

И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

1936

I

В одной из многочисленных бесед Гете с Эккерманом как-то зашла речь о музыке к „Фаусту“.

— Я все же не теряю надежды,—сказал Эккерман,—что к „Фаусту“ будет написана подходящая музыка.

— Это совершенно невозможно, — ответил Гете. — То отталкивающее, отвратительное, страшное, что она местами должна в себе заключать, противоречит духу времени. Музыка должна бы быть здесь такого же характера, как в „Дон Жуане“; Моцарт мог бы написать музыку для „Фауста“. Быть может, это удалось бы Мейерберу, но едва ли он будет иметь охоту взяться за что-либо подобное; он слишком тесно связал себя с итальянскими театрами. (1)

1 Эккерман. „Разговоры с Гете в последние годы его жизни“, запись от 12 февраля 1829 г.

Эта высокая и парадоксальная оценка Мейербера со стороны патриарха немецкой литературы, современника Бетховена и Шуберта (впрочем, так и не сумевшего постигнуть их творчество), в дальнейшем неоднократно вызывала недоумения у музыкантов XIX столетия. Объяснить ее ссылкой на малую музыкальность Гете мешал пизетет перед именем одного из наиболее универсальных мировых гениев, да к тому же это было бы и по существу неверно; Гете вполне разбирался в музыке XVIII века, ценил Генделя, преклонялся перед Моцартом и только к новейшей музыке романтического направления — начиная от Бетховена — чувствовал непреодолимую антипатию. Оставалось объяснить суждение о Мейербере (1) случайными причинами.

Так или иначе — поверить тому, что у Гете были глубокие основания серьезно отнестись к Мейерберу, европейские музыковеды, за немногими исключениями, не могли. Уж слишком скомпрометированной казалась репутация Мейербера на общем фоне истории оперы XIX века. Не то чтобы ему отказывали в композиторском таланте — этого, кажется, никто не оспаривал.

1 Кстати, не единичное. См. в тех же разговорах

с Эккерманом запись от 29 января 1827 г., где Гете говорит о настоящем большом композиторе который должен написать музыку для „Елены" и в пример которому ставится тот же Мейербер.

Но тем более обрушивались на Мейербера за то, что он „профанировал" свой талант, угождая моде и публике, гоняясь за театральными эффектами в ущерб драматургической и музыкальной логике, что он стал коммерсантом от музыки и в то же время своеобразным музыкальным демагогом, что — одним словом — именно Мейерберу опера обязана своим общественно-философским и музыкальным декадансом. Уже Роберт Шуман, негодуя, писал по поводу „Гугенотов", что у Мейербера сценическое действие — ради выходящих контрастов — происходит либо в публичном доме, либо в церкви. Но все эти нападки бледнеют перед ожесточенной и систематической кампанией, которую повел против Мейербера Рихард Вагнер. Именно Вагнеру Мейербер обязан дискредитацией своего имени и творчества на многие десятилетия

В „Опере и драме" и „Еврействе в музыке" Мейербер третируется, как постыдное пятно в истории музыкального театра. Он лишен творческой воли и музыкальной индивидуальности. Он не что иное, как „флюгер европейской оперно-музыкальной погоды, — флюгер, который нерешительно вертится по ветру, пока, наконец, погода не установится". (1) Он менее всего самостоятелен: „Подобно скворцу, он следует за

1 Эта и последующие цитаты взяты из трактата Вагнера „Опера и драма",

плугом в поле и из только что вспаханной борозды весело выклеывает червей. Ни одно направление не принадлежит ему, но все он перенял от предшественников и разрабатывает чрезвычайно эффектно; к тому же он это делает с такой поспешностью, что предшественник, к словам которого он прислушивается, не успеет еще выговорить слова, как он уже кричит целую фразу, не заботясь о том, правильно ли он понял смысл этого слова. Отсюда и происходило, что он всегда говорил нечто несколько иное, нежели то, что хотел сказать его предшественник. Однако шум, производимый фразой, сказанной Мейербером, бывал так оглушителен, что предшественнику уже самому не удавалось выразить настоящего смысла своих слов: волей-неволей, чтобы также иметь возможность говорить, он должен был присоединить свой голос к этой фразе". Поэтому сам Мейербер — „извращеннейший музыкальных дел мастер", а его оперы — „непомерно-пестрая, историко-романтическая, чертовско-религиозная, набожно-сладо-страстная, фривольно-святая, таинственно-наглая,

сентиментально-мошенническая драматическая смесь". "Тайна мейерберовской оперной музыки—эффект".

В "Еврействе в музыке" Вагнер подводит под эти уничтожающие характеристики, так сказать, „расовое" обоснование. Мейербер — еврей по происхождению, и музыка его есть типичный продукт „еврейского духа". Оторванный от почвы, не имея родного языка, еврей-музыкант стремится усвоить все формы и все стили. Его музыка, калейдоскопически пестрая, вечно колеблется между нездоровой чувственностью и сухим математическим формализмом. Место органической музыкальной логики заступает разорванность художественного сознания и неспособность создать собственный оригинальный стиль: вместо него получается манерничанье, погоня за пикантными модернизмами и т. п. Произведения Мейербера (не названного в „Еврействе в музыке" по имени, но описанного с тщательным перечислением наводящих признаков) и являются зловредными порождениями всеотрицающего „еврейского духа" и способствуют разложению европейской музыкальной культуры.

Эти аргументы Вагнера, положенные в основу его циничной и вместе с тем теоретически наивной антисемитской метафизики, в дальнейшем будут неоднократно использованы буржуазными критиками Запада. Мы встретим их у Вейнингера, Чемберлена и множества других, то в более усложненном, то в демонстративно оголенном виде. Их будут переадресовывать всем последующим композиторам-евреям — Малеру, Шенбергу — в целях откровенной антисемитской травли. Нечего и говорить, что в наши дни вагнеровские рассуждения о еврействе попали на сугубо-благоприятную почву в гитлеровской Германии и послужили „философским оправданием" гнуснейшей кампании против музыкантов не-арийского происхождения.

Возвратимся к Мейерберу. Так или иначе, в результате нападков Вагнера—и не только в антисемитской их части—историческая репутация Мейербера оказалась подмоченной основательно. Особенно постарались—после смерти самого байрейтского маэстро — фанатические вагнерианцы всех мастей, объявившие вагнеровскую музыкальную драму единственным достойным культурного европейца жанром театральной музыки. Опера же с их точки зрения являлась видом искусства, подлежащим окончательному упразднению; особенно же в лице итальянцев и Мейербера. И только, когда в послевоенное время окончательно рассеялся вагнерианский гипноз, мы получили возможность вновь объективно подойти к великим мастерам итальянской и французской оперы XIX в. В первую очередь был реабилитирован Верди; мы почитаем его одним из величайших гениев европейской музыкальной драматургии, в иных произведениях достигаю-

щим почти шекспировской мощи и выразительности.

Ныне наступает время пересмотреть ходячую точку зрения на Мейербера. Конечно, было бы обратной ошибкой поставить его наравне с Верди, Бизе или тем же Вагнером: Мейербер — композитор меньшего, но все же очень значительного масштаба. Мейербера упрекали при жизни, что с помощью щедро оплаченных реклам и клаци он создавал успех своим сочинениям. Но Мейербер давно умер, а „Гугеноты“ вот уже скоро сто лет как не сходят с оперных сцен всего мира. Значит, дело не в сенсационном ажиотаже, а в действительно крупных достоинствах самой музыки, с честью выдержавшей испытание временем.

Все сказанное заставляет нас отнестись к оперному наследию Мейербера с самым пристальным вниманием.

II

ПРЕЖДЕ всего—какой национальной культуре принадлежит Мейербер?

Уже современники затруднялись ответить на этот вопрос. Мейербер—типичный европейский космополит, как в быту, так и в творчестве. „В его музыке мелодика—итальянская, гармония — немецкая, а ритмика —французская“, так исстари повелось аттестовать творческую продукцию Мейербера.

Жизненные условия крайне способствовали тому, чтобы композитор превратился в „гражданина Европы“.

История музыки знает много трагических биографий. Назовем Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Гуго Вольфа, Малера, Мусоргского, в известной мере—Вагнера. Среди этих имен Мейербер выступает баловнем судьбы, настоящим счастливецом.

Джакомо Мейербер (точное имя—Якоб Либман Беер; приставка Мейер была обусловлена получением богатого наследства от родственника, носившего эту фамилию) родился в 1791 г. (а не в 1794 г., как ошибочно полагают некоторые биографы) в семье крупного берлинского банкира. Семья культурная и бесспорно талантливая; один из братьев Джакомо — Вильгельм — будущий видный астроном, другой — Михаэль — рано умерший, одаренный драматург и поэт, автор „Парии“ и трагедии „Струэнзе“, к которой Мейербер впоследствии напишет великолепную музыку. Детям дается блестящее образование: к их услугам штат преподавателей — от иностранных языков до музыки. Джакомо быстро становится пианистом-вундеркиндом; девяти лет выступает в публичном концерте, играя Моцарта; среди его учителей—знаменитый Муцио Клементи; друг Гете дирижер Цельтер, ученый и педантичный музыкант; и, наконец, впослед-

ствии, — образованнейший теоретик и оригинальный композитор новаторского толка, эксцентричный аббат Фоглер, в чьей школе в Дармштадте Мейербер встретился на ученической скамье с Карлом-Марией Вебером, будущим гениальным автором „Волшебного стрелка“, „Эврианты“ и „Оберона“.

Сам Мейербер—при всей живости темперамента—уже в школе обнаруживает характерные черты: он чудовищно трудолюбив и усидчив, он способен по целым неделям сидеть в шлафроке, не выходя из комнаты, погрузившись в штудирование партитур. Он изучает фугу и контрапункт, равно предан — несмотря на конфессиональные различия—церковной и светской музыке, сочиняет кантаты, и одна из них приносит ему первый крупный успех: это—лирическая рапсодия с благонамеренным названием „Бог и природа“ (1811). Повидимому, и здесь, несмотря на ученость композиции, ему более всего удались эффектные декоративные моменты. Во всяком случае, современники отмечают, что „появление света, постепенное зарождение жизни в природе, нежную гармонию цветов, вообще всю поэзию природы он передал особенно удачно. Величаво — торжественно бушуют могучие волны моря, и раздаются грозные удары грома в его музыке. Очень ярко также передана сцена воскресения мертвых“. Можно упомянуть еще о двух событиях этого периода. Одно из них, характеризующее Мейербера как своего рода „общественника“,—сочинение патриотического псалма по поводу так называемого „освободительного“ движения в Германии, направленного против Наполеона и французских завоевателей. Другое — встреча в Вене с Бетховеном на концерте, где исполнялась не слишком удачная симфоническая картина Бетховена „Битва при Виктории“. Молодой Мейербер играл на барабане и — по отзыву самого рассерженного Бетховена—играл очень плохо: от волнения никак не мог вступить во время.

Но то была случайная неудача. Много тревожнее было другое: первые оперы Мейербера—библейская „Обет Иевфая“ и ориентальная „Алимелек, или Хозяин и гость“—прошли с более, чем скромным успехом. Правда, значительная доля вины в этом падала на плохую постановку (в Штутгарте первая сценическая репетиция „Алимелека“ состоялась накануне премьеры), но, очевидно, не слишком понравилась и самая музыка. Критики упрекали Мейербера в неумении овладеть вокальной линией и вообще в отсутствии мелодической одаренности. Это был опасный симптом. В эпоху Реставрации, после окончания наполеоновских войн, вся Европа с особенной жадностью набросилась на роскошную чувственную мелодику итальянской оперы, с ее чисто-гедонистической („наслажден-

ческой") эстетикой. Мейерберу, с его немецкой контрапунктической ученостью, грозила опасность остаться в стороне. Первым сигнализировал Мейерберу об этой опасности маститый Сальери. Он настоятельно советует молодому композитору пересмотреть свои музыкальные принципы и ехать в Италию.

В 1816 г. Мейербер приезжает в Венецию. Начинается новый, итальянский период его развития. Во всех театрах безраздельно царит „лебедь из Пезаро" —Джоакино Россини. С триумфом проходят представления его „Танкреда". Готовится к постановке опера, создавшая Россини мировую славу, — „Севильский цирюльник". От природы одаренный огромной сметкой, Мейербер ориентируется в новой обстановке исключительно быстро. Мелодия—вот что должно стать новым рычагом его творчества. Мейербер начинает стремительно переучиваться. Сложная полифония германской школы отставлена, багаж дармштадтской учености без сожаления выбрасывается. Появляются первые оперы в манере Россини. В Падуе с достаточным успехом ставится „Ромильда и Констанца" (1818), в Турине—„Узнанная Семирамида" (1819) по старому тексту Метастазियो, на который в свое время сочиняли музыку и Гассе и Глюк; в Венеции идет— „Эмма Ресбургская" (1819), в Милане—„Маргарита Анжуйская" (1820), там же два года спустя—„Изгнанник из Гренады" (1822). Оперы эти ныне забыты; впрочем Мейербер многое из них использовал в позднейших партитурах: так, одна рельефная мелодия из „Изгнанника" вошла в „Пророка" (хор мальчиков в церкви). Кое-где уже намечаются острые тембровые комбинации. Шедевром этого периода явился „Крестonosец в Египте", поставленный в 1824 году в Венеции, с участием в главной роли прославленного кастрата Веллутти. В "Крестonosце" есть яркие драматические места; сочно звучит большой оркестр, с шестью трубами; в составе деревянных впервые употреблен контрафагот. Некоторые отрывки (хоры гондольеров и заговорщиков) быстро становятся популярными. „Крестonosец" —это уже большой европейский успех. Его ставят даже за пределами Европы—в Соединенных Штатах и в Бразилии.

Итальянский период отразился на всем складе личности Мейербера. „Все мои чувства и мысли сделались итальянскими, —писал он д-ру Шухту:— после года, проведенного там, мне казалось, что я природный итальянец. Под влиянием роскошной природы, искусства, веселой и приятной жизни я совершенно акклиматизировался и в силу этого мог чувствовать и думать только как итальянец. Что такое совершенное перерождение моей духовной жизни должно было иметь влияние на мое творчество — понятно само собой. Я не хотел подражать Россини и

писать по-итальянски, как это утверждают, но я должен был так писать, как я писал,—в силу своего внутреннего влечения". В этих высказываниях перед нами целиком встает гибкая, полиморфная натура Мейербера, подобно мифологическому Протею выступающая в различных обликах: трудолюбивого немецкого юноши— в Дармштадте, темпераментного итальянца — в Венеции, наконец, типичного парижанина— во Франции.

Однако немецкими сотоварищами Мейербера эта итальянская метаморфоза квалифицировалась как измена национальному искусству. Великий Вебер, правда, помогает Мейерберу продвинуть на немецкие сцены его новые оперы, однако огорчен до глубины души. „Сердце мое обливается кровью, — пишет он, — при виде того, как германский артист, одаренный громадным талантом, ради жалкого успеха у толпы унижается до подражания. Неужели уж так трудно этот успех минуты, я не говорю — презирать, но не рассматривать как самое великое?"

Для натуры Мейербера успех, впрочем, был не столько удовлетворением тщеславия, сколько компасом, указывающим, в какую сторону плыть. Поэтому немецкие неудачи (а в Германии итальянизированные оперы шли без всякого триумфа) заставили его призадуматься. В это время его привлекает иной предмет вожделений—Париж, тогдашний мировой политический и музыкальный центр. „Я признаюсь вам, — пишет композитор певцу Левассеру, перекочевавшему из Милана в парижскую оперу,—что я был бы много счастливее написать одну оперу для Парижа, нежели для всех вместе театров Италии. Ибо в каком другом месте мира может художник, желающий писать подлинно драматическую музыку, найти мощные вспомогательные средства, нежели в Париже! Здесь у нас прежде всего нет хороших текстов; а публика ценит лишь один из видов музыки. В Париже, наоборот, можно найти выдающиеся либретто, и публика восприимчива для любого рода музыки, если только она гениально сделана. И поэтому для композитора там открывается совсем иное поле деятельности, нежели в Италии.

Обстоятельства, как всегда, благоприятствовали Мейерберу. Его вызвал в Париж Россини. Знаменитый маэстро и не предполагал, что впоследствии триумфы Мейербера окажутся роковыми для его собственной славы и обрекут его на долгое, до самой смерти, молчание. („Я еду в Италию,—кричал впоследствии взбешенный успехами „Роберта-дьявола" Россини,— и вернусь в Парижскую оперу только тогда, когда иудеи закончат свой шабаш!"). Но сейчас, в 1824 году, ситуация была иная. Мейербер рассыпался в комплиментах, как восторженный ученик; Россини, руководивший итальян-

ской оперой в театре Лувуа, держался покровительственно и поставил в Париже мейерберова „Крестоносца" (премьера 25 сентября 1825 г.). Успех был изрядный, но не слишком: Париж, избалованный драматическими эффектами Спонтини, реагировал на итальянскую оперу Мейербера не очень уж горячо. Но дело было сделано: Мейербер — одной ногой уже в „столице мира". Смерть отца в 1825 г. вызывает композитора в Берлин. У постели мертвого родителя происходит помолвка Мейербера с кузиной Минной Моссон. Еще раз предпринимается путешествие по Италии, окончательно убеждающее, что необходимо обосноваться в Париже. В 1827 г, Мейербер переселяется в столицу Франции.

III

МЕЙЕРБЕР не ошибся: именно Париж дал ему мировую известность. Подобно Гейне и Оффенбаху, в Париже Мейербер нашел вторую родину.

Париж этих лет представлял собой великолепное и увлекательное зрелище. Франция быстро оправлялась от поражений 1814—1815 гг. Подавленность, имевшая место в первые годы Реставрации, сменилась тайным и даже открытым брожением умов. Правда, еще царила „мировая скорбь", еще зачитывались байроновскими поэмами, еще бредили Чайльд-Гарольдом; но это была скорее литературная мода. Бурбоны доживали последние сроки: их непопулярность была ясна малым детям. Либеральная буржуазия воспряла духом. Банкиры действовали во-всю, субсидируя подготавливающую ликвидацию монархии Карла X. Рождалась „Наполеоновская легенда", прославляющая героическое прошлое. Еще живы были ветераны Сен-Жан-д'Акры, Маренго и Аустерлица. Распространялись идеи утопического социализма. В литературе уже кипела „романтическая революция". В предисловии к трагедии „Кромвель" молодой Виктор Гюго громил классицизм и превозносил до небес Шекспира. Старые жанры — классической трагедии расиновского типа в драме, „лирической трагедии" в опере—подвергались ожесточенным атакам со стороны передовой буржуазной художественной интеллигенции: в них видели продукт ненавистного феодально-аристократического „старого порядка". В опере царили: в серьезном жанре—старики Метюль, Керубини и особенно Спонтини, в чьих операх возрождался древний Рим, образы которого перекликались с героями Наполеоновской империи; в комическом жанре—импортный Россини и отечественные—Буальдьё, Изуар, Обер... В среде инструментальной музыки готовилась бомба: Берлиоз уже писал свою парадоксально-новаторскую „Фантастическую симфонию",

Жизнь была ключом. Неудивительно, что Парим начинает становиться излюбленным местом пилигримства зарубежных свободлюбивых литераторов—Берне, Гейне,—своего рода политической Меккой.

Обосновавшись в 1827 г. в Париже, Мейербер не торопится выступить с новым опусом. После премьеры „Крестоносца“ (1825 г.) он выжидает шесть лет. За эти годы он открывает салон, завязывает артистические и деловые знакомства, посещает театры, а главное—ко всему присматривается и много наблюдает. На его глазах осуществляются две исторические оперные премьеры: 29 февраля 1828 г. ставится „Немая из Портичи“ („Фенелла“) Обера, 3 августа 1829 г.—„Вильгельм Телль“ Россини. В обеих сквозит политическая тематика (неаполитанское восстание во главе с Мазаньелло в „Фенелле“, восстание швейцарских горцев против австрийских феодалов—в „Телле“); это сближает их с такими драматическими произведениями, как „Сицилийская вечерня“ Казимира Делавина и „Жакерия“ Мериме. В обеих операх новинкой является этнографический колорит (романтическая „couleur locale“), притом—по справедливому замечанию германского музыковеда Германа Аберта—не только как декорация южной природы, но и как носитель темперамента целого народа: в этом нерв „Фенеллы“ и „Телля“. Примеры этих опер, героических по своей основной устремленности, перекликавшихся с современностью выбором политической темы (разумеется, под Австрию Гесслера в „Телле“ подставляли ненавистную меттерниховскую Австрию двадцатых годов XIX века),—сделались вехами в истории романтической оперы. Следующим событием будет уже мейерберовский „Роберт-дьявол“.

Примерно к этому времени относится и еще одна знаменательная встреча: начало творческой и деловой связи с пользовавшимся громкой известностью драматургом и сценаристом Эженом Скрибом (1791—1861), будущим неизменным соратником Мейербера, Скриб не был ни гениальным человеком, ни великим писателем. Но зато он обладал многими драгоценными (и недаром высоко ценимыми Мейербером) качествами: он превосходно знал театры и публику, как никто умел угадывать вкусы, потребности и сегодняшние и даже завтрашние желания этой публики. У него был замечательный нюх на идеи, носившиеся в воздухе; кроме того, он был первоклассным мастером сценической интриги, неистощимым изобретателем драматических эффектов, принцип которых был заимствован из арсенала антитез романтической драматургии Александра Дюма-отца и Виктора Гюго. К тому же он был отменно работоспособен и чудовищно плодовит. Его общественное положение было окончательно

упрочено в 1836 г., когда его удостоили приема во Французскую академию, несмотря на сомнительность его кандидатуры с точки зрения высоких литературных критериев; (1) впрочем

1 Скриб этим не смущался. В ответной речи во время принятия его в Академию он развивал мысль, что-де вовсе не задача драматурга возиться с идеями.

анналы Французской академий знавали и не такие компромиссы. Так или иначе, для Мейербера Скриб оказался „золотым человеком“, нужным, как воздух. Первенцем их сотрудничества и явился „Роберт-дьявол“ (премьера 22 ноября 1831 года).

Трудно понять в наши дни сенсационный успех этой оперы. На сцене фигурирует Роберт, прозванный дьяволом, свирепый нормандский герцог; его невеста, мессинская принцесса Изабелла, иногда блистающая колоратурой; и, наконец, сам дьявол собственной персоной, под именем Бертрама; он же является „незаконным отцом“ Роберта. По ходу действия Роберт, порожденный и одержимый дьяволом, должен быть искуплен чистой любовью. Внешне это напоминает аналогичные темы немецких романтических опер и хотя бы Вагнера (начиная от „Летучего голландца“⁴). Но в том-то и отличие Мейербера от немецких романтиков, что психология героев у него отступает на задний план: ее оттесняют острые и причудливые сюжетные ситуации. Так, по ходу действия, Роберт проникает в развалины монастыря, где сатана воскрешает умерших монахинь, которые сладострастными плясками (вставной „балет монахинь“ при участии Марии Тальони) соблазняют героя и заставляют его совершить кощунственный акт— сорвать вечно-зеленую ветвь с гробницы св. Розалии. Все это отдает феерией. Сам дьявол распевает дуэты и мрачные арии (напоминая известные слова Гете о том, что „нет ничего безвкуснее чорта, который находится в состоянии отчаяния“). В композиции спектакля безраздельно царят романтические антитезы: в первом акте пиршество, застольная песнь, сицилиана и т. д.,— во втором— торжественность, рыцарская атмосфера, печальная фигура прекрасной и целомудренной Изабеллы, и далее в том же роде. Развязка наступает в последнем акте— в кафедральном соборе, где раздаются молитвы монахов (солирующие голоса а capella и хор в архаическом стиле), где терпит окончательное поражение и с бенгальским треском проваливается в преисподнюю злополучный папаша-дьявол и где под звуки арф добродетель справляет апофеоз.

Как бы то ни было, „Роберт-дьявол" одержал победу над парижанами. В нем было все, что могло привлекать в те годы: живое действие, яркие контрасты, аромат таинственности, роковые разоблачения, бутафорская фантастика, пикантный балет развратных монахинь, поющий сатана, своим появлением жутко и приятно щекочущий нервы, умело дозированная сентиментальность и, наконец, яркая театральная музыка, начиная от краткой интродукции с темой тромбонов захватывающая слушателя. Изобилие эффектных вокальных номеров и блестящая оркестровка завершают успех. Наиболее нравились сицилиана в первом акте и каватина Изабеллы в четвертом. Звуковая живопись и характеристика героев тембрами играют выдающуюся роль: так, Бертрам — олицетворение зла — охарактеризован мрачными звучностями фаготов, тромбонов и офиклеида. В целом партитура "Роберта" уже намечает синтез итальянской вокальной системы и французского инструментально-драматического письма.

„Роберт-дьявол" был первым ошеломляющим успехом Мейербера. За ним следует триумфальная премьера „Гугенотов" (1836). Соперники Мейербера из старшего поколения — Спонтини, Россини — оттеснены в симпатиях парижан окончательно. В 1842 г. прусский король Фридрих-Вильгельм IV приглашает его генерал-музик-директором в Берлин; предложение для Мейербера тем более лестное, что оно исходит из страны, менее других склонной признавать мировую репутацию композитора. В Берлине он руководит оперой, продвигает, между прочим, вагнеровского „Летучего голландца", которым дирижирует сам автор, в то время обхаживавший Мейербера и частенько бывавший у него в гостях. Приписывать Мейерберу неудачу „Голландца" (он выдержал всего четыре представления) было бы в высшей степени несправедливо: Мейербер сделал все возможное, чтобы поддержать своего будущего заклятого врага. Он завязывает переговоры с передовыми музыкантами — Берлиозом, Листом, Маршнером, — приглашая их в Берлин. Неоднократно он выступает как дирижер, Из русских композиторов он интересуется Глинкой, исполняет его трио из „Жизни за царя". В одном из писем к Глинке можно встретить следующую оценку деятельности Мейербера: „оркестром управлял Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях". Впрочем, сам Мейербер не слишком увлекался дирижированием. „Я не очень гожусь в дирижеры, — пишет он д-ру Шухту: — говорят, хороший дирижер должен обладать большой долей грубости ... Мне же такая грубость всегда была противна ... Я не могу поступать так резко и энергично, как это необходимо при разучивании. .. Репетиции делали меня больным".

Разумеется, на первом месте у него — компози- торская деятельность. Он сочиняет для Берлина оперу „Лагерь в Силезии“, с обязательным прославлением Фридриха II — „старого Фрица“ (действие происходит в эпоху Семилетней войны); главную женскую партию поет знаменитая Женни Линд. Опера эта ныне забыта; многое из ее музыки впоследствии вошло в „Северную звезду“ (Париж, 1854). В Париж Мейербер наезжает часто. В 1849 г. там осуществляется первая постановка новой большой оперы—„Пророка“. В 1859 г. в Комической опере ставится следующая новинка— „Динора, или Праздник в Плоэрмеле“ на текст Барбье и Карре (либреттистов „Фауста“ Гуно). Уже давно Мейербер работает над новой партитурой — „Африканкой“; это единственная его опера, которая вынашивается в течение многих лет. За последние годы здоровье композитора сильно расшаталось. 2 мая 1864 г. он умирает в Париже. Проводы его праха на Северный вокзал (откуда гроб отправлялся в Берлин), при участии главного парижского раввина и всего штата синагоги, были сопровождаемы многочисленной толпой. В апреле следующего 1865 г. имела место премьера посмертной оперы Мейербера—„Африканки“. Автор уже не мог наслаждаться ее триумфами. Помимо опер, Мейербер оставил после себя много вокальных произведений — элегий, баллад, романсов, песен, превосходную музыку к драме своего брата „Струэнзе“, некоторое количество кантат и псалмов, серию «факельных танцев», написанных для берлинского двора, увертюру в маршеобразном стиле, несколько хоров и оперный фрагмент „Юдифь“. Этим наследие Мейербера приблизительно исчерпывается.

-

IV

МЕЙЕРБЕР был, бесспорно, первоклассным музыкантом и крупным театральным гением. Первого не оспаривает никто, даже враги: даже Вагнер с „искреннейшей радостью и неподдельным восторгом“ пишет в той же „Опере и драме“ об „отдельных чертах известной любовной сцены IV акта „Гугенотов“ и особенно о чудной мелодии в Ges-dur, вырастающей как благоуханный расцвет ситуации захватывающей блаженной болью человеческого сердца и принадлежащей к очень немногим и несомненно законченнейшим произведениям этого рода“. Следовательно, споры возникают не о факте наличия таланта, а, так сказать о том употреблении, которое дал Мейербер

своему большому музыкальному дарованию. И тогда именно ставят в вину Мейерберу чаще всего театральность. Он-де весь разменялся на пустые сценические эффекты, гонялся за модным и сенсационными сюжетами (типа Варфоломеевской ночи), играл антитезами до потери вкуса и в сущности опошлял разрабатываемые им темы: ведь по существу в „Гугенотах“ вместо столкновения религиозных идеологий и борьбы двух политических партий мы видим лишь банальную любовную интригу с галантными приключениями, будуарными тайнами и т. д. Такая же, мол, мнимость серьезного конфликта и в „Африканке“: и там две больших темы—трагедия оторванной от своего народа девушки и борьба смелого мореплавателя Васко де Гама с филистерами—опять вырождаются в шаблонную любовную оперную историю.

Кое-что в этих возражениях верно. Действительно, протестантизм Рауля из „Гугенотов“ — лишь наклеенный ярлычок; любовная драма могла бы разыгаться и без него. Нет глубокой идейной концепции и в „Африканке“. И, тем не менее, Мейербер обращается к темам этих опер не только ради бутафорских эффектов, но чувствуя их политическую значимость: это относится в особенной степени к „Гугенотам“ и их несомненной антиклерикальной и антикатолической тенденции в эпоху Июльской монархии. Вспомним драматургию Великой французской революции и „Карла IX“ Мари-Жозефа Шенье, где разрабатывалась та же историческая ситуация! В „Гугенотах“ католики-дворяне (за исключением Невера) выведены жестокими и мрачными заговорщиками, чуть ли не негодяями; королевская власть показана как эфемерное начало, как жалкая игрушка в руках католической партии. Идейную подоплеку опер Мейербера великолепно воспринимали многие его современники, в том числе внимательно следивший за французской политикой Гейне, большой энтузиаст Мейерберова творчества, много сделавший для пропаганды его в Германии. В девятом из „Писем о французской сцене“ он проводит политическую параллель между Россини и Мейербером: музыке Россини прежде всего характеризует мелодия, которая служит для выражения изолированного (индивидуального) ощущения; музыка Мейербера более социальна, нежели индивидуальна; современники слышат в ее звуках свои устремления, свою внешнюю и внутреннюю борьбу, свои страсти и надежды. Россини — типичный композитор Реставрации, услаждающий блазированной публику; живи он во времена якобинцев — Робеспьер обвинил бы его мелодии в антипатриотизме и модерантизме; живи он в эпоху империи — Наполеон не назначил бы его даже капельмейстером в один из

полков великой армии. Наоборот, Мейербер-композитор Июльской революции и Июльской монархии. В его хорах из "Роберта-дьявола" и „Гугенотов" слышится новая эпоха. „Этот человек своего времени, и время, которое всегда умеет выбирать своих людей, шумно подняло его на щит и провозгласило его господство.

Гейне в общем правильно понял роль Мейербера: он—действительно типичный композитор буржуазной монархии Луи-Филиппа, этой—по лживым словам лидера буржуазных либералов-конституционалистов Одилона Барро — „лучшей из республик". Мейербер—плоть от плоти буржуазной Франции, Там, где добивают последние остатки феодализма, он вместе с буржуазной революцией: отсюда антиклерикальные и анти-монархические тенденции „Гугенотов". Но прогрессивность его сразу выдыхается, когда буржуазная монархия реализована. В годы, когда политические страсти накалены, он не боится браться за политически смелые темы, затрагивая, например, проблему коммунизма анабаптистов в „Пророке" (не забудем о дате постановки—1849 г.). Но разрешает он эту тему, как типичный буржуа, аплодировавший Кавеньяку при расстреле парижского пролетариата: и Иоанн Лейденский в последнем счете оказывается лжепророком, самозванцем, вводящим в заблуждение невежественную чернь и устраивающим и конце оперы нечто вроде пира Сарданапала.

Так или иначе—Мейербер отразил в своем творчестве целую эпоху, и это одно уже позволяет его причислить к классикам оперы. При этом—отразил с большим мастерством. Мастерство это поражает при простом чтении мейерберовских партитур прежде всего в сфере инструментовки. Его оркестр мощен, гибок и выразителен; tutti благодаря блестящим сочетаниям тембров и регистров производят порой ошеломляющее впечатление. В то же время он необычайно деликатен в аккомпанементе; так, скажем, первая ария Рауля в „Гугенотах" сопровождается концертирующими инструментами,—и это далеко не единичный случай... Виртуозно пользуется Мейербер струнной группой, с частым выделением альтов и виолончелей. Деревянные инструменты то мастерски смешиваются в красках со струнными (блестящие примеры из партитуры "Пророка": три флейты с английским рожком и тремоло разделенных на три группы скрипок—в сцене церкви, или сочетания скрипок в самом высоком регистре и флейт в эпизоде сна), то выделяет в отдельную самостоятельную группу. При этом достигаются тончайшие живописные впечатления: так элегический ландшафт Голландии—в первой сцене „Пророка" — изумительно передан простейшим на первый взгляд средствами: двумя концертирующими кларнетами. И, наконец, поразитель-

ных эффектов Мейербер достигает с помощью группы медных инструментов — достаточно вспомнить „освящение мечей" в „Гугенотах" или коронационный марш из „Пророка". И наряду с искусством оркестровым—не менее виртуозное умение владеть хоровыми массами. И все это — с безошибочным знанием материала, с точным расчетом на качественный эффект звучания, с большим вкусом и великолепным театральным темпераментом. Особое место в эволюции инструментального стиля Мейербера занимает партитура „Диноры": после импозантной фресковой живописи „Гугенотов", „Пророка" или „Африканки" она поражает камерной элегантностью и рафинированностью; в свое время ее высоко ценил за эти особенности отец современного дирижерского искусства Ганс Бюлов.

Столь же поразительна и многообразна ритмическая одаренность Мейербера; особенно поучительны в этом разрезе оркестровые сопровождения арий. К ритмически безличным аккомпанеентам Мейербер почти не прибегает: каждое сопровождение разрешает определенную ситуацией ритмико-драматическую задачу. Это изощренное ритмическое мастерство входит уже в традиции французской оперы. Ритмически всегда заострена и мелодия Мейербера, обычно несколько декламаторская, без того широкого дыхания, чем поражают итальянцы и, в особенности, Верди. Ее связь с песенным народным голосом уже не слишком значительна.

Оперный симфонизм Мейерберу, как и следовало ожидать, совершенно чужд. Широкого симфонического разворачивания музыкального действия в его партитурах мы не встретим. Он избегает даже обычных обширных увертюр в форме сонатного аллегро. Их место заступает краткое инструментальное введение, иногда в несколько тактов: прием, впоследствии широко распространившийся в новейшей опере. Из других приемов, сближающих Мейербера с оперой последующих десятилетий, отметим употребление лейтмотива в „Роберте-дьяволе" и „Пророке". Правда, это еще далеко не законченная лейтмотивная система, как у Вагнера: мейерберовский лейтмотив имеет всегда определенную музыкально-сценическую функцию: это чаще всего „воспоминание" или „напоминание", всплывающее в мозгу у героя при той или иной острой перипетии.

Правомерен ли в какой-нибудь степени вопрос об элементах реализма в мейерберовских операх? и где искать эти элементы? Разумеется, вряд ли в характеристиках отдельных персонажей: в огромном большинстве — это герои романтической мелодрамы, носители абстрактных чувствований и качеств и, чаще всего, шахматные пешки в руках придуманных хитроумным Скрибом ситуаций. Даже Иоанн Лейденский в „Про-

роке", даже такой благодарный образ, как отважный португальский мореплаватель Васко де Гама, воспетый Камозэншем в лучшей эпической поэме португальской литературы - знаменитых „Лузиадах", у Мейербера чаще всего фигурируют в качестве традиционных оперных теноров. Отдельные удачные характерные образы крайне редки; лучший из них, пожалуй, — Марсель в „Гугенотах".

| Точно так же тщетно было бы искать у Мейербера проблесков реалистического понимания изображаемых исторических событий, У него вообще нет ясной исторической концепции— даже той доморощенной концепции „маленьких причин и больших последствий", которую развил в «Стакане воды" мирный буржуа Скриб. Так называемые религиозные войны, социальные конфликты, политические перевороты — для Мейербера лишь живописная декорация, оживляемая хорами, балетами, маршами, процессиями. Историзм Мейербера — только эффектная маска. Правда, в „Гугенотах" делается попытка охарактеризовать католицизм пышной полифонией, а гугенотов строгим лютеранским хоралом (что, кстати, исторически сугубо неверно, ибо гугеноты были кальвинистами). Но эта попытка, при всей своей наивности, опять-таки создает лишь фон для альковной драмы, которая могла бы развернуться в любом столетии.

| И все-таки есть нечто, позволяющее — с большими оговорками — заговорить о реализме Мейербера. Это — метафорически выражаясь — дыхание эпохи, его породившей. Не тех эпох, которые Мейербер бутафорски воспроизводил в своих операх, не XVI столетия, а именно XIX точнее—икольской буржуазной монархии, с ее противоречиями, вкусами, модами, симпатиями и т. д. Ведь было же что-то, заставившее такого тонкого, умного и саркастического зрителя, как Генрих Гейне, найти в „Роберте-дьяволе" черты колеблющегося икольского революционера. То, что Мейербер проникательно угадывал вкусы эпохи и своей буржуазной среды и удовлетворял их в своих сочинениях, осуждалось многим его современниками; для нас же, отделенных от „Роберта" и „Гугенотов" столетней дистанцией, это обстоятельство повышает их интерес: оно увеличивает их познавательную ценность. Вся эстетика, целое мировоззрение крупной европейской буржуазии эпохи промышленного капитализма встает перед нами в ярких музыкально-драматических полотнах Мейербера. Буржуазная революция закончилась, творческий подъем буржуазии остался позади, буржуазная культура обнаруживает первые симптомы загнивания и распада. Ее духовной пищей становится эклектизм. Этот эклектизм в музыке осуществляется Мейербером, и буржуа приветствуют его за это. В торжественной речи памяти Мейербера на публичном заседании Академии изящных искусств

от 28 октября 1865 г. ученый секретарь Беле, между прочим, произнес следующие знаменательные слова: „Мейербер воплощает этот эклектизм с могуществом, в котором у него нет равных. Он говорит на языке, который нравится нашему времени, на языке сложном, полном реминисценций, утонченном, красочном, который более адресуется к нашему воображению, нежели трогает сердце. Сделавшись эклектиком, Мейербер стал французом“.

V

ВЛИЯНИЕ Мейербера на современных ему композиторов было значительно: его не избегли даже хулители. И „Риенци“ и „Летучий голландец“, и даже „Тангейзер“ Вагнера обнаруживают огромное количество „мейерберизмов“. А это красноречивее всего другого свидетельствует о том, что при кажущейся художественной беспринципности и в известной мере бесспорном эклектизме Мейербер создал в музыкальном театре свой стиль большой помпезной „обстановочной“ оперы с характерной драматургической композицией и индивидуальными оркестровыми приемами.

Чем же объяснить исступленную вражду к Мейерберу, которую питали Вагнер, Шуман и многие другие музыканты и которая впоследствии привела к компрометации всего мейерберовского дела? Повидимому, здесь действует не только разница художественных убеждений, но и более глубокие причины.

Корни конфликта, думается нам, лежат в следующем. XIX век с его ростом промышленного капитализма создал тип мелкобуржуазного музыканта-бунтаря, остро чувствующего несовместимость искусства и коммерции, мучительно переживающего унижительное положение художника в капиталистическом обществе, индивидуалиста, воюющего со вкусами филистерского мещанства и мечтающего о героическом и всенародном „искусстве будущего“. Такой мелкобуржуазный музыкант-утопист, при всей непоследовательности своей политической позиции и мировоззренческих колебаниях, в области своего искусства не идет на компромиссы, обычно бедствует и, ютясь где-нибудь в сырой и нетопленной мансарде, в гордом одиночестве сочиняет новаторскую музыку. Не заискивая перед модной критикой, он ждет признания, подобно тому как великий утопический социалист Шарль Фурье ежедневно поджидал филантропического миллионера, который откликнулся бы на его газетный призыв и предложил бы ему свое состояние для постройки фаланстеров и устройства социального рая на земле. Лучшими и гениальными представителями такого типа мелкобуржуазного музыканта-индивидуалиста-утопического бунтаря — были Гектор

Берлиоз и отчасти Рихард Вагнер.

Совсем другой тип композитора реализует Мейербер; Это выпуклый тип музыканта-делового капиталиста, музыканта-предпринимателя. Он в мире со всеми критиками, начиная от старого Фетиса и кончая д Ортигом, на книгу которого „Балкон оперы" Мейербер сразу подписался на 50 экземпляров и тем завоевал его симпатии. Методами капиталистической коррупции Мейербер владеет в совершенстве. Он обхаживает редакторов, подкупает сотрудников газет, имеет деловые взаимоотношения с клаской и чутко прислушивается к голосу вождя и организатора класкеров, грозы парижских театров, знаменитого Огюста. Интереснейшие детали этой закулисной деятельности Мейербера приводит тогдашний директор Парижской оперы Верон в своих пространных и занимательных "Мемуарах парижского буржуа". Само собой разумеется, образцово поставлена реклама: задолго перед премьерой в прессу проникают загадочные, заманчиво интригующие сообщения и заметки. Перед самым спектаклем прессу „подогревают": Мейербер устраивает большой пир, с приглашением редакторов, фельетонистов и критиков. На самой премьере классовый состав зрительного зала также характерен: тут и миллионеры, и биржевые спекулянты, и дряхлые академики в зеленых с золотом мундирах, и крупные политические деятели, и прославленные красавицы, и аристократы-легитимисты, и буржуазная золотая молодежь. Для умаления соперников типа Россини и Спонтини также существуют испытанные средства: это наемные кадры „зевальщиков" („dormeurs"), которые, сидя в партере, ложах или балконе, должны протяжно зевать и время от времени засыпать, дабы подчеркнуть снотворный характер исполняемой оперы. Иногда на подобном спектакле в креслах появляется сам Мейербер, небрежно слушающий отрывок оперы, а затем закрывающий глаза и притворяющийся задремавшим. В таких случаях язвительный литератор Жюль Сандо обычно замечал, что Мейербер делает экономию на одном „зевальщике".

Эта детально разработанная система театральной коррупции вовсе не казалась Мейерберу чем-то безнравственным: для него это было простым перенесением обычных методов капиталистического предпринимателя в театр. Но как раз этого вторжения коммерческих приемов в искусство и не могли простить Мейерберу Вагнер и его единомышленники: со своих мелко-буржуазно-интеллигентских позиций они яростно обстреливали Мейербера, а в лице его - оперу крупной европейской промышленной буржуазии. Это была настоящая классовая борьба на участке музыкального театра. Мейербер становился символом „искусства Маммоиы" торжествующего капиталистического искусства и

его меркантильной изнанки,

Ныне страсти вокруг имени Мейербера улеглись. Было бы наивным вменять в вину Мейерберу то, что является присущим капиталистическому искусству вообще. Мейербер был лишь пред-приимчивым сыном своего класса. Много позднее, перед капитализмом, притом в наиболее отталкивающей его стадии — империалистической, — капитулировал и непримиримый враг Мейербера—Рихард Вагнер. К этому привела кривая его мелкобуржуазного идеологического пути. С тех пор капиталистическая Европа шагнула так далеко, в том числе и в области художественной политики, что по сравнению с нею деловые махинации Мейербера могут показаться патриархальными или детски-примитивными. Для нас важно другое. Мейербера-дельца пережил Мейербер-музыкант. Его оперы, в особенности лучшая из них, „Гугеноты“,—не утратили своей жизнеспособности и донныне. Пусть они уступают в глубине идейной концепции, в выразительности музыкального языка, в психологическом реализме титанам оперного искусства—Моцарту, Верди, Бизе, — однако и в них покоряюще действуют многие ценные качества: яркая театральность, громадный сценический темперамент, куски великолепной, поистине вдохновенной музыки, оркестровая виртуозность, безошибочное техническое умение. Целая эпоха—июльская буржуазная монархия—встает перед нами в зрелищно-пышных, далеко не утративших своей эффектности, операх Мейербера. Ведь на ряду с романами Бальзака мы не отказываемся читать и увлекательно наивных „Трех мушкетеров“ Дюма-отца. Пожалуй, Мейербер—такой же Дюма-отец в музыке, но несравненно более яркий, крупный, красочный, талантливый. У него нет композиционной расплывчатости Дюма: он весь собран, целен, по-своему даже лаконичен. Ибо Мейербер, прежде всего, превосходный и многоопытный мастер. И—конечно же — мимо его богатого наследия не может пройти овладевающий мировой классикой во всех ее жанрах и ответвлениях советский музыкальный театр.

СПИСОК ОПЕР МЕЙЕРБЕРА

1811. „Адмирал, или Потерянный процесс“, комическая опера (совместно с аббатом Фогтером).

Осталась неопубликованной.

1812. „Обет Иевфая“. Первое представление в Мюнхене 23 декабря 1812 г.

1813. „Алимелек, или Хозяин и гость“, комедия с пением. Первое представление в Штутгарте 6 января 1813 г.

1817. „Ромильда и Констанца“, опера.
Первое представление в Падуе 9 июня 1817 г.

1819. „Узнанная Семирамида“, опера на
текст Метастазियो. Первое представление в Турине,
в весеннем сезоне.

— „Эмма Ресбургская“, опера. Первое
представление в Венеции, в летнем сезоне.

1820. „Маргарита Анжуйская“, опера.
Первое представление в Милане 14 ноября 1820 г.

1822. „Изгнанник из Грен ад ы“, опера.
Первое представление в Венеции, 12 марта 1822 г.

1824. „Крестоносец в Египте“, опера.
Первое представление в Венеции, 7 марта 1824 г.

1831. „Роберт-дьявол“, опера на текст Скри-
ба и Делавиня. Первое представление в Париже
22 ноября 1831 г.

1836. „Гугеноты“, опера на текст Скриба и
Дешана. Первое представление в Париже 29 фев-
раля 1836 г.

1844. „Лагерь в Силезии“, зингшпиль на
текст Релльштаба. Музыка к трагедии Михаэля
Бера „Струэнзе“.

1849. „Пророк“, опера на текст Скриба.

1854. „Северная звезда“, опера на текст
Скриба.

1859. „Динора, или Праздник в Плоэзмеле“, комическая опера на текст
Барбье и Карре.

1864. „Африканка“, опера на текст Скриба.

БИБЛИОГРАФИЯ

Список литературы о Мейербере можно найти
в известной монографии Юлиуса Каппа:

Julius Kapp—„Meyerbeer“, Berlin, Schuster und
Loeffler (1920). Монография носит посвящение Фрицу
Штидри.

Из биографий Мейербера отметим обстоятельную
книгу Шухта:

S c h u c h t — „Meyerbeers Leben und Bildungs-
gang“, Leipzig, 1869.

В панегирическом тоне написана работа Blaze
de Bury—„Meyerbeer, sa vie, ses oeuvres et son temps“,
Paris, 1865.

Отметим также монографии H. de Curzon—
„Meyerbeer“ (из серии „Les Musiciens celebres“,
Paris, Laurens, 1910) и L. Dauriac—„Meyerbeer“

(из серии „Les Maitres de la musique“, Paris Alcan, 1913).

Сжатую, но очень яркую характеристику Мейербера можно найти в статье Аберта:

H. Abert—»Giacomo Meyerbeer“, Jahrbuch Peters, 1918.

Из композиторов о Мейербере писали: на Западе—Вебер, Шуман, Вагнер, в России—А. Н. Серов (Критические статьи). Много раз упоминается Мейербер у Гейне в статьях-корреспонденциях из Парижа.

На русском языке (кроме статьи Серова) существует лишь компилятивный и устарелый очерк М. А. Давыдовой „Джакомо Мейербер, его жизнь“ и музыкальная деятельность* (в серии »Жизнь замечательных людей“ Ф. Павленкова, С.-Петербург, 1892).