опирается на внутренние возможности и не сомневается в своих силах».

В беседе он проявляет практицизм, целиком отдаваясь предмету. «Его голос резкого тембра подчеркивает фразы со сдержанной авторитетностью... Малейшие его жесты проникнуты благовоспитанностью... Было бы трудно с первого взгляда включить его в какую-либо социальную категорию: у него нет внешности офицера (как у Рейера), докторальной физиономии Франка, артистической головы Массне. Он не напоминает ни одного из музыкантов прошлого».

«Он мало любит себя и почти не верит в восхищение других. Но не от хорошего ли только тона эта сдержанность? Его взгляд, останавливаясь на вас, становится странно неподвижным. Мускулы его лица

¹ Portraits et souvenirs, p. 177.

как бы стянуты невольной складкой недоверчивости и мучительной иронии».

«Его речи присущи непостоянство, модуляции, которые выдают бессознательные смены радости и беспокойства. Его ощущения находят непреодолимое внешнее проявление в действиях. Он вернулся из Египта; мы говорим о местности, о поразившем его эффекте миража. Тотчас он берет карандаш и черкает набросок на рукописи, лежащей на столе. Пять минут спустя возник вопрос о «Детстве Христа» Берлиоза; он встает, садится за фортепиано, играет отрывок. Его память подобна магическому органу: достаточно задеть одну клавишу — и воспоминания стремительно брызжут. Разговор идет скачками... Он поет самому себе сцену из оперы, создает иллюзию оркестра, воспроизводит голос актрисы, которую он не слышал уже тридцать лет. На его лице, более подвижном, чем лицо Рембрандта, чередуются мимики самые внезапные, невероятно разнообразные. Моментами его ресницы вздрагивают; демонические стрелы исходят из его взгляда и из его губ. Является ли его остроумие результатом избытка радости? Нет, его радость всегда неполна¹. Утраты, утомления исказили его былую беззаботность. Он весел из потребности, он прилагает к этому усилия. И ни на миг он не теряет чувства меры, не впадает в буффонаду».

«Он остался широко и всерьез человеком. Насмешка, чувство гротеска для него лишь защитная кора от болезненной нервности. В глубине души он испытывает безмерную необходимость сочувствия: находясь высоко, он видит себя одиноким... Он, столь пронизательный, безгранично снисходителен к тем, кого любит»².

¹ Еще последней зимой он писал одному другу, нежно утешая его в печали: «Привыкаешь жить со своим горем, как с хронической болезнью; веселость, радость жизни находишь снова, но веселость уже никогда не идет в глубину» (сноска Э. Баумана.— Ю. К.).

² В а и т а н п, pp. 108—113.

Мы привели лишь некоторую часть штрихов портрета, набросанного Э. Бауманом. Эта портретная характеристика в целом привлекает внимание и убеждает множеством оттенков, контрастов и противоречий, которые, нам думается, рисуют живой и правдивый облик композитора.

Свидетельство другого мемуариста — Франческо Бергера — очень кратко, но мы находим в нем сходные черты обрисовки внешности Сен-Санса, его голоса, пронизательного взгляда, быстрой, стремительной речи¹.

В январе 1900 года Викторьен Сарду и П. Б. Гёзи составили сценарий пьесы (позднее названной «Варвары») и вслед за этим письменно обратились к Сен-Сансу с просьбой воспользоваться сюжетом и написать новую оперу. Сен-Санс вначале колебался, но 26 марта дал свое согласие и вскоре вернулся в Париж.

В мае он ездил в Брюссель, где принял участие в концертах Э. Изаи.

31 мая 1900 года первый большой официальный концерт новой Всемирной выставки в Париже открылся кантатой, специально написанной Сен-Сансом и носившей название «Небесный огонь». Это произведение для сопрано, чтеца, хора, оркестра и органа прославляло электричество.

В июле Сен-Санс был почетным президентом Международного конгресса по истории музыки, на котором прочел сообщение о некоторых предлагаемых реформах нотной записи. 18 августа он получил звание высшего офицера ордена Почетного легиона (это была четвертая ступень ордена).

В конце лета Сен-Санс присутствовал в Безье на представлении «Прометей» с музыкой Габриэля Форе. По воспоминаниям Шарля Кёклена, Сен-Санс, живя в Безье, находился в прекрасном настроении, шутил. В беседах он признавал, что у Дебюсси «мно-

¹ См. D. B. Book Five great french composers, p. 163

го таланта», но предостерегал от того, чтобы писать только такую музыку¹.

17 сентября немецкий император Вильгельм II пожаловал Сен-Сансу прусский орден «Pour le Mérite» — видимо, стремясь примирить его с немцами и немцев с ним. Но примирение, как мы увидим ниже, оказалось эфемерным.

В октябре 1900 года в «Le Monde Musical» были опубликованы «Мысли» Сен-Санса, тесно связанные с основными требованиями его эстетики.

«Пристрастие к слишком быстрым темпам, столь распространившееся в нашу эпоху, — писал Сен-Санс, — разрушает музыкальные формы и заставляет музыку вырождаться в смутный шум, лишенный интереса; остается одно лишь движение, а этого недостаточно».

В другом высказывании Сен-Санс утверждал, что истинная музыка для фортепиано и истинная игра на фортепиано требуют придания басу такого же значения, как и мелодии (вспомним, что уже в ребяческом возрасте Сен-Санс требовал певучего баса!).

«Музыка, — писал Сен-Санс в третьей из мыслей, — может выражать все чувства — от самого глубокого спокойствия до самого крайнего волнения. Ее природу извращают и ее сферу странным образом ограничивают, когда хотят, чтобы она выражала только жар и страсть».

Примечательно и возражение Сен-Санса в «Мыслях» против усложнения музыкальной ткани, которое «нравится просвещенным умам», но в котором нет эстетической необходимости. Призывая к простоте, Сен-Санс отмечал: «Слушание музыки, бывшее в недавнем прошлом самым дивным из отдохновений, клонится к тому, чтобы стать самым утомительным из занятий»².

¹ «Le Monde Musical», 1935, № 10, р. 287. Здесь же Кёклен отвергает довольно распространенное представление о Сен-Сансе, как о сухом эгоисте.

² Там же, стр. 283—284.

Октябрь и ноябрь Сен-Санс провел в Сен-Жермене, работая над партитурой «Варваров». Но наступившие холода заставили его поехать сначала в Лион, затем в Марсель и, наконец, в Алжир.

Все это время работа над музыкой «Варваров» продолжалась. 2 марта 1901 года первые два акта были закончены. К концу апреля эскиз третьего акта был почти готов, равно как и пролог. Но, очень утомленный и вдобавок заболевший гриппом, Сен-Санс вынужден был лечь в постель.

Лишь вернувшись после выздоровления в Париж, Сен-Санс смог заняться окончанием «Варваров».

Летом 1901 года в Париже дала себя знать характерная аполитичность Сен-Санса. В письме от 8 июня к Гюставу Шарпантье, известному своей общественной деятельностью, Сен-Санс осудил забастовочное движение музыкантов, полагая, что они должны заниматься только искусством, а не материальными интересами и требованиями, не приравнивать себя к рабочим¹.

В августе Сен-Санс, по своему обыкновению, навещал Безье и присутствовал на тамошних представлениях.

9 сентября он писал Левину, корреспонденту берлинского «Биржевого курьера»: «Я весьма мало чувствителен к критике и к похвалам; отнюдь не потому, что я преувеличиваю свое значение, — это было бы глупостью, — но потому, что мне, создающему свои произведения сообразно с функцией своей природы, наподобие яблони, приносящей яблоки, нечего беспокоиться о мнении, которое может быть высказано на мой счет»².

Еще в январе 1901 года пришла очередь Сен-Санса быть Президентом Академии изящных искусств, и 19 октября он произнес полагавшуюся в таких случаях торжественную речь, которая поминала усопших и благословляла молодых лауреатов Римской премии.

¹ «Le Monde Musical», 1935, N 10, p. 285.

² Цит. по Роллану. Собр. сочинений. Том XVI, стр. 320.

В этой речи Сен-Санс призвал юных живописцев, скульпторов, архитекторов и музыкантов изучать зарубежное искусство, но не подражать его внешним формам, обращаться к природе как источнику всего прекрасного, не гнаться за новизной ради новизны, сохранять собственную индивидуальность. Сен-Санс высказал при этом формулировку: «Вы будете создавать новое искусство потому, что вы молоды, вы будете создавать французское искусство потому, что вы французы»¹.

23 октября в Гранд-Опера состоялась премьера «Варваров». Действие оперы происходило за сто лет до нашей эры, во время нашествия тевтонов на Галлию и взятия ими римского² города Оранжа. Сюжет сочетал патристическую идею с любовной интригой (взаимная страсть весталки Флории и вождя тевтонов Маркомира). Но Маркомир, пощадивший город ради своей любви к весталке, убил до этого при осаде Оранжа римского консула Эвриала. Опера завершилась смертью Маркомира от руки вдовы Эвриала Ливии, которая закалывала тевтонца тем же кинжалом, которым тот порешил ее мужа.

«Варвары» были встречены критикой довольно сочувственно, но истинного успеха не имели. Дебюсси отозвался о «Варварах» насмешливо, заявив устами г-на Кроша, что «эта опера хуже других именно потому, что написана Сен-Сансом. Он был обязан перед самим собой и еще больше — перед музыкой не писать этой небылицы, где имеется столько всякой всячины и даже фарандола, удостоившаяся похвалы за «аромат архаизма»... Во всем этом — мучительная погоня за внешним эффектом, стремление, подсказанное текстом, пересыпанным «словечками» для городских окраин и изобилующим ситуациями, безусловно выставляющими музыку в смешном виде... Неужели нет никого, кто бы настолько любил Сен-Санса, чтобы сказать ему, что он написал достаточно музыки и луч-

¹ Вонперот, р. 175.

² Позднее французского

ше было бы ему заняться культивированием своего запоздалого призвания исследователя-путешественника?»¹

Резким оказалось суждение о «Варварах» Н. Римского-Корсакова. По воспоминаниям В. Ястребцева, Римский-Корсаков 30 ноября 1901 года сказал, что «современные французы совершенно разучились писать красиво, так как не только «Луиза» Шарпантье, но даже и «Barbares» Сен-Санса очень плохи»². И почти два года спустя, 21 сентября 1903 года: «Камилл Сен-Санс, судя по его новой опере «Les Barbares», совсем исписался»³.

Уже в наше время Мартин Купер отметил, что в своих «Варварах» Сен-Санс противостоит Вагнеру и д'Энди, что сюжет «Варваров» напоминает «Гвендолину» Шабрие, «Фервааль» д'Энди, «Тамару» Бурго-Дюкудре. «Роковая страсть» Флории и Маркомира составляет, по мнению Купера, припомнить и «Тристана» Вагнера... Но «Варвары» — неудача, так как их музыка — не в русле естественных стремлений композитора⁴.

Вряд ли стоит и вряд ли можно оспаривать неудачу Сен-Санса в опере «Варвары».

Ее большой симфонический пролог мог бы быть оправдан яркостью музыки, но она достаточно бледна и условна, хотя и мастерски построена. Нельзя отказать «Варварам» в наличии некоторых красивых фрагментов (сошлемся, например, на ариозо Флории «Моя душа спокойна» из первого действия, на фа-минорное, сосредоточенно-печальное начало первой сцены второго акта, связанной с пейзажем глубоких сумерек). С темпераментом написано тревожное начало первого действия. Привлекают внимание жанровая звуко-

¹ К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, стр. 43 (см. также стр. 104).

² Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Том 2. Л., 1960, стр. 214.

³ Там же, стр. 289.

⁴ «Monthly Musical Record», November 1946. p. 215

пись ухода вражеских войск из Оранжа (первая сцена третьего акта), бойкая полиритмия фарандолы (в том же действии).

Но все эти (и сходные с ними) более или менее удачные моменты не возмещают холодности и какого-то равнодушия музыки. Лирика «Варваров» даже в лучших своих образцах (дуэт Флории и Маркомира в конце второго акта и т. п.) чрезвычайно уступает лучшим образцам лирики Сен-Санса. Заметные в «Варварах» (хотя и осторожные) шаги композитора навстречу новым течениям, выраженные довольно обильным местами применением хроматизмов, использованием побочных септаккордов, нонаккордов, гармонических наслоений (например, перед концом фарандолы) также носили характер рассудочных, полуиронических уступок моде. Вместе с тем судьба «Варваров» оказалась неблагоприятной в силу наличия в них множества страниц тусклой, посредственной музыки.

30 ноября 1901 года Сен-Санс уехал в Канны, а в середине декабря отправился в Египет, где поселился недалеко от Каира, в особняке, который предоставил ему Мохамед Али Паша, брат хедива. Здесь Сен-Санс жил, окруженный водами Нила, — среди пальм, индийских смоковниц и множества роз, в роскошном помещении, отделанном в стиле Альгамбры. Здесь он стал писать музыку к драме Жанны Дьёлафуа «Паризатис»¹.

К самому началу XX века относятся некоторые обобщающие суждения о Сен-Сансе виднейших музыкантов и критиков.

На весьма критические высказывания К. Дебюсси мы уже ссылались. Приведем теперь мнения В. Стасова и Р. Роллана.

В своей работе «Искусство XIX века» Стасов писал, что после Берлиоза Сен-Санс «самый даровитый из новых французских композиторов», но противопо-

¹ По-персидски — ласточка. Клавир «Паризатис» был издан Дюраном с изображением ласточки.

ставлял достоинства его инструментальных сочинений малой популярностью его опер и пользовался случаем, чтобы сопоставить «Пляску смерти» Листа и «Пляску смерти» Сен-Санса ко всей невыгоде последней¹. И все же Стасов отдавал должное «спокойно-красивому и правильно-классическому творчеству Сен-Санса»².

В своем известном очерке «Камиль Сен-Санс» («Revue de Paris», 1 ноября 1901 года), вошедшем в серию «Музыканты наших дней», Ромен Роллан во многом верно обрисовал идейно-творческий облик композитора. Он справедливо выделил такие черты Сен-Санса, как энциклопедически широкую музыкальную культуру, отсутствие педантизма и чисто французскую свободу, непринужденность эрудиции, господство здравого смысла, враждебного мистицизму и религии, интеллектуальное здоровье, жертвующее страстями ради ясности ума. Очень тонко уловил Роллан и слабые, уязвимые стороны творческой природы Сен-Санса — своего рода эстетический и научный дилетантизм, сознательное культивирование легких и приятных впечатлений от жизни (чтобы не волноваться, не страдать!), склонность к забавам искушенного ума при возрождении исторического прошлого.

И еще — весьма справедливо Роллан отметил, что при всей внешней жизнерадостности, светлых тонах искусства Сен-Санса, в нем таится «меланхолическое томление, источником своим имеющее довольно горькое чувство тщеты всего земного, с приступами несколько болезненной усталости, за которыми следуют вспышки причудливого юмора, нервной веселости, капризной склонности к пародии, к забавному и шутковскому»³. Это верное и глубокое замечание не только указывает на чисто личные черты природы Сен-

¹ Стасов попутно осуждал Э. Ганслика за противоположное мнение.

² В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Том 3 М., 1952, стр. 707—708.

³ Р. Роллан. Собр. сочинений. Том XVI, стр. 324

Санса¹, но и вскрывает связи его искусства с тогдашней разочарованностью и, прежде всего, с давно сформировавшейся и бережно хранимой Сен-Сансом эстетикой близкого ему по духу французского литературного «Парнаса».

Французский литературовед Пети де Жюльвиль метко писал о «веселом пессимизме» главы «парнасцев» — Теофиля Готье, завязтого скептика в вопросах религии, убежденного антиромантика. И, думается, этот «веселый пессимизм» стоял ближе к эстетике Сен-Санса, чем трагическая надломленность Леконта де Лиля или мечтательная, склонная к самоанализу печаль Сюлли-Прюдома².

Хочется процитировать и те слова Ромена Роллана, в которых он характеризует своеобразную и не лишённую эгоцентризма всеядность Сен-Санса — «отражение эпох и стран, по которым бродит его мысль, но где всегда узнаешь его умное, подвижное лицо путешественного француза, который следует своей фантазии, мало заботясь о том, чтобы проникнуть в дух народов, встречающихся на его пути, лениво предаваясь своим капризным впечатлениям, все сводя к себе, «офранцузивая» все, что он видит...»³

Отдавая должное талантливому портрету Сен-Санса, написанному Роменом Ролланом, не следует только забывать, что искусство Сен-Санса было Роллану в целом слишком чуждо, и писатель не смог удержаться в ряде мест от вежливой иронии, несколько затемняющей существо изучаемого предмета⁴.

¹ Вспомним процитированные выше слова Э Баумана о присутствии Сен-Сансу грусти.

² Что, впрочем, не помешало Сен-Сансу приближаться к строю идей и образов Леконта де Лиля там, где в его музыке выступали черты трагического стоицизма. Сюлли-Прюдома Сен-Санс ценил высоко (см. *Ecole buissonnière*, p. 138).

³ Р. Роллан. Собр. сочинений. Том XVI, стр. 324—325.

⁴ Кстати сказать, сам Сен-Санс с присущими ему умом и терпимостью не обиделся на статью Роллана, а, напротив, поблагодарил его за этот очерк (и вместе с тем учтиво упрекнул за восхищение Рихардом Штраусом). См. R Rolland *Mémoires et fragments du journal*, p 165

26 февраля 1902 года Сен-Санс дирижировал в Александрии «Гимном Виктору Гюго». В апреле он закончил эскизы «Паризатис», а вслед за этим завершил сочинение музыки. Вскоре был написан также «Коронационный марш» (ор. 117) — по случаю коронации английского короля Эдуарда VII. Первое торжественное исполнение этого марша состоялось в Вестминстере 9 августа. Премьеры «Паризатис» прошли в Безье 17 и 19 августа.

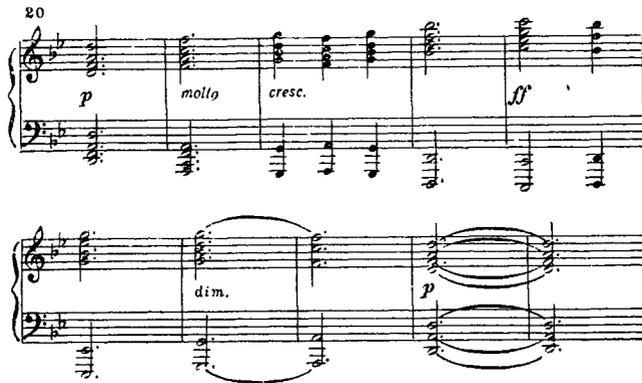
Музыка «Паризатис» содержала хоры и соло, сопровождала танцы, выходы и уходы героев. В Безье она была исполнена почти пятьюстами оркестрантами и двумя с половиной сотнями хористов. Декораторы Жамбон и Байи постарались на основе ученых изысканий г-на и г-жи Дьёлафуа создать декорации, воссоздающие Персию времен Артаксеркса.

Дебюсси, живо пропагандировавший музыку под открытым небом, нашел, что в музыке «Паризатис» «больше тяготения к очарованию, нежели к величию». Он «не испытал ни волнения, ни энтузиазма, которые захватывали бы массы». Дебюсси заключал, что «источники музыки «Паризатис» скорее лежат в Генделе, нежели в традиции подлинно античной»¹.

В «Паризатис» нет особенно яркой музыки. И все же здесь очень выгодно сказываются те качества стилизаторской «объективности», которые были одной из сильнейших сторон Сен-Санса. Стиль музыки «Паризатис» неоднороден. Ее «восточность» очень условна и лишь моментами (особенно во фрагменте из балета, помеченном литерой А) приобретает черты натуральности капризными орнаментами ладовых хроматизмов. Временами действительно чувствуется Гендель (более всего, пожалуй, в марше с хором № 2 из первого акта). Характерны отрывки прозрачно-созерцательные (ре-бемоль-мажорный хор из № 2 первого акта, начало № 3 оттуда же и др.). Именно к подобного рода кускам можно огнести меткие сло-

¹ К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, стр. 105—106.

ва Р. Роллана о способности музыки Сен-Санса на иных страницах загораться «светлым взглядом далекого прошлого»¹. Временами Сен-Санс приближается к складу своей индивидуальной лирики (так, музыка выхода Паризатис в конце № 2 из первого акта заставляет вспомнить о «Лебеде»). Наглядны по образности некоторые жанрово-программные моменты (пение соловья в эпизоде «Соловей и роза» из балета, фанфарные переключки, предшествующие хору охотников,— № 4 из второго акта). Порою дают себя знать жизненность и упругость ритма, свойственные лучшим сочинениям Сен-Санса (пример — соль-минорный синкопированный марш *Molto allegro* из балета). В № 1 из третьего акта сказывается пристрастие Сен-Санса к капризной игре метров. Небезынтересны во многих местах «Паризатис» обороты натуральных ладов. Наиболее показательный в данном смысле образец (из № 2 третьего акта, ремарка: «король опускает свой скипетр над падающей ниц толпой») стоит привести, поскольку эта музыка:



как бы предвещает некоторые обороты «Затонувшего собора» Дебюсси.

¹ Р. Роллан. Собр. сочинений. Том XVI, стр. 328.

Однако все эти и им подобные «интересные» места «Паризатис» не оказались в силах сделать ее музыку подлинно живой и увлекательной: она пребывает по преимуществу в области изысканных интеллектуальных конструкций и реконструкций.

В 1902 году Сен-Санс написал также Второй концерт для виолончели с оркестром (ре минор, ор. 119) и симфоническую музыку к «Андромахе» Расина (по просьбе Сары Бернар).

Второй (двухчастный) виолончельный концерт — очень ладно скроенное сочинение. Широкое использование техники солирующего инструмента — его несомненное достоинство. В первой части непринужденно сопоставлены бодрый неоклассицизм и прохладная лирика (часть завершается излюбленным Сен-Сансом затиханием-иставиванием лирического образа). Вторая часть — бойкое и задорное скерцо, отмеченное типичной для композитора импульсивной ритмикой. Обращают на себя внимание: эпизод с напевающим в высоком регистре фаготом и темпераментная, ритмически неустойчивая каденция виолончели. В целом этот концерт ничем особенно не выделяется, находясь на уровне превосходного композиторского мастерства его автора.

В музыке к «Андромахе»¹ положительно больше высокого ремесла, чем вдохновения, но она (особенно в увертюре) демонстрирует обычные похвальные качества симфонизма Сен-Санса, блестящее умение поддерживать интерес слушателя богатыми ресурсами тембров, фактуры, ритмики, полифонии, динамики — даже при значительной бледности тематического материала.

25 октября 1902 года Сен-Санс на годовом заседании пяти Академий прочел свой «Очерк об античных лирах и кифарах» — итог длительных исследований сохранившихся в музеях Берлина, Александрии,

¹ Первое исполнение этой музыки состоялось на спектакле в театре Сары Бернар 7 февраля 1903 г.

Неаполя и других городов изображений античных инструментов (дополнение к этому этюду было зачитано Сен-Сансом на заседании Академии изящных искусств 4 июля 1903 года).

В ноябре 1902 года Сен-Санс закончил комедию в прозе «Король Апеги» (по новелле Виктора Шербюлье) — занятия литературой не раз заменяли ему отдых.

В конце года Сен-Санс уехал в Египет с новым замыслом.

Директор театра в Монте-Карло Рауль Гюнсбург предложил ему сочинить новую оперу к следующему сезону. Сен-Санс сначала отказывался, потом согласился.

Композитор сам написал либретто одноактной оперы «Елена», сюжет которой был посвящен бегству Елены из дворца Менелая и встрече ее с Парисом на берегу моря. Венера благословляла их союз, Паллада противодействовала ему, показывая мрачное видение Троянской войны, но влюбленные, не внимая грозным предзнаменованиям, покидали Грецию на корабле.

Сочинение либретто «Елены» и предварительное обдумывание ее музыки было прервано участием Сен-Санса в организованном в Каире большом концерте из его сочинений (в пользу бретонских моряков). Затем Сен-Санс поехал в Исмаилию, где за 12 дней закончил либретто «Елены». Потом ездил в Париж — на репетиции «Генриха VIII». В июне он недолго пробыл в Биаррице, затем навестил Канны, но вдохновение к нему не приходило. Наконец, в июле, живя на горе Ревар (около Экс-ле-Бэн в Савоёе, среди тишины и великолепных красот природы), Сен-Санс за несколько недель написал музыку «Елены», оркестровка которой была завершена в Париже.

В августе 1903 года Сен-Санс присутствовал в Безье на представлениях «Паризатис», «Деяниры» и «Короля Апеги» (поставленного в городском театре).

Премьера «Елены» состоялась в театре Монте-

Карло 18 февраля 1904 года (одновременно с «Наварркой» Массне)¹.

Взявшись сочинить «Елену», Сен-Санс совершил один из своих характерных промахов. Сюжет требовал воплощения страсти, пылких эмоций, которых сильно не хватало самому Сен-Сансу и которых даже самый живой темперамент не мог заменить.

Если композитору временами удастся выразить в «Елене» сладость, чувственную мечтательность (например, в музыке ля-мажорного хора нимф, сопровождающего речи Венеры), то воплощение страстных чувств (в дуэтах Елены и Париса) подменено внешней возбужденностью. Композитор все время изощряется в изобретении новых и новых средств драматических нарастаний, но последние остаются формальными. Заключительная сцена — апофеоз любви Елены и Париса — имеет ремарку «с величайшей страстью» (*con somma passione*), но этой страсти во все нет в громкозвучно-декоративной музыке. Кстати сказать, и тут, и особенно в начале первой сцены оперы (пир у Менелая) чувствуются отзвуки праздничных интонаций «Луизы» Г. Шарпантье² (1900), но именно отзвуки, лишённые полноты эмоций оригинала.

21 апреля 1904 года Сен-Санс выступил в Париже в Концертах Консерватории: он сыграл ре-минорный фортепианный концерт Моцарта, исполнил партию органа в своей Третьей симфонии и дирижировал «Потопом». Вероятно, ему были подобны разносторонние демонстрации своего исполнительского мастерства.

В конце мая Сен-Санс поехал в Лондон, где наблюдал за репетициями «Елены» и концерттировал (премьера «Елены» состоялась 20 июня).

¹ Музыка «Елены» была посвящена князю Монако Альберту I, правителю и ученому-океанографу, который покровительствовал и Массне и Сен-Сансу.

² Композитора, музыку которого Сен-Санс вначале не любил, а затем до некоторой степени оценил.

В 1904 году завершился долгий период скитаний Сен-Санса. 21 июня он поселился в Париже на постоянной квартире (rue de Longchamps, № 17), обставив ее новой мебелью и вернув находившееся на хранении собрание партитур. Но оседлость не приходила к Сен-Сансу. Уже 26 июня он отплыл из Генуи в Южную Америку, где с большим успехом концертировал в Буэнос-Айресе, Монтевидео, Рио-де-Жанейро.

1 сентября Сен-Санс вернулся в Европу, а в ноябре сделал в Париже, в Астрономическом обществе доклад о явлениях миража, которые ему удалось видеть в Красном море и на Суэцком перешейке.

Несмотря на приближение зимы, Сен-Санс остался в Париже, чтобы наблюдать за репетициями «Елены».

Г л а в а 8

БОДРАЯ СТАРОСТЬ

Сразу после премьеры «Елены» в Париже (18 января 1905 года) Сен-Санс направился на зимние каникулы в Алжир, где получил от князя Монако, Альберта I, письмо с просьбой сочинить новую оперу для сезона 1906 года. Сен-Санс полагал, что после «Елены» он не будет писать опер, но предложение князя, сопровождавшееся похвалами его творчеству, увлекло. Вдобавок либретто уже имелось: оно было предложено композитору Л. Оже де Лассюсом и трактовало сюжет кровной мести (вендетты) на Корсике.

Зима в Алжире в начале 1905 года была холодной, снежной и дождливой; Сен-Санс не чувствовал себя в силах работать. Он поехал искать солнца и тепла в Бискру (оазис на южном склоне гор у северной границы Сахары), где написал свою Вторую сонату для виолончели и фортепиано (фа мажор, ор. 123).

Эта соната сочинена с обычным для Сен-Санса мастерством формы и фактуры, выявляя столь характерный для него энергичный, но «сухой» темперамент. Композитор удачнее всего модернизирует прошлое, оживляет ритмическую и фактурную динамику минувших эпох. В первой части особенно примечательны разнообразие и энергия постоянных диа-

логов виолончели и фортепиано. Вторая часть (Скерцо с вариациями) — едва ли не лучшая в сонате. Начав сумрачными триольными октавными унисонами фортепиано (отдаленно напоминающими некоторые страницы Шопена), Сен-Санс быстро переходит к импульсивной, чеканно ритмованной неоклассике, которая впечатляет простотой и силой. Полифонические вариации (№№ 6 и 7) гораздо рассудочнее, но в последней, восьмой вариации снова влечет энергичный (вдобавок полиритмический) бег. Третья часть (Романс) выказывает менее выгодные стороны скупой лирики Сен-Санса, но, впрочем, содержит места, очаровательные по мягкости и изяществу звучности. В четвертой части (Финале) вновь дает себя знать столь показательный для Сен-Санса сплав. Простодушье, почти гайдновское, временами сменяется остротками лирики гораздо более нового склада (эпизоды пения виолончели на фоне легких хроматизированных узоров фортепиано). И все-таки Сен-Санс принципиально утверждает в финале Сонаты беззаботную хороводность, которая типична для Гайдна и сохранилась с теми или иными изменениями у Моцарта, которую мощно развил, но не отринул Бетховен.

Впоследствии с этой Сонатой произошла занятная история, свидетельствующая о превосходнейшей памяти и быстроте работы Сен-Санса: накануне исполнения виолончелист Хольман потерял рукописную партитуру, но Сен-Санс за какие-нибудь сутки восстановил запись Сонаты¹.

В апреле 1905 года в прессе появились сообщения, что Оже де Лассюс и Сен-Санс пишут оперу под названием «Предок». Либреттисту уже привелось побывать на Корсике, где он даже едва не стал жертвой вендетты по ошибке. Теперь же на Корсику поехал Сен-Санс, намереваясь хоть в какой-то степени писать оперу «с натуры». Затем он уединился на бе-

¹ См. Aguiéant, p. 64. Печатная партитура Сонаты имеет 62 страницы.

репу Лаго Маджоре в Северной Италии и приступил к сочинению музыки; она была закончена в Швейцарии в августе.

В конце этого месяца Сен-Сансу пришлось поторопиться — на южном экспрессе он пересек всю Францию и вышел из поезда в испанском городе Бургосе, чтобы наблюдать 30 августа полное солнечное затмение. Затем в Дьеппе и Париже композитор завершил оркестровку «Предка»¹.

В письме к композитору и дирижеру Габриэлю Мари от 19 ноября 1905 года Сен-Санс с горечью отмечал, что его семидесятилетие было как бы не замечено в Париже, тогда как он получил, например, поздравление от Петербургской оперы².

Премьера «Предка» состоялась в Монте-Карло 24 февраля 1906 года³ (партию Нунциаты исполнила Фелия Литвин)⁴.

Действие «Предка» происходит на Корсике в годы Первой империи. Корсиканские семейства Фабиани и Пьетра Нера не могут изжить обычай вендетты, и тщетно добрый отшельник Рафаэль пытается прекратить пролитие крови. От семьи Фабиани уцелели старуха Нунциата, ее сын Леандри и внучка Ванина (с ними живет молочная сестра Ванины Маргарита). Оставшийся представитель семейства Пьетра Нера — юноша Тебальдо любит Маргариту и любим ею. Но Тебальдо втайне любит и Ванина. Рафаэль призывает Нунциату отказаться от мести, она не соглашается, и он проклинает ее. Леандри заманивает Тебальдо в ловушку, и Тебальдо, защищая свою жизнь, вынужден убить его. Рафаэль благословляет Тебальдо (служащего в войсках Наполеона)

¹ Это произведение было вновь посвящено князю Альберту I.

² «Le Monde Musical», 1935, № 10.

³ На сцене Опера-Комик премьера «Предка» произошла 23 января 1911 г.

⁴ К стати сказать, в своих воспоминаниях Фелия Литвин очень сочувственно отзывалась о Сен-Сансе (см. Ф. Литвин. Моя жизнь и мое искусство. Л., 1967, стр. 84).

и Маргариту покинуть Корсику. Между тем Нунциата над трупом сына Леандри клянется отомстить. Она стара, плохо видит и приказывает Ванине убить Тебальдо. Но та не в силах — она ведь его любит. В гневе Нунциата берет ружье и решает сама совершить месть. Но Ванина спешит за ней, намереваясь спасти Тебальдо, и Нунциата по ошибке убивает свою внучку.

Этот «веристский» сюжет давал хорошую основу для оперной драматургии. Но он опять-таки был вне сферы естественных вдохновений Сен-Санса, так как требовал выражения сильных и даже диких страстей. Естественно, что все наиболее драматические сцены оперы оказались хотя и хорошо сделанными, но эмоционально поверхностными.

Следует оговориться, что Сен-Санс все же нашел некоторые выразительные музыкальные темы, связанные с мрачным и суровым образом Нунциаты, — они появляются впервые в начале увертюры и возвращаются в опере. Прибегал композитор и к экспрессии драматических диссонансов (см., например, начало вступления ко второму акту). Кроме того, безусловно силен драматический эффект погребального хора, приближающегося в ночной тишине (начало второго акта) с телом убитого Леандри и выпеваящего унылую псалмодию все громче и громче.

Но все же лучшими моментами оперы оказались светло-созерцательные. Таков в первой сцене первого акта отшельник Рафаэль — при восходе солнца, среди спокойной, благодатной природы, чирикающих птиц и деловито жужжащих пчел¹. Такова изящная звукопись источника во второй сцене третьего акта. И таков, в особенности, очаровательный си-бемоль-мажорный дуэт Тебальдо и Маргариты (почти целиком «антифонный») в пятой сцене первого действия: здесь все чисто, молодо, грациозно и полно наивной

¹ Приметна отдаленная аналогия с началом «Китежа». Тут вновь сказались черты близости эстетических принципов Сен-Санса и Римского-Корсакова.

свежести. Кода первого акта — одно из любимых Сен-Сансом тихих, блаженных «растворений» (здесь в ми мажоре).

Примечательно в «Предке» постоянное стремление Сен-Санса к простоте, «патриархальности» фактуры (сюда следует отнести и обилие вокальных фраз без аккомпанемента). Любопытной деталью является введение во вторую сцену первого акта попевок «Марсельезы» с целью беглой характеристики Тебальдо как наполеоновского воина.

Жаль, конечно, что частные достоинства музыки «Предка» оказались недостаточными, чтобы сделать это произведение репертуарным. Но волей-неволей большое количество страниц, отмеченных преобладанием воображения и изобретения над переживанием, неизбежно упало на чашу весов и перевесило.

Часть весны 1906 года Сен-Санс провел в Италии (состоялись его концертные выступления в Риме и Флоренции), потом поехал в Испанию и Португалию. За этим последовали Бордо (возобновление «Генриха VIII» 19 апреля) и Бурж (концерт 23 мая).

25 мая Сен-Санс вместе с Р. Ролланом участвовал в приеме диссертации Жюля Экоршевилля, посвященной французским инструментальным сочинениям XVIII века. По этому поводу Роллан вспомнил о Сен-Сансе: «Он проявлял педантичную эрудицию, живую и буффонную, охотно и игривую»¹.

19 июня в Париже исполняется незадолго до этого сочиненная кантата Сен-Санса «Слава Корнеля» для солистов, хора и оркестра (ор. 126). В июле Сен-Санс проводит несколько дней в Лондоне, где сочиняет фантазию для «полумеханического органа», «не исполнимую руками и ногами»².

С 18 по 25 августа Сен-Санс в Дьеппе, 26 — он слушает в Безье «Весталку» Спонтини, участвует (2 сентября) в концерте, посвященном своему семидесятилетию. Затем — краткий отдых в Палланце, на

¹ R. Rolland. Mémoires et fragments du journal, p. 165.

² Bonnerot, p. 184.

западном берегу Лаго Маджоре, концерт в Берлине (15 октября), поспешное возвращение в Париж и отплытие 20 октября в Соединенные Штаты Америки.

Сен-Санс чувствовал себя очень плохо, и на пароходе выяснилось, что у него дифтерия (о чем была послана в Нью-Йорк 24 октября радиограмма). 4 ноября Сен-Санс высадился в Нью-Йорке совершенно больным, но силой воли принудил себя не поддаваться недугу. Он мужественно выступал в концертах (в Филадельфии, Чикаго, Вашингтоне) и 17 декабря отплыл из США в Европу еще не поправившимся. Сен-Санс лишь ненадолго появился в Париже и поспешил уехать в Каир, где в январе 1907 года его выздоровление завершилось.

В Каире Сен-Санс получил письмо Эжена Бриё с просьбой написать музыку к его пьесе «Вера», действие которой происходило в Верхнем Египте во время Среднего царства: пятиактная драма рисовала тревогу народа, утрачивающего своих богов. Давно увлеченный Египтом, Сен-Санс дал принципиальное согласие, но отложил сочинение музыки на следующий год.

В феврале Сен-Санс присутствовал на репетициях «Серебряного колокольчика» в Монте-Карло и весной вернулся в Париж, где началась целая вереница концертов и встреч.

В частности, 27 мая Сен-Санс присутствовал в зале Плейель на встрече с русскими композиторами и исполнителями. В этой встрече участвовали из числа русских музыкантов Ф. Блуменфельд, С. Кругликов, С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков, Ф. Шаляпин и другие. На сохранившейся фотографии¹ по левую руку Сен-Санса сидит Н. Римский-Корсаков, по правую — Фелия Литвин.

За дни проходивших тогда в Париже Русских симфонических концертов знакомство Сен-Санса с русскими музыкантами упрочилось и расширилось. Кстати сказать, Сен-Санс впервые познакомился с Рим-

¹ См. «Советская музыка», 1955, № 6, стр. 64.

ским-Корсаковым и, по свидетельству Глазунова, восхищался музыкой «подводного царства» из «Садко»¹.

Между тем 28 мая Р. Роллан записал в своем дневнике по поводу концерта-фестиваля, состоявшегося 23 мая:

«Концерт французской музыки в Сорбонне... Сен-Санс исполняет на рояле свою фантазию «Африка». У этого старика, которому больше 70 лет, пальцы двадцатилетнего виртуоза. Но музыка его не представляет ни малейшего интереса. Ему устраивают огромный овадию. Он стал любимым музыкантом университетских кругов. И тут он пожинает лавры с тех пор, как музыканты считают его почти умершим—более умершим, чем Мендельсон — и даже, чем Брамс.— Интересно, что можно часами говорить о французской музыке с музыкантами, ни разу даже не упомянув имени Сен-Санса»².

26 июня Сен-Санс получил в Оксфорде звание доктора музыки (*honoris causa*) местного университета. Вслед за этим простуда заставляет композитора отправиться в Швейцарию, где он немного сочиняет³, но особенно охотно предается отдыху. Любопытно в данном плане письмо Сен-Санса к Каролине Монтиньи де Серр от 15 августа. Сообщая о своих недугах и о невозможности работать, Сен-Санс пишет: «Я попробую полный мозговой отдых и бродяжничество инкогнито, которые, надеюсь, мне удадутся, как они мне уже удавались»⁴.

27 октября в Дьеппе состоялось (в фойе городского театра) торжественное открытие статуи Сен-Санса, заказанной одной из почитательниц компози-

¹ Глазунов. Исследования, материалы, публикации. письма. Том 2. Л., 1960, стр. 150. Шестая картина из оперы «Садко» была исполнена под управлением Ф. Блуменфельда 30 мая.

² Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника. Книга 3. М., 1960, стр. 154.

³ Романсы «Романтический вечер» и «Вечерние скрипки» на слова поэтессы-аристократки Анны де Ноай.

⁴ «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 185.

тора скульптору Лорану Оноре Маркесту. Пресса не упустила случая высмеять Сен-Санса за то, что он приехал на эту церемонию.

Вслед за тем Сен-Санс направился в Мадрид, где возобновляли «Самсона», в Барселону, где выступил в концерте, в Геную и, наконец, в Египет.

Кстати сказать, по воспоминаниям А. Дандело, осенью 1907 года к Сен-Сансу обратились с предложением записать его игру для фонолы. После некоторого торга с фирмой Сен-Санс согласился, и несколько пьес в его исполнении были записаны. Но, как свидетельствует Дандело, Сен-Санс играл немного нервно, записи оказались неважными, и он даже не признал исполнение марша из «Алжирской сюиты» за свое¹.

В январе 1908 года Сен-Санс снова поселился на вилле Мохамеда Али Паши и здесь завершил сочинение музыки к пьесе Э. Бриё «Вера» в эскизе; доработка и оркестровка этого опуса были осуществлены несколько позднее.

18 января в «Comœdia» появилось открытое письмо Сен-Санса, где он солидаризировался с д'Энди в отстаивании истинных исполнительских предназначений Глюка при трактовке его речитативов.

27 февраля Сен-Санс отплыл из Александрии в Европу. Он посетил Неаполь и Монте-Карло (где шли репетиции «Генриха VIII»), концертировал в Лондоне, был занят подготовкой нового издания «Портретов и воспоминаний». Затем (в июле) последовало пребывание в Палланце (где происходила оркестровка музыки «Веры») и новые «перемены мест». В августе Сен-Санс написал «Псалом СL» для солистов, хора, органа и оркестра: по свидетельству Боннеро, это сочинение Сен-Санса оказалось единственным, которое ему самому не удалось услышать².

Интерес Сен-Санса к различным новшествам науки и техники привлек его внимание к кинематографу.

¹ «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 194.

² Bonnerot, p. 187

В 1908 году он, сидя перед экраном и наблюдая сцену за сценой, написал музыкальный аккомпанемент (для струнных, фортепиано и фисгармонии) к кинематографической драме писателя-академика Анри Лаведана «Убийство герцога Гиза».

В ноябре Сен-Санс отправился на юг. Он надолго остановился в Тулузе, где шли репетиции «Генриха VIII», затем посетил Барселону (где давали «Самсона»), Валенсию, Аликанте и в середине декабря отплыл из Испании на Канарские острова. В Лас-Пальмесе Сен-Санс занимался просмотром корректур, аранжировками, новыми редакциями старых сочинений.

В начале марта 1909 года он в Монте-Карло (на репетициях «Веры»). А 13 марта, в дождь и холод, прибывает совсем ненадолго в Париж, чтобы голосовать за принятие в Академию Г. Форе (на место умершего Э. Рейера).

10 апреля 1909 года премьера «Веры» в Монте-Карло проходит с большим успехом. Князь Альберт и директор Гранд-Опера в Париже просят Сен-Санса написать новую оперу, но он ограничивается решением переделать в оперу «Деяниру».

Конец апреля Сен-Санс проводит в Лондоне (где «Самсон» впервые ставится как опера). Затем — новые концерты и репетиции в Париже и других городах. 20 сентября 1909 года в Лондоне проходит премьера «Веры», и Сен-Санс извлекает из своей музыки к драме де Бриё «Три симфонические картины», опасаясь, что полная партитура не будет никогда напечатана.

Музыка «Трех симфонических картин» (ор. 130) обнаруживает характерное отсутствие столь типичных для Сен-Санса четкости и кристалличности формы. Есть тут кое-что от мечтательности Листа, встречается и гайдновская по простоте неоклассика (как в соль-мажорных фрагментах второй картины). Но, пожалуй, наиболее примечательны в ряде моментов вольные или невольные сближения Сен-Санса с гедонистической созерцательной эстетикой Дебюсси,

что особенно заметно в плавных переливах и целогонных моментах первой картины, но также и в некоторых эпизодах второй (как утонченно лирических, так и одержанно экстатических). Сен-Санс, конечно, не переходит на позиции Дебюсси, но он (как, кстати сказать, и д'Энди) поддается воздействию сладких чар великого импрессиониста. Скорее всего, Сен-Санс, постоянно столь рационалистичный, сознательно «пробовал» — желая испытать и это, но не собираясь, конечно, отречься от своих принципов.

В октябре Сен-Сансу приходится покинуть уже обжитую квартиру на rue de Longchamps. Хозяйка довольно долго терпела присутствие красивой черной собаки Сен-Санса (породы грифон, по имени Далила), но решительно воспротивилась появлению второго пса, уверяя, что ее дом при этом превратится в невыносимый зоологический сад. Сен-Санс был поставлен перед необходимостью съехать. 14 ноября Далила погибла под колесами автомобиля. А в декабре Сен-Санс был уже в Луксоре. Здесь ему пришлось наблюдать в окно, выходящее на восток, зодиакальный свет, слушать утреннюю «высокую и свежую» песню муэдзина¹.

Оживилось и творчество — в Луксоре Сен-Санс написал дуэт для скрипки и виолончели с сопровождением оркестра «Муза и поэт» (ор. 132), который он сам охарактеризовал как «беседу двух инструментов вместо состязания двух виртуозов»². Это авторское определение очень точно. Перед нами действительно разговор, где солисты высказываются то порознь, то в дуэте. Этот «разговор» то слегка мечтателен, то рассудочен. Порою он становится несколько возбужденным и будто трозит какими-то осложнениями. Порою в нем выступают кокетство и бойкость. Но все это — в пределах совершенной благовоспитанности: «разговор» заканчивается полным и шумным согласием «беседовавших». Отнюдь не принадлежка к

¹ Ecole buissonnière, pp. 334—335.

² Bonnerot, p. 189.

числу лучших сочинений Сен-Санса, этот инструментальный дуэт — блистательный пример превосходного умения композитора быть занимательным и поддерживать общение со слушателями поразительно непринужденно. Моментами в музыке проскальзывает печаль нарастающей усталости, но воля неизменно берет верх над минутными душевными слабостями...

Между прочим, в самом конце 1909 года и по случаю 50-летия Петербургского отделения Русского музыкального общества Сен-Санс был избран почетным членом этого отделения (наряду с рядом других русских и зарубежных музыкантов, но как единственный представитель Франции).

Поселившись (после Луксора) вновь на острове Рода посреди Нила, на вилле Мохамеда Али Пашы, Сен-Санс принимается за переработку «Деяниры» в оперу. Наметив ее, он отплывает 17 февраля в Александрию и заканчивает предварительную работу над клавиром «Деяниры» в Каннах 20 марта.

Последующий эпизод — исполнение в Монако «Праздничной увертюры» (ор. 133), написанной по просьбе князя Альберта к открытию Океанографического музея. Эта увертюра — не более чем нарядное и шумное произведение к случаю. Картинно пейзажные моменты ее условны и поверхностны, а некоторое злоупотребление полифонией сушит образность. Цельности впечатления мешают капризные повороты и сдвиги музыки, а равно и мелкость штрихов. Остается, в частности, лишь пожалеть, что выразительный эпизод посередине увертюры (ре-бемоль мажор с сочными восходящими аккордами меди и быстрой толчеей деревянных — словно бы намечающими образ могучей морской волны) вовсе не получил развития.

Оркестровку новой, оперной редакции «Деяниры» Сен-Санс начал 30 мая в Дьеппе и продолжил в Лондоне, где провел июнь, исполнив в серии концертных выступлений все фортепианные концерты Моцарта.

24 июня Сен-Санс поселился на своей новой и последней квартире в Париже (rue de Courcelles, № 83 bis). Она находилась совсем недалеко от парка

Монсо, который стал теперь местом постоянных прогулок композитора.

3 августа переработка «Деяниры» была завершена. После всех утомлений, болезней и потрясений у Сен-Санса еще оставалось много сил. 9 сентября он писал Каролине де Серр: «Мое здоровье превосходно...»¹. Началась новая серия концертных выступлений. Сен-Санс наблюдает за постановкой «Прозерпины» в казино Экс-ле-Бен, дирижирует (19 сентября) концертом из своих произведений в Мюнхене, играет в день своего семидесятипятилетия (9 октября 1910 года) в соборе в Лозанне. В конце октября и на протяжении всего ноября Сен-Санс следит за постановкой «Предка» в Опера-Комик в Париже.

Под конец он все же чувствует сильную усталость и, после лечения на водах в Алжире (в Хаммам-Риге), едет в столицу Алжира, где в городском театре идут «Самсон и Далила», «Генрих VIII», «Фрина», «Жавотта» и «Предок».

Сочинять музыку Сен-Сансу не хочется, и он принимается за новую серию статей (для «Echo de Paris»), первая из которых появилась 8 января 1911 года. Но еще до этого, 1 января Сен-Санс выступил в «Courcier Musical» с резкой статьей «Музыкальная анархия», протестуя против «упразднения всяких правил, всяких стеснений».

«И это,— иронически восклицает Сен-Санс,— называется, можно ли поверить?— развитием восприимчивости». Значит,— продолжает Сен-Санс,— восприимчив не тот, кто различает качество и возраст вина, но тот, кто равнодушно проглатывает любые алкогольные напитки, «предпочитая то, что сильно царапает ему глотку». А среди музыкантов — «тот, кто, избегая всякой тональности, нагромождая без передышки диссонансы, всегда неприготовленные, фыркает в музыке, наподобие кабана в цветущем саду»².

¹ «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 186.

² École buissonnière, pp. 124—125.

14 марта 1911 года Сен-Санс присутствует в Монте-Карло на премьерe оперы «Деянира».

19 марта в письме к Гюставу Шарпантье композитор пересматривает свое не слишком благоприятное прежнее мнение о «Луизе». Он пишет: «Я наслаждаюсь чтением Вашей музыки. Сколько свежести, сколько выдумки, сколько таланта и, в особенности, как все это живо!». Сен-Санс подписывается: «Ваш поклонник и друг»¹.

Сен-Санс следит то в Париже, то за его пределами за постановкой и исполнением своих старых сочинений, участвует в концертах, редактирует издание произведений Рамо. И пользуется возможностями время от времени отдохнуть, уйдя от всех. Так, 15 апреля 1911 года он пишет Каролине де Серр из Ментоны: «В моей болезни то хорошо, что она не заставляет меня страдать; а так как все считают меня путешественником, я не слышу никаких разговоров и наслаждаюсь спокойствием, которого давно уже не знал. Мне было бы приятнее наслаждаться им в Неаполе и пить сиракузское вино за здоровье вулкана, созерцающая знаменитую гору и обгладывая жареную рыбу... Но боги этого не захотели!»².

30 апреля в «Echo de Paris» появилась статья Сен-Санса «Наука и искусство для народа». Она отмечала необходимость приобщения народа к искусству и вместе с тем трудности такого приобщения — поскольку, по мнению Сен-Санса, современные народы утратили черты артистичности, непосредственной связи их жизни с художественным мышлением. Тут Сен-Санс, в сущности, выступал против пагубной роли мещанства в искусстве. Одновременно он утверждал, что «дело не в том, чтобы создать художественное чувство у народа, но в том, чтобы его пробудить»³. Сен-Санс отстаивал принцип доходчивости, призывал

¹ «Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 285.

² «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 187

³ Ecole buissonnière, p. 153

к доступности музыки, уверял, что народ умеет воспринять и оценить музыкальную классику.

В сентябре 1911 года Сен-Санс посетил благотворительный фестиваль в итальянском городке Чезене, где состоялось 12 представлений «Самсона и Далилы».

В октябре Сен-Санс сочинил хор, посвященный авиаторам. Тем не менее творчество его, по сравнению с прошлыми годами, было скудным и случайным.

С 22 по 25 октября Сен-Санс присутствовал на празднествах в Гейдельберге, посвященных столетию со дня рождения Листа, и исполнил на одном из концертов несколько произведений последнего (в том числе транскрипцию Марша Черномора Глинки). Здесь Сен-Санс встретил очень обходительное, внимательное отношение со стороны Рихарда Штрауса и стал почетным членом Общества немецких музыкантов, основанного Листом¹.

По возвращении в Париж Сен-Санс наблюдал за репетициями «Прозерпины» (в Трианон-Лирик, премьера 10 ноября) и «Деяниры» (Гранд-Опера, премьера 22 ноября)².

Зиму 1911/12 года Сен-Санс провел в Канре. В конце января 1912 года Каролина де Серр обратилась к нему с просьбой написать пьесы для левой руки, так как правая ее рука после операции была обречена на долгое бездействие. Сен-Санс откликнулся быстро на призыв своей старой подруги и уже 29 февраля выслал ей Шесть фортепианных этюдов для левой руки (op. 135).

В этом опусе неоклассические тенденции решительно преобладают. Нарушает стиль лишь «Элегия» (№ 5), в музыке которой А. Корто не без основания нашел близость к № 7 из «Танцев давидсбюндлеров» (op. 6) Шумана³. Самой яркой пьесой цикла спра-

¹ «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 188.

² 7 декабря 1911 г. состоялась премьера оперы «Деянира» в Брюсселе. Затем она была поставлена в Марселе, Алжире, Лионе, Руане. В Гранд-Опера «Деянира» выдержала 16 представлений и выпала из репертуара после 1913 г.

³ Cortot, p. 61.

ведливо признается «Бурре» (№ 4), отмеченное большой тонкостью и непринужденностью стилизации. Во всем цикле наличествуют обычные изобретательность и живость пианизма Сен-Санса.

В марте 1912 года Сен-Санс возвратился в Европу. В Марселе он присутствовал на премьере «Деяницы» (20 марта), а в Бордо — на премьере «Этьена Марселя» (26 марта).

31 марта в «Echo de Paris» появилась статья Сен-Санса «Искусство для искусства», оттеняющая противоречия его взглядов. Вопреки идеям статьи «Наука и искусство для народа», которой мы касались выше, Сен-Санс уверяет здесь, что «искусство — тайна», что лишь «очень немногие из людей понимают музыку». Сен-Санс против тенденции жизненной «правды» в искусстве, он требует правды художественной, удовлетворяющей «чувство стиля». Не отрицая облагораживающей роли искусства, Сен-Санс, однако, в полемике со сторонниками содержательности художественного творчества доходит до парадоксов. Он уверяет, что такие чудесные произведения искусства, как первая прелюдия из «Хорошо темперированного клавирина» или Венера Милосская, «не выражают ничего». Сен-Санс приходит к выводам, что музыка не может быть простой и доступной для всех, не утрачивая своей высшей ценности; что, служа социальным идеям, музыка делается их рабой; что искусство — само себе закон и «цель морали — это мораль; цель Искусства — это Искусство, а не что-либо другое»¹.

В статье «Прикладное искусство» («Echo de Paris», 14 апреля) Сен-Санс категорически выступает против призывов к художнику быть прежде всего оригинальным. Его слова на этот счет мы уже цитировали выше, в третьей главе. Нельзя не заметить в них меткую атаку Сен-Санса на некоторые тенденции декадентства.

В письме Сен-Санса к Каролине де Серр от 17 мая 1912 года любопытна его резкая антипатия к музыке

¹ Ecole buissonnière, pp 136—140

одной из опер Пуччини: он сообщает, что накануне отправился в Гранд-Опера послушать «Девушку с Запада» и ушел после первого акта¹.

24 мая в Одеоне с успехом прошла премьера пьесы «Вера» де Бриё (Сен-Санс дирижировал оркестром). Под впечатлением этого успеха композитор вспомнил свою старую идею написать ораторию на тему «Моисей». Теперь он наметил (вместе с либреттистом Германом Клейном) план оратории, названной сначала «Смерть Моисея», а затем «Обетованная земля» (текст ее был написан на английском языке). Июль Сен-Санс провел в Лондоне, обдумывая ораторию и сочинив между делом два хора «Гимн весне» и «Рудокопам» (они были посвящены двум хоровым обществам в Праге).

Эскиз оратории, начатый в Экс-ле-Бэн, был продолжен в Париже и закончен в октябре (7 октября Сен-Санс поехал в Лондон, чтобы сыграть ораторию своему либреттисту).

6 ноября Сен-Санс дирижировал в Антверпене концертом из своих сочинений, организованным Королевским зоологическим обществом. Здесь же он следил за репетициями «Предка».

В конце ноября, приехав в Марсель, Сен-Санс отправился на представление «Деяниры» и был удручен медленными темпами, о чем писал Каролине де Серр 29 ноября. В это время Сен-Санс был занят правкой корректур своего нового сборника статей под названием «Проказы»².

9 декабря Сен-Санс отплыл из Марселя в Хаммам-Ригу, где 15 декабря начал оркестровку оратории «Земля обетованная». Ровно два месяца спустя (15 февраля 1913 года) она была завершена в Каире. Здесь Сен-Санс узнал, что 12 января он удостоен высшей степени ордена Почетного легиона — боль-

¹ «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 189.

² Ecole buissonnière (буквально: «Школа в кустах», т. е. отрывание от учебы).

шогò креста, и получил экземпляр книги «Проказы», вышедшей в свет в начале февраля.

• • •

Ряд статей, составляющих эту книгу, мы уже затрагивали выше. Коснемся еще некоторых.

Во вступительной статье Сен-Санс насмешливо, но не без горечи отзывается о новых музыкальных течениях, близких к поэзии Стефана Малларме. Статья «Их величества» фиксирует приятные воспоминания композитора о встречах со многими коронованными особами. В разделе «Путешествия» Сен-Санс описывает свои весьма «туристические» впечатления и попутно высказывается о проблемах искусства. Примечательны, например, слова из статьи «Египет» (опубликованной 4 февраля 1912 года в «Echo de Paris»): «Итак, наша новая европейская цивилизация движется в антихудожественном направлении»¹.

В статье об итальянском городе Чезена Сен-Санс писал: «На моей родине меня третируют, как старого хрыча... А почему? Потому, что я не соглашаюсь подчиниться моде... Ныне тирания Формы сменилась тиранией Бесформия... диссонирующие аккорды, драгоценная приправа, стали хлебом насущным, орошаемым вместо вина уксусом и крепкими ликерами». «Художник может обновляться (Глюк, Бетховен, Россини, Верди дали тому знаменитые примеры); но он не может выворачиваться, как перчатка, обожать то, что он сжигал — не представляя зрелища самой печальной палиндии»². Я буду до конца почитать искусство пения, не становясь его рабом, рассматривать диссонирующие аккорды как могущественные средства выразительности, которые я употребляю не без пользы. Моя природа и мое воспитание сделали меня таким, и мне было бы невозможно действовать иначе»³.

¹ Ecole buissonnière, p. 82.

² Т. е. отказа от собственных мнений.— Ю. К.

³ Ecole buissonnière, pp. 98—99.

В разделе книги «Портреты» примечательна высокая оценка Гайдна, большое сочувствие его поэтике природы. Статьи о Листе, «Реквиеме» Берлиоза, П. Виардо, «Орфее» Глюка, Дельсарте, Россини, Массне содержат немало интересных суждений.

Характерно, что при всех критических замечаниях по адресу Мейербера Сен-Санс пишет: «Непризнание гения Мейербера — не только несправедливость, но и неблагодарность»¹. Попутно, как ворчливая и достаточно случайная бутада, звучат слова, что в увертюрах Мейербера «конечно, больше музыки... чем в «Пере Гюнте» Грига, которым нам так прожужжали уши»². Статья об Оффенбахе совмещает сегования по поводу направления с признанием силы таланта и интересом к «любопытным гармоническим находкам» (в частности, употреблению тридцецимаккорда без приготовления и разрешения), которые дают себя знать в музыке автора «Орфея в аду».

Раздел книги «Проказы» под заголовком «Научные фантазии» отразил естественно-научные и некоторые иные интересы композитора. Книга заканчивалась разделом «Разное», содержащим (как и другие ее разделы) автобиографические сведения.

До конца февраля 1913 года Сен-Санс покинул Египет; он побывал в Помпее и Неаполитанском музее (пополнив свои наблюдения касательно лир и кифар), остановился в Каннах, чтобы присутствовать на премьере «Деяниры» (5 марта), посетил Третий международный зоологический конгресс в Монако.

2 апреля Сен-Санс (вместе с Дебюсси, д'Энди, Форэ и Дюка) участвовал в концерте, которым Г. Астриок торжественно открыл свой театр Елисейских Полей. На этом концерте Сен-Санс дирижировал «Фаэтоном» и фрагментами «Лиры и арфы». А 7 апреля он уже в Брюсселе — на премьере «Прозерпины», дающей без обычной купюры оркестровой интерлюдии к четвертому акту.

¹ Ecole buissonnière, p. 283.

² Там же, стр. 300.

С директорами брюссельского театра де ла Монне Сен-Санс договаривается о новой редакции «Серебряного колокольчика». Вернувшись в Париж 8 апреля, Сен-Санс вместе с сыном либреттиста оперы Пьером Барбье готовит эту редакцию. Затем следует целая серия концертов и фестивалей в честь Сен-Санса.

В Веве (на берегу Женевского озера) на протяжении четырех дней (18—21 мая) Сен-Санс дирижирует и играет на фортепиано и органе свои сочинения. Тут же И. Падеревский исполняет Четвертый фортепианный концерт Сен-Санса, а затем оба играют Полонез Сен-Санса для двух фортепиано.

В конце мая Сен-Санс едет в Лондон на торжественное празднование 75-летия начала его занятий фортепианной игрой. На концерте 2 июня в Куинс-Холле звучат оркестровые и фортепианные произведения Сен-Санса. Он исполняет также си-бемоль-мажорный концерт Моцарта, который был им сыгран в 1846 году! На следующий день в Ковент-Гардене состоялось парадное представление «Самсона и Далилы».

Далее — концертный и оперный фестиваль в честь Сен-Санса в Париже (16 и 19 июня). 1—6 июля в Виши проходит целая «неделя Сен-Санса», где оперные представления чередуются с концертами.

В Виши Сен-Санс встретился с Ц. Кюи, который немного позднее писал Н. Финдейзену: «Встреча была дружеская, но беседа непродолжительная... Он сохранил изумительную свежесть: дирижировал оркестром, играл с оркестром свой концерт «Africa» с трезней безупречной отчетливостью, ясностью, блеском, музыкальностью»¹.

7 августа 1913 года Сен-Санс уже на фестивале в Генте, где играет «Африку» и Пятый фортепианный концерт, дирижирует Второй симфонией. 14 августа Сен-Санс направляется в Шомон, в места, знакомые с детства, и ищет отдыха в этой поездке, полной далеких воспоминаний.

¹ Ц. А. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 439.

После новых поездок Сен-Санс 31 августа появляется в Лондоне и оттуда едет в Глочестер, чтобы наблюдать за репетициями оратории «Обетованная земля». 10 сентября он безупречно исполняет концерт Моцарта, а 11-го — дирижирует своей ораторией в готическом соборе Глочестера.

28 сентября Сен-Санс дирижирует и выступает как пианист в концерте из своих сочинений, организованном Берлинской филармонией. Он отказывается присутствовать на сотов представлении «Самсона и Далилы» в германской столице, узнав, что дирекция оперы сделала искажающие суть его произведения купюры. Однако по распоряжению Вильгельма II купюры на следующем представлении должны быть восстановлены — и Сен-Санс соглашается приехать снова, чтобы дирижировать оперой.

3 октября Сен-Санс возвратился в Париж и несколько дней спустя в интимной обстановке отметил свое семидесятивосьмилетие.

13 октября он опять в Берлине — присутствует на репетиции восстановленного «Самсона», а 14-го — дирижирует сто первым представлением оперы. 17 октября Сен-Санс в Варшаве, где дирижирует концертом из своих произведений (Вторая симфония, «Пляска смерти» и др.) и исполняет, с целью выразить свое уважение к памяти Шопена, Этюд и Экспромт великого польского композитора. На следующий день эта концертная программа была повторена в Лодзи.

Вслед за этим Сен-Санс спешит в Париж, где готовит большое концертное выступление в пользу «Парижского солдата». «Публика в последний раз услышит меня», — говорил Сен-Санс¹. Концерт, включавший сочинения Сен-Санса, Моцарта и Листа, состоялся 6 ноября 1913 года. Он прошел торжественно и оставил незабываемые впечатления у слушателей². Но, как увидим ниже, этот концерт не стал последним публичным выступлением композитора.

¹ Bonnerot, p. 199.

² Chantavoine, p. 71

Несколько дней спустя Сен-Санс поехал отдыхать в южные страны и прибыл в Порт-Саид 31 декабря.

Вряд ли можно сомневаться, что интенсивной (в особенности для его лет) концертной деятельностью Сен-Санс как бы возмещал заторы своего композиторского творчества. Большой работой 1913 года явилась лишь новая редакция оперы «Серебряный колокольчик» (оркестровка ее была начата в мае и закончена в августе). Из новых, весьма немногочисленных и небольших сочинений 1913 года упомянем романс «Ветер на равнине» на слова Поля Верлена. В этой изящной пьесе Сен-Санс явно противопоставляет импрессионистской музыкальной трактовке Верлена традиционные буколические образы, лишь слегка рафинированные крайне осторожным претворением новых веяний. Сен-Санс как бы говорит: «Можно и так, даже должно так!» — словно бросая вызов Дебюсси. Однако решительно страдает Верлен: утонченная чувственность его стихов оказывается никак не выраженной музыкой.

Зимний южный отдых Сен-Санса на этот раз оказался очень коротким. 18 февраля 1914 года он был уже в Париже, а 21 февраля — в Брюсселе, где наблюдал за репетициями «Серебряного колокольчика». Премьера состоялась 2 марта в присутствии короля и королевы, для которых Сен-Санс после окончания спектакля сыграл, по их просьбе, «Африку».

14 марта Сен-Санс в Марселе, 27 марта присутствует в Монте-Карло на возобновлении «Варваров», 30 марта — в Дижоне (где принимает участие 1 апреля в концерте из своих сочинений). Вернувшись на несколько недель в Париж, Сен-Санс сочиняет пьесы духовной музыки (Ave Maria и др.).

9 мая Сен-Санс в Бордо, откуда отплывает в Лисабон, чтобы присутствовать на репетициях «Прозерпины». Во время пути он начинает сочинять музыку к двенадцати стихотворениям Жоржа Докуа, которые поэт предложил композитору из своего цикла «Красный пепел». Ожидая в Лисабоне премьеру «Прозерпины» (она состоялась лишь 2 июня), Сен-Санс наб-

людал за возобновлением «Самсона и Далилы», продолжая писать музыку к стихам из цикла «Красный пепел».

Вернувшись в Париж 7 июня, Сен-Санс принимает участие в Пятом конгрессе Международного музыкального общества, выступает с исполнением музыки Рамо, работает над подготовкой к печати «Зороастро» Рамо, усердно посещая Библиотеку Консерватории и Национальную библиотеку. Одновременно Сен-Санс наблюдает за репетициями «Желтой принцессы», возобновление которой происходит на сцене Опера-Комик 25 июня. Кроме того, Сен-Санс выступает на заседаниях, концертирует, перекладывает для скрипки и фортепиано ноктюрн Шопена *Es-dur* и т. д., и т. п. ...

2 августа Сен-Санс в Намюре, где намечен фестиваль его музыки. Эта поездка полна спешки и тревоги. Война уже началась, и композитор пишет своему давнему другу, Шарлю Лекоку: «Спрашивается, не лучше ли было бы нам умереть молодыми, чтобы не видеть столько несчастий и ужасов»¹. Фестиваль отменен, Сен-Санс возвращается в Париж.

Сентябрь он проводит в Ульгате около своего друга Феликса Реньо и дает благотворительные концерты. Свирепость военной схватки вызывает гнев Сен-Санса; жившая в нем и раньше антипатия к агрессивным чертам немецкой культуры дает бурную вспышку. В серии статей «Германофилия» (начатой 19 сентября в «Echo de Paris») Сен-Санс призывает воздержаться на время войны от исполнения немецкой музыки².

Вчитываясь внимательно в текст этих статей (изданных в Париже в 1916 году отдельной книжкой), мы видим, что Сен-Санс, в сущности, выступал как патриот, а не шовинист. Его прежде всего беспокоит

¹ *Вопнегот*, p. 202.

² Несколько позднее, в середине ноября, Сен-Санс отказался от всех немецких и австрийских орденов и вернул их (*Вопнегот*, p. 172).

принижение французской музыки за счет немецкой и, в особенности, продолжающаяся манья вагнеризма. Он не столько враждебен к немецкой культуре, сколько не склонен идеализировать ее и преклоняться перед ней.

«Рекламирование немецких произведений, холодность к произведениям французским — вот что мы видели на протяжении многих лет, после нашествия, после утраты двух провинций, после публикации Рихардом Вагнером «Капитуляции», гнусного пасквиля, в котором побежденную Францию волочили по грязи!» — восклицает Сен-Санс¹.

«Искусство, говорят, не имеет отечества; вот что совершенно ложно, так как искусство прямо вдохновляется характером народов»².

Сен-Санс видит, что вагнеризм — не только явление искусства, что он служит и иным целям, подтачивая французский патриотизм, французское понимание существа и задач музыки. Он даже усматривает в музыке Вагнера род машины для германизации французской души³.

Энергично атакуя эстетику Вагнера, Сен-Санс находит в музыке от Баха до Бетховена счастливое сочетание и слияние немецких элементов с итальянскими. «Подлинно немецкая музыка начинается с Роберта Шумана», — пишет Сен-Санс⁴. Он признает все очарование Шумана, но отмечает и опасность этих чар для французской музыки, факты вытеснения мелодий Гуно и Массне мелодиями Шумана. Вслед за этим Сен-Санс обрушивается на Брамса («Какая тяжесть в его произведениях, тяжесть, принимаемая за глубину! Какое отсутствие обаяния, какая холодность»⁵). Брамс представляется Сен-Сансу наиболее далеким из всех немецких композиторов от вкусов и потребностей французской публики.

¹ C. Saint-Saëns. Germanophilie. Paris, 1916, p. 20.

² Там же, стр. 21.

³ Там же, стр. 32.

⁴ Там же, стр. 34.

⁵ Там же, стр. 37.

Сен-Санс советует отнестись с миром к прошлому, не прятать на чердак портрет Эрама работы Гольбейна и «учиться вкусу и стилю у божественного Моцарта».

Он призывает лишь «не отстранять, как это делается в музыкальном мире, всё, что не принадлежит к немецкой школе»¹. Он полагает, что надо с большим гнанием и симпатией отнестись к Свенсену, Гаде, Сметане, Дворжаку, Рамо, Душеку, Мендельсону (как «крупной фигуре в музыке»²). Он советует обучать фортепианной игре, пользуясь сочинениями Клементи, Крамера, Стамати, Фильда, Шопена, Скарлатти и т. д. Он пишет, что «блестящая русская школа — золотая жила для пианистов; достаточно назвать имена Балакирева, Рубинштейна, Чайковского»³.

Сен-Санс считает нужным исполнять музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, он призывает к широкой и разносторонней пропаганде творчества Берлиоза.

Достаточно отрицательно отношение Сен-Санса не только к Вагнеру и Брамсу, но также к Брукнеру, Малеру и Р. Штраусу (он упоминает «бесстыдную, ужасную «Саломею»⁴, произведение «садистское и какофоническое»⁵).

Сен-Санс объясняет вновь изменение своей оценки Вагнера, вызванное наступлением вагнеризма. Он кается в своей былой неискренности, сознавая, что «Гибель богов» ему сразу не понравилась, но, видя кругом восхищение, он думал, что, быть может, ошибается и отдал дань господствующему мнению⁶.

Вместе с тем в цикле статей «Германофилия» Сен-Санс признавал очарование музыки Вагнера. Он писал, что отказ от Вагнера — жертва, но жертва не-

¹ Germanophilie, p. 47.

² Там же, стр. 52.

³ Там же, стр. 48.

⁴ Там же, стр. 67.

⁵ Там же, стр. 90. Насмешливы суждения Сен-Санса об «Электре». (Там же, стр. 92.)

⁶ Там же, стр. 71.

обходимая (ведь жертвуют же матери сыновьями, девушки женихам, уходящими на войну)¹. Музыка Вагнера по словам Сен-Санса, «даже в своих худших моментах околдовывает, она как бы захватывает вас в магический круг, и чувствуешь, будто выпил нечто, помутняющее разум...»²

Попутно Сен-Санс резко высказывался о новейшей живописи: публика «привыкла смотреть без протеста на зеленых женщин с глазами, расположенными на разной высоте, на дома, лишённые равновесия посреди пейзажей, где киноварь борется с зеленью веронез, на картины, перед которыми, если не помотришь в каталог, то спрашиваешь себя, изображают ли они купальщиц, букет цветов или выставку товаров колбасника, на кубистические скульптуры...»³

Сен-Санс подчеркивал, что можно ко всему привыкнуть: к грубости, цинизму, пьянству, воровству, убийству — но не надо привыкать⁴.

Эмоционально написанная Сен-Сансом отповедь германофилам, безусловно, имела свои передержки. Тактичнее было бы, конечно, не призывать к изъятию ряда немецких произведений из концертных программ во Франции. Не было оснований отнести Грига к немецкой культуре⁵. Вряд ли стоило давать волю личным горьким воспоминаниям — о том, как «Самсона и Далилу» заменили «Валькирией» и как вытеснили «Потоп» «Тристаном и Изольдой»⁶. И т. п. Но, со всеми этими оговорками, нельзя не заметить в статьях «Германофилия» здоровых и верных патристических побуждений.

Между тем статьи эти подверглись энергичным нападкам со стороны многих французских любителей немецкого искусства. Достаточно сослаться на Романа Роллана, который в своем Дневнике 1914—1919 го-

¹ Germanophilie, p. 64.

² Там же, стр. 86.

³ Там же, стр. 92.

⁴ Там же, стр. 93.

⁵ Там же, стр. 47.

⁶ Там же, стр. 55—56.

дов солидаризируется с людьми, резко осудившими «Германофилию», и обвиняет Сен-Санса в хитрой защите своих собственных интересов¹.

Но это, очевидно, была тоже передержка. А вообще говоря, при всем нашем уважении к интернационализму Р. Роллана и ясно понимая, насколько замечательный французский писатель был более передовым в социальном смысле деятелем, чем Сен-Санс, мы не должны забывать, что свойственная Роллану германофилия не раз мешала ему видеть с полной ясностью грозную для Франции опасность немецкого милитаризма, а равно и «агрессивность» некоторых проявлений немецкой духовной культуры.

* * *

Вернувшись из Ульгата в Париж, Сен-Санс принялся за тщательное редактирование сонат, рондо и фантазий Моцарта для издательства Дюрана². Позднее он подготовил с такой же целью некоторые сочинения Листа, концерты Бетховена и др.

Осенью была написана патриотическая песня «Да здравствует Франция» на слова Поля Фурнье.

На зиму Сен-Санс остался в Париже. Он работал над большим сочинением к случаю под названием «Привет Калифорнии», которым предполагал дирижировать в мае 1915 года на Выставке в Сан-Франциско. Этот громадный опус для оркестра, органа и духовой банды включал прелюдию, Марсельезу, американскую национальную песню, испанские танцы, пасторальный звуковой пейзаж с пением птиц, военный марш и финал.

Едва закончив это репрезентативное сочинение, Сен-Санс едет весной 1915 года в Монте-Карло (где возобновлен «Предок»), посещает Марсель, а 30 апреля отплывает из Бордо в Соединенные Штаты Аме-

¹ R. Rolland. Journal des années de la guerre. 1914—1919. Paris, 1952, p. 211. См. также pp. 77, 188, 398.

² В эти годы Дюран поставил своей задачей публикацию музыкальных классиков «взамен» изданий Петерса.

рижки¹. После четырехдневной остановки в Нью-Йорке Сен-Санс прибывает 21 мая в Сан-Франциско, где немедленно начинаются репетиции. 1 июня в «Салоне французской мысли» на Выставке он делает доклад «Об исполнении музыки, в особенности музыки старинной». Затем следуют (19, 22 и 27 июня) три концерта, где, помимо «Привета Калифорнии», исполняются Третья симфония, «Прялка Омфалы», «Фазетон», «Пляска смерти», «Алжирская сюита», два концерта и другие сочинения Сен-Санса, представляющие в совокупности как бы резюме его творчества.

1 июля Сен-Санс дает прощальный концерт в качестве пианиста, исполняя, помимо своих сочинений, пьесы Рамо, Гайдна, Шопена и Листа. После еще одного концерта (в Bohemian Club) Сен-Санс покидает Калифорнию и 17 июля отплывает из Нью-Йорка. На борту океанского парохода «Рошамбо» он набрасывает (по просьбе директора музыкальных мероприятий Выставки в Сан-Франциско) Каватину для тенорового тромбона и фортепиано (op. 144) — мужественного, торжественно-гимнического характера².

Вернувшись во Францию в августе, Сен-Санс принимает участие в ряде благотворительных концертов (в Довилле, Дьеппе), играет для раненых и солдат.

К осени Сен-Санс почувствовал сильное недомогание (дала себя знать старая болезнь ног). В сентябре он лечился в Бурбон л'Аршамбо и ему вскоре удалось восстановить свои силы.

Многие музыканты во Франции в это время активизируются как противники Сен-Санса, обвиняющие его в консерватизме, отсталости и т. п. Показательно в данном плане, например, выступление ученика Массне, давнишнего лауреата Римской премии (1890), композитора и критика Гастона Карро, упрекавшего Сен-Санса в закоснелости художественных

¹ Как официальный представитель Франции на выставке в Сан-Франциско.

² Элегия для скрипки и фортепиано (op. 143) была сочинена во время пребывания в США.

принципов, во враждебном отношении к Франку, Масне, Гюставу Шарпантье, Дебюсси, в том, что некогда оказавший «самые благородные услуги» французскому искусству Сен-Санс ныне стал его тормозом¹.

Но Сен-Санс твердо держался своей линии взглядов и энергично продолжал своей жизненный путь.

10 октября он вновь выступил как концертант (в Сорбонне). 19 октября Гранд-Опера, открыв свои двери после 16 месяцев молчания, организует в честь Сен-Санса исполнение отрывков из «Этьена Марселя», «Асканно», «Генриха VIII», «Самсона» и «Жавотты». На этом же музыкальном утре Сен-Санс исполнил вместе с Арманом Ферте своей Полонез для двух фортепиано.

Как бы между делом Сен-Санс пишет музыку двух мотетов, переводит на французский язык английский текст «Обетованной земли». Следуют новые концертные выступления, частично благотворительные. Французская премьера оратории «Обетованная земля» происходит 20 февраля в Театре Елисейских Полей.

Почувствовав себя лучше, Сен-Санс уделяет по крайней мере два часа ежедневно упражнениям за фортепиано. Профессия пианиста-виртуоза ему теперь особенно нужна, так как жизнь очень подорожала, и, кроме того, сборами с концертов можно помочь многим несчастным, обездоленным неумолимо продолжающейся войной.

Вскоре Сен-Санс отправляется (с виолончелистом Хольманом и Мартой Вийерс) в концертное турне; они выступают в Бордо, Туре, Нанте, Лионе, Монпелье, Марселе (22 февраля—5 марта).

Вслед за этим Сен-Санс в Монте-Карло (здесь 12 марта возобновляется «Елена», а 15 марта Сен-Санс участвует в концерте). 12 апреля он дирижирует премьерой «Фрины» в парижской Опера-Комик, а затем маршем «Восток и Запад» на концерте в зале Гаво.

¹ Adrien-Raunaal. Sur Saint-Saëns («Le Violoncelle», Paris, Octobre 1935, p. 1392).

18 апреля Сен-Санс выезжает из Парижа, а 22 апреля отплывает из Генуи в Южную Америку, намереваясь посетить Аргентину, Уругвай и Бразилию, снова насладиться видом южных созвездий.

За время путешествия по океану Сен-Санс пишет музыку к пьесе Альфреда де Мюссе «С любовью не шутят». Три недели поездки на пароходе проходят незаметно.

Ко времени высадки 15 мая в Буэнос-Айресе черновик музыки к пьесе Мюссе был закончен. В столице Аргентины Сен-Санс руководил репетициями «Самсона и Далилы» и семь раз дирижировал оперой.

Затем последовала серия концертов в ряде городов. По просьбе уругвайского правительства, Сен-Санс пишет «Гимн Уругваю» ко дню национального праздника (каковым в 1915 году было объявлено 14 июля). В Монтевидео Сен-Санс исполняет один из концертов Моцарта, свой Пятый концерт и «Овернскую рапсодию» с таким безупречным мастерством, что ему самому кажется: он никогда не играл лучше за всю жизнь.

Но сразу вслед за этим усталость и возраст дают себя знать — Сен-Санс чувствует, что его левая рука почти парализована. Он вынужден отказаться от поездки по Бразилии. 23 июня он отплывает в Европу и 12 августа высаживается в Лисабоне.

В сентябре ему удается окончить сочинение музыки к пьесе Мюссе. А лечение на курорте Бурбон-л'Аршамбо позволяет значительно улучшить состояние левой руки.

Между тем, выход в свет в июле «Гермаофилии» отдельной книгой обостряет вновь несколько утихнувшую полемику. В частности, с Сен-Сансом пикируется в ряде статей В. д'Энди¹.

Любопытно свидетельство Макса д'Оллона о его полемической переписке с Сен-Сансом в годы войны. Макс д'Оллон позднее назвал ответы Сен-Санса очень интересными, хотя и не считавшими их

¹ L. Vallas. V. d'Indy, II, p. 99.

публикацию. Характерно, что в одном из писем, защищаясь от упреков по адресу «Германофилии», Сен-Санс назвал себя Кассандрой.

С другой стороны, Сен-Санс призывал М. д'Оллона оценить Обера и его школу, которыми привыкли пренебрегать. Аргумент звучал так: «Невозможно всегда погружать свои взгляды в бездонные пропасти, или размышлять о глубинах Млечного пути — так дойдешь и до сумасшествия!»¹

С 9 декабря 1916 года по 12 февраля 1917 года Сен-Санс, заболевший бронхитом и вынужденный вначале сидеть дома, не торопясь сочинял Семь импровизаций для органа (ор. 150).

8 февраля в «Одеоне» состоялась премьера пьесы Мюссе «С любовью не шутят», сопровождаемая музыкой Сен-Санса. В оценке этой музыки критики не выказали согласия. Иные весьма строго указывали на несовместимость нежной страстности Мюссе с сухой корректностью Сен-Санса, другие, напротив, сочли музыку образцовой и даже называли ее «младшей сестрой» музыки Бизе к «Арлезианке»².

Поехав в Монте-Карло, Сен-Санс присутствовал на возобновлении «Генриха VIII» и дал 7 марта (вместе с другими музыкантами) концерт в пользу сирот войны.

Сен-Санса давно приглашали в Рим и ему уже много лет хотелось возобновить знакомство с памятниками искусства вечного города.

14 марта 1917 года состоялось под управлением Сен-Санса (и впервые без купюр) представление «Самсона и Далилы» в римском театре Костанци, а 18 марта Сен-Санс выступил в большом концерте.

К этому времени его левая рука поправилась настолько, что позволила престарелому композитору вновь отдаться профессии пианиста-виртуоза. 25 марта Сен-Санс концертирует в Марселе, 1 апреля — в Лионе. 28 апреля на утреннике, организованном в

¹ «Le Monde Musical», 1955, № 10, p. 287.

² Bonnerot, p. 209.

Гранд-Опера в пользу парижских артистов, Сен-Санс дирижирует первым во Франции исполнением «Привета Калифорнии». За этим следуют выступления в Тулузе и Бордо (21 и 23 мая).

Конец июня и начало июля Сен-Санс проводит на курорте Бурбон л'Аршамбо, где пишет «Литанию богородице». Затем он в Дьепле (где начинает сочинять три женских хора). В августе Сен-Санс концертирует в Марселе, 26 августа — в Виши. Вслед за этим он уединяется в замке Ла Бросс Сент-Уэн (у своей старой знакомой г-жи Шазаль), где пишет брошюру «Идеи г. Венсана д'Энди» (по поводу его «Курса музыкальной композиции»), обсуждая проблемы ритма, формы и выражения в музыке, а также ряд вопросов музыкальной технологии. Брошюра эта (напечатанная в марте 1919 года) носила во многом полемический характер и содержала, в частности, не лишённую насмешливости критику педагогики и полифонического мастерства С. Франка.

Вернувшись в Париж, Сен-Санс занят релетициями «Генриха VIII» в Гранд-Опера, но находит время для доклада в Астрономическом обществе (4 ноября) на тему об «астрономическом невежестве и о средствах его устранения», а также для концерта в Руане (17 ноября). Ко времени премьеры «Генриха VIII» (1 декабря) Сен-Санс чувствует себя плохо, страдает от бронхита. Вот уже четыре года, как он проводит холодный сезон в Париже, и теперь поездка на юг представляется ему совершенно необходимой.

17 декабря Сен-Санс уезжает в Канны. Здесь проходят долгие недели в беспокойстве и печали по поводу затянувшейся войны. Пытаясь рассеяться, Сен-Санс занимается ботаникой и геологией, задумывает пополнить свой старый сборник «Проблемы и тайны» статьями о материализме и трансформизме.

Тем временем, он принимает участие в трех благотворительных концертах (в Ницце и Каннах), следит за возобновлением «Этьена Марселя» в Монте-Карло, кое-что сочиняет — начиная с весны 1918 года. В апреле этого года возникают романсы «Анжелюс»

и «Где мы любили» на слова Пьера Агетана¹ и «Бабочки» на слова Рене де Леше. Творчество Сен-Санса несколько оживляется — он начинает писать свой Второй струнный квартет (ор. 153) и заканчивает его первую часть 28 мая.

Любопытны некоторые высказывания Сен-Санса, относящиеся к весне и лету 1918 года.

28 марта в письме к А. Дандело (своему будущему биографу) Сен-Санс высказался против фестиваля, посвященного Шуману, чем вызвал отповедь Дандело, но убежденно отвечал ему в духе идей своей «Германофилии»².

Ряд интересных фрагментов содержат письма Сен-Санса к Агетану. В письме от 14 апреля Сен-Санс заявляет: «Как натуру, я бы сблизил себя скорее с Клемансо, чем с Массне. Я об этом не жалею. И если говорят, что у меня дурной характер, я Вас уверяю, что мне это все равно. Принимайте меня таким, каков я есть»³.

В письме от 9 мая: «Вежливость требует не говорить никогда ничего, кроме комплиментов. Виктор Гюго, Гуно, Массне неизменно придерживались этого правила. Я — увы! — другого рода»⁴.

В письме от 15 мая: «Поиск небывалого во что бы то ни стало... ведет в музыке к какофонии и бесвязности»⁵.

В письме от 17 июля: «Я люблю быть любимым и я не понимаю, почему меня ненавидят, меня, никогда не сделавшего никому зла. Я написал сочинения весомые и этого оказалось достаточным. Я заметил

¹ Знакомство Сен-Санса в 1918 г. с поэтом Пьером Агетаном оказалось особенно плодотворным ввиду возникшей между ними переписки. Любовно изданные Агетаном письма Сен-Санса (на которые мы уже ссылались) содержат много материалов, характеризующих духовный мир композитора в самые последние годы его жизни.

² «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 198.

³ Ag u é t a n t, p. 11.

⁴ Там же, стр. 55.

⁵ Там же, стр. 39.

это, как только моя голова стала подниматься выше голов многих других, которые мне этого никогда не простили»¹.

После Канн Сен-Санс снова живет на курорте Бурбон л'Аршамбо, где 3 августа 1918 года заканчивает свой Второй струнный квартет.

По словам Боннеро, музыка этого квартета почти аллегорична — «его начало вызывает в памяти радостную молодость, а Адажио выражает грустное сожаление об ее утрате»².

Впрочем, отзывы некоторых исследователей творчества Сен-Санса об этом квартете очень критичны. Ж. Сервьер находит в нем «сухие, тощие темы, иногда остроумные, но слишком часто лишённые выразительности и эмоции»³. Ж. Шантавуан сравнивает музыку Второго квартета с игрой в бирюльки⁴.

В письме к Агетану из Бурбон л'Аршамбо⁵ Сен-Санс отвергает положение О. Родена об искусстве как преувеличении, считая задачей его гармонию и отсутствие всяких излишеств⁶.

Вернувшись в Париж 6 августа, Сен-Санс сочиняет большую Концертную пьесу для арфы с оркестром (ор. 154).

«Европа потеряна надолго,— пишет Сен-Санс Агетану 23 августа. Цивилизация от этого не погибнет, но она, возможно, расцветет в другом месте!»⁷.

В письме к тому же адресату от 25 октября Сен-Санс скорбит о смерти своего старого друга Ш. Лекока. И добавляет: «Теперь — моя очередь! Я ожидаю ее равнодушно. Нужно же кончить; зачем огорчаться, раз это неизбежно!»⁸.

¹ Aguétant, p. 18.

² Bonnerot, p. 212.

³ Servières, p. 115.

⁴ Chantavoine, p. 65. Мы вынуждены ограничиться этими ссылками, поскольку музыка Второго квартета нам неизвестна.

⁵ Точная дата не указана.

⁶ Aguétant, pp. 37—38.

⁷ Там же, стр. 148.

⁸ Там же, стр. 24.

В этом же письме любопытно рассуждение Сен-Санса (по поводу написанной им песни «Победа» на слова П. Фурнье) о трудностях массового жанра:

«Для музыки этот жанр ужасно неблагоприятен. Надо, чтобы диапазон отнюдь не превышал октавы, чтобы это могло петься без аккомпанемента, чтобы было легко петь и запомнить. И, при всех таких ограничениях, надо, чтобы это не слишком напоминало вещи, уже известные — Марсельезу, Походную песню¹ и т. д. И чем больше будут писать такое, тем труднее будет в силу оказанного. И, как бы ни стараться, такая музыка всегда будет очень скудной. Но нужно! И потому, что нужно, я приложил усилия для выполнения задачи»².

В этом же письме примечательны слова Сен-Санса о бельгийском (а не французском) характере музыки Франка и о том, что Третья симфония самого Сен-Санса своей известностью «мешает спать богомольцам из Школы»³.

В письме от 10 ноября к тому же Агетану Сен-Санс с типичным страхом не понимающего новые исторические задачи интеллигента восклицает:

«Ежедневно министры уходят в отставку, монархи отрекаются от престола. Но есть страшная вещь — прилив социализма... Если это будет увеличиваться, все станет невозможным. И, под предлогом улучшения судьбы «рабочего класса», придет всеобщее разрушение, как в России. Европа грозит сделаться необитаемой»⁴.

В конце года Сен-Санс написал заказное сочинение — «Межсоюзнический марш». 15 декабря он отправился в Алжир, где не был с 1914 года.

Лечение на курорте Хаммам-Рига быстро восстановило силы Сен-Санса, и в феврале 1919 года он со-

¹ Речь идет о песне Э. Мегюля.— Ю. К.

² *Agüétant*, pp. 42—43.

³ Там же, стр. 41 (имеется в виду *Schola cantorum*).

⁴ Там же, стр. 136. И раньше, мечтая о гармонии, Сен-Санс порицал «отвратительную борьбу классов» (*Germanophilie*, p. 10).

чинил большую фантазию для оркестра и органа «Кипарис и лавры» (ор. 156), стремясь отметить этим победы союзников¹.

В начале апреля Сен-Санс вернулся во Францию. В его письме к Агетану от 5 апреля из Марселя чувствуется печаль усталости. Он жалуется, что ему тяжело возвращаться в ненавистный холодный климат. Ему хотелось бы доживать свой век где-нибудь в маленьком городке около Алжира, занимаясь лишь уходом за растениями. «Вместо этого я буду до последнего своего дня в невыносимом водовороте. Пожалейте меня»².

По правде говоря, приходилось жалеть Сен-Санса не по поводу того, что он ездит и ездит по свету (ведь это было его потребностью!), а потому, что постоянные поездки становились для него все более трудными.

Вернувшись 8 апреля в Париж, Сен-Санс заболел воспалением легких, слег в постель, и только к концу мая поправился настолько, что смог выходить на улицу.

20 июня в Гранд-Опера состоялась премьера «Елены». 29 июня Сен-Санс писал Агетану:

«Вчера Париж веселился. Огромная толпа на бульварах, на площади Согласия. Во время поездки в Институт я содрогался от боязни раздавить кого-нибудь. Вечером — блестящие иллюминации. А я не в силах разделить всеобщую радость. Слишком много скорби во всем этом, и будущее представляется мне слишком мрачным и слишком тревожащим. Повсюду нарушено равновесие — это не может длиться бесконечно, и я не предвижу, чем это может кончиться»³. Ревностный блюститель гармонии и стиля, более чем когда-либо раньше, чувствовал себя беспомощным перед лицом мировых потрясений.

¹ Первое исполнение фантазии состоялось в Остенде 18 июля 1919 г., затем она была исполнена в Париже 24 октября 1920 г.

² *Agèt ant*, p. 76.

³ Там же, стр. 142.

И все же Сен-Санса влекло к радости и свету. 16 июля он писал тому же адресату: «В Париже, перед отъездом, мне удалось увидеть из окна на Елисейских Полях шествие победы: это было великолепно. Крики энтузиазма не прекращались, так что не было слышно военной музыки, потонувшей в потоке возгласов»¹.

Сен-Санс, вновь полный сил, покидает Париж в середине июля. Он следит за репетициями «Кипариса и лавров» в Остенде, затем дает концерты в Страсбурге (3 октября), Мюлузе (4 октября), Гавре (28 октября), Пуатье (13 ноября), Лилле (18 ноября), Бордо (2 декабря). Из Бордо он едет в Арль и Марсель, а оттуда в Алжир.

Кстати сказать, к 1919 году относится ряд характерных высказываний Сен-Санса о Дебюсси (в письмах к Г. Вулетту, французскому композитору английского происхождения, ученику Массне и Пюньо). По словам Сен-Санса, славе Дебюсси способствовала прежде всего его гармонично звучащая фамилия.

«В «Пеллеасе», — писал Сен-Санс, — даже не речитативы, которые были бы еще недоразвитым пением; там только шептания, тактированное слово, что фальшиво, так как слово не может быть тактированным». Иные, по словам Сен-Санса, «способны слушать с удовольствием какофонии Дебюсси. Им все равно. Можно брэнчать на рояле, как это делает г. Эрик Сати, они и бровью не поведут».

«Вы мне говорите, что слова и музыка составляют одно целое в «Пеллеасе». А я не могу увидеть никакой связи между музыкой и текстом, за исключением последней сцены». Сен-Санс признавал также (полуиронически), что в «Пеллеасе» есть «красивые оркестровые эффекты».

Крайне наивно Сен-Санс связывал имя Дебюсси с «музыкальной анархией, которая свирепствует повсюду в Англии, Америке и которая принимает боль-

¹ Ag u è t a n t, p. 150.

шевизм за свободу. Скажите! ведь если бы Дебюсси не был мертв, его бы навязали нам в Академню!»¹

3 января 1920 года Сен-Санс писал Агетану из Алжира:

«У меня вид на форт, на море и горы, я вижу восход солнца, я потчую себя огромными здешними креветками и моим любимым блюдом — свежей рыбой. У меня больше ни бронхита, ни катарра, и все было бы как нельзя лучше, если бы мои ноги были более проворными, а они отнюдь не таковы. В конце концов, удовольствуемся тем, что нам остается!»² В этом же письме Сен-Санс был обеспокоен разорением французских провинций, «пляской миллионов, всеобщим вздорением, растущим приливом социализма, непрерывными забастовками... Будущее представляется мне гигантским вопросительным знаком»³.

16 января, чувствуя, что его пальцы снова в форме, Сен-Санс выступил в Алжире (в Зале изящных искусств). Он исполнил, помимо своих сочинений, пьесы Шопена, Бетховена и Рамо, а в антракте... прочел доклад о Лафонтене⁴ и две его басни («Сапожник и финансист» и «Свинья, коза и баран»). Выбор басен был, конечно, не случаен — одна из них противопоставляла искусство материальным благам, другая — с насмешливой печалью призывала не предвидеть несчастий. Успех концерта с чтением был так велик, что его программу повторили 20 января.

В это же время были написаны Шесть фуг для фортепиано (ор. 161). Об окончании фуг Сен-Санс сообщает в письме от 17 февраля 1920 года своему ученику и другу И. Филиппу, ставшему профессором фортепианной игры в Парижской консерватории. Письмо любопытно признанием Сен-Санса, что в фугах чувствуется «отдаленный отблеск» музыки «Хо-

¹ «Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 288.

² A g u è t a n t, p. 85.

³ Там же, стр. 143.

⁴ Текст его см. A g u è t a n t, pp 110—119.

рошо темперированного клавиесина». Но, по словам Сен-Санса, какой-то близости трудно избежать, — разве лишь придется прибегнуть к такой теме:



Нетрудно заметить в этой теме невольное насмешливое предуказание принципа сериальности (хотя и не выдержанной)!

Фуги ор. 161 наглядно свидетельствуют о живости и инициативности мышления 85-летнего композитора. Перед нами типичная неоклассическая полифония Сен-Санса. И, несмотря на признание автора, И. С. Бах тут вовсе не так уж чувствуется. Сильнее отзвуки Генделя, еще сильнее — Д. Скарлатти. И явно заметна традиция французских клавиесинистов (так тема фуги соль мажор № 3 живо напоминает бойкие звукоизобразительные темы Рамо).

9 февраля Сен-Санс дал концерт в Оране и возвратился в Алжир.

В письме Агетану от 25 февраля Сен-Санс выразил большое беспокойство по поводу охватившей мир политической «неразберихи». «Когда я видел, во время войны, эту массу фабрикуемых пушек и снарядов, когда я видел затем ужасные опустошения — а я их видел собственными глазами — я много думал, что все это дурно кончится»¹.

В начале марта Сен-Санс провел несколько дней на курорте Хаммам-Рига. 10 марта, в письме Агетану, он вновь высказывал опасения по поводу политических событий, наивно отмечая «эти невыносимые забастовки, которые ведут нас к пропасти и несомненно инспирированы нашими врагами»².

23 марта Сен-Санс дал свой последний концерт в Алжире, а 5 апреля отплыл в Европу.

¹ Aguéant, p. 144.

² Там же, стр. 137.

Остановка в Париже оказалась непродолжительной. 1 мая Сен-Санс отплыл из Марселя в Грецию. Он заболел бронхопневмонией. Но вся тяжесть путешествия в таком состоянии не помешала старику радоваться, что он увидит, наконец, Афины, Парфенон, соприкоснется с искусством, которое было для него всегда образцовым, идеальным.

Поэтому Сен-Санс вновь нашел в себе силы справиться с болезнью.

Примечательно его письмо к Анри Рабо (из Афин, 9 мая 1920 года). В этом письме один из самых замечательных французских симфонистов утверждает, что «истинная музыка есть музыка вокальная». По словам Сен-Санса, «гений великих немецких симфонистов создал иллюзии» инструментальной музыки как якобы первостепенной, основополагающей, привел к «блестящей ереси, древу с великолепными, но опасными плодами». Сен-Санс призывал восстановить все истинное и незаменимое значение «божественного инструмента» — голоса, презираемого, в частности, молодыми композиторами. Порицая экзотические и экстравагантные выдумки композиторов нового поколения, Сен-Санс полагал, что внимание к голосу может оказаться якорем спасения, поскольку голос «не поддается охотно внетональным фантазиям»¹.

Надежды Сен-Санса были, конечно, необоснованными (ведь уже в то время давно существовал атональный вокальный стиль «нововенской школы»!), но они ярко характеризовали его истинную любовь к вокальности, связанную с очень давними и прочными традициями французского музыкального искусства и отнюдь не нарушенную инструментальными тенденциями творчества композитора.

В Афинах состоялись три концерта Сен-Санса (20, 22 и 28 мая), на которых он выступил с безупречной виртуозностью. Концерты сопровождались приемами, банкетами, чествованиями. Заключитель-

¹ «Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 284.

ный торжественный концерт (на котором Сен-Санс дирижировал «Юностью Геракла») произошел 29 мая у подножия Акрополя. Прием Сен-Сансу в Афинах был оказан самый энтузиастический — он запоминал по масштабам и интенсивности овации, некогда встречавшие и провожавшие Листа (вплоть до того, что выпрягли лошадей из экипажа Сен-Санса и публика везла на нем композитора с великим триумфом) ¹.

9 июня, осыпанный почестями, награжденный орденом, Сен-Санс покинул Афины.

16 июня он писал Агетану из Марселя о всех своих злоключениях — начиная бронхопневмонией и кончая рецидивом заболевания ног после посещения Акрополя. И все же он был искренне рад, что решился на подобное «безрассудство» — поездку в Грецию ². Порыв любознательности опять восторжествовал над бременем лет.

19 июня Сен-Санс возвратился в Париж. В письме к Агетану от 30 июня он жаловался на суету парижской жизни, на угнетающие его «великую усталость и великую скуку». Снова вспоминая посещение Греции, Сен-Санс писал, что, конечно, «совершил его слишком поздно. Но, как говорит пословица, лучше поздно, чем никогда» ³. Музеи доставили Сен-Сансу огромное удовольствие, а современные греки ему не понравились ⁴.

В Париже Сен-Санс занимался транскрипциями ряда старинных скрипичных сонат (Мондонвиля, Леклера, Тартини, Корелли), к которым написал в Дьеппе в начале августа маленькое пояснительное предисловие.

4 августа в письме к Морису Эммануэлю Сен-Санс вернулся к старой теме критики Дебюсси и писал, что музыка «Послеполудня фавна» «красиво

¹ «La Revue Musicale», Mars 1936, p. 223.

² A g u è t a n t, pp. 89—90.

³ Там же, стр. 90.

⁴ Там же, стр. 91.

звучит, но в ней не найти даже малейшей музыкальной идеи в подлинном смысле слова; это походит на музыкальную пьесу так, как палитра, которой пользовался художник, походит на картину. Дебюсси не создал стиля; он культивировал отсутствие стиля, логики и здравого смысла»¹.

Сохранилось, между прочим, и четверостишие Сен-Санса, метящее в это же произведение Дебюсси:

Я сразу б голос потерял,
Когда бы безрассудно
В веселье заливаться стал,
Как фавн после полудня².

Кстати сказать, в 1920 году активно действовало уже новое поколение французских музыкантов, весьма критически настроенных не только в отношении Сен-Санса, но и в отношении Дебюсси. Вспомним, что в этом году вышел в свет манифест «Петух и Арлекин» Жана Кокто. И хотя Сати и «шестерка» действовали против «туманов» Дебюсси, их новая «графика» вовсе не устраивала Сен-Санса. Характерно в данном плане суждение 85-летнего композитора о Пяти этюдах для фортепиано и малого оркестра Дариуса Мийо: Сен-Санс отметил, что инструменты, играющие одновременно в разных тональностях, «никогда не производят музыки, но только мерзкий шум»³.

В письме Сен-Санса к Агетану от 20 августа 1920 года находим здравые высказывания о двойственной национальной природе Эльзаса и Лотарингии (их Сен-Санс сравнивает с Швейцарией и полагает разумным существование их как отдельного, самостоятельного государства, вне претензий Германии и Франции)⁴. Это один из примеров отнюдь не

¹ Цит. по N. Slonimsky. *Lexicon of Musical Invective*. New York, 1953, p. 102.

² Цит. по L. Vallas. *C. Debussy et son temps*. Paris, 1958, p. 402. Перевод мой.— Ю. К.

³ «The Musical Times», July 1967, p. 640.

⁴ Ag u é t a n t, pp. 137—138.

шовинистических воззрений Сен-Санса на задачи французской политики.

В октябре Сен-Санс отправился в концертное турне по Швейцарии и 12 — 18-го — дал четыре концерта (в Лозанне, Монтрё, Женеве и Базеле). Вернувшись совсем ненадолго в Париж, он продирижировал 24 декабря своей фантазией «Кипарис и лавры» и «Гимном миру». 26 октября Сен-Санс концерттировал в Льеже, 27-го — в Брюсселе, 29-го — в Руане.

Наступили первые холода, его, как всегда, потянуло на юг. Он проводит несколько дней в Бордо (где 19 ноября дают «Варваров» и «Жавотту»), едет в Безье (где снова выступает в концерте) и, наконец, отправляется в Алжир.

Здесь приходят покой и возможность сочинять. Сен-Санс пишет ряд романсов на стихи Ронсара.

Любопытно высказывание из его письма к Агетану из Алжира от 1 января 1921 года. Сен-Санс как против того, чтобы искусство совершенно удалялось от действительности, так и против того, чтобы оно копировало ее. «Между этими крайностями — место Искусства» — заключает Сен-Санс¹.

В марте (11 и 21) Сен-Санс концерттировал в Алжире (со скрипачом Ж. Носети), в апреле — в Оране и Тунисе.

В это же время он сочинял три сонаты (для кларнета, гобоя и фагота с фортепиано). Но работа над ними подвигалась медленно.

14 апреля Сен-Санс вернулся в Париж. Ему снова нездоровилось. Возобновился бронхит, давали себя знать сердечные недомогания. Тем не менее, активная натура Сен-Санса не позволяла ему уйти от дел.

Письмо к Агетану от 22 апреля 1921 года полно жизни и юмора, в частности, по адресу «бедных бес- смертных» (то есть академиков). Сен-Санс попутно с благодарностью вспоминал об одном из них, который однажды угостил композитора в Руане необык-

¹ Aguétant, p. 39.

новенно вкусно приготовленной уткой. «Можно и не быть гурманом, — прибавлял Сен-Санс, — но хорошие вещи всегда хороши, в поваренном искусстве, как и во всем».

И тут же следовал немедленный переход к оценке нового искусства:

«Но находить хорошим то, что не хорошо и что хотят заставить нас проглотить силой (как повсюду теперь) — нет! тысячу раз нет! Меня никогда не заставят считать великими поэтами, великими живописцами, великими музыкантами шутников, которых нам выдают за гениев». Сен-Санс явно намекал на Дариуса Мийо словами:

«Быком на крыше» раненные уши
В уме рождают много дум шальных!»¹

Несмотря на болезненное состояние, Сен-Санс крепится. В мае и июне он заканчивает свою серию сонат для духовых инструментов с фортепиано. Еще 15 апреля Сен-Санс писал Ж. Шантавуану, что он «посвящает свои последние силы» созданию сонат для инструментов, мало избалованных в данном плане, — чтобы дать им возможность показать себя². Сначала была написана соната для гобоя. Затем стояли на очереди сонаты для кларнета, английского рожка и фагота (но предпоследняя из них осталась ненаписанной).

Триада сонат для духовых инструментов с фортепиано стала как бы родом творческого завещания Сен-Санса. Разумеется, в них не представлены очень многие стороны его творчества; но убежденность композитора в незыблемости основ классического искусства выступает с полной рельефностью. Все сонаты более или менее последовательно придерживаются принципов неоклассицизма. Между прочим, характерно в данном плане, что сравнительно небольшие сочинения названы не сонатинами, но со-

¹ Aguétant, p. 125.

² Chantavoine, p. 73.

натами, чем подчеркивается принципиальная ориентация на масштабы и формы старого времени. Все сонаты отмечены блестящим мастерством и, в частности, очень чутким и глубоким использованием выразительных и технических возможностей каждого из духовых инструментов. Вместе с тем, музыка сонат разнохарактерна и неравноценна.

Соната для гобоя и фортепиано (op. 166, ре мажор) — самая краткая и самая изящная из всех. Первая часть ее (*Andantino*) поражает ясностью, кристалличностью, необыкновенной грацией своих неоклассических узоров, оживленных обычной для Сен-Санса подвижной ритмикой и столь же типичными освежающими, колоритными тональными сдвигами. Вторая часть (*Ad libitum — Allegretto — Ad libitum*) — положительный шедевр, вся суть которого в хрупкой поэзии орнаментов гобоя и мягко, мечтательно диссонирующих арпеджированных аккордов фортепианного сопровождения (вступление и заключение части). Тут хочется вслушиваться и вслушиваться в каждый оборот. Можно уловить, конечно, и скрытую полемику с соответственными образами Дебюсси. Сен-Санс утверждает совершенную простоту и ясность; но вряд ли можно отрицать, что интонационный опыт утонченных звуковых узоров Дебюсси здесь учтен и по-своему использован. Средний, пританцовывающий фрагмент части (с широким применением старинной ритмической фигуры — восьмой с точкой, шестнадцатой и восьмой — на смежных тонах) — гораздо более нейтрален в образном плане, но хорошо оттеняет возврат под конец поэтической пасторали. Финал сонаты (*Molto allegro*) боек и энергичен, чем до некоторой степени искупается поверхностность его музыки.

Соната для кларнета и фортепиано (op. 167, ми-бемоль мажор) также содержит великолепные по выразительности страницы. Первая ее часть (*Allegretto*, род романса) пленяет не столь уж свойственной Сен-Сансу глубокой сердечностью и светлой, порою восторженной печалью своих интонаций (места-

ми напоминающих лирику «Патетического трио» и других сочинений Глинки). Это, конечно, область воспоминаний, волнующая прелесть ушедших в прошлое очаровательных образов. «Гавотная» вторая часть (*Allegro animato*) показывает нам иного Сен-Санса — мастера остроумных выдумок, острых ритмов и — временами — гармонических пикантностей (наслоения квинт и др.). Очевидно образное намерение этой части — отвлечь от лирики в область занятных, причудливо мелькающих внешних образов. И характерно, что музыка под конец затихает, улетучивается. Тем сильнее впечатляет громкое и скорбное начало третьей части (*Lento*), написанное в мибемоль миноре. Ж. Сервььер убедительно характеризует эту часть, как, по-видимому, связанную с мыслями о смерти¹. Музыка *Lento* звучит как отпевание — в выражении страстной печали она относится к лучшим страницам творчества Сен-Санса. И, разумеется, композитор, даже с присущей ему неистребимой жизненностью, не мог ни перевернуть, ни захопнуть эти страницы тоски и грусти. В финале (*Molto allegro*) он увлечен неумолчным бегом жизни. Но и это — не итог. Соната заканчивается репризой начального фрагмента первой части. Снова мысли и чувства любовно, мечтательно устремлены в прошлое, прислушиваются к самым отрадным и сердечным отзвукам былого... Душевная красота этой музыки умилает и покоряет.

Что касается Сонаты для фагота и фортепиано (соч. 168, соль мажор), то в ней нет откровений двух предшествующих сонат. Много изобретательности, разнообразия, вкуса, но мастер преобладает над художником. После искренних и трогательных признаний кларнетной сонаты душа Сен-Санса кажется снова и теперь уже навсегда закрывшейся...

7 июня Сен-Санс присутствует и аплодирует на генеральной релетиции «Троянцев» Берлиоза в

¹ *Servièges*, p. 118. Ж. Шантавуан считает, что это *Lento*, быть может, самое глубокое и волнующее из всего написанного Сен-Сансом (*Chantavoine*, p. 74).

Гранд-Опера. 26 июня он произносит речь на открытии Американской консерватории в Фонтенбло. Пишет музыку к стихам старых французских поэтов.

30 июля Сен-Санс выехал в Дьепп, где 6 августа состоялось завершающее его пианистическую карьеру выступление перед публикой. Исполнив семь пьес, Сен-Санс поблагодарил слушателей за аплодисменты и сказал очень просто: «Прошло 75 лет с тех пор, как я впервые играл публично; сегодня я играл в последний раз»¹.

В письме к Агетану от 12 августа Сен-Санс шутя сообщал, что, расставшись с карьерой виртуоза, он, в сущности, рад: сколько она требует забот и ограничений — вплоть до того, что мешают возможности завтракать перед дневными концертами и обедать перед вечерними! Притом «унижение чувствовать себя игрушкой публики... Если я занимался этим ремеслом, то потому, что оно позволило мне зарабатывать на жизнь без ежедневного отупения от уроков. В заключение скажу, что этот последний концерт был очень блестящим. Я не кончу, как многие другие, на плачевном *decrescendo*»².

Затем, продирижировав в Безье репетициями «Антигоны», Сен-Санс как бы простился с деятельностью дирижера и приветствовал исполнителей на премьере (21 августа).

Вернувшись в Париж, Сен-Санс наблюдал за репетициями «Асканио», возобновленного после 30 лет забвения (на сцене Гранд-Опера).

21 сентября в письме к Анри Этлену Сен-Санс, сообщая о сочиненных сонатах для духовых инструментов, признавался, что он вряд ли напишет еще что-либо для фортепиано, которое становится ему «почти чуждым»³.

Новая премьера «Асканио» состоялась 9 ноября

¹ Bonnerot, p. 216.

² Aguetant, p. 131.

³ «Le Monde Musical», 30 Novembre 1935, № 11, p. 320.

и прошла с большим успехом, но после шести представлений опера была снята с репертуара.

4 декабря Сен-Санс поселился в гостинице «Hotel de l'Oasis» в городе Алжире. Погода была хороша. Он отдыхал и немного работал, оркеструя некоторые старые свои сочинения, думая о новых.

13 декабря в письме к Анри Этлену Сен-Санс сообщал об оркестровке им «Беспечного вальса», о том, что он еще играет некоторые свои фортепианные произведения — но только для самого себя¹.

14 декабря Сен-Санс еще навестил своего друга, а вечером присутствовал на представлении «Лакме» (любя вообще музыку Делиба). Это был последний выход Сен-Санса; но в своем номере он немного работал и даже упражнялся за фортепиано.

16 декабря 1921 года, после спокойного и с удовольствием проведенного дня, в течение которого он позанимался, почитал и даже попел кое-что из опер Верди², Сен-Санс играл в домино со своим слугой Жаном Лорандо и доставил себе удовольствие чтением нескольких басен Лафонтена, которого любил наравне с Ронсаром и Расином.

В 10 часов вечера Сен-Санс почувствовал себя плохо и сказал Лорандо: «Мне думается, что это конец...». Полчаса спустя Сен-Санса не стало. Он умер, как и жил — с чувством достоинства³.

18 декабря старый критик музыки Сен-Санса Адольф Жюльен не преминул вновь упрекнуть умершего в переменчивости взглядов, в эклектизме, даже в соблюдении личных интересов, и все-таки вынужден был признать, что «Сен-Санс в целом был одним из музыкантов, составляющих наибольшую честь Франции»⁴.

¹ «Le Monde Musical», 30 Novembre 1935, № 11, p. 320.

² Кстати сказать, по свидетельству А. Бюссера, Сен-Санс в старости высоко ценил Верди и даже говорил, что готов отдать все свое оперное творчество за четвертый акт «Риголетто» («L'Art Musical», Novembre 1935, p. 6).

³ О последних днях жизни Сен-Санса см. статью Хосе Брюна («La Revue Musicale», Janvier 1936, pp. 40—41).

⁴ Combarieu et Duménil, p. 698.

Любопытны слова из завещания Сен-Санса: «Если мои похороны будут церковными, я хочу, чтобы служба была короткой»¹, — указывающие на и раньше свойственную ему арелигиозность.

В завещании Сен-Санс запретил публикацию всех своих неизданных сочинений за исключением «Карнавала животных». Он запретил и публикацию писем без разрешения своего душеприказчика Жана Боннеро. Свои рукописи Сен-Санс завещал Библиотеке Парижской консерватории.

Отпевание Сен-Санса состоялось в соборе г. Алжира 19 декабря. Тело композитора было перевезено в Париж, где торжественная погребальная церемония прошла в храме св. Магдалины 24 декабря. Сен-Санс был похоронен на кладбище Монпарнас, в семейном склепе. Похороны сопровождались речами.

Альфред Брюно указал на огромность творчества Сен-Санса, поставил его рядом с великими классиками, отметил, что правдивость и откровенность умершего очень повредили ему во мнении многих и способствовали возникновению ложных о нем мнений. При этом, отмечая ценность наследия Сен-Санса в борьбе с музыкальной анархией, со сторонниками разрушения музыки, Брюно крайне наивно назвал музыку умершего «прочным барьером против музыкального большевизма»². Таковы были характерные заблуждения многих тогдашних представителей французской художественной интеллигенции (в их числе и самого Сен-Санса!), склонных сопоставлять и даже отождествлять социальную революцию с декадентством в искусстве!

Шарль Видор назвал смерть Сен-Санса национальным трауром и отметил непреходящее значение его поразительно логичного и ясного искусства.

Леон Берар (министр просвещения и изящных ис-

¹ Bonnerot, p. 217.

² Aguétant, p. 160.

куств) подчеркнул глубоко национальный, французский характер музыки Сен-Санса. В конце своей длинной речи он сказал, что «шедевры Сен-Санса составляют один из самых славных ореолов французского гения»¹.

4 марта 1922 года на кресло в Академии изящных искусств, освободившееся после смерти Сен-Санса, был избран композитор Жорж Ю. 25 октября того же года Рене Думик на годовом заседании пяти Академий кратко определил значение Сен-Санса, сказав, что у него были «юность Моцарта и старость Тициана»². Шарль Видор прочел справку о жизни и творчестве Сен-Санса, указывая на силу логики в музыке умершего, разнообразную изобретательность и правдивость его искусства. Повторяя слова Сен-Санса о Массне, Видор подчеркнул, что Сен-Санс «не подражал никому». «Он — Сен-Санс, то есть самый великий из французских симфонистов»³.

Так многие из видных деятелей французской культуры акцентировали чрезвычайное и благотворное значение Сен-Санса. Но мы видели уже в Предисловии этой книги, что одновременно нарастала и противоположная тенденция оценки, склонная рассматривать творчество и деятельность Сен-Санса скорее отрицательно. Спор о нем предстояло разрешить истории.

¹ Aguétant, p. 183.

² Bonnerot, p. 219.

³ Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С о дня смерти Сен-Санса прошло около полу столетия, и предварительные итоги некогда ожесточенных споров о нем, думается, пора подвести.

Многое из созданного Сен-Сансом не оказалось жизнеспособным, в том числе подавляющее большинство его опер. Но значительная часть творческого наследия Сен-Санса выжила и сохранила свою действенность. У нас нет оснований сомневаться, что такие произведения, как опера «Самсон и Далила», Третья симфония, Второй, Четвертый и Пятый фортепианные концерты, многие фортепианные пьесы, «Персидские мелодии», «Карнавал животных», а равно и ряд камерных инструментальных сочинений сохраняют надолго свою способность радовать, увлекать и восхищать слушателей.

Можно было бы попытаться объяснить неравноценность сочинений Сен-Санса простым фактом многописания, чрезмерной продуктивности. Однако, принимая во внимание раннее развитие, долгую жизнь и чрезвычайное трудолюбие Сен-Санса, следует сказать, что Сен-Санс написал, конечно, много, но не феноменально много. К тому же, само по себе многописание как таковое еще не вскрывает сути дела.

Думается, что судьба творческого наследия Сен-Санса (как и судьба всякого творческого наследия)

определяется соотношением двух сторон его таланта — профессионализма и общечеловеческого содержания.

Чисто музыкальное дарование Сен-Санса, как мы видели, было огромным — оно блистательно выступило с самых юных лет в превосходнейших качествах аналитического и синтетического слуха, в необыкновенной памяти¹, в чрезвычайном умении усваивать и претворять самые различные данные слуховых впечатлений, связанных как с жизнью, так и с музыкой. С самого начала своего творческого пути Сен-Санс проявил феноменальную способность к музыкальному мышлению, к логике в организации музыкальных звуков. И это сразу способствовало выработке его великолепного мастерства (конструктивного, фактурного, тембрового, гармонического и т. д.), которое постоянно дает себя знать даже в наименее удачных его сочинениях. Мастерство это поистине драгоценно как своим совершенством, так и легкостью, неприметностью.

Однако ценность и долговечность произведений искусства не определяется одними лишь чисто профессиональными качествами дарования их создателя. Не менее (если не более) необходимы качества дарования душевного, качества человеческой и социальной личности. А Сен-Сансу не хватало многого для того, чтобы эта сторона его дарования стала наравне со стороной чисто профессиональной.

Противники Сен-Санса часто изображали его человеком злым и бездушным, упрямым гонителем всего нового, бессердечным эгоистом, озабоченным лишь собственными успехами. Мало-мальски внимательное внимание в биографию Сен-Санса приводит к мысли о пристрастности всех подобных крайних выводов. Скорее веришь тем свидетельствам, которые говорят о доброте Сен-Санса, его отзывчивости,

¹ Так однажды Сен-Санс сыграл Эдуарду Лало на память его забытую или уничтоженную симфонию (*Chantavoine*, p. 16).

желании помочь. То, что многие произведения Сен-Санса (в их числе и лучшая его опера «Самсон и Далила») лишь с трудом пробивали себе путь к исполнению — говорит, конечно, в его пользу, доказывает, что он вовсе не так уж успешно умел устраивать свои дела. Правда, со временем Сен-Санс занял почетное положение во французской и мировой музыкальной жизни, стал знаменитым. Но не забудем о гигантском музыкальном таланте этого человека, о его неслышимой воле, о его несравненной энергии.

«Мой дурной характер, — отмечал сам Сен-Санс в одном из писем, — создал мне много врагов, но он принес мне также несколько добрых друзей, которые драгоценны»¹.

«Дурной характер» выступал прежде всего в едкости и колкости суждений, в неумении и нежелании скрывать правду, в, быть может, небезупречной морально, но законной гордости своим талантом, который не хотел сгибаться и льстить.

Неосновательны и упреки Сен-Санса в бездушии. Нельзя, в частности, не присоединиться к словам Шарля Кёклена, отметившего, что Сен-Санс не раз и глубоко испытал очень большое горе². Действительно, утраты друзей и близких всегда тяжело воспринимались Сен-Сансом, а смерть матери стала катастрофой в его жизни.

Отвергая различные вульгарные попытки чернить и снижать духовный мир Сен-Санса, мы, однако, не можем пройти мимо некоторых характерных качеств этого мира, которые безусловно помешали всестороннему развитию дарования композитора.

Многие отмечали преобладание в музыке Сен-Санса интеллектуального начала над эмоциональным. Так, например, Пьер Лассерр писал: «... есть

¹ Adrien-Raynal. Sur Saint-Saëns («Le Violoncelle», Octobre 1935, p. 1394).

² «Le Monde Musical», 1935, № 10, p. 287.

музыканты чувства; Сен-Санс — музыкант ума»¹. Это было сказано в статье под заглавием «Камиль Сен-Санс или абстрактное искусство». Лассерр имел в виду, конечно, не абстракционизм, а творчество, руководимое в большей степени разумом и рассудком, чем эмоцией. И тут он, как и многие другие серьезные критики Сен-Санса, был прав.

Мы не располагаем сколько-нибудь исчерпывающими документами становления личности Сен-Санса. Ясно, однако, что в этом становлении с самого начала возникли некие серьезные препоны свободному развитию эмоциональной стихии. Развивались зато душевные факторы недоверия, скепсиса, насмешливости, обособленности, осторожности, переменчивости. Эмоции оставались, но получали односторонний характер темперамента и воли, они во многом не смогли расти внутрь, углубляться, но были обращены зачастую вовне — на преодоление постоянно встающих препятствий, на вооружение ума и жизненной энергии.

Л. Оже де Лассюс, характеризующий Сен-Санса как «натуру щедрую, изменчивую, иногда озадачивающую, но никогда не равнодушную и не банальную»², конечно, прав. Вся беда, что уже в юности рассудительность стала перевешивать у Сен-Санса над впечатлительностью. С годами стремление справиться со всем непредвиденным и стихийным в мире его эмоций интенсивно развивалось и сковало многие душевные движения, потребности, порывы этой одареннейшей натуры.

Знаменательно, что в годы молодости и в зрелые годы Сен-Санс, очевидно, так и не узнал глубокой любви к женщине. Ее подменили увлечения, затем случайная и неудачная женитьба. Из ряда «испытаний чувства» Сен-Санс вышел глубоко разочарованным,

¹ P. Lasserre. Les Romantiques à nous. Paris, 1927, p. 174.

² Augé de Lassus, p. 205.

уязвленным и, по существу, уже не верящим в любовь. Так началось холостяцкое существование Сен-Санса «без слез, без жизни, без любви», но полное энергии и всегдашней почти бодрости. Увлечения, очевидно, возникали снова, сменяли друг друга, но не в силах были безраздельно охватить душу.

Многочисленны свидетельства того, как неизменно Сен-Санс сохранял мальчишество, качества парижского гамена (о чем писали, например, и А. Брюно, и Л. Оже де Лассюс, и Ад. Жюльен). Эта продленная молодость, конечно, не смогла заменить настоящего глубокого и преданного чувства. Естественно, что развивались и сопутствующие жизненной ситуации черты — внутреннее беспокойство, непосредливость и, опять-таки, едкая насмешливость, нежелание да и невозможность спокойно вникать во все, что виделось кругом (а отсюда — и туристический, беглый характер художественных впечатлений).

Ромен Роллан, знавший толк в человеческих сердцах, отметил однажды, как Жан Боннеро открыл ему «истинные качества сердца и характера» Сен-Санса, которым нанесли ущерб «его болезненная обидчивость» и какое-то «дьявольское своеобразие»¹.

Но к своей матери Сен-Санс был привязан поистине глубоко, и она являлась для него единственным подлинным другом. Поэтому и смерть ее нанесла ему ничем не поправимый удар.

Люди такой воли и такой жизненной цепкости, как Сен-Санс, не гибнут и при самых сильных потрясениях. Но, оставшись один, Сен-Санс еще заметнее поддавался замене глубокого поверхностным. «Мимо, мимо!» — словно бы восклицал он, без конца кочуя из страны в страну — только бы избавиться от докучных дум и тягостных воспоминаний. Одновременно с этим росла гедонистическая потребность в тепле, солнце,

¹ R. Rolland. Mémoires et fragments du journal. Paris, 1956, p. 165.

ласках юга. А как надежный заслон от горя Сен-Санс упорно воспитывал в себе хладнокровие¹.

Нам представляется очень пронизательным замечание Пьера Лассерра о том, что воздействие эпохи, атмосферы современной психологии как-то слабо выразилось в творчестве Сен-Санса².

Разумеется, никак нельзя отрывать композитора от социальной действительности его времени. Он хотя бы внешне достаточно живо и быстро реагировал в творчестве на современные события, а такие из них, как франко-прусская и первая империалистическая войны, вызвали очевидные и приметные отклики в его музыке. Не следует, к тому же, недооценивать новаторство Сен-Санса как композитора, которое без какой-либо назойливости, но очевидно дало себя знать во всех сторонах его творчества³. Нельзя отрицать и эволюцию стиля Сен-Санса — ведь он так или иначе, в большей или меньшей степени отразил своей музыкой различные тенденции мирового музыкального искусства — от Берлиоза до Листа и Вагнера, и от Обера до Дебюсси.

Но все же, нельзя не заметить, что стиль Сен-Санса, при всех его изменениях, обладал очень ясно выраженной устойчивостью. Это стилистическое упорство (иначе не скажешь!) типично для Сен-Санса, и оно постоянно ставило его как бы вне времени. В позднем же периоде творчества это упорство (вопреки отдельным, полuirоническим уступкам тенденциям «новых песен») стало еще упрямее, выразившись отчетливым культом неоклассицизма. Характерно, что при этом Сен-Санс, в сущности, не очень-то любил архаическую

¹ Любопытный пример этого хладнокровия приводит Ф. Бузони: отправляясь с ним на торжественное 50-е представление «Самсона и Далилы» в Брюсселе, Сен-Санс извинился и по дороге зашел в мастерскую за шляпой, отданной в починку (*Chapita voine*, pp. 75—76).

² P. Lasserre. *Les Romantiques à nous*, p. 179.

³ На протяжении этой книги мы приводили ряд примеров того, что музыка Сен-Санса была связана не только с прошлым, но и с будущим.

музыку и стремился заимствовать у нее только черты гармоничности, организованности, невозмутимости, толкуя и претворяя их по-своему. Как будто бы ригористичный, Сен-Санс на деле был против рутины, против систем и догм — решительно отличаясь в этом, например, от В. д'Энди.

Не раз отмечали протезизм Сен-Санса, его поразительную способность перевоплощаться и выступать в «чужом» облики с полной непринужденностью¹.

Замечательно, конечно, что он при этом оставался Сен-Сансом. А суть заключалась в том, что Сен-Санс был в высокой степени способен вдохновляться музыкой, как объектом для создания музыки же — подобно тому как живописец может вдохновляться ранее созданными картинами². Музыка тех или иных мастеров прошлого и современности могла оказываться для Сен-Санса как бы натурой, которую он отражал в своем, собственном мире искусства. В этом, разумеется, проявлялось как проницательнейшее восприятие произведений искусства, так и известное (порой очень значительное) равнодушие к окружающей действительности, стремление быть независимым и свободно отрываться от нее.

Не следует только преувеличивать этого примата искусства над жизнью (и, вместе, примата эстетического над этическим) в творчестве Сен-Санса. Ведь относя музыку к «идеальной сфере», Сен-Санс, вместе с тем, тяготел к музыкальной изобразительности и программности, к отчетливости образов, да и попросту, как мы видели, заимствовал элементы музыкальных интонаций из звуковых явлений окружающей жизни.

Здесь нет возможности разобрать причины и факторы особенного внимания Сен-Санса к ряду эстетических принципов XVIII века; отметим лишь, что культ рационального, утверждение разумного и логического,

¹ См., например, Combarieu et Dumesnil, p. 691.

² См. по этому поводу интересную работу: K. E. Maison. Bild und Abbild. München — Zürich, 1960.

почерпнутое из традиций «века просвещения», он разделял со многими мыслителями и художниками своей эпохи, разделил и с рядом деятелей позднейшего времени. Никак нельзя забыть, что Сен-Санс явился одним из родоначальников неоклассицизма, течения впоследствии столь разнородного и влиятельного — вплоть до наших дней.

Касаясь вопроса о соотношении рационального и эмоционального в музыке Сен-Санса, следует, конечно (пользуясь терминологией К. Станиславского), отнести его к типу художников «представления» (а не «переживания»). Однако лучшие произведения Сен-Санса возникали все-таки тогда, когда эмоция преодолевала оковы рассудочности и выходила наружу — хотя бы в границах, предписанных ей волей и стилем. Все тогда становилось в искусстве Сен-Санса живым, и, прежде всего, он создавал самые яркие из своих мелодий (такие, как мелодию любовного дуэта из «Самсона и Далилы», мелодию «Лебедя» или мелодию вступления первой части кларнетной сонаты). Но стоило эмоции спрятаться или застыть, как все делалось несравненно более формальным и холодным, тускнело — вопреки любым проявлениям внешней (в частности, ритмической) активности.

Показательно поэтому, что Сен-Санс, несмотря на свою блистательную одаренность и на свою верность классическим традициям, создал мало ярких, выпуклых, эмоционально отчетливых музыкальных тем по сравнению со своими современниками Чайковским и Григом, творчество которых было почти всегда напоено теплом (а зачастую и жаром) эмоции.

Рационализм, столь присущий творческой эстетике Сен-Санса, очень отчетливо выказал себя и в, так сказать, графичности всей его музыки. Будучи превосходнейшим мастером оркестра и камерного ансамбля, владевший многообразием их возможностей с подлинной виртуозностью, Сен-Санс, однако, не столько «писал красками», сколько великолепно «раскрашивал» свои партитуры.

В симфонизме Сен-Санса выступили как общие цен-

ные черты французской музыки — живость темперамента, ясность мысли, пластическая наглядность воображения, так и индивидуальные черты автора, выраженные преобладанием созерцательного и жанрового над драматическим, умеренности над порывистостью, эмоциональной подвижности над страстностью. Своеобразны и формы симфонических произведений Сен-Санса (недаром вызывавшие сомнения-оговорки д'Энди), отмеченные редким равновесием звукописных и рациональных начал. Очень французское стремление Сен-Санса к «осязаемости» музыки, к ее «театральности» никогда не становится чрезмерным. Но и противоположная тенденция «организации» музыкальной ткани при посредстве строгих логических правил не получает исключительного господства, не превращается в рутину и педантизм.

Однажды Сен-Санс обронил следующее многозначительное критическое замечание: «Во Франции настолько любят театр, что помещают его повсюду. Наши молодые композиторы всегда имеют его в виду; если они пишут для концертов, то вместо произведений действительно симфонических слишком часто дают нам сценические отрывки, марши, празднества, танцы и кортежи, сквозь которые видится вместо идеальной грезы симфонии очень позитивная реальность рампы»¹.

Сен-Санса, как неоклассика, «идеальная греза» привлекала гораздо больше, чем «позитивная реальность», и поэтому он чувствовал себя в области инструментальной музыки, не связывающей сценической, словесной конкретностью сюжетов, свободнее и естественнее, чем в опере. Не следует только забывать, что эта «идеальность» Сен-Санса оказалась весьма относительной, что прочные традиции французской музыки (особенно традиции Берлиоза) все-таки властно влекли его к наглядности музыкальных образов².

¹ Portraits et Souvenirs, pp. 196—197. Как известно, подобная театральная симфоническая музыка типична для Ж. Массне.

² Напомним и итоговые (в поздние годы) выводы Сен-Санса о превосходстве вокальной музыки над инструментальной.

Справедливость требует отметить, что оперное творчество Сен-Санса в целом — показатель его превосходного мастерства¹ и поразительной гибкости художественной натуры. Уже сами сюжеты этих опер, заимствованные то из библии, то из античности, то из Возрождения, затрагивающие события французской и английской истории, быт Корсики и т. д., — свидетельствуют о намерении композитора равно «объективно» овладеть широчайшим кругом образов. Но за подобным подчеркнутым беспристрастием скрывалось, конечно, и отсутствие целеустремленности. К тому же, как мы видели, Сен-Санс не раз терпел неудачи на оперной сцене, берясь за сюжеты, не отвечавшие или мало отвечавшие строю его эмоционального мира. Но, разумеется, в многочисленных оперных опытах Сен-Санса, не получивших широкого признания, дал себя знать и общий упадок западноевропейской оперы, все фатальнее уклонявшейся с пути больших страстей и общепонятных ситуаций в сторону стилизации или психологического натурализма.

Говоря об основных факторах музыки Сен-Санса и пытаясь выделить самый сильный, самый выразительный из них, мы неизменно останавливаемся на ритме.

Мелодия Сен-Санса, поразительно красивая и пластичная в лучших своих образцах, зачастую страдает тусклостью и неопределенностью, отражая скованность или заглушенность его эмоций. Гармония содержит немало тонкостей, она очень отчетливо строит форму, но нередко обнаруживает почти нарочитую скудость, своеобразный аскетизм. Полифония, при всей ее стройности и организованности, не является ведущей стороной творчества Сен-Санса. Эта ведущая сторона — ритм, отмеченный у Сен-Санса необычайным богатством, действенностью и упругостью. В данном факте нет ничего удивительного — ведь именно ритм непосредственнее всего отвечает очень активной и им-

¹ Сен-Санс великолепно владел всеми средствами музыки, в том числе и голосами.

пульсивной натуре композитора. О роли ритма в музыке Сен-Санса, о широчайшем усвоении и своеобразном претворении им ритмических начал профессиональной и народной музыки прошлого и современности следовало бы написать специальное исследование.

При оценке значения творчества Сен-Санса в целом необходимо соблюдение исторической перспективы. Нельзя упускать из вида, что в своей молодости Сен-Санс встретил много противодействия со стороны рутинеров, что он отставал и насаждал во Франции великие принципы классики и, в особенности, принципы классического и романтического симфонизма. Нельзя игнорировать и тот факт, что люди, особенно яростно нападавшие на «отсталость» музыки Сен-Санса в конце XIX и в первой половине XX веков, были в большинстве связаны с течениями модернизма.

Называть Сен-Санса народным художником Франции нет оснований. Он не был последовательным демократом и сохранил в своей эстетике немало того преклонения перед аристократической культурой, которое было некогда типично для ряда ветвей романтизма. Вместе с тем, Сен-Санс (хотя и общавшийся очень охотно с королями, королевами и принцессами) не замыкался в светском кругу, искал соприкосновения с различными слоями общества, находил интерес в простоте и колоритности фольклора различных народов.

Несмотря на свою неизбежную историческую ограниченность, музыка Сен-Санса все же стала и остается очень французской музыкой, получившей многие лучшие свои стимулы от интонаций и ритмов народной песни, народного танца.

За национальность и доступность, за оптимизм и бодрость, за живость и изящество, за первоклассное мастерство Сен-Санса высоко ценили, как мы видели, многие русские композиторы. Ныне он ценим советской публикой, советскими музыкантами.

Влияние Сен-Санса на его соотечественников оказалось во многом гораздо более значительным, чем

принято думать. Так или иначе, во многих случаях Сен-Санс оказывался непревзойденным образцом кристаллически стройного музыкального мышления. Без Сен-Санса не было бы Габриэля Форе, который рафинировал ряд эстетических принципов своего учителя. В музыке Сен-Санса появились некоторые зародыши тех образов, которые вырастил Дебюсси. Вспомним, далее, что Равель, задумав написать концерт для фортепиано, захотел иметь своими образцами концерты Моцарта и Сен-Санса¹. Некоторые традиции Сен-Санса можно проследить и у Сати, Пуленка, Орика, несмотря на то, что «шестерка» как будто сбрасывала Сен-Санса «с парохода современности».

Фигура Сен-Санса рисуется на фоне чрезвычайно богатой талантами французской музыки последних ста с лишним лет как одна из самых значительных и полновесных.

И прав, думается, Жан Шантавуан, писавший, что «если французская музыка — эхо французского духа — имела более глубоких и более оригинальных мыслителей, чем Сен-Санс, то она не имела никогда композиторов с большей чистотой письма»².

Существенно и положительно значение Сен-Санса как защитника здоровых традиций в противовес лжеинноваторству модернистов. Своей борьбе с «музыкальной анархией», своей смелости и принципиальности (пренебрегающей опасностью прослыть отсталым, ретроградом) Сен-Санс остался верен до смерти. И мы видим в нем убежденного и убеждающего, ревнивого хранителя двух великих, незаменимых качеств искусства — красоты и ясности.

¹ Chantavoine, p. 107.

² Там же, стр. 117.

ГЛАВНЕЙШИЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Годы	Жизнь	Творчество
1835	9 октября — рождение (Париж, улица Жардине). 30 декабря — смерть отца.	
1836—		
1837	В местечке Корбей.	
1837	Осень — возвращение в Париж.	
1838	Первое знакомство с ф-п. Начало занятий ф-п. игрой (с двоюродной бабушкой Шарлоттой Массон).	
1839		22 марта — первая из сохранившихся записей детских сочинений.
1840	Знакомство с Д. Энгром. Выступление в салоне г-жи Виоле. Первый отзыв о С.-С. в прессе (1 августа).	
1841		Май — сочинение первого романса («Вечер» на слова М. Деборд-Вальмор).
1842	Октябрь — начало занятий латинским языком.	Адажио для ф-п., посвящ. Д. Энгру. Соната для скрипки и ф-п.
1843	13 марта — первый урок у К. Стамати. 18 октября — начало занятий гармонией и контрапунктом с П. Маледаном.	
1846	Январь — покупка первого рояля. 20 января и 10 февраля — концертные выступления. 6 мая — большой концерт С.-С. в зале Плейель.	

Годы	Жизнь	Творчество
1847	24 марта — выступление в Тюльери.	
1848	Ноябрь — поступление в Парижскую консерваторию (слушатель в классе органа Ф. Бенуа).	
1849	16 января — зачислен учеником Ф. Бенуа. 3 мая — выступление на концерте в пользу бедных. Знакомство с П. Виардо. В конце года — вторая премия по органу.	
Конец 40-х — начало 50-х гг.		Ряд юношеских сочинений: соната для скрипки и ф-п., скерцо для малого оркестра, хоры, романсы, симфония и др.
1851	1 июля — первая премия по органу. Октябрь — поступление в класс композиции Ф. Галеви.	
1852	Июнь — участие в конкурсе на Большую премию Рима. 5 декабря — премия за «Оду св. Цецилии». 26 декабря — исполнение «Оды св. Цецилии».	Кантата «Возвращение Виргинии». «Ода св. Цецилии». Первая симфония (ми-бемоль мажор, ор. 2). «Бой короля Жана» — баллада (В. Гюго). «Мечтания» — романс (В. Гюго).
1853	Получение места органиста в храме Сен-Мерри (после нескольких месяцев стаж в храме Сен-Северен). 18 декабря — первое исполнение Первой симфонии.	
1854— 1855		Романсы и песни: «Листок тополя» (А. Тастю), «Смерть Офелии» (Э. Легуве), «Сон цветов» (Г. де Пенмарш), «Жалоба» (А. Тастю), «Восход луны» (подражание Оссиану), «Ожидание» и «Коло-

Годы	Жизнь	Творчество
		кол» (В. Гюго), «Лунный свет» (К. Мендес), дуэтино «Пастораль» (Ф. Н. Дегуш).
1855	Знакомство с Дж. Россини.	Шесть багатель для ф-п. ор. 3 (1856?). Квинтет для ф-п., двух скрипок, альты и виолончели (ля минор, ор. 14).
1856		Сочинение Симфонии фа мажор. Месса (ор. 4).
1857	26 января — золотая медаль за Симфонию фа мажор. 21 марта — исполнение Мессы (ор. 4). 10 июня — исполнение Симфонии фа мажор в Бордо под управлением автора (дебют С.-С. как дирижера). Поездка в Италию.	Тарантелла для флейты и кларнета с оркестром (ор. 6).
1858	Январь — С.-С. становится органистом храма св. Магдалины. Переселение на улицу Фобур-Сент-Оноре. Покупка подзорной трубы.	Апрель-май — Шесть дуэтов для фисгармонии и ф-п. (ор. 8). «Рождественская оратория» (ор. 12). Первый концерт для ф-п. с оркестром (ре мажор, ор. 17). Первый концерт для скрипки с оркестром (до мажор, ор. 58). Романс «Смутные воспоминания» (Ф. Лемер). Вторая симфония (ля минор, ор. 55).
1859	Знакомство с Гансом Бюловым в Париже. Знакомство с Вагнером в Париже.	Второй концерт для скрипки с оркестром (ля мажор, ор. 20).
1859—	Общение с Вагнером в Париже.	
1861		
1860	25 марта — первое исполнение Второй симфонии.	Музыка к сцене из «Горація» Корнеля (ор. 10).
1861—	С.-С. преподает в школе	
1865	Л. Нидермейера.	

Годы	Жизнь	Творчество
1862	15 июня — ругательный отзыв П. Скюдо о С.-С.	Романс «Вечер на море» (В. Гюго).
1863	15 марта — исполнение Симфонии ре мажор. Поездка в Пириней и Овернь. Первая премия за увертюру «Спартак» (июнь, Бордо). Осенью — в Бордо, присутствует на исполнении увертюры (26 ноября). 12 декабря — концертное выступление в Лионе.	Симфония ре мажор. Первое трио для ф-п., скрипки и виолончели (фа мажор, ор. 18). Увертюра «Спартак» (по трагедии А. Пажеса). Интродукция и рондо каприччиозо для скрипки с оркестром (ор. 28).
1864	Зима — исполнение произведений Моцарта в Париже. Лето — участие в конкурсе на Большую премию Рима.	Романс «Утро» (В. Гюго). Опера «Серебряный колокольчик» (либр. Ж. Барбье и М. Карре) — первая редакция.
1865	Камерные концерты (совместно с П. Сарасате). 21—26 марта — концерты в Лионе. Апрель — участие в концерте в Дижоне. Ноябрь — концертное выступление в Лейпциге.	Романс «Похищение» (В. Гюго). Серенада для ф-п., органа, скрипки и альты (ор. 15). Псалом XVIII для солистов, хора и оркестра.
1866	Февраль — концерт (уч. в исполнении концерта И. С. Баха для трех клавиров). 27 апреля — концерт в зале Плейель. Август — в Бретани.	Три рапсодии на бретонские гимны для органа (ор. 7). Каприс для ф-п. на темы балетной музыки из «Альцесты» Глюка.
1867	Вторая половина марта — концертное турне (Бург, Гренобль, Вена, Сент-Этьен, Лион). 1 сентября — исполнение кантаты «Свадьба Прометея» в цирке. Знакомство с А. Рубинштейном.	Кантата «Свадьба Прометея» (ор. 19, Р. Корню). Романсы «Зачем мне слушать лесных птиц» (В. Гюго), «Песнь уходящих в море» (В. Гюго), «Мария Лукреция» (Э. Легуве) и др. Идея оратории «Самсон».
1868	13 мая — концерт С.-С. в Париже (первое исполнение Второго ф-п. концерта — под уп-	Второй концерт для ф-п. с оркестром (соль минор, ор. 22).

Годы	Жизнь	Творчество
	равл. А. Рубинштейна). 15 августа — С.-С. получает звание кавалера ордена Почетного легиона. Октябрь — концерты в Кёльне.	
1869	23 и 27 февраля — концерты в Лионе. 8 марта — смерть Берлиоза. Сентябрь — в Мюнхене («Золото Рейна»). Декабрь — концертное выступление в Лейпциге.	Третий концерт для ф-п. с оркестром (ми-бемоль мажор, ор. 29). «Восток и Запад» (ор. 25) для духового оркестра.
1870	Май — в Веймаре (столетие со дня рождения Бетховена. Встречи с Листом). 26 июля — премьера «Серебряного колокольчика» в Париже. С.-С. — солдат 4-го батальона Национал. гвардии Сены. Благотворительные концерты.	«Персидские мелодии» (ор. 26) на слова А. Рено. Ноябрь — кантата «Песни войны» (на собств. слова); на основе ее музыки «Героический марш» для оркестра (ор. 34).
1871	С.-С. организует Национальное музыкальное общество (25 февраля). В Лондоне (во время Коммуны). Возвращение в Париж. Октябрь — органые концерты в Лондоне. 10 декабря — первое исполнение «Героического марша».	Гавот для ф-п. (ор. 23). Романс без слов для ф-п. (си минор). Колыбельная для скрипки (ор. 38). Песни на слова английских поэтов (в Лондоне). Симфоническая поэма «Прялка Омфалы» (ор. 31). Опера «Желтая принцесса» (либр. Л. Галле).
1872	9 января — первое исполнение «Прялки Омфалы». 18 января — смерть двоюродной бабушки С.-С. — Шарлотты Массон. 10 марта — С.-С. исполняет ф-п. концерт А. де Кастильона. 12 июня — премьера оперы «Желтая принцесса» (Опера-Комик). 26 октября — публикация первой статьи С.-С. (об опере «Элоиза и Абеляр» А. Литольфа).	Первая соната для виолончели и фортепиано (до минор, ор. 32). Первый концерт для виолончели с оркестром (ля минор, ор. 33).

Годы	Жизнь	Творчество
1873	19 января — первое исполнение Первого виолончельного концерта. 15 марта — С.-С. участвует в первом исполнении Первой сонаты для виолончели и ф-п. Концерты. Осенью — ухудшение состояния здоровья. Октябрь и ноябрь — в Пуант-Сент-Эжен (около Алжира). 7 декабря — первое исполнение «Фаэтона».	Симфоническая поэма «Фаэтон» (ор. 39). Романс «Равенство, братство» («Пляска смерти») на слова А. Казалиса. Первая идея оратории «Потоп».
1874	20 августа — Полина Виардо организует в Круасси исполнение второго акта «Самсона и Далилы».	Allegro appassionato для виолончели и ф-п. (ор. 43). Романс для скрипки с оркестром (или с ф-п., ор. 48). Вариации на тему Бетховена для 2-х ф-п. (ор. 35). Симфоническая поэма «Пляска смерти» (ор. 40). Окончание оратории «Потоп» для солистов, хора и оркестра (ор. 45).
1875	27 января — первое исполнение симфонической поэмы «Пляска смерти». 3 февраля — С.-С. женится на Марии Трюффо. С.-С. становится редактором издания сочинений Глюка. 6 марта — первое исполнение Квартета ор. 41 с участием автора. 31 октября — первое исполнение Четвертого ф-п. концерта (солист — автор). 6 ноября — рождение сына Андре. Ноябрь — декабрь — концертная поездка в Россию.	Четвертый концерт для ф-п. с оркестром (до минор, ор. 44). Фортепианный квартет (си-бемоль мажор, ор. 41).
1876	Концерты в Петербурге (15, 20 и 23 ноября) и Москве (28 ноября, 1 и 5 декабря).	Январь — окончание партитуры «Самсона и Да-
	14 января — возвращение в Париж. 5 марта — первое ис-	

Годы	Жизнь	Творчество
	<p>полнение «Потопа» (в зале Шатле). 12 марта — конц. выступление в Лионе. Март — концертные выступления в Вене. Начало апреля — возвращение в Париж. Конец июня — возобновление критической деятельности (прерванной в 1873 г.). Июль — концертные выступления в Лондоне. 16 августа — участие в фестивале Рамо (Дьепп). Конец августа — в Байрёйте (встр. с Вагнером). Статьи о «Кольце нибелунга».</p>	<p>Симфоническая поэма «Юность Геракла» (ор. 50).</p>
1877	<p>28 января — первое исполнение симфонической поэмы «Юность Геракла». 23 февраля — премьера оперы «Серебряный колокольчик» (Париж). Март — переселение на новую квартиру (улица Мсье-ле-Пренс). Апрель — С.-С. заканчивает службу органиста в храме св. Магдалины. Смерть и завещание Либона. Начало мая — в Антверпене. 29 мая — концерт в Лондоне. 2 ноября — концерт в Лейпциге. 2 декабря — премьера «Самсона и Далилы» в Веймаре. 13 декабря — рождение сына Жана-Франсуа.</p>	<p>Сюита для оркестра (ор. 49) (1863?). Шесть этюдов для фортепиано (ор. 52).</p>
1878	<p>Конец января — концерты в Брюсселе. Февраль — возвращение в Париж. 18 марта — концерт из произведений Листа под управл. Сен-Санса (Париж). 5 мая концертное исполнение «Самсона и Далилы» в Брюсселе. Май — Берн (сочинение Реквиема). 22 мая — первое исполнение Реквиема. 28 мая — трагическая смерть сына Андре.</p>	<p>Реквием для солистов, хора и оркестра (ор. 54). «Менуэт и вальс» для ф-п. (ор. 56). Октябрь — окончание оперы «Этьен Марсель» (либр. Л. Галле).</p>

Годы	Жизнь	Творчество
1879	<p>7 июля — смерть сына Жана-Франсуа. 28 сентября — орган-ный концерт. 17—25 ноября — концерты в Брюсселе и Льеже. 8 февраля — премьера оперы «Этьен Марсель» в Лионе. 10 февраля — премьера «Серебряного колокольчика» в Брюсселе. 11 февраля — концерт в Париже. Февраль — март — концерты в Ганновере, Лейпциге, Вене. 10 апреля — возвращение в Париж. Май — концерты в Италии.</p>	Кантата «Лира и арфа» (ор. 57, В. Гюго).
1879— 1880 1880	<p>31 мая — концерт в Лондоне. 7 июня — выступление в благотворительном концерте в Париже. Другие концерты. Лето — возобновление муз.-критич. деятельности. 28 августа — исполнение кантаты «Лира и арфа» в Бирмингеме.</p>	Алжирская сюита для оркестра (ор. 60).
1880 1880	<p>11 января — исполнение кантаты «Лира и арфа» в Париже. 17 января — участие в исполнении Квинтета Франка. 1 февраля — исполнение Второй симфонии в Париже. Март — апрель — концерты в Париже. Май — концерты в Лондоне и Германии, июнь — в Лондоне, сентябрь — в Булони. Концертное турне по Испании и Португалии. Конец октября — возвращение в Париж. 19 декабря — первое исполнение «Алжирской сюиты» (Париж).</p>	<p>Третий концерт для скрипки с орк. (си минор, ор. 61). «Ночь в Лисабоне» для оркестра (ор. 63). Арагонская хота для оркестра (ор. 64). Септет для трубы, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и ф-п. (ми-бемоль мажор, ор. 65). Идея оперы «Генрих VIII».</p>
1881	<p>19 февраля — С.-С. избран членом Института (Академии). Май — в Испании. 28 июля — С.-С. расстается навсегда со своей женой. 3 декабря — речь в честь А. Ребера.</p>	«Гимн В. Гюго» для оркестра (ор. 69).

Годы	Жизнь	Творчество
1882	Январь — февраль — Прага, Лейпциг, Берлин (концерты). Фестиваль в честь С.-С. в Мюлузе. 5 марта — концерт. выступл. в Лилле. 14 марта — С.-С. дирижирует «Самсоном и Далилой» в Гамбурге. Лето — в Байрейте («Парсифаль»).	Окончание оперы «Генрих VIII» (либр. Л. Детруайя и А. Сильвестра). Третья мазурка для ф-п. (ор. 66).
1883	5 марта — премьера «Генриха VIII» в Гранд-Опера. Болезнь. Март — отъезд в Алжир. Возвращение в Париж. Обострение болезни. Лечение на курортах. Октябрь — возвращение в Париж. 17 декабря — концерт в Алжире. Зимой — в Италии и Африке.	Идея оперы «Прозерпина»
1884	Возвращение в Париж. 15 марта — первое исполнение «Гимна В. Гюго» (под управл. С.-С.). Вторая половина марта — Тулуза. Возвращение в Париж. Май — в Веймаре (встречи с Листом, знакомство с Глазуновым). 14 июля — получение звания офицера ордена Почетного легиона. 25 октября — выступление на заседании пяти Академий («Беседа о прошлом, настоящем и будущем музыки»). 4 ноября — концертное выступление в Женеве. Концертное турне по Швейцарии (с М. П. Марсиком).	Allegro appassionato для ф-п. (ор. 70). Альбом для ф-п. (ор. 72). «Овернская рапсодия» для ф-п. с оркестром (ор. 73).
1885	15 марта — первое исполнение «Овернской рапсодии» (Париж). Весна — концертные выступления С.-С. в Париже. Август — выход в свет книги «Гармония и мелодия». Сентябрь — знакомство с А. Бородиным в Париже. Ноябрь — концертное турне по городам	Первая соната для скрипки и ф-п. (ре минор, ор. 75). Вальс-каприс («Wedding-Sake») для ф-п. и струнных инструментов (ор. 76).

Годы	Жизнь	Творчество
	Франции (с. Р. Д. Альбертини). 6 декабря — концерт в Лондоне.	
1886	22 января — концертное выступление в Берлине. Февраль — в Праге и Вене. 2 апреля исполнение «Карнавала животных» в присутствии Листа в Париже. 19 мая — первое исполнение Третьей симфонии (Лондон). Ноябрь — уход С.-С. из Национального музыкального общества.	«Карнавал животных». Третья симфония (до минор, ор. 78). Полонез для 2-х ф-п. (ор. 77).
1887	14 марта — премьера «Прозерпины» (Опера-Комик). 6, 12 и 14 апреля — концерты С.-С. в Петербурге. 18 и 19 апреля — концерты в Москве. Июнь — концерт в Лондоне. Начало ноября — отъезд в Алжир. Возвращение в Париж в конце года.	Окончание оперы «Прозерпина» (либр. О. Вакери и Л. Галле). Каприччио на датские и русские народные темы (ор. 79). Баллада «Невеста литавриста» для голоса с оркестром (В. Гюго, ор. 82). «Гаванка» для скрипки с оркестром (ор. 83).
1888	Январь — отъезд в Алжир. Жизнь в Исли. 18 декабря — смерть матери С.-С. 31 декабря — С.-С. покидает Париж.	Соч. оперы «Асканио» (либр. Л. Галле).
1889	Сейн (в Альпах), Тамарис (около Тулона). 9 марта — отплытие в Алжир. Середина мая — возвращение в Париж. С.-С. покидает парижскую квартиру, сдает всю ее обстановку в музей Дьеппа. Сентябрь — в Сен-Жермене. Октябрь — в Испании. 30 ноября — первое исполнение Скерцо ор. 87 (Париж). 14 декабря — отплытие на Канарские острова.	Скерцо для 2-х ф-п. (ор. 87).

Годы	Жизнь	Творчество
1890	3 марта — премьера «Самсона и Далилы» в Руане. 21 марта — премьера «Асканио» в Париже. Конец мая — возвращение в Париж. 31 мая — концерт в честь С.-С. в Париже. Июль — открытие музея С.-С. в Дьеппе. Август и часть сентября — в Сен-Жермене. Конец августа — присутствие на фестивале в Булони, посвященном музыке С.-С. Болезнь. Начало декабря — отъезд в Испанию; оттуда — на Цейлон.	Романс для баритона с оркестром. Канарский вальс для ф-п.
1891	На Цейлоне (поездки по острову). Март — возвращение в Европу. Каир. Неаполь. Мальта. Тунис. Алжир. Летом — в Женеве и Париже. Возвращение в Алжир. 25 октября — первое исполнение «Африки» (Париж). Опубликован сборник стихов С.-С. «Любимые рифмы».	Сюита для ф-п. (ор. 90). Фантазия для ф-п. с оркестром «Африка» (ор. 89).
1892	Август — поездка на Сицилию для наблюдения извержения Этны. 23 ноября премьера «Самсона и Далилы» в Париже.	Второе трио для ф-п., скрипки и виолончели (ми минор, ор. 92). Романс «Фей» (Т. Банвиль).
1893	24 мая — премьера «Фрины» (Опера-Комик). Июнь — в Кембридже (присуждение звания доктора honoris causa). Сентябрь — в Лондоне (руководство репетициями «Самсона и Далилы» в концертном исполнении). 27 октября — выступление С.-С. на похоронах Гуно. 21 ноября премьера «Антигоны» Софокла с музыкой С.-С. (Комеди-Франсез). Начало декабря — отъезд на Канарские острова.	Опера «Фрина» (либр. Л. Оже де Лассюса). Музыка к «Антигоне» Софокла. Песня-гимн «Безмятежность» (Мария Барбье).

Годы	Жизнь	Творчество
1894	В Лас-Пальмасе. С.-С. пишет книгу «Загадки и тайны». Осенью — в Тулузе (релетиции «Прозерпины»). Конец ноября — отъезд в Испанию. Александрия. Исмаилия. Путешествие по океану.	Романс «Зачем оставаться одной» (J. L. Gzozе). «Арабский каприс» для 2-х ф-п. (ор. 96). «Тема с вариациями» для фортепиано (ор. 97) «Воспоминание об Исмаилии» для ф-п. (ор. 100)
1895	13 февраля — в Сайгоне. 16 марта — в Пуло-Кондоре. Середина мая — возвращение во Францию. Начало редактирования сочинений Рамо.	
1896	Январь — в Милане (преьера «Генриха VIII»). Египет (Луксор, Каир). Поездка по Нилу на парусной барке к Ассуану. Май — возвращение в Париж. 2 июня — юбилейный концерт С.-С. (в зале Плейель). 3 декабря — премьера «Жавотты» (Лион). Конец года — отъезд на Канарские острова.	Вальс-Миньон для ф-п. (ор. 104). Вторая соната для скрипки и ф-п. (ми-бемоль мажор, ор. 102). Пятый концерт для ф-п. с оркестром (фа мажор, ор. 103). Балет «Жавотта».
1897	В Лас-Пальмасе. Возвращение в Париж. 18 августа — 15 сентября — С.-С. дирижирует концертами в Стокгольме и Копенгагене. Октябрь — в Брюсселе (концерты). Ноябрь — в Мадриде (концерты). Конец ноября — прибытие на Канарские острова.	1898? Героический каприс для 2-х ф-п. (ор. 106).
1898	Лас-Пальмас. Середина апреля — Безье. Май — Лион. Июнь и часть июля — Лондон (постановка «Генриха VIII», премьера — 14 июля). 28 августа — премьера «Деяниры» в Безье. Конец года — отъезд на Канарские острова.	«Деянира» музыка к трагедии (Л. Галле). «Беспечный вальс» для ф-п. (ор. 110).
1899	Май — июль — поездка в Аргентину (концерты). 1 августа — возвращение во Францию. Конец августа — в Безье (новые	Шесть этюдов для ф-п. (ор. 111). Первый струнный квартет (ми минор ор. 112).

Годы	Жизнь	Творчество
1900	<p>представления «Деяниры»). 15 декабря — отъезд на Канарские острова.</p> <p>Февраль — выход в свет книги «Портреты и воспоминания». Весна — возвращение в Париж. Май — Брюссель (концерты). 31 мая — исполнение кантаты «Небесный огонь» на Всемирной выставке. 18 августа — С.-С. получает звание высшего офицера ордена Почетного легиона. Конец лета — в Безье. Сентябрь — С.-С. награжден прусским орденом «Pour le Mérite». Октябрь — ноябрь — в Сен-Жермене. Лион. Марсель. Алжир.</p>	<p>Кантата «Небесный огонь». Начало работы над оперой «Варвары» (либр. В. Сарду и П. Гёзи).</p>
1901	<p>В Алжире. Весной — болезнь. Возвращение в Париж. Август — в Безье. 19 октября — торжественная речь в Академии изящных искусств. 23 октября — премьера «Варваров» (Гранд-Опера). 30 ноября — отъезд в Канны. Середина декабря — отъезд в Египет.</p>	<p>Окончание оперы «Варвары».</p>
1902	<p>Жизнь около Каира на Ниле. 26 февраля — в Александрии (дириж. «Гимном В. Гюго»). 9 августа — первое исполнение «Коронационного марша» (Вестминстер). 17 августа — премьера «Паризатис» (в Безье). 25 октября — доклад С.-С. об античных лирах и кифарах. Конец года — отъезд в Египет.</p>	<p>Музыка к драме Ж. Дьёлафуа «Паризатис». Коронационный марш (ор. 117). Второй концерт для виолончели с оркестром (ре минор, ор. 119). Музыка к «Андромахе» Расина.</p>
1903	<p>Жизнь в Каире (концерт). 7 февраля — первое исполнение «Андромахи» Расина с музыкой С.-С. (Париж).</p>	<p>Опера «Елена» (либр. автора).</p>

Годы	Жизнь	Творчество
	<p>Исмаилия. Париж (репетиции «Генриха VIII»).</p> <p>Июнь — Биарриц. Канны.</p> <p>Июль — гора Ревар (в Савойе).</p> <p>Париж. Август — Безье.</p>	
1904	<p>18 февраля — премьера «Елены» (Монте-Карло). 21 апреля — концерт в Париже (С.-С. — пианист, органист и дирижер).</p> <p>Май — июнь — в Лондоне (репетиции «Елены», концерты). 21 июня — С.-С. поселяется в Париже на постоянной квартире (улица де Лоншан). 26 июня — отплытие из Генуи в Южную Америку. Концерты в Буэнос-Айресе, Монтевидео, Рио-де-Жанейро. 1 сентября — возвращение в Европу. Ноябрь — доклад в Астрономическом обществе о явлениях миража.</p>	
1905	<p>18 января — премьера «Елены» в Париже.</p> <p>Отъезд в Алжир.</p> <p>Бискра. Возвращение во Францию. Поездка на Корсику.</p> <p>Италия (Лаго Маджоре).</p> <p>Швейцария. 30 августа — С.-С. наблюдает солнечное затмение в Бургосе.</p>	<p>Вторая соната для виолончели и ф-п. (фа мажор, ор. 123).</p> <p>Опера «Предок» (либр. Л. Оже де Лассюса).</p>
1906	<p>24 февраля — премьера «Предка» в Монте-Карло.</p> <p>Весной — в Италии (концертные выступления в Риме и Флоренции). Испания и Португалия. Бордо. Бурж (концерт 23 мая). Июль — в Лондоне.</p> <p>18—25 августа — в Дьеппе. Безье (2 сентября участие в концерте, посвященном 70-летию С.-С.). Палланца. Берлин (концерт 15 октября). Париж.</p> <p>20 октября отплытие в США.</p>	<p>Кантата «Слава Корнеля» (ор. 126).</p>

Годы	Жизнь	Творчество
	Болезнь (дифтерия) на пароходе. 4 ноября — прибытие в Нью-Йорк. Концерты в Филадельфии, Чикаго, Вашингтоне. 17 декабря — отплытие из США в Европу. Париж. Отъезд в Каир.	
1907	Январь — завершение выздоровления С.-С. в Каире. Февраль — Монте-Карло. Весна — возвращение в Париж. 27 мая — встреча с русскими музыкантами в зале Плейель. 26 июня — С.-С. получает в Оксфорде звание доктора музыки <i>honoris causa</i> . Простуда. В Швейцарии. 27 октября — открытие статуи С.-С. в Дьеппе. Мадрид. Барселона (концерт). Генуя. Отъезд в Египет. Записи игры С.-С. для фонолы.	Романсы «Романтический вечер» и «Вечерние скрипки» (А. де Ноай)
1908	Январь — на вилле Мохамеда Али Паши (на Ниле). 27 февраля — отплытие из Александрии в Европу. Неаполь. Монте-Карло. Лондон (концерты). Июль — в Палланце. Ноябрь — декабрь — в Тулузе, Барселоне, Валенсии, Аликанте. Середина декабря — отплытие из Испании на Канарские острова.	Музыка к пьесе Э. Бриё «Вера». Музыка к кинематографической драме А. Лаведана «Убийство герцога Гиза».
1909	В Лас-Пальмасе. Начало марта — в Монте-Карло. 13 марта — Париж. 10 апреля — премьеры «Веры» в Монте-Карло. Конец апреля — в Лондоне (премьеры «Самсона и Далилы»). Париж. Сентябрь — в Лондоне. Октябрь — С.-С. покидает квартиру на улице Лоншан. Декабрь — в Луксоре. Сен-Санс избран почетным членом Петербургского отделения РМО.	«Муза и поэт» — дуэт для скрипки и виолончели с оркестром (ор. 132). «Праздничная увертюра» (ор. 133) для оркестра.

Годы	Жизнь	Творчество
1910	На острове Рода на вилле Мохамеда Али Паши. 17 февраля — отплытие в Александрию. Канны, Монако, Дьепп. Концерты в Лондоне (июнь). 24 июня поселение в новой квартире на улице Курсель в Париже. Концертные выступления в Мюнхене (19 сентября) и Лозанне (9 октября). Париж (постановка «Предка»). Алжир.	Переработка «Деяниры» в оперу.
1911	Новая серия статей С.-С. 14 марта — премьера оперы «Деянира» в Монте-Карло. Сентябрь — Чезена. 22—25 октября — Гейдельберг (столетие со дня рождения Листа). 22 ноября — премьера оперы «Деянира» в Гранд-Опера. Конец года — отъезд в Каир.	Хор, посвященный авиаторам.
1912	Каир. Март — возвращение в Европу. Марсель. Бордо. 24 мая — премьера «Веры» (Одеон). Июль — в Лондоне. Экс-ле-Бэн. Париж. 7 октября — Лондон. 6 ноября — концерт в Антверпене. Марсель. 9 декабря — отплытие из Марселя в Хаммам-Ригу.	Шесть ф.-п. этюдов для левой руки (ор. 135). Хоры «Гимн весне» и «Рудокопам». Оратория «Обетованная земля» (либр. Г. Клейна. Окончена 15 февраля 1913 г.).
1913	Февраль — отъезд из Египта. Помпея, Неаполь, Канны, Монако. 2 апреля — участие в концерте на торжественном открытии театра Елисейских Полей. 7 апреля — Брюссель (премьера «Прозерпины»). 8 апреля — возвращение в Париж. 18—21 мая — выступления на фестивале в Веве. Конец мая — начало июня — фестиваль, посвященный С.-С. в Лондоне. 16 и 19 июня — фестиваль в честь С.-С. в Париже. 1—6 июля —	Новая редакция оперы «Серебряный колокольчик». Романс «Ветер на равнине» (П. Верлен).

Годы	Жизнь	Творчество
	<p>«неделя С.-С.» в Виши. 7 августа — Гент (концерт). Шомон. 31 августа — Лондон. 10 и 11 сентября — выступления в Глочестере («Земля обетованная» и др.). 28 сентября — конц. выступление в Берлине. 3 октября — возвращение в Париж. 14 октября — С.-С. дирижирует «Самсоном и Далилой» в Берлине. 17 октября — концерт в Варшаве. 18 октября — концерт в Лодзи. 6 ноября — концерт в Париже. 31 декабря — прибытие в Порт-Саид.</p>	
1914	<p>18 февраля — возвращение в Париж. 21 февраля — Брюссель. 2 марта — премьера «Серебряного колокольчика» в Брюсселе. 14 марта — Марсель. 27 марта — Монте-Карло (возобновление «Варваров»). 30 марта — Дижон (1 апреля — участие в концерте). Париж. 9 мая — Бордо. Отплытие в Лисабон. 2 июня — премьера «Прозерпины» в Лисабоне. 7 июня — возвращение в Париж. 2 августа — Намюр. Возвращение в Париж. Сентябрь — в Ульгате (благотворит. концерты). Серия статей «Германофилия». На зиму С.-С. остается в Париже.</p>	<p>Ave Maria и др. соч. духовной музыки. Романсы на слова Ж. Докуа (из цикла «Красный пепел»). Песня «Да здравствует Франция» (П. Фурнье).</p>
1915	<p>Весной — Монте-Карло, Марсель. 30 апреля — отплытие в США. Нью-Йорк. Сан-Франциско (концертные выступления 19, 22 и 27 июня и 1 июля). 17 июля — отплытие из Нью-Йорка. Август — во Франции (благотворительные концерты в Довилле, Дьеппе). Сентябрь —</p>	<p>«Привет Калифорнии» для оркестра, органа и духовой банды. Элегия для скрипки и ф-п. (ор. 143). Каватина для тромбона и ф-п. (ор. 144).</p>

Годы	Жизнь	Творчество
1916	<p>лечение (в Бурбон л'Аршамбо). 10 октября — концерт в Сорбонне. 19 октября — исполнение в Гранд-Опера отрывков сценич. сочинений С.-С.</p> <p>22 февраля — 5 марта — концертное турне по городам Франции (Бордо, Тур, Нант, Лион, Монпелье, Марсель). Март — Монте-Карло (возобновление «Елены», участие в концерте). 12 апреля — С.-С. дирижирует премьерой «Фрины» в Опера-Комик. 18 апреля — отъезд из Парижа. 22 апреля — отплытие из Генуи в Южную Америку. 15 мая — высадка в Буэнос-Айресе, где С.-С. дирижирует семь раз «Самсоном и Далилой». Монтевидео (концерт). 23 июля — отплытие в Европу. 12 августа — высадка в Лисабоне. На курорте Бурбон л'Аршамбо (сентябрь).</p>	<p>Музыка к пьесе А. де Мюссе «С любовью не шутят».</p> <p>«Гимн Уругваю»</p>
1916—		Семь импровизаций для органа (ор. 150).
1917		Гимн «В честь Америки»
1917	<p>8 февраля — премьера пьесы А. Мюссе «С любовью не шутят» с музыкой С.-С. (Одеон). Монте-Карло — возобновление «Генриха VIII», концерт (7 марта) в пользу сирот войны. Середина марта — в Риме (14 марта С.-С. дирижирует «Самсоном и Далилой», 18 марта — выступление в концерте). 25 марта — концерт в Марселе. 1 апреля — концерт в Лионе. 28 апреля — выступление на утреннике в Гранд-Опера в пользу парижских артистов. Концертные выступления в Тулузе и Бордо (21 и 23 мая). Конец июня — начало июля — на</p>	<p>(П. Фурнье). «Литания богородицы».</p>

Годы	Жизнь	Творчество
	<p>курорте Бурбон л'Аршамбо, Дьепп. Концертные выступления в Марселе (13 августа) и Виши (26 августа). В замке Ла Бросс Сент-Уэн (С.-С. пишет брошюру «Идеи г. Венсана д'Энди»). Возвращение в Париж. 4 ноября — доклад в Астрономическом обществе. 17 ноября — концерт в Руане. 17 декабря — отъезд в Канны. Благотворительные концерты (в Ницце и Каннах).</p>	
1918	<p>Канны. Лечение на курорте Бурбон л'Аршамбо. 6 августа — возвращение в Париж. 15 декабря — отъезд в Алжир.</p>	<p>Романсы «Анжелос» и «Где мы любили» (П. Агетан), «Бабочки» (Р. де Леше). Второй струнный квартет (ор. 153). Концертная пьеса для арфы с оркестром (ор. 154). Песня «Победа» (П. Фурнье). «Межсоюзнический марш». «Кипарис и лавры» — фантазия для оркестра и органа (ор. 156).</p>
1919	<p>Алжир. Хаммам-Рига. Начало апреля — возвращение во Францию. 8 апреля — возвращение в Париж. Болезнь (воспаление легких). 20 июня — премьера «Елены» в Гранд-Опера. Середина июля — отъезд из Парижа. Остенде. 3 октября — 2 декабря — концерты в Страсбурге, Мюлузе, Гавре, Пуатье, Лилле, Бордо. Арль, Марсель, отъезд в Алжир.</p>	
1920	<p>В Алжире. 16 и 20 января — выступления в Алжире (исполнение ф-п, пьес и чтение доклада о Лафонтене и его ба-</p>	<p>Шесть фуг для ф-п. (ор. 161).</p>

Годы	Жизнь	Творчество
1921	<p>сен). 9 февраля — концерт в Оране. Март — в Хаммам-Рига. 23 марта — последний концерт С.-С. в Алжире. 5 апреля — отплытие в Европу. Париж. 1 мая — отплытие из Марселя в Грецию (болезнь). 20, 22, 28 и 29 мая — концерты С.-С. в Афинах. 9 июня — отъезд из Афин. 19 июня — возвращение в Париж. Октябрь — концертное турне по Швейцарии. Париж. Конец октября — концерты в Льеже, Брюсселе и Руане. Ноябрь — Бордо. Безье. Отъезд в Алжир.</p> <p>В Алжире. Март — концерты (со скрипачом Ж. Носети). Апрель — концерты в Оране и Тунисе. 14 апреля — возвращение в Париж. 26 июня — речь на открытии Американской консерватории в Фонтенбло. 6 августа — последний публичный концерт С.-С. (в Дьеппе). Безье. Париж. 4 декабря — С.-С. поселяется в г. Алжире. 16 декабря — смерть С.-С. 19 декабря — отпевание С.-С. в соборе Алжира. 24 декабря — торжественная погребальная церемония в Париже (в храме св. Магдалины).</p>	<p>Романсы на стихи Ронсара. Соната для гобоя и ф-п. (ор. 166). Соната для кларнета и ф-п. (ор. 167). Соната для фагота и ф-п. (ор. 168).</p>

**ГЛАВНЕЙШАЯ
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА
О СЕН-САНСЕ**

1. На русском языке

- А. Д. Алексеев. Камилль Сен-Санс (Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. М., 1961).
- Н. Алексеев. Новое о Сен-Сансе (к 125-летию со дня рождения). Ж. «Советская музыка», 1960, № 10.
- Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964.
- Н. Кашкин, «Самсон и Далила» Сен-Санса (ж. «Артист», 1894, № 34, февраль).
- А. П. Коптяев. Лекция о К. Сен-Сансе («Русская музыкальная газета», 1895, № 4).
- Альфред Корто. Сен-Санс и фортепиано (в кн.: А. Корто. Ю. Кремлев. Камилл Сен-Санс и его эстетика (ж. «Советская музыка», 1955, № 6).
О фортепианном искусстве. М., 1965).
- Франц Лист. Письма к Сен-Сансу (ж. «Советская музыка», 1936, № 7).
- Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVII—XIX веков. М., 1965, гл. 16.
- Ромен Роллан. Камилл Сен-Санс («Музыканты наших дней» — Р. Роллан. Собр. сочинений. Том XVI. Л., 1935).
- К. Сен-Санс. Гармония и мелодия (ж. «Артист», 1890, № 9).
- Ж. Тьерсо. К. Сен-Санс (в книге «Французская музыка второй половины XIX в.». М., 1938).
- Кроме того, ряд высказываний М. Балакирева, А. Глазунова, В. Калинникова, Ц. Кюи, Г. Лароша, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, В. Стасова, С. Танеева, П. Чайковского и др.

2. На иностранных языках

Adrien-Raoual. Sur Saint-Saëns («Le Violoncelle», Paris. Octobre 1935).

- Pierre Ag u é t a n t. Saint-Saëns par lui-même. Documents inédits Paris, 1938.
- L. A u g é de L a s s u s. Saint-Saëns. Paris, 1914.
- Emile B a u m a n n. Les grandes formes de la musique. L'oeuvre de Camille Saint-Saëns. Paris, 1923. Nouvelle édition revue et complétée.
- Camille B e l l a i g u e. M. C. Saint-Saëns de l'Institut. Paris, 1889 («Figaro», 26 Janvier 1889).
- Robert B e r n a r d. C. Saint-Saëns («La Revue Musicale», Novembre 1935).
- Jean B o n n e r o t. C. Saint-Saëns. Sa vie et son oeuvre. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, 1923.
- Raymond B o u y e r. Saint-Saëns et ses opinions sur les arts plastiques («Le Ménestrel», 1936, № 38—39).
- Donald B r o o k. Saint-Saëns (Five great french composers. London, 1946).
- Alfred B r u n e a u. Musiques d'hier et de demain («Phryné», «Javotte»). Paris, 1900.
- Jose B r u y r. Un dernier article sur Saint-Saëns: ses dernières heures («La Revue Musicale», Janvier 1936).
- Henry B u s s e r. L'oeuvre dramatique de C. Saint-Saëns («L'Art Musical», Novembre 1935).
- Jean C h a n t a v o i n e. Camille Saint-Saëns. Paris, 1947.
- Felix C l é m e n t et Pierre L a r o u s s e. Dictionnaire des opéras Paris, 1904.
- J. C o m b a r i e u et R. D u m e s n i l. Histoire de la musique Tome III (chapitre XXV). Paris, 1955.
- Martin C o o p e r. The Operas of Saint-Saëns («Monthly Musical Record», November 1946).
- C o r r e s p o n d a n c e de S a i n t - S a ë n s («La Revue Musicale», Mars 1936).
- A. C o r t o t. Saint-Saëns et de piano (La musique française de piano. Deuxième série. Paris, 1948).
- A. D a n d e l o t. Esquisse de la vie de Saint-Saëns («L'Art Musical», Novembre 1935).
- A. D a n d e l o t. C. Saint-Saëns. Souvenirs vécus («La Revue Musicale», Mars 1936).
- E. H a n s l i c k. Aus dem Tagebuche eines Musikers («Le rouet d'Omphale»). Berlin, 1892.
- E. H a n s l i c k. Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870—1885. Berlin, 1896 (dritte Auflage).
- James H a r d i n g. Saint-Saëns and his circle. London, 1965.
- Vincent d' I n d y. Cours de composition musicale. Deuxième livre. Seconde partie. Paris, 1933.
- Adolphe J u l l i e n. Musiciens d'aujourd'hui («Le timbre d'argent», «Etienne Marcel», «Henri VIII», Symphonie en ut mineur, «Proserpine», «Samson et Dalila», «Ascanio»). Paris, 1892.
- Adolphe J u l l i e n. Musiciens d'aujourd'hui («La Lyre et la Harpe», «Phryné»). Paris, 1894.

- Pierre Lasserre. Camille Saint-Saëns ou l'art abstrait (Les Romantiques a nous. Paris, 1927).
- Le centenaire de C. Saint-Saëns («Le Monde Musical», 1935, N^{os} 10, 11).
- Charles Malherbe. Notice sur Ascanio, opéra de C. Saint-Saëns. Paris, 1936).
- Otto Neitzel. Camille Saint-Saëns. Berlin, 1899.
- P. Proust. Le Carnaval des Animaux («La Musique à l'Ecole», Février 1936).
- Ernest Reyer. Quarante ans de musique («Samson et Dalila»). Paris, 1909.
- Romain Rolland. Journal des années de la guerre. 1914--1919. Paris, 1952.
- Romain Rolland. Mémoires et fragments du journal. Paris, 1956.
- C. Saint-Saëns. Ecole buissonnière. Paris, 1913.
- C. Saint-Saëns. Germanophilie. Paris, 1916.
- C. Saint-Saëns. Harmonie et mélodie. Paris, 1885.
- C. Saint-Saëns. Pensées («Le Monde Musical», 1935, N 10).
- C. Saint-Saëns. Portraits et Souvenirs. Paris, 1900.
- Georges Servières. Saint-Saëns. Paris, 1923 (et 1930).
- Julien Tiersot. V. Hugo musicien (Numero spécial de «La Revue Musicale»: V. Hugo et la musique. Septembre-Octobre 1935).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Агетан (Aguétant) П.** — 15, 66, 238, 268; 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 282, 284, 285, 316, 318
Адан А. — 27
Адриан-Рейналь (Adrien-Raynal) — 264, 288, 319
Азанчевский М. П. — 104
Александр III — 177
Алексеев А. Д. — 63, 66, 98, 318
Алексеев Н. — 104, 318
Альберт I (Гримальди О. Ш.), князь Монако — 235, 237, 239, 245, 247
Альбертини Р. Д. — 166, 186, 307
Альгейм П. д' — 107
Ансело А. — 12
Артаксеркс — 231
Асафьев Б. В. (псевд. Игорь Глебов) — 113
Астрик Г. — 254

Базен Ф. — 130
Байи (декоратор) — 231
Байо П. — 18, 22
Балакирев М. А. — 3, 45, 105, 157, 178, 180, 260, 318
Бальзак О. де — 6
Банвиль Т. де — 28, 195, 308
Барбье Ж. — 54, 255, 301
Барбье М. — 199, 308
Барбье П. — 255

Барде Б. — 8, 9
Бауман (Baumann) Э. — 31, 33, 41, 43, 45, 64, 98, 137, 138, 167, 173, 193, 221, 222, 223, 230, 319
Бауэр А. — 196
Бах И.-С. — 7, 21, 35, 37, 40, 52, 62, 65, 96, 98, 99, 102, 103, 104, 106, 112, 123, 124, 133, 135, 160, 165, 175, 178, 259, 274, 301
Бёли А. — 21
Беллини В. — 6, 51
Беллэг (Bellaigue) К. — 149, 319
Бенуа Ф. — 21, 25, 299
Берар Л. — 284
Бергер Ф. — 223
Берлиоз (Berlioz) Г. — 7, 14, 29, 31, 32, 40, 44, 52, 53, 58, 68, 94, 121, 170, 183, 218, 222, 228, 254, 260, 281, 291, 294, 302
Бернандт Г. Б. — 110
Бернар (Bernard) Р. — 7, 8, 319
Бернар С. — 233
Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. — 26
Бессан (Bessems) А. — 18
Бессель В. — 107
Бетховен Л. ван — 7, 18, 21, 26, 30, 51, 70, 81, 82, 83, 86,

* Составил А. К. Модин

- 95, 98, 102, 104, 133, 139, 145, 160, 165, 171, 194, 203, 216, 238, 253, 259, 260, 262, 273, 302, 303
- Бизе Ж. — 56, 58, 65, 71—72, 77, 80, 97, 115, 152, 170, 183, 208, 218, 220, 266
- Блемон Э. — 81
- Блуменфельд Ф. М. — 242, 243
- Бойто А. — 197, 198
- Бонапарт Ж. — 53
- Боннеро (Bonnerot) Ж. — 4, 11, 18, 22, 29, 33, 37, 45, 51, 52, 74, 77, 78, 84, 97, 108, 122, 123, 136, 145, 147, 168, 171, 172, 176, 181, 186, 187, 196, 199, 209, 210, 226, 241, 244, 246, 256, 258, 266, 269, 282, 284, 285, 290, 319
- Бородин А. П. — 3, 105, 114, 157, 166, 306
- Брайер Ж. де — 107
- Брамс И. — 143, 179, 243, 259, 260
- Бриё Э. — 242, 244, 245, 252, 312
- Брук (Brook) Д. — 138, 180, 223, 319
- Брукнер А. — 260
- Брух М. — 197
- Брюир (Bruyr) X. — 283, 319
- Брюно (Bruneau) А. — 196, 197, 207, 284, 290, 319
- Брюсов В. Я. — 28
- Бузони Ф. — 291
- Буйе (Bouyer) Р. — 17, 319
- Булич С. К. — 45, 180
- Бурго-Дюкудре Л. А. — 199, 227
- Бюлов Г. фон — 45, 146, 300
- Бюссер (Busser) А. — 283, 319
- Бюссин Р. — 75, 177
- Вагнер** Р. — 9, 45—47, 51, 68, 107, 109, 111, 114, 121, 122, 130, 139, 143, 147, 154, 160, 161, 162, 165, 177, 182, 218, 227, 259, 260, 261, 291, 300, 304
- Вакери О. — 155, 181, 199, 307
- Валери П. — 195
- Валлас (Vallas) Л. — 72, 108, 122, 130, 136, 147, 177, 265, 277
- Вальдтейфель Э. — 57
- Вебер Г. — 20
- Вебер К. М. фон — 162, 260
- Веберн А. фон — 9
- Векерлен Ж. Б. — 58
- Вергилий М. П. — 19
- Верди Дж. — 58, 179, 253, 283
- Верлен П. — 257, 313
- Виардо Полина — 26, 72, 85, 254, 299, 303
- Виардо Поль — 136
- Видор Ш. М. — 123, 128, 284, 285
- Вийерс М. — 264
- Виктория, королева Англии — 211
- Вильгельм II — 224, 256
- Виоле, г-жа — 18, 298
- Вуллетт Г. — 272
- Габриэль, аббат — 37
- Гаде Н. — 260
- Гайдн Й. — 30, 112, 162, 164, 165, 207, 238, 254, 260, 263
- Гайяр — 14
- Галеви Ф. — 6, 21, 26, 27, 131, 299
- Галле Л. — 75, 93, 131, 155, 179, 181, 184, 187, 210, 214, 218, 302, 304, 307, 309
- Ганслик (Hanslick) Э. — 79, 82, 102, 138, 229, 319
- Геварт Ф. О. — 199
- Гёзи П. Б. — 223, 310
- Гендель Г. Ф. — 21, 35, 108, 112, 120, 135, 165, 231, 274,
- Геника Р. — 106
- Гёте В. — 180
- Гиллер Ф. — 52
- Гиро Э. — 58, 75, 133, 143, 192, 202
- Глазунов А. К. — 155, 156, 207, 208, 243, 306, 318
- Глебов И. — см. Асафьев Б. В
- Глинка М. И. — 129, 143, 144, 155, 250, 281

- Глюк К. В. — 18, 52, 96, 97, 188, 219, 221, 244, 253, 254, 301, 303
 Годран Л. — 9
 Гольбейн Г., Младший — 260
 Гомер — 81
 Гораций — 19
 Горький А. М. — 6
 Готье Т. — 21, 27, 28, 230
 Григ Э. — 51, 63, 72, 115, 194, 197, 198, 254, 261, 293
 Гро Э. — 51
 Гуммель И. — 21
 Гуно Ш. — 7, 27, 29, 32, 40, 42, 52, 58, 115, 133, 135, 149, 164, 170, 171, 176, 178, 183, 188, 198, 199, 239, 211, 218, 219, 220, 259, 268, 308
 Гюго В. — 27, 28, 33, 34, 48, 51, 58, 59, 78, 133, 145, 156, 161, 268, 299, 300, 301, 305, 307
 Гюнсбург Р. — 234

 Давид Ф. — 51, 58, 162
 Дамке Б. — 97
 Дандело (Dandelot) А. — 244, 268, 319
 Данте Алигьери — 198
 Даргомыжский А. С. — 129
 Дворжак А. — 260
 Деборд-Вальмор М. — 18, 298
 Дебюсси К. — 6, 7, 8, 32, 53, 87, 107, 110, 111, 118, 119, 150, 191, 195, 196, 211, 223, 226, 227, 228, 231, 232, 245, 246, 254, 257, 264, 272, 273, 276, 277, 280, 291, 297, 318
 Делаборд Э. — 67
 Делакруа Э. — 17
 Делиб Л. — 31, 133, 143, 208, 283
 Дельсарт Ф. — 21, 254
 Детруайя Л. — 137, 306
 Дегуш Ф. Н. — 34, 300
 Дианин С. А. — 157
 Докуа Ж. — 257, 314
 Домье О. — 27, 69
 Думик Р. — 285

 Душек Ф. К. — 260
 Дьёдонне — 48
 Дьёлафуа Ж. — 228, 231, 310
 Дьемер Л. — 159, 187, 203, 211
 Дэвис Т. — 77
 Дюбуа Т. — 40
 Дюка П. — 192, 202, 254
 Дюма (военный) — 18
 Дюма А. — 188
 Дюмениль (Dumesnil) Р. — 30, 114, 173, 216, 283, 292, 319
 Дюпарк А. — 75, 122
 Дюран А. — 92, 186, 187, 192, 202, 204, 228, 262

 Евгения, императрица — 57
 Ершов И. В. — 209

 Жаден — 61
 Жамбон — 231
 Жаэлле А. — 51
 Жилле — 177
 Жиро — 38
 Жюльен (Jullien) А. — 122, 132, 135, 149, 172, 180, 188, 189, 196, 283, 290, 319, 320

 Зиг В. — 54
 Золя Э. — 69

 Изан Э. — 215, 223
 Иоахим И. — 52
 Иппо Э. — 143

 Кабанель А. — 32, 78
 Казалис А. — 87, 303
 Калининков Вас. С. — 88, 89, 90, 93, 172, 173, 318
 Калькбреннер Ф. — 20, 21
 Капле А. — 111
 Карвальо Л. — 54
 Карл Александр, герцог саксонский — 106, 107, 124
 Карре М. — 54, 301
 Карро Г. — 263
 Карс А. — 82
 Кастильон А. де — 75, 80, 302

- Кашкин Н. Д. — 112, 118, 178, 318
 Кёклен Ш. — 223, 224, 288
 Керзина М. С. — 88
 Клейн Г. — 252, 313
 Клеман (Clément) Ф. — 149, 189, 197, 319
 Клемансо Ж. — 268
 Клементи М. — 260
 Клерен Ж. — 61, 192
 Клодель П. — 195
 Кожто Ж. — 277
 Кюллэн (Сен-Санс Клеманс) — 11, 12, 13, 14, 15, 19, 22, 34, 75, 96, 124, 129, 144, 183, 184, 186, 288, 290, 307
 Колонн Э. — 84, 87, 102, 189, 192
 Комбарье (Combarieu) Ж. — 30, 114, 173, 216, 283, 292, 319
 Конт О. — 28
 Коптяев А. П. — 117, 118, 119, 318
 Корелли А. — 276
 Корнель П. — 48, 300
 Корню Р. — 57, 301
 Корта (Cortot) А. — 63, 67, 86, 97, 98, 101, 102, 166, 201, 204, 205, 206, 211, 250, 318, 319
 Коэн А. — 96
 Коэн Л. — 27
 Крамер И. Б. — 260
 Кремье — 46
 Кроз (Croze) Ж. Л. — 201, 207, 309
 Кругликов С. Н. — 242
 Купер (Cooper) М. — 179, 227, 319
 Куперен Ф. — 7
 Курбе Г. — 27
 Кюрб А. — 3, 32, 88, 91, 104, 179, 200, 201, 209, 255, 318
 Лаведан А. — 245, 312
 Лавиньяк А. — 74
 Лакост Э. — 148
 Лало Э. — 287
 Ламаргин А. — 42
 Ламенне Ф. Р. — 37
 Лангер Э. Л. — 89
 Ландорми П. — 9
 Ларош Г. А. — 129, 318
 Ларусс (Larousse) П. — 149, 189, 197, 319
 Лассерр Ж. — 51
 Лассерр (Lasserre) П. — 288, 289, 291, 320
 Лафонтен Ж. — 273, 283, 316
 Лахор Ж. — см. А. Казалис
 Ле Плэ — 59
 Левин — 225
 Легуве Э. — 34, 59, 299, 301
 Леклер Ж. М. — 276
 Леккок Ш. — 26, 164, 258, 269
 Лекоят де Лиль Ш. — 28, 78, 230
 Лемер Ф. — 42, 60, 300
 Лефевюр-Вели Л. — 38, 39
 Леше Р. де — 268, 316
 Либон А. — 123, 124, 127, 304
 Ливанова Н. С. — 90
 Лист Ф. — 20, 26, 37, 40, 42, 47, 51, 52, 61, 65, 70, 79, 88, 89, 91, 92, 98, 99, 106, 107, 109, 122, 124, 126, 130, 135, 145, 146, 147, 149, 156, 157, 158, 159, 163, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 191, 198, 214, 215, 218, 220, 229, 245, 250, 254, 256, 262, 263, 276, 291, 302, 304, 306, 307, 313, 318
 Литвин Ф. — 239, 242
 Литольф А. — 51, 81, 302
 Лорандо Ж. — 283
 Любек — 52
 Лядов А. К. — 155
 Майзон (Maison) К. Е. — 292
 Мак-Дуээлл Э. — 194
 Маледан П. — 20, 298
 Малер Г. — 260
 Малерб (Malherbe) Ш. — 188, 320
 Малларме С. — 253
 Марн Г. — 239
 Мария Федоровна, императрица — 177

- Маркест Л. О. — 244
 Марсель Э. — 131
 Марси́к М. П. — 157, 306
 Массар Л. — 52
 Массне Ж. — 3, 58, 75, 80, 115, 130, 133, 137, 146, 152, 170, 183, 194, 208, 218, 221, 235, 254, 259, 263, 264, 268, 272, 285, 294
 Массон Ш. — 12, 13, 15, 19, 68, 75, 80, 298, 302
 Массон Э. — 12
 Матильда, принцесса — 53
 Мегюль Э. — 270
 Мейербер Дж. — 6, 121, 131, 150, 254
 Мекк Н. Ф. фон — 110, 132, 149
 Мендельсон Ф. — 20, 30, 51, 63, 65, 123, 135, 163, 199, 216, 243, 260
 Мендес К. — 34, 300
 Мерис П. — 181, 199
 Мерклинг А. П. — 149
 Мерси-Аржанто Л. де — 157
 Мерсье О. — 108
 Мессаже А. — 47, 48
 Мийо Д. — 277, 279
 Миклос Р. — 192
 Мине — 48
 Мольер Ж. Б. — 193
 Мондонвиль Ж. Ж. — 276
 Монтиньи-Ремори (по мужу де Серр) К. — 103, 166, 168, 243, 248, 249, 250, 251, 252
 Мохамед Али Паша — 228, 244, 247, 312, 313
 Моцарт В. А. — 18, 19, 21, 43, 51, 123, 178, 207, 217, 221, 235, 238, 247, 255, 256, 260, 262, 265, 285, 297, 301
 Мусоргский М. П. — 87, 88, 105, 107, 150, 153, 318
 Мутер Р. — 17
 Мюссе А. де — 163, 265, 266, 315
 Наполеон III — 25, 69, 70, 78
 Направник Э. Ф. — 144, 149, 150
 Нейтцель (Neitzel) О. — 320
 Нейпорт — 89
 Нидермейер — 47
 Нидермейер Л. — 47, 300
 Ноай А. де — 243, 312
 Носети Ж. — 278, 317
 Обер Д. Ф. Э. — 6, 53, 54, 58, 121, 162, 266, 291
 Оже де Лассус (Augé de Lassus) Л. — 16, 123, 196, 197, 237, 238, 289, 290, 308, 311, 319
 Оливье Э. — 69
 Оллон М. д' — 93, 176, 265, 266
 Орик Ж. — 297
 Оссиан — 34, 299
 Оффенбах Ж. — 136, 163, 164, 170, 197, 254
 Павлова А. П. — 171
 Падеревский И. — 189, 255
 Падлу Ж. — 42, 71, 80, 87, 134
 Пажес А. — 48, 301
 Палестрина Д. П. да — 37
 Пеллетан Ф. — 97
 Пенмарш Г. де — 34, 299
 Пети де Жюльвиль — 230
 Полэн — 21
 Преображенская О. О. — 207
 Прокофьев С. С. — 213
 Протопопов В. В. — 43, 142, 173, 174, 195, 318
 Пруст (Proust) П. — 320
 Пуаз Ф. — 27
 Пуленк Ф. — 297
 Пуччини Дж. — 252
 Пушкин А. С. — 220
 Пюньо Р. — 272
 Рабо А. — 275
 Равель М. — 7, 116, 191, 211, 214, 215, 297
 Рамо — 136
 Рамо Ж. Ф. — 7, 51, 98, 109, 136, 164, 169, 202, 217, 249, 258, 260, 263, 273, 274, 304, 309
 Расин Ж. — 233, 283, 310

- Рафаэль С. — 17
 Рахманинов С. В. — 194, 210, 242
 Ребер А. — 143, 145, 305
 Редутэ П. — 13
 Рейер (Reyer) Э. — 133, 221, 245, 320
 Реклю П. — 154
 Рембрандт Х. ван Р. — 222
 Рено А. — 71, 302
 Реньо А. — 61, 73, 74
 Реньо Ф. — 258
 Реси Р. де — 188
 Рёхзель И. — 83
 Римский-Корсаков Н. А. — 3, 45, 88, 105, 111, 113, 129, 140, 141, 209, 215, 227, 240, 242, 243, 318
 Рислер О. — 187
 Роден О. — 269
 Роллан Р. — 6, 149, 151, 156, 159, 175, 177, 200, 225, 228, 229, 230, 232, 241, 243, 261, 262, 290, 318, 320
 Ролле О. — 26
 Ромен (Romain) Л. де — 90, 91
 Ронкетти С. — 133
 Ронсар П. де — 278, 283, 317
 Россини Дж. — 36, 58, 59, 66, 171, 253, 254, 300
 Ростовцева Л. Д. — 210
 Рубинштейн А. Г. — 3, 39, 60, 61, 63, 77, 129, 218, 220, 260, 301, 302
 Рубинштейн Н. Г. — 105, 106, 129
 Русси В. — 53
 Руссо А. — 124
 Сандерсон С. — 196
 Сапожников Н. — 89
 Сарасате П. — 39, 51, 52, 103, 137, 207, 301
 Сарду В. — 223, 310
 Саги Э. — 170, 171, 272, 277, 297
 Свенсен Ю. С. — 260
 Сегерс Ф. — 22, 26, 27, 29
 Сен-Санс А. — 102, 129, 144, 303, 304
 Сен-Санс В. — 11, 12, 13, 298
 Сен-Санс Ж.-Б.-Н. — 11
 Сен-Санс Ж.-Ф. — 124, 129, 144, 304, 305
 Сен-Санс К., дядя — 11, 12
 Сен-Санс Клеманс — см. Коллэн К.
 Сен-Санс М. — см. Трюффо М.-Л.-Э.
 Сен-Санс Э. де — 11
 Сервьер (Servières) Ж. — 40, 80, 87, 109, 122, 123, 134, 146, 147, 173, 203, 207, 269, 281, 320
 Серов А. Н. — 112, 129
 Серр де — 166, 168
 Серр де К. — см. Монтины-Ремори К.
 Сибелиус Я. — 92, 155
 Сидоний — 11
 Сильвестр А. — 137, 306
 Скарлатти Д. — 260, 274
 Скриб О. Э. — 26
 Скрыбин А. Н. — 155
 Скюдод П. — 48, 51, 301
 Славина М. А. — 209
 Слонимский (Slonimsky) Н. Л. — 277
 Сметана Б. — 146, 260
 Софокл — 199, 308
 Спонтини Г. — 241
 Стамати К. — 20, 21, 22, 260, 298
 Станиславокий К. С. — 293
 Стасов В. В. — 73, 87, 88, 156, 157, 228, 229, 318
 Стендаль (псевд. Анри Бейля) — 161
 Стравинский И. Ф. — 8, 94
 Сю Э. — 188
 Сюлли-Прюдом А. — 28, 230
 Танеев С. И. — 3, 109, 110, 172, 318
 Тардьё Ш. — 146
 Тартини Д. — 276
 Тастю А. — 34, 299
 Таффанель К. П. — 177
 Теннисон А. — 77
 Тициан В. — 285
 Тольбек О. — 83

Тома А. — 58, 201
Трюффо Ж. — 96
Трюффо М.-Л.-Э. (Сен-Санс М.) — 96, 124, 129, 144, 303, 305
Тьер А. — 163
Тьерри-Пу — 97
Тьерсо Ж. — 18, 97, 120, 121, 145, 156, 318, 320
Тюрбан — 177

Ферран Ю. — 58
Ферте А. — 264
Филипп И. — 41, 273
Фильд Дж. — 260
Финдейзен Н. Ф. — 104, 255
Флобер Г. — 69, 166
Форе (Fauré) Г. — 7, 40, 47, 52, 63, 75, 78, 124, 223, 245, 254, 297
Франк С. — 9, 39, 43, 62, 75, 98, 99, 122, 130, 135, 136, 174, 175, 216, 221, 264, 267, 270, 305
Франц Р. — 39
Франшомм О. — 21
Фурнье П. — 262, 270, 314, 315, 316

Халанье А. — 85
Хердинг (Harding) — 4, 21, 72, 78, 96, 124, 144, 171, 319
Хольман И. — 238, 264
Хольмес А. — 72, 79, 80, 164, 186

Цицерон — 19
Чайковский А. И. — 105, 149
Чайковский М. И. — 105, 108, 197
Чайковский П. И. — 3, 61, 62, 79, 83, 84, 86, 88, 89, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 121, 129, 132, 143—149, 155, 172, 174, 178, 193, 194, 197, 198, 260, 293, 318

Шабрие Э. — 7, 197, 227
Шазаль — 267
Шаляпин Ф. И. — 242
Шантавуан (Chantavoine) Ж. — 71, 72, 92, 98, 99, 121, 122, 139, 181, 184, 203, 256, 269, 279, 281, 287, 291, 297, 319
Шаплен Ш. — 32
Шарпантье Г. — 225, 227, 230, 249, 264
Шарпантье М. А. — 193
Шекспир У. — 137, 161
Шёнберг А. — 9
Шербюлье В. — 234
Шестакова Л. И. — 144
Шиллер И. Ф. — 165
Шопен Ф. — 20, 21, 51, 106, 155, 177, 215, 218, 238, 256, 258, 260, 263, 273
Штейнберг М. О. — 208
Штраус И. (сын) — 57
Штраус Р. — 230, 243, 250, 260
Шуберт Ф. — 34
Шуданс П. — 55
Шуман К. — 39
Шуман Р. — 20, 35, 45, 47, 51, 52, 63, 65, 98, 101, 160, 163, 194, 218, 250, 259, 268

Эдуард VII — 231
Экоршевилль Ж. — 241
Эммануэль М. — 276
Энгр Д. — 17, 18, 163, 298
Энди (Indy) В. д' — 85, 98, 108, 122, 130, 138, 139, 172, 174, 216, 227, 244, 246, 254, 265, 267, 292, 294, 319
Эразм Роттердамский — 260
Эредиа Х. М. — 28
Этлен А. — 282, 283

Ю. Ж. — 285
Юргенсон П. И. — 149

Ястребцев В. В. — 45, 88, 111, 227

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
Глава первая. Детство	11
Глава вторая. В Консерватории. Выход в жизнь	23
Глава третья. Становление таланта и воли	37
Глава четвертая. Грозные годы. Расцвет творчества	70
Глава пятая. Зрелость	96
Глава шестая. Испытания и победы	126
Глава седьмая. Годы странствий	185
Глава восьмая. Бодрая старость	237
Заключение	286
<i>Главнейшие даты жизни и творчества</i>	298
<i>Главнейшая использованная литература о Сен-Сансе</i>	318
<i>Указатель имен</i>	321

Юлий Анатольевич Кремлев
КАМИЛЬ СЕН-САНС

Редактор И. Прудникова. Худож. редактор В. Антипов.
Техн. редактор Р. Орлова. Корректоры Ю. Фельдман и
К. Петрова.

Сдано в набор 25/IX 1969 г. Подписано к печати 6/V 1970 г. А07684
Формат бумаги 84×108¹/₃₂ Печ. л. 10,81 (Усл. п. л. 18,16) Уч.-изд. л.
15,85 (включ. вклейки) Тираж 18 000 экз. Изд. № 1439 Т. п. 1969 г.
№ 663. Зак. 313. Цена 1 р. 21 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2

