

Арнальдо Фраккароли

---

# РОССИИ

---

ПИСЬМА РОССИИ



ВОСПОМИНАНИЯ



МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»  
1990

*Переводы с итальянского,  
немецкого и французского*

Составление  
И. Константиновой

Вступительная статья  
и примечания  
Е. Бронфин

Иллюстрации  
В. Гамаюнова

4703000000 — 2146  
080(02) — 90 2146 — 90

ISBN 5-253-00062-3

© Издательство «Правда», 1990.  
Составление. Вступительная статья,  
Примечания. Иллюстрации.

## ВЕЛИКИЙ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОР

Давно сказано, что над истинно прекрасным в искусстве время бессильно. Совершенные творения великих мастеров искусства не только противостоят разрушительному воздействию времени, но полноценно живут во времени, идут в ногу с ним, порой и опережают, открывают новым поколениям свои еще не разведанные, не раскрытые их предшественниками неисчерпаемые сокровища. Все это рождает неослабваемый интерес к художественным творениям прошлого и к их создателям, желание знать, как складывалась их жизнь, в какой социальной среде они формировались, какие люди их окружали, какие творческие цели преследовали, какие препятствия преодолевали, кто были их союзники и противники, как складывался их творческий процесс, как они сочиняли, каковы были их вкусы, симпатии и антипатии.

Отсюда — огромная биографическая и исследовательская литература, трактующая жизнь и творчество мастеров искусства. Она непрерывно пополняется, открывает неведомые ранее факты, выдвигает новые суждения, оценки, глубже проникая в творения минувшего.

Литература о великом итальянском оперном композиторе Джоаккино Россини обширна. Она включает научные монографии и беллетризованные жизнеописания, популярные историко-аналитические очерки, мемуары, воспоминания, эпистолярно. Большая часть российских — на итальянском языке. Но существует немало работ и на многих других европейских языках. На русском языке посвященных Россини трудов сравнительно немного; носят они преимущественно научно-популярный характер.

Предлагаемое советскому читателю издание состоит из двух частей. Первая — обширное жизнеописание Россини, принадлежащее перу итальянского музыкального писателя Арнальдо Фраккарولي; вторая — собрание избранных писем композитора и воспоминания о нем.

Биография создателя «Севильского цирюльника» написана живо и увлекательно. Автор создает достоверный образ юного, а затем молодого композитора, необыкновенно одаренного, темпераментного, экспрессивного, увлекающегося, всегда устремленного к одной цели — писать музыку, переполняющую его воображение и душу, музыку, которой он жаждет одарить людей. Фраккарولي прослеживает весь жизненный путь Россини, не скупясь на интересные и характерные подробности и факты. Читатель, ведомый биографом, становится как бы современником композитора, как бы свидетелем его деяний. Но Фраккарولي адресуется к итальянским читателям, достаточно хорошо ориентирующимся в творческом наследии Россини. Веро-

ятно, в этом причина того, что о самих творениях Россини автор пишет кратко, часто ограничиваясь упоминанием их. Для советских читателей «Севильский цирюльник» — одна из любимых опер в мировом оперном репертуаре. Но, как правило, они слабо осведомлены о других произведениях Россини и потому имеют неполное, ограниченное представление о мировом значении его творчества.

Задача данной статьи — помочь читателям полнее представить себе творческое наследие Россини, глубже понять его историческое и художественное значение.

Жизнь Россини целиком совпала с десятилетиями национально-освободительного движения в Италии. С начала XIX века и до 1870 года итальянский народ вел трудную, упорную борьбу за воссоздание и независимость против чужеземных захватчиков, раздробивших страну, опутавших ее сестями реакции, тормозивших ее духовное развитие.

Итальянское оперное искусство, занимавшее в XVII—XVIII веках ведущее положение в Европе, в начале XIX столетия вступило в полосу безвременья. Легкая, бездумная развлекательность заняла место оперой-буффа, ржавчина безыдейности и ходульности разъедала оперу-серия (то есть серьезную оперу). Между тем в Австрии и Франции уже со второй половины предыдущего столетия наблюдались интенсивные творческие искания в сфере музыкального театра, выдвигались композиторы-новаторы, складывались новые направления, новые оперные жанры. Нужна была сильная, яркая творческая личность, которая, насытив итальянскую оперу новым, передовым идейно-эстетическим содержанием, вывела бы ее из застоя и рутины и вернула бы ей былую славу. Такой личностью оказался Джоаккино Россини.

Остановимся на основных этапах его ослепительного творческого пути. Называть будем лишь те оперы Россини, которые стали вехами не только в его композиторской деятельности, но и в эволюции итальянского оперного искусства в целом.

С первых шагов на композиторском поприще проявился его редкостный мелодический дар, который позднее побудил А. С. Пушкина воскликнуть: «уропительный Россини... Орфей!» А вместе с этим даром вскоре проявилось понимание того, какая опера нужна народу Италии, какая опера может его вдохновить и поддержать в борьбе за свободу. В 1813 году, когда композитору едва сравнялся двадцать один год, он в опере-серии «Танкред» (по мотивам трагедии Вольтера) и опере-буффа «Итальянка в Алжире» высоко поднял знамя оперной реформы. Оба основных оперных жанра (каждый по-разному) он связал со злобой дня, с борьбой народа Италии за независимость, пронизал героической и патриотической тематикой, иттопационно обновил и демократизировал музыкальный язык, ввел хоры, звучащие как массовые призывные песни, динамизировал оперную драматургию, придав ей действенность, гибкость, характеристичность. А еще двумя годами позже, в 1815 году, в опере-серии «Елизавета, королева английская» посягнул на суверенитет оперных певцов-виртуозов, лишив их права на произвольные импровизационные отступления от авторского текста. Это явилось своего рода революцией: в итальянском оперном искусстве утвердился примат композитора. И хотя «Елизавета» не принадлежит к лучшим операм Россини и даже заслуженно забыта, но упомянуть ее следует и в связи с тем, что в ней молодой композитор решительно реформировал выразительные средства, которыми располагала итальянская серье-



езная опера. Он ввел сопровождение всех речитативов струнными инструментами оркестра. Тем самым упразднил в опере-серии «суские» речитативы (т. е. сопровождаемые короткими аккордами клавиш) и пошел по пути создания патетических и напевных речитативов, опирающихся на выразительно и драматично трактованную партию оркестра. Благодаря этому в серьезной опере возникли условия для целостного и сквозного музыкального развития, которое раньше ей было недоступно.

Наступает творческая зрелость Россини. Это 1816 год, когда появляется его первый шедевр — «Севильский цирюльник». В нем композитор предстает выдающимся оперным драматургом, достойным последователем Моцарта и лучших традиций итальянской оперы-буффа. Наряду с многообразными каватинами и ариями огромное место в опере занимают ансамбли. Это — средоточие музыкально-драматического действия, его стремительного развития, столкновения разных персонажей и характеров. Великий Моцарт в своих новаторских операх впервые перенес развитие действия из речитативов в ансамбли. По его стопам пошел и Россини. В опере поражают многообразие, богатство, гибкость вокальной мелодики. Но в не меньшей степени удивителен оркестр — звонкий и певучий, красочный и прозрачный. Часто ему поручается даже ведущая роль.

«Севильский цирюльник» — подлинно реалистическая музыкальная комедия с сатирической антиклерикальной направленностью. Герои ее наделены выхваченными из жизни типическими характеристиками. Ситуации при всей их комедийной нагроможденности — естественны и правдивы. «Севильский цирюльник» останется навсегда неподражаемым образцом своего рода, — писал П. И. Чайковский. — Той непритворной, беззаветной, неудержимо захватывающей веселости, какую брызжет каждая страница «Цирюльника», того блеска и изыска мелодии и ритма, которыми полна эта опера, — нельзя найти ни у кого».

Завоевав вершины итальянской оперы-буффа, Россини сосредоточивается главным образом на серьезной опере. Когда же обращается к комическому жанру, то ищет для него иные решения.

Оперы, созданные Россини в последующие годы отличаются жанровым многообразием и своего рода жанровым взаимопроникновением. Композитор перестает рассматривать оперу-буффа и оперу-серия как нечто абсолютно изолированное, взаимоисключающее. В его комических операх появляются драматические и даже трагические ситуации, в серьезной — жанрово-бытовые. Россини осуществлял на итальянской почве ту оперную реформу, которую тридцатью годами раньше на венской почве осуществил Моцарт. В операх Россини усиливаются лирико-психологические черты, обостряется драматизм, появляются элементы героической ораториальности.

В 1817 году из-под пера Россини появляются две оперы, лишь в своих истоках связанные с оперой-буффа. Это «Золушка» на сюжет сказки Перро. В ней композитор создал прелестную бытовую музыкальную комедию, выдержанную в лирических тонах и не лишённую даже драматических эпизодов. Не случайно «Золушка» получила необычное для Италии жанровое определение: она была названа «веселой драмой».

Вторым произведением явилась «Сорока-воровка». Опять новый для Италии оперный жанр — реалистическая музыкальная драма, в которой переплелись в иное качество черты и серьезной и комической оперы. Яркие драматические контрасты, сопоставление светлых жанровых сцен, полных лирики и мягкого юмора, с эпизо-

даши глубоко патетическими и трагическими — выделяют эту оперу из всего ранее сочиненного Россини.

Интересно обращение композитора к драматургии Шекспира. В конце 1816 года он создал оперу «Отелло», и хотя она не во всем удалась ему, но само обращение к подобной тематике — свидетельство того, что итальянская серьезная опера благодаря Россини шла по пути глубокой перестройки.

В начале 1818 года Россини предложили написать оперу в совершенно новом жанре «трагико-священного действия» под названием «Моисей в Египте». Библейская легенда о спасении евреев от египетского рабства, положенная в основу либретто, была воспринята композитором как актуальная тема, вносказательно подытоживающая страдания итальянского народа под чужеземным владычеством. На этой основе Россини смог выдвинуть близкие его сердцу героико-патриотические идеи, создать большие народно-хоровые сцены, к которым он тяготел все больше.

«Моисей в Египте» знаменует решительный поворот Россини к народно-героической тематике. Последующие отдельные отступления от нее уже не могли изменить общую направленность его творческой личности.

Опера написана крупным штрихом, в ней преобладают широко развернутые ансамблево-хоровые сцены, придающие всему произведению характер величавой ораториальности. Музыка проникнута героическими и гимническими интонациями и ритмами, суровой маршевой поступью. Вместе с тем она не чужда и чисто россиниевской нежности, лиризма.

В опере «Магомет II» (либретто по трагедии Вольтера), поставленной в конце 1820 года, Россини воплотил героико-патриотические мотивы и тему несчастной любви. Дальнейшее претворение получило тяготение композитора к развернутым, монументальным сценам, к сквозному музыкальному развитию, к драматической характерности, правде выражения, более содержательной и красочной гармонии.

Как ни велики были достижения и открытия Россини в сфере переработки итальянской оперы-серии в народно-героическое музыкальное действо, все же преодолеть уязвимые черты этого жанра — излишняя вокальная виртуозность, недостаточная обрисовка музыкальных характеров — полностью ему еще не удавалось. Но все шло к этому.

Новый и завершающий этап творчества Россини как оперного композитора связан с Парижем, интеллектуальным центром Европы 20-х годов XIX века, в котором творили Стендаль, Бальзак, Мюссе, Гюго, Мериме, Берлиоз, Лист. Композитор обосновался в столице Франции в 1824 году. Перед ним раскрылся новый, богатый мир идей и чувств, мир высокого искусства, проникнутого социальным пессимизмом. Кругозор художника ширился. Он постиг характерные особенности французского оперного искусства: стремление к единству слова и музыки, яркую сценичность и театральность, требующую участия балета и больших массовых сцен, красочную живописность оркестра, широкий и мощный декламационный стиль, которому чужды излишества вокальной виртуозности.

Творчески претворяя все это, Россини создал новые, французские редакционные свои наиболее повзрослевшие итальянские оперы — «Моисей в Египте» и «Магомет II», переименовав их в «Моисей» и «Осада Коринфа». Они произвели огромное впечатление в Париже.

Россини, многое почерпнув от оперной культуры Франции, не меньше дал ей. Он привнес во французскую оперную музыку широ-

ую кантилену, неисчерпаемую мелодическую выразительность, упругость и рельефность ритма, ему одному присущую мастерскую трактовку ансамблей. Музыка Россини оказывала сильнейшее влияние на подражающих французских композиторов Буальде, Герольда, Обера.

И вот к концу 1828 года возникает шедевр — опера «Вильгельм Телль». Все, к чему Россини пришел в «Сороке-воровке», «Отелло», «Моисее», «Осаде Коринфа», нашло здесь свое претворение, но в новом, значительно более высоком и совершенном качестве. «Вильгельм Телль» — выдающийся итог всех предшествующих исканий композитора в сфере серьезной героической оперы.

Всю остроту пронизывает звучание хора. Это народ, который живет, радуется, мечтает, скорбит, сопротивляется, борется и побеждает. Россини удалось показать народ не как безликую массу, не как бытовую фону, а как живую, действительную силу, показать, по выражению выдающегося русского музыкального критика XIX века А. Н. Серова, «кипучесть народных масс».

После длительных исканий в предшествующих произведениях Россини наконец удалось достичь в «Вильгельме Телле» музыкального решения проблемы индивидуально очерченных драматических характеристик действующих лиц в серьезной опере. Все персонажи — живые люди, поступки и переживания которых обусловлены их характером.

Наиболее ярко очерчен Телль. И в этом тоже победа композитора. «Вильгельм Телль-крестьянин стал первоплановым героем действия» отметил советский музыковед академик Б. В. Асафьев.

Выдающаяся особенность «Телля» — монолитность оперных актов, развитие музыкально-сценического действия большими пластами. Важную роль в этом играют драматические речетативы, скрепляющие отдельные сцены в единое, нерасчленимое целое. Реформу речетатива итальянской серьезной оперы Россини начал еще в «Танкреде» и «Елизавете, королеве английской», завершил он ее в «Телле».

В своей последней опере Россини создал новый тип музыкальной драматургии, дал новое толкование героике. В этом произведении впервые родилась реалистическая народно-героическая и патристическая опера, в которой великое совершается простыми людьми, наделенными живыми характерами, и музыкальный язык которых исходит из живых, широко распространенных песенных и речевых интонаций, героических интонаций песен борьбы за освобождение.

Трудно переоценить художественное и историческое значение «Вильгельма Телля». Композитор синтезировал в нем свои предшествующие достижения и завоевания французской оперной драматургии, претворил многие романтические приемы письма, открытые Вебером: сочные, красочные гармонии, тембровое обогащение оркестра. На этой основе Россини создал самобытную оперу эпического размаха и мощи. В ней он из нескольких десятилетий предвосхитил дальнейшую эволюцию итальянского оперного искусства: «Вильгельм Телль» непосредственно подводит к творениям Верди: «Трубадуру», «Риголетто».

«Слава Италии», — сказал о Россини Верди, «гением оперности» назвал его академик Б. В. Асафьев, а критик А. Н. Серов написал: «Громадна гениальность таких музыкантов-творцов, как Моцарт, Россини, Вебер и Глинка».

Да, именно Россини вернул Италии славу, которую заложил еще в XVII веке Монтеверди. Россини возродил и реформировал

итальянскую оперу, оказал огромное воздействие на развитие не только итальянского, но и всего европейского оперного искусства. Перестав творить, он не стал живым памятником своего былого величия. Россини жил в своих творениях, в творчестве композиторов, наследовавших ему. И кроме того, Россини остался выдающимся человеком, общением с которым дрожали, а высказывания — ценили.

Внимательные современники видели в Россини человека прощательного, широко и интересно мыслящего, тонкого и умного наблюдателя, живо интересующегося всем происходящим. В нем видели художника, который глубоко осмысливает многие сложные проблемы искусства, кровно заинтересован в его плодотворном развитии и хотя понимает закономерность эволюции и перемен, но убежденно отстаивает свои эстетические идеалы. В нем ценили неисчерпаемое остроумие и разительную меткость оценок.

Именно таким раскрывают Россини его письма и его высказывания, бережно сохраненные в воспоминаниях друзей и почитателей. Сам Россини всячески избегал каких-либо громогласных эстетических деклараций. Когда его спрашивали о причинах прекращения творчества или задавали ему вопросы об отношении к современным направлениям в искусстве, он, в большинстве случаев, предпочитал лукаво отшучиваться. Россини тщательно остерегался предавать огласке свои суждения, проявляя в этом отношении поразительную сдержанность и скромность. Показательны слова Э. Мишотта, записавшего беседу Россини с Вагнером: «Если бы у Россини родилось малейшее подозрение, что я кое-что предам гласности, он бы рта не раскрыл. Он питает отвращение к рекламированию своей частной жизни». Только очень интересным собеседникам или людям, завоевавшим его доверие (к последним принадлежали Филиппо Филлипи, Антонио Дзаноллини, Эдмонд Мишотт, Фердинанд Гиллер), удавалось вызвать его на серьезный и откровенный разговор. Россини не допускал о публикации своих писем или высказываний. Возможно, поэтому они отмечены такой удивительной непосредственностью, и потому так естественно соседствуют в них серьезная мысль и шутка, взволнованные суждения и остроумный каламбур, тонкий юмор и горькая ирония. Письма Россини — пример совершенно непринужденных высказываний — часто стилистически перешливы, неотточены. Но в них всегда искрится мысль — самобытная, независимая, убежденная и, при всех стилистических шероховатостях, ограниченная резцом остроумия, обычно добродушного, но порой и весьма едкого.

Россини был замечательным собеседником, умел беседовать на любом «уровне». Тут и глубокое изложение своего эстетического кредо во время прогулки с Дзаноллини, и с легким оттенком иронии отстаивание своих эстетических взглядов в очень серьезной беседе с Вагнером, и «курортная» болтовня с Гиллером, дающая богатейшие автобиографические сведения и яркую характеристику музыкальной культуры Италии в начале XIX столетия. Россини был наблюдателен и памятлив. При случае щедро делился воспоминаниями о встречах со многими выдающимися людьми, с которыми его сводила жизнь. Его рассказы-воспоминания о Вебере, Сальери, о Веронском конгрессе и, в особенности, о Бетховене, даже краткие характеристики Керубини, Паганини, Паизнелло волнуют своей достоверностью, образностью, познавательной значимостью. Но Россини умел быть не только интересным рассказчиком, но и внимательным слушателем (последние встречаются не часто). Может быть, именно поэтому

так откровенно и обстоятельно излагал перед ним свои идеи Вагнер.

Каковы же мысли и взгляды творца «Севильского цирюльника» и «Вильгельма Телля», которые нашли свое воплощение в письмах композитора и его высказываниях, сохранных в воспоминаниях друзей.

Значительную часть жизни Россини провел за пределами Италии, во Франции, но и там оставался гражданином своей родины, истинным патриотом. Его письма в Италию дышат сердечностью, теплотой. Россини живо откликался на все запросы итальянских музыкантов. Когда в некоторых кругах Италии о нем распустили слух как о реакционере, это его глубоко возмутило, взволновало. В письме к музыкальному критику Филиппи (см. письмо 3) он опровергает эти измышления, приводя веские доказательства, почерпнутые из своей композиторской деятельности.

Да, Россини-композитор громко и страстно воспел свободу, мечту об освобождении своей поработанной отчизны. Но объективность требует признать, что Россини — человек не всегда ориентировался в сложных социально-политических пертурбациях, которыми было богато время его жизни. Так, когда в июле 1830 года во Франции вспыхнула революция, в письме Россини, направленном из Болоньи в восставший Париж, выражены лишь опасение за судьбу его друзей да беспокойство о положении театров. Впрочем, винить за это Россини вряд ли возможно: ведь многие из его современников, представителей художественной интеллигенции, в той или иной степени отличались аполитичностью. Россини сам сказал о себе с подкупающей прямотой: «Я никогда не вмешивался в политику. Я был музыкантом, и мне никогда не приходило в голову стать кем-либо другим, даже если я испытывал живейшее участие к тому, что происходило в мире, и особенно к судьбе моей родины» (см. Ф. Гиллер. «Беседы с Россини»). Однако это не мешало ему задумываться о жизни общества. И отсюда — меткое и острое суждение: «Идеал и чувство наших дней направлены исключительно на «паровые машины», «грабеж» и «баррикады» (см. письмо 30). Семидесяти четырехлетний Россини за пять лет до Парижской Коммуны сумел распознать доминирующие тенденции эпохи — индустриализацию, коррупцию и нарастание революционной ситуации. Неплохо!

Весьма любопытно отношение Россини к главе католической церкви — папе. Отношение это двойственно. С одной стороны, папа для него — своего рода эмблема патриотизма, символ национального единства Италии. Отсюда «славильные» эпитеты при упоминании Пия IX. Но с другой стороны, когда Россини обращается к папе как музыкант по поводу творческих вопросов (о реформе церковного пения ради достижения большой музыкальной и художественной выразительности), он утрачивает к нему всякий привитет и держит себя по отношению к «папестнику бога на земле» совершенно свободно, даже несколько снисходительно. Да, собственно, и с самим богом Россини «на дружеской ноге». Чего стоят, например, его заметки на полях партитуры Маленькой торжественной мессы, в которых он ведет шуточный диалог с богом, выговаривая себе место в раю! Сколько здесь откровенной иронии и добродушного вольтеррианства!

Музыкальное искусство, трактуемое в самых различных аспектах, естественно, занимает центральное место в переписке и высказываниях Россини. Внимательно следит он за развитием итальянской оперы, за продвижением молодых композиторов. В поле его интереса находятся не только Беллини, Доницетти, Верди, Бойто (достижения

которых его искренно восхищают), но и композиторы меньшего значения. Каждому он готов помочь советом, поддержать доброжелательным отзывом и в каждом даже скромном даровании он находит нечто, заслуживающее поощрения. Уже давно стала достоянием музыкальной историографии мысль Верди, высказанная им в письме, датированном 1889 годом: «Наши молодые композиторы не являются хорошими патриотами! Если германцы, исходя от Баха, дошли до Вагнера, то они шли путем подлинных германцев — и это хорошо! Но мы, потомки Палестрины, совершаем, подражая Вагнеру, преступление против музыки и занимаемся делом бессмысленным и даже вредным»\*.

Нечто подобное говорил и Россини, но более чем на полстолетия раньше. В письме, написанном в 1835 году, он с удовлетворением сообщает другу о блестящем успехе «Пуритан» Беллини, но просит предостеречь молодого композитора от обольщения немецкой гармонией и рекомендовать ему «всегда полагаться на свой счастливый природный дар создавать простые мелодии, полные истинного чувства»\*\*.

Для Россини в «простых мелодиях, полных истинного чувства», было сокрыто национальное своеобразие итальянской оперы. Как-то на склоне лет Россини сказал: «В свое время я много занимался нашей итальянской литературой. Я многим обязан Данте. Читая Данте, я познал в музыке больше, чем из всех полученных мною уроков музыки». Мелодическая напевность дантовских стихов, их чисто итальянская напевность, по-видимому, были одним из существенных компонентов, определивших формирование Россини как великого итальянского композитора.

Но «мелоднику, полную истинного чувства», Россини рассматривает не только как прерогативу итальянской музыки, он полагает, что она составляет субстанцию музыкального искусства в целом. Огромное значение он придает и ритму, порой выдвигая его на первое место. «Простая мелодия, ясный ритм», «мелодия и ритм — главные основы музыки», «музыкальная выразительность заложена в ритме, в ритме вся сила музыки», — вот речения Россини, постоянно встречающиеся в его письмах и беседах. Но иногда он говорит и так: «Самое значительное и заманчивое в музыкальных произведениях — разнообразие ритма, размах и развитие мыслей, пышный колорит инструментовки».

Но в сфере музыка сопряжена со словом. Как же Россини рассматривает их соотношение? В решении этой проблемы он полностью разделяет установки итальянской оперной эстетики, сформировавшейся еще в XVII веке: приоритет музыки. «Когда очарование звуков действительно захватывает слушателя, — сказал Россини, беседуя с Гиллером, — тогда слово само собой отодвигается на второй план. Когда музыка не захватывает, на что она тогда? Она тогда не нужна, она станет излишней или будет даже мешать». Россини подчеркивал, что «слова скорее служат музыке, чем музыка словам» и, как бы предчувствуя появление веристов и присущую их музыке фрагментарность, говорил, что если композитор подчинит свою творческую фантазию конкретному содержанию словесного текста и «пойдет ногой в ногу со смыслом слов, то сочинит музыку невыразительную, убогую, вульгарную, я бы сказал, мозаичную, да к тому же

\* Дж. Верди. Избранные письма, с 465.

\*\* Там же.

бессвязную и смесную». Из этого, однако, не следует, что Россини отнергал речитатив и декламационный склад мелодики. Наоборот. Он высоко ценил выразительность многих речитативов итальянских композиторов XVIII века, да и сам в своих операх, и особенно в «Вильгельме Телле», создал великолепные образцы мелодики этого типа. Однако он полагал, что мелодика широкого и свободного распада, гибкая, экспрессивная, выражающая чувства и вызывающая ответные эмоции, мелодика, отлитая в законченные музыкальные формы, должна занимать господствующее положение в оперном искусстве.

Человеческий голос — инструмент, призванный озвучивать, давать жизнь этой мелодике. Потому Россини часто говорил и писал о *bel canto*, которое он называл «одним из самых прекрасных даров итальянцев» (см. письмо 23). Для него — это искусство пения «трогающего душу» или, как в оригинале: «cantar che nell'anima si sente». Оно требует бережного отношения. Однако новые тенденции в оперном искусстве (и прежде всего в немецком, в творчестве Зигнера), гиперболизируя роль декламационного начала, апеллируя больше к рассудку человека, нежели к его чувствам, пренебрегают естественными возможностями вокала, злоупотребляют крайними регистрами и ведут к ломке певческих голосов и, следовательно, к упадку и гибели. Примерно таков ход рассуждений, в разных вариантах встречающийся в россиниевской эпистолярной (см. письма 10, 23, 31, 35, а также Ф. Гиллер, «Беседы с Россини»). Но, по мнению Россини, есть еще одна, и притом неисправимая, причина упадка *bel canto* — исчезновение певцов-кастратов. «Подлинное искусство *bel canto* кончилось вместе с кастратами, — говорил он, — с этим приходится согласиться, даже не желая их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании, тогда как большинство известных певцов нового времени обязаны своим дарованием прежде всего счастливым природным данным, а не их совершенствованию. Таковы Рубини, Паста и многие другие». Итак, Россини подчеркивал, что только длительная и самоотверженная работа над вокалом может привести к совершенному владению певческим голосом, которое лежит в основе.

Впрочем, выучка и школа потребны не только вокалистам, они насущно необходимы и композиторам, и вообще всем музыкантам. Россини выступает как горячий ревнитель консерваторий и профессионального музыкального образования. Познав на своем собственном жизненном опыте, какие трудности возникают перед молодыми неопытившимися композиторами, как важна для них вовремя пришедшая творческая поддержка, он ратует за организацию музыкальных учебных заведений. Именно в них музыкальная молодежь может быть поставлена в наиболее благоприятные условия роста и быть независимой от часто нескромных притязаний благодетелей-меценатов. В систематическом и планомерном музыкальном образовании Россини видел залог наибольших творческих успехов и достижений. Консерватории, по его мнению, призваны также укреплять у молодежи итальянские музыкальные традиции и ограждать от новых «философских принципов, ставящих целью превратить музыкальное искусство в литературу, в подражательное искусство, нагоящую философскую мелопею...».

В этих словах, написанных композитором в год его смерти, видна неутолимая тревога за будущее родного искусства, за его независимость от чужеродных влияний.

Но почему так тревожила Россини возможность превращения музыки в «подражательное искусство»? Какой смысл вкладывал он в это понятие? Ответы на эти вопросы пахотим в интереснейшей беседе с Дзаноллини (см. «Прогулка в обществе Россини») и в исключительно содержательном письме к музыкальному критику Филиппи, написанном 26 августа 1868 года, т. е. за два месяца до кончины композитора. Эти два документа разделены дистанцией в тридцать два года, но объединены общностью эстетических принципов. И если первый из них можно было бы назвать эстетическим манифестом Россини, то второй — его эстетическим завещанием. И тут и там высказаны самые заветные мысли, глубоко продуманные и прочувствованные.

Россини полагает, что главным в искусстве является этическое начало, способность повелительно воздействовать на духовный эмоциональный мир человека, на его мысли и чувства. Это и составляет основную задачу всех искусств. Но различные искусства по-разному осуществляют данную задачу, идут к ней разными путями. Искусства подражательные (к ним Россини причисляет живопись и скульптуру), имитируя действительность, изображают внешние проявления душевных движений. Слова, являющиеся языком художественной литературы, не подражают, а выражают, т. е., как говорит Россини, «представляют явления уму и возбуждают ими сердце». Можно было бы выразить мысль Россини иначе: слова, рассказывая об явлениях действительности, возбуждают чувства. Музыка — искусство не подражательное, ибо возможные для нее объекты подражания крайне ограничены (звучащие явления природы, интонации речи, гомон толпы и т. д.). Музыка — искусство выразительное. Без всяких посредствующих факторов она проникает в душу слушателя и волнует его, возбуждая в нем эмоции и тем доставляя ему наслаждение, что и является ее целью (см. письмо 37).

Данное определение цели музыкального искусства часто давало повод для трактовки россиниевской эстетики как гедонистической. Думается, это ошибочно. Согласно его убеждениям, музыкальное искусство (и прежде всего итальянское) призвано эмоционально обогащать человека, порождать в нем богатство чувств (тут и чувство любви к родине, и жажда свободы, и упоение радостью жизни, и горечь разлуки, и т. д., и т. д.). Вот это обогащение, расширение эмоционального кругозора и приносит наслаждение, и отнюдь не чувственного, а общественно-этического плана.

Россини определял музыку как искусство «идеальное в своей основе», т. е. способное на широкое обобщение в выражении эмоционального мира человека. Потому-то Россини провозглашает приоритет музыки над словом в вокальных произведениях и ведущее значение мелодии и ритма. С этих позиций выдвижение декламационного, или иначе «драматического», пения, «олитературивание» музыки есть ограничение ее способности к обобщению и, следовательно, искажение ее специфики\*. Именно в этом плане Россини говорит

---

\* Россини применяет для изложения этой мысли идеалистическую фразеологию, которая несколько затрудняет ее верное понимание и может вызвать превратное толкование. Например: «Музыка является возвышенным искусством именно потому, что не обладая средствами для подражания действительности, взлетает над обычной природой в идеальный мир, и посредством небесной гармонии возбуждает земные страсти» (См. наст. изд.: А. Дзаноллини. Прогулка в обществе Россини).



об условности музыки, употребляя эти выражения в качестве антагониста подражательности.

Впрочем, как человек и художник широких взглядов, Россини допускает, что все роды и виды музыкального искусства имеют право на существование (разумеется, за исключением одного — скучного!). Однако свое родное, итальянское музыкальное искусство (и особенно вокальное) в его великом прошлом (Марчелло, Палестрина, Перголези) и прекрасном настоящем (Беллини, Доницетти, Верди) он считает «целиком «идеальным и выразительным», но никогда «подражательным»»

Трактовкой музыки как искусства идеального (употребим русскую терминологию) обусловлено крайне ироническое отношение Россини к ставшим модными в его время в связи с увлечением «вагнерианством» рассуждения о «прогрессе», «упадке», «будущем» и т. д. искусства. С его точки зрения это пустые наукообразные словеса. Разговор о прогрессе или упадке искусства бессмыслен, ибо во все времена человеческий гений рождал бессмертные шедевры, а человеческое убожество — художественные «поделки». И потому он призывает молодых итальянских композиторов понять, что в позднейших новшествах, трансформирующих музыку из искусства «идеального» в искусство «подражательное», «нет ни прогресса, ни регресса» и что все эти «бесплодные выдумки — порождение одного лишь усердия, а не вдохновения». Еще в письме 1852 года он мечтал о возрождении традиций великих итальянских мастеров прошлого, для музыки которых характерны «четкий план композиции, изящество стиля и пение, трогающее душу во имя логики сердца, которая намного выше логики рассудка».

Говоря так, Россини понимал традицию как выражение неких общих закономерностей, присущих искусству данного народа, а не как нечто канонизированное и абсолютное. И потому он — за новаторство, за смелый творческий поиск, за нарушение правил во имя художественной правды, но не за ломку, не за разрушение (см. письмо 36). «В музыке сталкиваются самые большие противоположности, — писал он в письме от 10 июня 1853 года, — самое огромное удовольствие нам доставляет нарушение законов, и поэтому придерживаться их иной раз невыгодно». Справедливость этих слов Россини подтвердил на своем творческом опыте.

Последние годы деятельности Россини как оперного композитора совпали с выдвиганием в европейском искусстве романтического направления. Как же Россини сам оценивал свою позицию на стыке классических и романтических тенденций? С юности он преклонялся перед венскими классиками. На партитурах Гайдна и Моцарта самостоятельно овладел искусством композиции. Несколько позже пришло восхищение Бетховеном. Но Моцарт остался превыше всего, его он называл «истинным титаном музыки», своим «кумиром и учителем»\*. Как-то в 1860 году на вопрос, кого из немецких классиков он чтит больше всего, Россини ответил: «Я занимаюсь Бетховеном два раза в неделю, Гайдном — четыре, а Моцартом — ежедневно. Вы можете мне сказать, что Бетховен — это колосс, который часто дает вам хорошего тумака в бок, тогда как Моцарт всегда воспитителен. Дело в том, что последнему посчастливилось в юности побывать в Италии в ту пору, когда там еще хорошо пели».

\* Из письма от 6 июля 1863 г., не включенного в данное издание. Цит. по кн.: G. Radiciotti. Gioacchino Rossini. T. II. С. 434.

Венские классики (в особенности Гайди и Моцарт) были дороги Россини близкими ему эстетическими установками, четким планом композиции, изяществом стиля и пением, трогаящим душу. Они были близки выраженной в их произведениях естественностью, которая, как декларировал Россини, составляет сущность искусства (см. письмо 15). И потому себя самого он называл «последним из классиков». Присущие романтической опере «экстравагантность и чертовщина», стремление «удивлять и ошеломлять» казались ему жалкими, недостойными истинного предназначения оперного искусства.

Вот тут и сокрыта одна из основных причин преждевременного прекращения им деятельности оперного композитора. После двадцати лет напряженнейшего творческого труда Россини оказался перед лицом неудержимо крепнущего нового, романтического направления в оперном искусстве. Прижиться к нему композитор не мог: оно было ему чуждо, пойти наперекор — не хватило творческой энергии. И Россини устранился.

Ну, а как быть с провозглашенным композитором превосходством логики чувства над логикой рассудка? Не есть ли это некий вариант шумановского постулата: «разум ошибается, чувство — никогда»?

Думается, аналогии здесь нет. Для Россини «логика рассудка» — это нечто отвлеченное, надуманное, искусственное, лишенное правды и естественности, которые являются неотъемлемым компонентом чувства, а следовательно, и искусства. И от романтической «дискредитации» разума он также весьма дадал. Недаром так ценится им «четкий план композиции», т. е. рациональная обусловленность всех частей, составляющих целое.

И еще один довод в пользу «антиромантичности» платформы Россини. В письме от 12 февраля 1851 года изложено его понимание одной из сложных музыкально-эстетических проблем: «композитор — исполнитель». Россини требует от музыканта-исполнителя точного исполнения того, что написано в нотках, и указывает, что основной задачей последнего является возможно более верное и объективное раскрытие композиторского замысла. Романтическая свобода интерпретации для Россини неприемлема.

Большинство высказываний Россини поражает силой и остротой мысли, дальновидностью и полным отсутствием «предвзятости». Читая письма и высказывания композитора, создавшего подлинно реалистическую музыкальную комедию («Севильский цирюльник») и столь же реалистическую народно-героическую и патристическую оперу («Вильгельм Телль»), видишь перед собой человека смелых, независимых и, в целом, прогрессивных взглядов на искусство; взглядов нам близких, представляющих большой познавательный интерес.

*Е. Бронфилд*

РОССИИ



*Перевод с итальянского*  
**И. Константиновой**

венцианом былых времён. А в пародии на прежнего житей был неистребимый мрачноватый юмор людей, знавших слабости и сильные, и слабых мира сего и снисходительное пошмеивавшихся над ними в утешение своей нищете. Из повелительницы Венеция превратилась в рабыню. Но от прежнего господства у нее остался властный, аристократический тон, внушавший уважение.

Панорама острова Сан-Джорджо таяла в прозрачном тумане, исчезала вместе с плывущими над водой, подернутыми дымкой островами — прекрасная панорама, окутанная легкой вуалью, как, впрочем, и будущее этого от важного юноши.

Молодой человек шел, восхищенно рассматривая Венецию, счастливый и полный надежд. Вот уже много дней любовался он этим городом, и тот вновь и вновь пленял его и покорял. Вдруг кто-то окликнул его.

— Эй, Джоаккино, ты куда?

Джоаккино обернулся. Кто это так фамильярно обращается к нему? А главное — кто может знать его здесь, в Венеции? Он увидел коренастого молодого человека с непринужденными манерами, который с любопытством смотрел на него.

— Послушай, ты ведь Джоаккино Россини, не так ли?

— Да, я — маэстро композитор Джоаккино Россини, это верно. А ты кто такой?

— Что ты сказал? Маэстро композитор?

— Маэстро композитор.

— С каких это пор?

— С тех пор, как мне заблагорассудилось. С тех пор, как ты родился нахалом и грубияном. Кто позволил тебе обращаться ко мне на «ты»?

— Ух, какой же ты обидчивый! Неужели не помнишь меня? Не узнаешь? А мы ведь так часто играли вместе. Я — Франческо Дженнари из Пезаро. Мы вместе жили и в Фано, и в Луго, и в Синигалье, потому что мой отец, как и твой, часто переезжал из города в город. Я же Кеккино, ну неужели не помнишь?

Глаза Джоаккино загорелись. Знакомый голос, родное произношение, светлые, простодушные глаза друга помогли узнать товарища детства.

— Черт побери, Кеккино! Да это и в самом деле ты! Что же ты сразу не сказал! Конечно же, это ты! Дай обниму тебя! Как ты оказался здесь, в Венеции?

— Я тут по делам. Отец состарился, и теперь я зани-



Славная Венеция, сколько же покоя и светлой радости даришь ты и в эту позднюю пору осени, утопающей при первых легких заморозках в мягких утренних туманах!

Этот высокий, стройный, веселый молодой человек приехал сюда две недели назад. Он — само ликование жизни, он — порыв мечтаний и фантазии, он весь устремлен в будущее. Его карие, горящие любопытством глаза сияют, и он от души радуется окружающей красоте.

Когда он уезжал из Болоньи, ему сказали: «Ты увидишь великолепный город!», но его не предупредили, что этот великолепный город исполнен такого необыкновенного очарования, не сказали, что именно здесь начнут осуществляться его безграничные надежды и родится его слава.

Он широко шагал, вдыхая соленый воздух с лагуны. Перед ним открывалась изумительная панорама площади, по которой там и тут прогуливались дамы и кавалеры, простые горожане.

Кавалеры, хотя уже и без париков, без треуголок, без алых плащей и блестящих пряжек на туфлях, все еще хранили следы пудренного и галантного XVIII века, которые не сумели уничтожить ни французская революция, ни падение Светлейшей \*. Дамы хоть и отказались от моды на пышные кринолины и каскады кружев на рукавах, от мушек-сердцеедок и монументальных причесок, тем не менее сохранили в улыбке, во взгляде и в кокетливом музыкальном произношении очарование прекрасных ве-

\* Так называли Венецианскую республику, которая многие столетия господствовала на Адриатике и пала после французской революции в 1797 году. (Здесь и далее примеч. переводчицы.)

маяюсь коммерцией с помощью моего дяди Педрини. Помнишь его?

— Нет.

— Вот он, кстати, вон там видишь? Я прибыл вчера вечером морем. О боже, какое море! А ты что делаешь? Что это еще за история с маэстро композитором? Очередная твоя шутка, как в ту пору, когда мы были детьми?

— Шутка? Но у меня контракт с театром!

— Ла Фениче?

— Нет, но почти. С театром Джустиниани в Сан-Мозе.

— Все так же играешь на альте или чембало? Я знаю, ты сделал карьеру.

— Какой альт, какое чембало! Я же тебе говорю: я — маэстро. Маэстро композитор. У меня контракт на сочинение оперы. Через час я как раз встречаюсь с моим либреттистом, он принесет вариант текста для последнего квартета, и к тому же будет первая читка с певцами. Знаешь, моего либреттиста зовут Гаэтано Росси. Росси — он, Россини — я \*. Красный — отличный цвет, он принесет удачу. Где ты остановился?

— В гостинице «Луна». А ты?

— У Моранди. Отличные люди, театральные. Ты наверняка слышал о них. Роза Моранди — знаменитая prima-donna. А ее муж Джованни Моранди... Слышал? Прославленный маэстро. Композитор и прекрасный учитель пения. Они очень дружат с моими родителями. Вместе работали в разных театрах. А этим летом в Болонье — я сейчас оттуда, закончил там Музыкальный лицей — мама рекомендовала меня Моранди. Расхвалила, рассказала об успехах и о том, что хочу написать оперу. Моранди давно знает меня и очень верит в мои способности. Вот он и вспомнил обо мне и рекомендовал импресарию театра Сан-Мозе ангажировать меня. Тот и заключил со мной контракт на оперу. Причем специально для меня заказал либретто. «Вексель на брак».

— Подумать только! Ну и как справляешься?

— Прекрасно! Я уже написал оперу, за восемь дней.

— Восемь дней? Мне кажется, это слишком быстро.

— Моранди тоже так считает. Он говорит, нужно гораздо больше времени, чтоб написать оперу. Но разве я виноват, что музыка сама собой рождается во мне и

---

\* Росси — в переводе с итальянского означает «красные», Россини — «красенькие».

рвется наружу! А знаешь, кто импресарио? Потому я и легко получил заказ. Маркиз Кавалли из Синигальи, он и там был импресарио.

— Тот, что с Карпани?

— Ну да, покровитель Карпани.

Кеккино прекрасно помнит его. Это было четыре года назад. Россини тогда едва исполнилось четырнадцать лет, но у мальчика уже проявились такие исключительные способности, что его стали приглашать в театры репетитором и дирижером хора, а также аккомпаниатором на чембало в речитативах. Он получал шесть паоло \* за вечер и неизменно вручал их матери. Он стал главной опорой семьи.

Как раз четыре года назад он работал в театре в Синигалье в качестве маэстро чембало. Однажды на спектакле примадонна, а это была Аделанде Карпани, очень красивая девушка, но весьма посредственная певица, несколько раз пустила петуха в выходной арии, причем так, что ушам было больно. И тогда оттуда, где в оркестре сидел маэстро чембало, раздался громкий хохот, что невероятно развеселило публику, а певицу привело в растерянность и негодование. Вот так Россини реагировал на ее фальшивые ноты. Вернувшись за кулисы, Карпани потребовала позвать импресарио — маркиза Кавалли, питавшего к ней нежные чувства (он был из тех аристократов, что брали на себя обязанности импресарио для того, чтобы быть поближе к актрисам), и потребовала наказать виновника этого шумного скандала.

Маркиз импресарио велел позвать маэстро чембало. Когда же он увидел перед собой мальчика, совсем еще ребенка, которому впору было играть с детскими трубами и барабанами, то проникся к нему симпатией и вместо того, чтобы наказать, охотно выслушал его, тем более что маленький маэстро оказался острым на язык, не по годам развитым и высказал немало интересных мыслей и колких суждений. Узнав, что этот жизнерадостный мальчик намерен написать оперу, он полушутя-полусерьезно пообещал помочь вывести ее на сцену какого-нибудь крупного театра.

Случай представился, и маркиз Кавалли сдержал обещание. В осенний сезон 1810 года театр Джустиниани в Сан-Мозе собирался поставить пять новых опер-фарсов, заказанных пяти композиторам. Однако один из

---

\* Паоло — медная монета.





радости, выйдя из детства, которое проведет в шалостях, проказах и безделье.

Джоваккино часто слышал от матери рассказ о том, как он появился на свет. Его мать Анна — домашние звали ее Нинной (от уменьшительного Аннина) — познакомилась с Виваццей в Пезаро, в своем родном городе. Она была единственной дочерью пекаря Гвидарини, жившего на виа дель Фалло, работала модисткой, ей было девятнадцать лет, и она считалась одной из самых красивых девушек в городе.

— В это нетрудно поверить, мама, ты и сейчас так красива.

— Сейчас? Я уже стара, сын мой, а тогда...

Тогда она кружила голову многим молодым людям и более всего этому самому Джузеппе Россини по прозвищу Вивацца, который приехал в Пезаро из своего родного Луго. Вивацца был уже не мальчиком. Ему исполнился тридцать один год. Но он был самым веселым, самым обаятельным из всех мужчин — настолько, что у Нинны закружилась от него голова. Он происходил из знатной семьи, жившей в Котиньоле близ Луго — из разорившейся, но знатной семьи\*.

Вивацца приехал в Пезаро, где прошел по конкурсу на должность трубача в городском духовном оркестре, был страстным музыкантом и играл еще на валторне в оркестре оперного театра В Пезаро его знали все. Он привлекал своим веселым нравом, пылким темпераментом, остроумием, особым умением располагать к себе людей, а также завидной выносливостью к местному благородному вину. Навеселе, то есть слегка подвыпившим, в приподнятом настроении его видели многие, но пьяным — никто и никогда.

Нина была и в самом деле необычайно красивой. Высокая, стройная, с огромными черными глазами на бледном лице, отпеченном великолепными блестящими волосами. У нее были белоснежные зубы, а губы — свежие и полные, и чудесный голос, такой чудесный, что она смогла с успехом исполнять партии сопрано в оперном театре. Ее отличала еще одна особенность — она всегда была в хорошем настроении и часто даже в самые трудные минуты повторяла слова, которые выражали как бы философское кредо ее жизни: «Все хорошо, а если что сейчас и не ладится, то скоро все равно будет хорошо!»

---

\* В родовом гербе Россини был изображен соловей, сидящий на розе.

Эту женщину можно было боготворить. И Вивацца действительно боготворил ее. А Нина позволяла ему себя боготворить. Их чувства оказались такими пылкими, что пришлось даже поспешить со свадьбой, чтобы наследник мог появиться на свет по всем церковным правилам.

Вивацца без труда мог взять на себя ответственность содержать семью, потому что сразу же сумел занять в Пезаро неплохое положение. Он получал не только жалование трубача в городском оркестре и валторниста в оперном театре, но и оклад инспектора городских скотобоев. Работа эта не слишком увязывалась, в художественном смысле, с двумя другими его музыкальными занятиями, зато существенно помогала иметь в общем итоге двести скудо в год. По тем временам это был отличный доход. Вот почему он смог перевезти из Луго мать Антонию и сестру Флориду и поселиться вместе с ними и молодой женой в хорошем доме на виа дель Дуомо.

Именно здесь, на виа дель Дуомо, и появился на свет Джоаккино. Сколько мучений доставил этот день молодой Нине! Домашние и соседки пришедшие помочь ей, зажгли множество тоненьких свечей возле статуэток святых в соседней комнате — пусть постараются, чтобы все кончилось благополучно.

В этой же комнате ожидал рождения ребенка славный Вивацца. Он очень волновался и не мог спокойно переносить страдания жены. При каждом ее крике он с негодованием обрушивался на святых, а когда крики стали совсем мучительными, схватил палку и принялся колотить одну статуэтку за другой и разбил уже почти все, как вдруг из соседней комнаты донесся пронзительный детский крик. Это был ожидаемый сын, издавший свое первое приветствие жизни.

Тогда Вивацца опустился на колени перед разбитыми статуэтками, собрал осколки возле уцелевшего святого Джакомо и перекрестился, благодаря за оказанную милость и прося прощения за святотатство, которое совершил, нет, не из ненависти к святым, а из любви к страдавшей жене.

— Ах, святой Джакомо, ты, защитник и покровитель моего прихода в Луго, не захотел покинуть меня и тут. Да благословит тебя господь! Сделай, дорогой, так, чтобы твои собратья не обижались на мои слова. И за удары палкой тоже...

Четыре года спокойно жила семья Виваццы после рождения первенца, который был необычайно красив, настолько, что ни одна женщина в округе не могла пройти мимо, не расцеловав его.

Но вот из Франции стало доноситься эхо великих и грозных событий. В Париже крушили старый мир, пытаясь создать новый. Революция порождала жуткие трагедии, несчастья и реки крови. Однако, находясь на расстоянии, возбужденные, жаждущие изменений и не терпящие промедлений многие светлые итальянские умы приходили в восторг от призывов к свободе, равенству и братству и видели в революции лишь зарю нового порядка, не замечая ужасов, которые окрашивали ее в кровавый цвет. Скоро пришли и первые известия, поначалу путанные, противоречивые, невероятные, а затем точные и определенные — о победах, которые одерживала в Италии французская армия под предводительством совсем молодого генерала, итальянца по происхождению, — Бонапарта. Новости эти и в Пезаро вызывали восторг, возбуждение и горячее ожидание важных событий.

Мог ли оставаться в стороне от всего этого Вивацца с его пылким, авантюрным нравом, увлеченный невиданными, благородными идеями? Конечно, нет. Больше того, он оказался одним из самых страстных пропагандистов новых идей. Вместе с другими патриотами он приходил в дом Луиджи Джорджи, где под видом игры в карты они вели другую, куда более опасную игру, собираясь свергнуть папское правительство. Когда в феврале 1797 года генерал Виктор занял Пезаро с двенадцатитысячным войском, пылкий Вивацца оказался среди самых ярких сторонников демократического режима и даже написал на дверях своего дома: «Жилище гражданина Виваццы, истинного республиканца».

Однако той же весной Толентинский мир восстановил папскую власть, и вернувшиеся хозяева выгнали со службы Россини-отца — никакой он теперь не трубач и не инспектор скотобоев.

Но тут произошла история то ли комическая, то ли героическая. Вивацца и его товарищи по убеждениям и по несчастью, которым мстило возвратившееся к власти папское правительство, сумели устроить в Пезаро переворот — заставили бежать «мирных» папских солдат, взяли под арест папского наместника, надев на него наручники, создали импровизированный Городской совет

и объявили о присоединении города к Цизальпинской республике.\* Все это имело последствия и для самого Виваццы — в ореоле политической жертвы за свои революционные убеждения он вновь обрел почет, а также — жалование трубача и инспектора скотобоен. Хотя какое-то удовлетворение, черт возьми...

Однако можно ли было рассчитывать на прочность всех этих перемен в такое сложное, полное неожиданных бурь время? Конечно же, Вивацца был страстным и убежденным «истинным республиканцем», но у него при этом была семья. И стремление стать народным героем невольно приходило в противоречие с необходимостью добывать средства к существованию, чтобы содержать мать, жену, сестру и растить маленького Джоаккино. Тогда Вивацца задумал предупредить возможные осложнения — он решил изменить свой образ жизни и навсегда связать судьбу семьи с театром.

К этому решению подталкивал его и горячий, авантюрный нрав. Театральная жизнь — в чем-то сказочная, в чем-то цыганская, такая неустойчивая, но в то же время и такая привлекательная — аплодисменты, известность, странствия, заработки, не всегда надежные, но порой солидные, — эта жизнь казалась ему полной обещаний и надежд.

Да к тому же почему бы не использовать чудесный, чистый, мелодичный голос молодой красавицы жены и ее природные способности к пению? Нина не знала нот, но превосходно пела по слуху. Она с необыкновенной легкостью запоминала мелодии, у нее была удивительная музыкальная память. Разве ее чудесный голос, красивая фигура, обаяние и неизменно хорошее настроение (она всегда, даже занимаясь домашними делами, пела с такой светлой безмятежностью, что невольно вносила покой и в сердца слушателей) не принесут ей в театре успех? И она действительно имела его. Она не стала виртуозной певицей, но была очень хорошей исполнительницей, и публика горячо принимала ее.

С недавних пор, а точнее — лишь после вступления французских войск на территорию папского государства, женщинам впервые в этом государстве разрешено было выступать на сцене. Синьора Нина Россини оказалась в числе первых певиц, которые украсили исполнение оперы женским изяществом и улыбкой. Одному лишь господу

\* Одна из республик, созданных Наполеоном на территории Италии.

богу ведомо, сколько удовольствия получила от своих выступлений молодая, красивая мать маленького Джоаккино!

Так у них началась бродячая, но интересная жизнь. А маленького Джоаккино они оставили в Пезаро на попечение бабушки и тетки, вышедшей замуж за цирюльника. Один францисканский монах взялся обучить мальчика чтению и письму и заниматься с ним музыкой. Но малыш предпочитал урокам игры в компании сверстников, и добрая, ласковая бабушка, конечно же, не в силах была добиться от него усердия в занятиях.

А однажды вечером в болонском театре, куда Джузеппе Россини и его жена Анна были ангажированы на долгий срок, произошла сцена, которая не была предусмотрена контрактом. Вивацца сидел в оркестре за своим пультом, а жена гримировалась. Она — примадонна, он — валторнист. Вот-вот должен был начаться спектакль, как вдруг в зрительный зал ворвались четверо полицейских во главе с комиссаром, перемахнули через барьер, отделявший партер от оркестра, и принялись выяснять, кто здесь Джузеппе Россини по прозвищу Вивацца, которого тут же арестовали, к удивлению товарищей и публики.

Что он натворил? Ничего, если не считать старого. Когда вернулась прежняя власть, папская полиция вспомнила о патристических выступлениях пылкого трубача из Пезаро, истинного республиканца, и пожелала, чтобы тот уплатил долги. Из болонской тюрьмы его препроводили в разные другие места заключения, пока наконец он не оказался в Пезаро, где в сентябре этого бурного 1799 года начался процесс над ним. Как человек в высшей степени благородный, Вивацца держался стойко и мужественно, не назвав никого из своих друзей и с возмущением отвергая любые предложения выдать товарищей по убеждениям.

Один из биографов писал, что даже в эти трудные времена, когда была в разгаре революция, возникали разговоры и тюрьма оказалась реальностью, Вивацца никак не мог стать фигурой трагической, так как для этого славного, добродушного человека любая трагедия неизменно оборачивалась комедией со счастливым концом. Возможно, этот биограф прав, потому что и на этот раз, летом, когда должен был завершиться процесс в Пезаро, французы вновь заняли город, и Вивацца смог наконец после десяти месяцев заключения снова обнять любимую жену и вместе с ней вернуться к бродячей театральной

Джоаккино было тогда восемь лет, и, можно сказать, вот тут-то и началась его официальная карьера шалопая и сорвиголовы.

Беседуя, приятели продолжали свой путь по набережной от Дворца дождей к Арсенальному мосту.

— Надеюсь, ты не станешь рассказывать мне о своих детских шалостях,— прервал друга Кеккино Дженнари.— Я знаю их не хуже тебя, мы ведь вместе проказничали. К тому же я наверняка мог бы рассказать об этом лучше,— ладно, ладно, не сердись, Джоаккино! — ведь у тебя всегда была привычка сильно приукрашивать все. Хотя надо признать, что это получалось весьма занятно.

— Я ничего не приукрашиваю, мой дорогой Кеккино. Но не станешь ведь ты утверждать, к примеру, что это я рыскал по ризницам всех церквей Пезаро под предлогом, будто хочу записаться в хор мальчиков, а на самом деле для того, чтобы отведать белого вина, предназначенного для причастия.

Кеккино засмеялся:

— Это верно, впереди всегда шел я. Ведь был риск, и немалый, получить несколько хороших ударов палкой, а ты предпочитал оставаться в надежном укрытии. Но идея-то твоя. А вот если уж не было риска получить по шее и можно было смело опустошать бутылки, то вперед шел ты.

— Но мы делили добычу поровну, как добрые друзья, не так ли? Потом, правда, я узнал, что мы никакого святотатства не совершали, потому что вино еще не было освящено. Когда я как-то рассказал обо всем этом дону Агостино Монти, тот очень смеялся.

— А вот мне совсем было не до смеха, когда однажды мы поссорились с тобой, не поделив добычу, ты запустил в меня этим проклятым камнем, и у меня вскочила вот такая шишка на голове.

— Не огорчайся, Кеккино, ты зато впервые обнаружил тогда, что у тебя есть голова. А я впервые понял, что надо уважать чужие головы. Потому что именно после этого удара камнем родители в наказание отправили меня подручным к кузнецу Джульетти. На площади Сант-Убальдо, помнишь? Впрочем, это было не без пользы — раздувание мехов научило меня хорошо отбивать такт в музыке и верно измерять ритм.

— А потом я на некоторое время потерял тебя из виду.

— Это верно. Когда мои горячо любимые, но страстные родители поняли, что в Пезаро я не делаю ничего путного и наказание кузницей не слишком-то действует, они решили отправить меня в Болонью и там отдали в обучение не одному, а сразу трем учителям. Это были три священника — дон Инноченцо, он должен был научить меня читать и писать, дон Фини, который пытался вложить в мою голову арифметику, и дон Агостино Монти, он намеревался научить меня латыни. Ну а я в этой неразберихе путал уроки и учителей. И больше всего меня удивляло, что они не прогнали меня сразу, после первых же уроков.

— Но ты и сам мог уйти, как сделал это в Пезаро, бросив своего учителя.

— Верно, я бы так и поступил, дорогой мой, но это было опасно, потому что мой отец уже понял, что я бездельник, и определил меня в пансион к одному колбаснику, а тот не сажал меня за стол, пока я не принес ему доказательства, что был на занятиях. Меня просто взяли за горло. Хорошо, что я подружился с дочерью владельца пиццерии, с той славной брюнеточкой, которая за несколько поцелуев снабжала меня ливерной колбасой. Но аппетит у меня был такой (и не могу сказать, что утратил его сегодня), что довольствия, получаемого у этой девочки, для меня было мало и нужна была еще помощь отца. Я должен был брать уроки музыки у одного учителя. Думаю, что если б все остальные учителя, у которых я занимался, оказались бы такими же, как он, меня не пригласили бы сейчас сюда как композитора. Представляешь, он был почти нищим — жалкий, оборванный человек. Днем он служил у торговца спиртными напитками, вечером играл на органе в какой-то церквушке, ночью спал где придется, потому что, насколько я знаю, у него никогда не было крыши над головой, а рано утром являлся ко мне давать урок. Он приходил в такую рань, что находил меня еще в постели.

— Представляю! Ты и теперь сохранил привычку подниматься как можно позже?

— Конечно. Я вообще считаю, что человек превосходно чувствует себя только в постели, и убежден, что подлинное, естественное положение человека — горизонтальное. А вертикальное — на ногах, — наверное, придумал потом уже какой-нибудь тщеславный тип, захотев-



ший прослыть оригиналом. Ну а поскольку на свете, к сожалению, сумасшедших достаточно, то человечество и было вынуждено принять вертикальное положение. Но не будем ствлекаться. Так вот, этот мой болонский учитель — на самом деле он был родом из Новары и звали его Пеппино Принетти — будил меня каждое утро и усаживал за спинет\* учить урок. Но после первых же нескольких тактов он, сидя на стуле, клевал носом и начинал храпеть, и я так и не мог понять, из-за моей ли игры, или из-за того, что не выспался ночью. Я тотчас же пользовался этим и мигом нырял в постель, а когда он просыпался, мне нетрудно было уверить его, что я уже несколько раз сыграл упражнение, причем очень старательно. Надо сказать, что, обманывая его, я мало что терял, потому что все его преподавание сводилось к тому, чтобы заставить меня играть гаммы большим и указательным пальцами.

Тут Джоаккино заметил, что приятель уже некоторое время с любопытством рассматривает его.

— Почему ты так смотришь на меня? Плохо завязан галстук? Пятно на рубашке?

— Нет, нет! Ты, как всегда, элегантен и аккуратен. Но я не понимаю — как же ты стал маэстро композитором при таких-то запятиях? Где и как ты учился?

— Дорогой мой, не смейся. В какой-то момент я начал заниматься серьезно, по-настоящему серьезно. Когда? Когда понял, что это необходимо мне для жизни, но прежде всего потому, что мне очень нравилась музыка. Я не переутомлял себя учебой, потому что если ты вынужден утруждать себя из-за чего-то, то теряешь всякое удовольствие от жизни. Знаешь, когда я начал заниматься с охотой? Когда мне было десять лет и отец привез меня в Луго, в свой родной город.

Кеккино Дженнари невольно рассмеялся:

— Ну, во всяком случае, не тогда, когда и я был там, потому что мы и в Луго вытворяли вместе с тобой все, за что нам влетало в Пезаро. Тем более что отец опять отправил тебя в наказание раздувать мехи к кузнецу — к этому Дзолли, что жил у моста Броццо. Мы с отцом потом уехали в Фано, и я не знал, как у тебя сложились дела.

— Все верно. Именно после этого нового наказания

---

\* Спинет — старинный клавишный струнно-щипковый музыкальный инструмент, разновидность клавесина, предшественника фортепиано.

у Дзоли я и решил взяться за ум. Знаешь, еще и оттого, что, когда я работал в кузнице, мальчишки смеялись надо мной, и мне это было неприятно. Но самое главное, отчего я начал заниматься всерьез,— это потому, что впервые в жизни увидел, как плачет моя мама. Она плакала из-за меня, она была в отчаянии, что ее сын растет бездельником и будет ее горем. Дорогой мой, я могу шутить с чем угодно, но только не с любовью и страданиями моей мамы. Мама обожает меня, а я ее. И эти ее слезы заставили меня понять, что надо быть хорошим сыном, чтобы заслужить любовь мамы. И с тех пор никогда больше не возникала необходимость отправлять меня в наказание в кузницу. Я не могу сказать, что сильно утруждал себя, потому что музыка для меня — это как воздух, которым я дышу. Но все же я занимался прилежно.

Какое это было славное время — годы, проведенные в Луго! Отец его нашел там замечательного покровителя — донна Джованни Сассоли, а Джоаккино обрел увлеченного и знающего учителя — каноника донна Джузеппе Малерби.

Братья священники дон Джузеппе и дон Луиджи Малерби были состоятельными людьми. Они жили на площади Паделла рядом с Россини, и мальчик каждый день бегал на урок к канонику-музыканту. Тот учил его играть на гравичембало, но еще больше старался пучить петь, потому что обнаружил у него красивый, чистый голос, очень подвижный, гибкий, с тончайшими оттенками в пассажах, что невольно поражало — ведь ребенку было чуть больше десяти лет. Поразительна была и легкость, с которой мальчик овладевал всеми правилами. Ему явно помогал в этом безошибочный музыкальный инстинкт. Дон Джузеппе Малерби был в восторге от этого случайно попавшего к нему ученика и определил его в свою певческую школу; воздействуя на самолюбие мальчика, он демонстрировал его искусство, и оно делало честь и учителю и ученику.

В семье Малерби, одной из самых известных в Луго, маленький Джоаккино впервые получил широкое представление о музыке. В библиотеке учителя он обнаружил произведения патриархов итальянской музыки, а также Моцарта и Гайдна, которые привели его в невероятное изумление.

В доме Малерби, располагающая обстановка которого отражала хороший вкус и художественное чутье,

встречаясь с бывавшими у братьев-каноников людьми, он получил также первые понятия о жизни в обществе и об изысканном аристократическом стиле.

Джоаккино не любил никого из своих первых учителей, потому что они превращали занятия в наказание. Но он испытывал восхищение, любовь и признательность к дону Джузеппе, который научил его любить музыку. И его бесконечно занимали разговоры с доном Лундичи, тоже очень опытным музыкантом и остроумнейшим человеком, который видел в малескком сыне Вивацци незаурядную личность, человека, всегда готового сострить и пошутить, и сам он, хоть и был пожилым, любил пошутиться и нередко провоцировал Джоаккино на разные забавные шутки.

— Видишь ли, если говорить откровенно, то именно там, в Луго, в доме этих двух славных священников, и началась моя жизнь.

Они продолжали свой путь, как вдруг Дженнари остановился и с восхищением заметил:

— Знаешь, а ведь ты держишься как завоеватель!

— Хочешь, скажу, что я намерен завоевать? Венецию. Потом Италию, потом весь мир.

— О-ля-ля!

— Не бойся. Я добьюсь своего. Я пока еще не говорю об этом во всеуслышание, потому что кое-кто мог бы принять это за глупое и пустое бахвальство, но, уверяю тебя, это не так. Я ощущаю в себе нечто такое, что предвещает какие-то неясные, но великие дела. Это как бы звучание каких-то событий, которые еще только должны произойти. Иногда я заставляю себя не верить в это, не ощущать эту неразумную веру, но гораздо чаще, почти всегда, верю. И знаешь почему? Потому что мне кажется, будто мною движет какая-то сила, которая находится не во мне, а где-то рядом, и сам я не прилагаю никаких усилий, а лишь позволяю вести себя и иду. Об этом своим предчувствиям я рассказывал только маме. Она улыбается, но тоже верит. Отцу я не стал говорить, потому что он оповестил бы об этом весь мир, как о чем-то совершенно определенном. Или как о чудесном вмешательстве архангела Гавриила. Поделиться же с тобой, мне кажется, это все равно, что никому не сказать.

— Как мило! Я, выходит, ничего не значу?

— Глупый! Разве я сказал бы тебе, если б ты ничего

не значил! Ты для меня олицетворение моей юности, и, когда я говорю с тобой, мне кажется, будто я обращаюсь к тому мальчику, каким был несколько лет назад. Знаешь, кем я хотел стать, когда мне было тринадцать лет? Самым знаменитым певцом Италии. Это было самое горячее желание. Помнишь, наверное, какой у меня был звонкий голос? Сейчас он так же красив. Да, я не шучу. Только теперь у меня баритональный тенор, а тогда было чистейшее сопрано. И мне казалось, что восторги, которые я вызывал, пророчат мне карьере. Ах, слышал бы ты меня, когда я пел в театре Корсо в Болонье партию маленького Адольфо в «Камилле» Паэра! \* Мне было тогда тринадцать лет. Отец не сомневался, что я буду певцом-виртуозом, и даже заставил брать уроки у знаменитого тенора Маттео Бабини. Ты, конечно, знаешь его. Устав от бремени богатства и славы, он тогда только что оставил сцену после триумфальных выступлений во всех театрах Европы. Он тоже предсказывал мне необыкновенную карьеру. Занятия с ним принесли такую большую пользу, что уже через год, когда мне исполнилось четырнадцать лет, знаменитая филармоническая академия Болоньи единодушно избрала меня своим членом и даже освободила от вступительного взноса. Представляешь! Неслыханная честь. Я был самым молодым в академии. А когда после нескольких месяцев занятий в Музыкальном лицее я впервые выступил в одной из церквей Болоньи, меня сразу же стали приглашать петь всюду, я был буквально нарасхват. И всюду огромный успех. За каждое выступление я получал три паоло и сразу же отдавал их маме, потому что расходов по дому было немало, а мама, бедняжка, пять лет назад вынуждена была покинуть сцену из-за болезни горла. Она теряла голос, а я приобретал. Как бы хорошо жилось людям, если бы во всех семьях всегда вот так же восстанавливалось равновесие. Меня называли мальчиком с необычайным голосом.

— Можешь не рассказывать мне об этом. Я слышал тебя.

— Знаешь, я ведь начал учиться музыке не для того, чтобы сочинять, а чтобы петь. Потом, когда я уже стал маэстро чембало и у меня начал ломаться голос, я решил

---

\* Паэр Фердинандо (1771—1839) — крупный итальянский оперный композитор и дирижер, многие годы работал в Париже, был придворным капельмейстером, его оперы пользовались успехом.

изменить свои планы. Нет, не стоит быть певцом. Лучше быть великим композитором. В этом мире надо довольствоваться тем, что плывет тебе в руки.

Навстречу им в сопровождении какого-то тощего господина шли две молодые дамы, туалеты которых выглядели чересчур претенциозно. Джоаккино с непринужденной любезностью приветствовал их, и они ответили ему улыбкой.

— Все такой же сердеед! — заметил друг.

— Какое там! Это певицы из оперного театра. Они не заняты в моей опере, но я хочу сохранить с ними добрые отношения. Они пригодятся для опер, которые я еще напишу.

— Вижу, ты не утратил интереса к хорошеньким женщинам, а они к тебе.

— По правде говоря, нет.

— Ты и влюбляться начал слишком рано. Помнишь ту девочку в Фано? Она была почти ребенком, да и ты тоже... Сколько тебе лет тогда было?

— Одиннадцать или что-то около этого. И ей столько же. Стоит ли вспоминать — детская влюбленность...

— Да, а шумная история в театре...

— Это когда я запустил альтом в певца, оскорбившего меня?

— Нет, дорогой, давай уж все по порядку. Вспомни как следует. Я был тогда твоим поверенным в сердечных делах.

— Ну, так ты и рассказывай.

— В тот карнавальный сезон ты был ангажирован в театр Фортуна в Фано. Несмотря на твой юный возраст, тебе разрешили играть в оркестре на альте. Ты был очень красив, пожалуй, даже красивее, чем сейчас.

— Не преувеличивай! Не может быть! — засмеялся Джоаккино.

— Ты был очень красив, и многие дамы, даже не слишком молодые, бросали на тебя такие взгляды... Но ты всем предпочел дочь председателя. Она действительно была просто прелесть!

— Ох, сколько же я мерз под ее окнами, чтоб увидеть хоть на миг и переброситься с ней несколькими словами.

— А в театре! Ты смотрел на нее из оркестра, она на тебя из ложи отца. Вы не могли глаз оторвать друг от друга. Потом стали обмениваться письмами, которые, увы, носил я, потом поцеловались за кулисами, но тут я уже был ни при чем!

— Не требуешь ли ты возмещения расходов?

— Нет, я только рассказываю, как было дело. Помню ваше отчаяние, когда вы поняли, что близится пост, с ним конец оперного сезона, а значит, и расставание, потому что отец собирался увезти тебя из Фано. Казалось, ты не переживешь этого. А девочка — та вообще почти умирала. Вот тогда я, чувствительная душа...

— Ну, ну, помолчим насчет этого! Разве ты не получил тогда паоло?

— На необходимые расходы. Мне лично ничего не перепало. Так вот, я посоветовал вам встретиться. Но где? В церкви. В одной маленькой и почти всегда пустой церквушке в квартале Санта Мария Нуова. Вы так и сделали — встретились. Я не знаю, конечно, о чем вы там говорили и что делали...

— О, в церкви-то!

— Знаю только, что в какой-то момент вы оба захныкали, а потом заревели в три ручья, да так громко, что какой-то священник услышал и, заинтересовавшись, заглянул в исповедальню, где вы прятались. Увидев вас, он вскипел от негодования, изобрелся на вас и принялся хлестать своей толстой ерехвой, которой подпоясывал рясу. Ну вы, разумеется, пустились наутек.

— Если бы это было не в церкви, я бы, конечно, сумел защитить свою даму.

— Не сомневаюсь. Но было-то в церкви. И на другой день вечером, когда в городе уже прослышали про эту историю, комик-бас принялся вышучивать ее со сцены перед публикой, которая все намеки понимала и хохотала. Ободренный успехом, он обратился прямо к тебе, в оркестр, чтобы те, кто еще не догадывался, узнали, что герой этой забавной истории ты. Вот тогда-ты в гневе и запустил в него свой альт, к великому изумлению публики, а бас завопил... Прекрасный жест, Джоаккино!

— Да, но я потерял свой инструмент! Этот негодяй растоптал его.

Воспоминания захватили и разволновали Джоаккино Россини. Он с удовольствием отдается им. Он знает, что не отличается сентиментальностью, во всяком случае, не станет умиляться и вздыхать, думая о былом, но этот возврат в прошлое, в свою недавнюю юность, при том, что он еще так молод, доставляет ему немалое удовольствие. Его охватывает чувство нежности, на которое, казалось, он не способен. Но разве мы когда-нибудь разгадаем себя до конца?

Он с трогательной мягкостью думает о юноше, вынужденном странствовать по городам и театрам, чтобы заработать на жизнь, в то время, как его сверстники еще увлечены играми и забавами. Но умиление это длится недолго. Он слишком умен, и у него достаточно критический ум, чтобы не посмеиваться и над самим собой.

Он не способен шутить только в одном случае — когда речь идет о матери, о чувствах к ней. Она хотела бы жить только домом, но также вынуждена была ездить по разным театрам, нередко в обществе людей, которые ей совершенно были не по душе. Но мама сейчас далеко и с волнением ждет, чем завершится этот первый опус ее сына. И когда он вспоминает события недавних лет, ему кажется, что он опять рядом с ней. Ее светлое, ласковое лицо возникает каждый раз, когда перелистывается очередная страница в жизни Россини, и он улыбается матери, и его охватывает чувство нежности, почти печали — он готов даже расплакаться. «Чтобы я заплакал! Нет!» — думает Джоаккино, гордящийся тем, что его считают, несмотря на молодость, человеком воли. «Чтобы я, жизнелюб, плакал! О нет!» И все же умиляется и этой своей напускной гордости.

Что же с ним творится в это серое, хмурое утро венецианской осени? Он этого не понимает: «В сущности, мне всего лишь восемнадцать лет. Мама, я разволновался так только при мысли о тебе. К тому же меня взбудоражила встреча со старым другом. Но вот увидишь, я снова буду твоим прежним сыном, которого ничто не страшит, — мне достаточно лишь пожать плечами, чтобы отогнать любую печаль, и я пойду вперед своей дорогой, мама!»

— Может, присядем, выпьем кофе? — предлагает он Кеккино. — В Венеции умеют готовить самый лучший в мире кофе.

И Кеккино с изумлением слушает своего друга, который делится воспоминаниями, перебирая в памяти совсем недавние события своей жизни — в свои восемнадцать лет ему уже есть что вспомнить.

Какое это было прекрасное время, когда он жил в Болонье! Он тогда всеми силами старался увильнуть от уроков, к которым его принуждали, и часто бывал в церквях, где слушал орган и пение, любыми способами стремился попасть на концерты и спектакли. Восстава про-

тив учебы, когда уроки были обязательными, он готов был заниматься по собственному желанию, если учеба доставляла ему радость или становилась прихотью, но он никогда не мог заниматься, если это требовало каких-то усилий или труда.

— Нужно всегда избегать труда, ты не считаешь? Говорят, труд облагораживает человека. Но это наводит меня на мысль, что именно по этой причине не трудятся многие благородные господа и аристократы — им нет надобности облагораживаться. Допустим все же, что труд облагораживает, но работа...

— А музыка? Она ведь тоже требует труда...

— Ничего подобного! Будь это так, я бы тотчас же оставил ее. Для меня музыка — радость, я бы сказал, едва ли не игра, если об этом высоком искусстве можно говорить, употребляя детские сравнения. Мои учителя уверяли, что музыка у меня в крови, что у меня есть необыкновенный музыкальный инстинкт, и, если бы я по-настоящему постарался, этот инстинкт, усиленный занятиями, привел бы меня к невероятным высотам! Но это неверно, дорогой мой! Инстинкт следует оставить в покое. Если начнешь перегружать его учебой и всякими премудростями, то подавишь его. Я учился, ты знаешь, но и тут не следует чересчур усердствовать. Между прочим, мне не нравится, чему учат в наших музыкальных школах. Я не знаю еще толком, как именно я буду это делать, но чувствую, что стану писать музыку совсем не так, как учат в школах.

Они помолчали, попили кофе.

— Это, однако, не означает, — продолжал Россини, — что, занимаясь в Музыкальном лицее, я не развлекался и даже — почему бы и нет! — не научился там кое-чему. Во всяком случае, я научился тому, как нужно писать музыку, а самое главное — как не нужно.

Годы, проведенные в Болонье! Он снова словно видит себя мальчиком. Ему было двенадцать лет, когда родители переехали в этот славный город и поселились на виа Маджоре. Когда его мать оставила сцену, Вивацца решил, что сын, немного подучившись, сможет вместе с ним странствовать по театрам.

Раз уж двенадцатилетний мальчик проявляет такие музыкальные способности, почему бы не воспользоваться этой удачей. Еще каноник Малерби в Луго говорил, что ребенок этот просто чудо. Год в болонской школе у падре Анджело Тезеи разовьет его вокальные возможности, за



это время он научится играть и на каком-нибудь инструменте. Только год — не больше, и он начнет помогать семье.

Еще в Луго Вивацца пытался научить Джоаккино игре на валторне, но тот не захотел. Он не просто презрительно отказался, что было не в его характере, а обезоружил отца пассивным сопротивлением — не занимался, и все. А вот на уроках у падре Тезеи мальчик сделал большие успехи в сольфеджио, научился играть на альте, по цифрованному басу,\* и еще лучше стал аккомпанировать в речитативах на чембало, а это немалое преимущество, если хочешь, чтобы тебя ангажировали в театр.

В это же время Джоаккино начал зарабатывать несколько паоло как певчий в церквах Болоньи. Мелодичное, звонкое сопрано обеспечило ему признание. Вот тогда и возникла у родителей надежда, что сын станет виртуозом бельканто. Однако, несмотря на большой успех, пение в церкви приносило слишком мало денег, и Вивацца стал брать сына с собой в поездки. Джоаккино было тринадцать лет, когда они начали странствовать по театрам Романьи и Марке\*\* — жизнерадостный отец-валторнист и еще более жизнелюбивый сын-альтист, но чаще — хормейстер и маэстро чембало. Это в тринадцать-то лет! О Джоаккино! Ему действительно помогал музыкальный инстинкт, как объяснил он другу Дженнари, а товарищи по оркестру видели в нем удивительный феномен — их поражали необыкновенная легкость, с какой он читал ноты, пел и аккомпанировал прямо с листа, и бесстрашие при исполнении любой музыки.

Так он объехал с отцом театры Форли, Луго (как тут не вспомнить о кузнице Дзоли!), Феррары, Синигальи, Равенны. Иногда Джоаккино случалось подниматься из оркестра на сцену, чтобы заменить какого-нибудь заболевшего певца, и он всегда имел огромный успех. Неужели этому милому молодому человеку, такому талантливому и очаровательному, с ангельской улыбкой и изысканным изяществом раскланивающемуся с дамами, — неужели ему только тринадцать лет? И некоторые дамы начинают звать его — для них он прежде всего фе-

---

\* Партия аккомпанирующего клавишного инструмента (клавесина, органа) в виде басового голоса с цифрами, обозначающими аккорды, которые исполнитель должен был брать одновременно со звуками, записанными в ноты. Цифрованный бас применялся в ансамблевой музыке XVII—XVIII веков.

\*\* Провинции Центральной Италии.



номен красоты и молодости, а уж потом — искусства. И Виванца, который вдали от глаз жены тоже пытался, правда робко, покорить чье-нибудь сердце, вынужден уступать дорогу победно шествующему сыну, спокойно позволяющему ласкать и обожать себя. И каждый раз в конце сезона льются слезы в три ручья и в отчаянии разрываюся сердца при расставании с ним.

— Обычно, — продолжает он рассказывать зачарованно слушающему его Кеккино, — обычно мужчины преподносят подарки красавицам, за которыми ухаживают, а у меня все было наоборот — красавицы делали подарки мне, и я им не мешал... Да, я многое не мешал им делать!

Закончив выступления в театрах во время карнавального, зимнего и весеннего сезонов, отец и сын возвращаются в Болонью. И, увы, надо опять приниматься за учебу. Но теперь Джоаккино не очень-то противится. Он понял, что заниматься (не слишком усердствуя) и работать (не переутомляясь) необходимо. И берется за учебу, потому что намерен добиться еще больших успехов. Ведь речь идет уже не о каких-то сомнительных частных школах и случайных учителях, а о поступлении в только что открывшийся Музыкальный лицей, который под эгидой знаменитой капеллы Сан-Петроньо и всемирно известной Филармонической академии обещает иметь славное будущее.

С четырнадцати лет, то есть с 1806 года, до начала 1809 года Джоаккино регулярно (или «почти» регулярно, добавляет он, имея в виду неперенные пропуски) занимается в лицее. Первый год — виолончель, второй год — виолончель, а также контрапункт и рояль, третий год — контрапункт и рояль, а потом еще несколько месяцев — контрапункт. Но тут Джоаккино надоедает все это. Нет, не сама учеба, его не устраивает метод преподавания.

— Это были выдающиеся педагоги, не спорю, но они теперь ничего не могут дать мне. И дело не в том, что я уже узнал слишком много, а в том, что им больше нечему меня учить, при их методе преподавания. Падре Станислао Маттеи,\* например, превосходный человек и замечательный маэстро. Но он не верит в меня, потому что у нас разные вкусы. Нельзя не признать, что это выдающийся музыкант. Притом необыкновенно скромный человек и очень любезный. Его духовные пьесы, которые

\* Маттеи Станислао (1750—1825) — итальянский композитор, капельмейстер. Среди его учеников Дж. Россини, Г. Доницетти и Дж. Пачини.

мне кажутся скорее учеными сочинениями, нежели плодами вдохновения, известны очень широко. А что касается их фактуры, тут надо сиять шляпу. Однажды я спросил его: «Маэстро, почему я не внушаю вам доверия? Я ведь так стараюсь учиться у вас?» — «Потому, что ты нарушаешь правила», — ответил он. Правила для него превыше всего. А я, напротив, следую им только, пока они мне нравятся, а когда правила перестают мне нравиться, я их отбрасываю прочь. В сущности, что такое эти самые музыкальные правила? Кем-то придуманные ограничения. Но появляется другой музыкант, он слышит музыку иначе, у него свои методы, и старые правила теряют свое значение.

— Понимаю, — замечает Дженнари, — ты, наверное, был не очень удобным учеником.

— Но и он тоже не такой уж идеальный учитель. Для меня. С пером в руках падре Маттеи великолепен, и можно не опасаться, что он пропустит какую-нибудь твою ошибку. Он даже пугает своей точностью. Меня пунктуальные люди ужасно пугают. Я предпочитаю музыкантов, которые допускают иногда ошибки, но, ошибаясь, делают неожиданные и интересные вещи. Я многим обязан падре Маттеи, но после двух лет учебы у него мне еще многое хотелось узнать, а он не мог дать мне того, что я искал. Когда после некоторых поправок Маттеи я спрашивал его, почему он их сделал, маэстро отвечал: «Потому что это делается так, потому что принято писать так». Тогда я решил, что лучше поучиться у великих композиторов, в их творениях поискать объяснения, которые мой ученийший, мудрейший, но столь молчаливый падре Маттеи отказывался дать мне. И я стал изучать, изучаю сейчас и, думаю, всегда буду изучать произведения Гайдна и Моцарта, особенно Моцарта, потому что он для меня чудо из чудес. Знаешь, что я сделал, чтобы глубже проникнуться духом этих великих музыкантов? По отдельным партиям заново написал их партитуры. Этот метод позволил мне понять и увидеть искусство этих великих композиторов.

— Признаюсь, ты меня удивляешь! Я всегда считал тебя очень талантливым музыкантом, но думал, что ты несерьезный человек, потому что всегда и над всем шутишь, а теперь вижу, это не так.

— Не знаю, какой уж я там человек! Знаю только, что с музыкой я шутить не собираюсь, потому что она для меня дело серьезное, даже когда речь идет о коми-

ческой опере, вроде той, что я только что написал. Я стараюсь доставить удовольствие публике, но для того, чтобы она смеялась, работать надо вполне серьезно. Однако не думай, будто существует легкое искусство. Есть искусство — а сейчас речь идет о музыке — красивое (под словом «красивое» я понимаю трагическое или комическое, серьезное или веселое, эпическое или лирическое, но всегда красивое), и есть искусство некрасивое. Но некрасивое — это уже не искусство. Что же касается легкости, а именно это обвинение адресует мне падре Маттеи, то очень часто в несерьезности обвиняют людей, которые обладают даром без всяких усилий делать что-либо такое, что другим стоит трудов или сверхчеловеческих усилий. Но, милые вы мои, если музыка дается вам с таким трудом, зачем же вы тогда беретесь писать ее и почему не проникнетесь хоть каплей сострадания к тем, кто вынужден будет потом ее слушать? Обо мне говорят, что я слишком легко пишу свою музыку, что мне все дается легко. Если это так, почему бы другим не попробовать сделать это так же легко? Почему никому не приходит в голову обвинять в легкости соловья, который поет так прекрасно и не тратит силы ни на учебу, ни на само пение?

Приятель со смехом замечает:

— Ну, ну, успокойся, я ведь ничего не имею ни против тебя, ни против соловья. Тем более что соловьиное пение я имел удовольствие слушать, а твою музыку — пока еще нет.

Джоаккино улыбается:

— Ты прав, но я говорю это для того, чтобы заранее оградить себя от твоих обвинений в легкости, когда ты услышишь ее. В любом случае, имей в виду, что я твердо решил не падать духом, если публика не станет аплодировать моей опере. Я пришел к выводу, что она прекрасна, и не будем больше говорить об этом. А разве не осмеливались критиковать даже «Свадьбу Фигаро» Моцарта? Моцарта! Величайшего из всех маэстро! Нет, не думай, будто я сравниваю себя с ним. Я только хочу показать, что публика может ошибаться, и еще раз повторить: я преклоняюсь перед этим великим композитором. Из-за преклонения перед Гайдном и Моцартом добрый падре Маттеи даже называл меня «маленьким немцем». Это меня-то, черт побери, такого же истинного итальянца, как гальятелле\*, и окажись здесь сейчас вот такая

\* Гальятелле — итальянское национальное блюдо — яичная каша с сыром.

тарелка этих тальятелле, я бы сразу показал тебе, как я истосковался по Болонье, по всей Эмилии и Романьи.

— А что, здесь не готовят их? — тревожится Дженари, задетый за живое.

— Нет. Тут подают рыбный бульон. Ешь его, и кажется, будто дышишь свежим морским воздухом. Готовят какие-то «сфолье ин саор», как они говорят, и мне непонятно, почему создателя этого блюда не выбрали дожем Венеции, и подают еще вяленую рыбу, отдавая которую хочется, чтобы на неделе было по меньшей мере три пятницы — тогда можно было бы чаще пробовать ее, потому что это особенное блюдо... Ах ты, противный невежда, как же тебе не стыдно сводить разговор с высот искусства к прозе, пусть даже и любимейшей, но все же к прозе кухни?

— А что? Мне интересно!

— А мне, думаешь, нет? — подхватывает Джоаккино. — Но ты отвлек меня, а я рассказывал о занятиях в лицее и хочу продолжить эту тему, потому что сегодня у меня день воспоминаний. К тому же я просто обязан рассказать об этом, а то как же историки со временем смогут писать биографии знаменитых людей!

— О, Джоаккино, а где же скромность?

— Не волнуйся. Скромность — это добродетель зазнаек! Я хотел сказать, что опера, которая сейчас ставится, вовсе не первое мое сочинение. Далеко не первое! Свою первую оперу я написал в четырнадцать лет. Это «Деметрио и Полибио». Она в двух актах, и я не знаю, где и когда она будет исполнена. Она принадлежит маэстро Доменико Момбелли, потому что я написал ее по его заказу специально для его труппы. У него одна из лучших оперных трупп Италии, а сам он — известный певец и композитор. После, когда я проучился в лицее уже два года, я сочинил множество кантат, комическую арию для сопрано, которая начиналась такими словами: «Хочешь, мельничиха, буду мельником, твоей маленькой опорой...» Можешь не верить, но ария всем очень понравилась. А два года назад в лицее мне было поручено написать кантату для торжественного вручения награды. Она называлась — держись крепче за стул, чтобы не упасть! — «Плач Гармонии на смерть Орфея». Можешь себе представить, как это вязалось с моим темпераментом. Да еще такие ужасные стихи, что меня в жар бросает только при одном воспоминании о них. Если учесть

как я побаивался ревнителя правил падре Маттен, какая узда сдерживала мое вдохновение и какие бездушные были стихи, сочиненные аббатом Джироламо Руджа, то просто удивительно, как наши маэстро и публика смогли вынести эту кантату. И все же — можешь опять не верить мне — слушатели аплодировали.

— Значит, она была неплохая.

— Неплохая, можешь не сомневаться. Но скучная, а это нередко способствует успеху. Потому что среди публики всегда немало людей, которые аплодируют только из опасения, что иначе выдадут свое невежество. Значительно удачнее я дирижировал «Сотворением мира» Гайдна, потому что следил за каждой нотой и ничего не спускал исполнителям — я же знаю Гайдна наизусть.

— Да, ведь у тебя феноменальная память. Одного только ты не смог вспомнить сегодня — своего друга Кеккино.

— Да нет же, я сразу узнал тебя. Но ты прав — память действительно очень помогает мне. Вот, к примеру, однажды... Как бы это сказать? Одна из моих подруг, или, если угодно, покровительниц, захотела получить ноты одной арии из небольшой оперы маэстро Португалло\*, которая шла тогда в болонском театре. Я попросил переписчика достать мне эти ноты, но негодая выгнал меня, обругав. Тогда я обратился к маэстро Момбелли, импресарию и тенору в этом театре, но и он отказал. «Хорошо, — ответил я ему, — я раздобуду их другим способом». — «Каким же?» — усмехнулся он. «Сегодня послушаю оперу еще раз и запишу по памяти то, что мне нужно». — «Ну что же, посмотрим!» В тот вечер я отправился в театр, внимательно прослушал оперу и, вернувшись домой, записал музыку для голоса и фортепьяно, — не только арию, какая интересовала даму, но всю оперу.

— Это невозможно!

— Вполне возможно. Я же сделал это. На другой день, помня, что Момбелли сказал «Посмотрим!», я принес ему свои ноты. «Вот посмотрите, если желаете». Но он не поверил мне и, возмущаясь, заявил, что переписчик — предатель. Это, несомненно, он передал мне клavier. «Переписчик тут ни при чем, — ответил я. — Я сам записал по памяти. Не верите, так наберитесь терпения, я прослушаю оперу еще несколько раз, приду к вам и на

\* Португалло Маркос Антонио да Фонсека (1762—1830) — португальский композитор, долго жил в Италии. Написал тридцать пять опер в итальянском стиле.

ваших глазах запишу всю партитуру». Он остолбенел. Потом он-то и заказал мне мою первую оперу «Деметрид и Полибио» на стихи своей жены, прекраснейшей певицы, примадонны.

— В таком случае, дорогой Джоаккино,— удивляется Дженнари,— выходит, ты очень много работал! Зачем же уверяешь, будто не любишь трудиться?

Джоаккино смеется:

— Это верно, не люблю. Но все три года, пока я учился в лицее, я очень много работал. Да, дорогой мой, мне очень много пришлось тогда потрудиться. Представляешь, я занимался в трех классах — виолончели, контрапункта и рояля, писал сочинения для ежегодных экзаменов, оркестровал симфонические фрагменты и руководил квартетом классической музыки, где играл на альте. Меня снабжал партитурами наша первая скрипка — очень уважаемый дилетант маркиз Массимилиано Анджелелли, отличный музыкант, прекрасный человек и замечательный литератор. Это он дал мне понять, что следовало бы пополнить мои скудные знания литературы. И тогда вдобавок ко всему прочему — а я ведь еще служил маэстро чембало в театре Комунале — я стал брать уроки по литературе у Ландони — диалектального поэта. И даже рискнул прикоснуться к великим поэтам Данте, Ариосто и Тассо, пользуясь советами — нет, ты только представь себе! — одного инженера-гидравлика из болонской префектуры — некоего кавалера Джамбаттисты Джуги из Лукки. Он действительно инженер-гидравлик и одновременно образованнейший литератор и большой знаток музыки. Ну вот, теперь и суди, много или мало я трудился в те годы. Черт возьми, даже если всю дальнейшую жизнь мне не пришлось бы палец о палец ударить, то и этого вполне достаточно, чтобы иметь право на пенсию. Но я должен работать — надо обеспечить себя и своих родных. Вот почему я и оставил лицей раньше времени. Закончив изучение контрапункта и фуг у падре Маттеи, я спросил его: «Много ли еще мне осталось изучать?» Он ответил: «Церковное пение и канон». — «А сколько времени нужно на это?» — «Около двух лет». Я объяснил, что не могу учиться еще два года, потому что должен зарабатывать на жизнь. И вот я — маэстро композитор.

Джоаккино поднялся с места:

— Ну а теперь, если ты не очень занят, пойдем со мной на первое прослушивание оперы маэстро Джоаккино Россини.



Молодые люди снова пошли по набережной. В этот полуденный час она была заполнена публикой, прогуливавшейся перед обедом.

— Станный в театре обычай! — заметил Россини. — Начинать работу, когда люди обычно садятся за стол.

Они пересекли Пьяцетту и оказались на площади Сан-Марино, где тоже было очень много дам и господ, потом через арку Прокураций направились к театру Сан-Мозе, который выходил на маленькую, словно дворик, площадь. Друзья свернули в тесную, как расщелина, улочку и вошли в какую-то узкую дверь.

— Я пойду впереди, чтобы показывать дорогу. Мы в театре. Не удивляйся, что дверь такая крохотная. Это служебный вход. Я провожу тебя в ложу, посидишь тихонько в темноте и послушаешь оперу. А потом я вернусь за тобой. Сегодня я сам впервые увижу сразу всех исполнителей. К счастью, примадонна — синьора Роза Моранди — подруга моей матери, а ее муж — маэстро чембало. Они очень любят меня, и благодаря им я чувствую себя не так одиноко.

Кеккино Дженнари вошел в темную ложу, а Россини отправился на сцену. Часы пробили двенадцать. Сбор актеров был назначен на 11.30, но по сцене бродил только сторож, который зажег свечи в коридоре, чтобы актеры не сломали себе шею, и не спешил освещать сцену, потому что импресарио маркиз Кавалли избегал лишних расходов.

— Все опаздывают! — заметил Россини.

— Опаздывают? — усмехнулся сторож. — Еще долго придется ждать. Если бы певцы не опаздывали, они бы уронили себя в собственных глазах. А вы пока присядьте. Вы кем будете?

— Я маэстро композитор, автор оперы.

Сторож с удивлением и недоверием посмотрел на него. И хотя света на сцене почти не было, он разглядел, что перед ним еще очень молодой человек.

— Вы — маэстро композитор? А что, мой дорогой, разве ставят оперу для детей?

— Да, мой бесценный, для детей — от двадцати до восьмидесяти лет, так что вы тоже сможете ее послушать.

В нетерпении Россини принялся ходить взад и вперед по сцене. Начало не обещало ничего хорошего. Он знал, сколь капризны певцы и с каким величайшим безразличием относятся они к операм и композиторам. Но, черт

побери, могли же они проявить хоть немного интереса к опере совсем еще молодого автора.

Первым пришел славный маэстро Джованни Моранди, тоже композитор и известнейший педагог пения.

— Не будь таким нетерпеливым, Джоаккино. Ты же знаешь обычай театра. Здесь никто никуда не торопится и ничего не делает в быстром темпе. Здесь ~~наперегонки~~ <sup>наперегонки</sup> поддерживают темп даже в музыке. Жена моя пришла со мной. Остальные тоже скоро будут. Двое уже подошли, но задержались на площади — опасаются явиться слишком рано. Ты так молод, что можешь подождать.

— Молод, молод! Но почему именно из-за того, что молод, я всегда должен ждать?

— Ладно, не жалуйся. Тебе только восемнадцать лет, а твою оперу уже ставят в театре, и петь в ней будет такая певица, как моя Роза.

— Это верно. Я всем обязан вам обоим, но я спешу именно потому, что молод. В школе мне говорили «подожди», в лицее — «подожди», а когда я пытался наметнуть об увеличении жалованья, опять услышал «подожди»... И падре Маттеи тоже хотел, чтобы я подождал еще два года. Он считает, если я начну сочинять так рано, то стану «позором его школы». Он едва не запугал меня своими правилами и канонами. Мое стремление писать музыку сдерживалось боязнью ошибиться, а не опасением, что не хватит знаний. К счастью, великие композиторы-классики, которых я стал изучать, принесли мне поразительное утешение: я понял, что даже у них есть точно такие же недостатки, в которых падре Маттеи упрекал меня. И тогда ко мне опять вернулась смелость. О синьора, мое почтение!

Вошла примадонна Роза Моранди — красивая молодая женщина высокого роста, с очень тонкими чертами лица, сверкающими черными глазами. Каскады локонов, падающих на плечи, подчеркивали чистую белизну ее кожи. Одна из самых знаменитых сопрано, Моранди заметно отличалась от других исполнительниц тем, что, несмотря на свою славу виртуозной певицы, благодаря своему уму не имела капризов.

А вот появляется и второй комик — Доменико Ремонини, молодой подающий надежды певец, который все время кашляет. Спустя несколько минут входят и два других комических баса — Луиджи Раффанелли и Никола Де Гречис. Оба они — «первые комики» и поэтому задержались у входа, пережидая, пока в театр войдет вто-

рой бас. Потому что иначе какой же будет авторитет у первых комиков, если они будут являться в театр раньше второго баса!

— Ну как, все собрались?

Нет, не все. Еще нет певицы на вторые партии Клементины Ланари и тенора Томмазо Риччи, исполняющие мужскую роль. Но вот появляются и они.

«Понятно,— язвит бас Раффанелли, великий певец, синискавший славу в Италии и за ее пределами, и большой любитель позлословить.— У них дуэт за сценой, потому что на сцене тенор должен объясняться в любви примадонне, а не певиче на вторые партини.

— Помолчите!

— Молчу! Охотно молчу! Лишь бы побыстрее все кончить, потому что я голоден и хочу обедать,— говорит Раффаелли.

— Если бы все пришли вовремя, мы сделали бы уже половину работы.— замечает Россини.

— Ого, что-то раноовато начинает важничать этот безусый юнец! — возмущается тенор. — Я пел в операх настоящих композиторов, таких, как Паиззелло \*, Кочча \*\*, Фаринелли \*\*\*, и никто никогда не делал мне замечаний.

— Браво! — восклицает певица на вторые партии, переходя в наступление, отчего перья в ее прическе колышутся, словно от сильного ветра.

— Тише! — призывает маэстро чембало Джованни Моранди, покровитель Россини, и взглядом приглашает жену-примадонну помочь ему уберечь юного друга от ссоры с исполнителями. — Вы все знаете, о чем идет речь. Опера называется «Вексель на брак», сюжет вам известен...

— А как же! — смеется бас-комик Де Гречис. — Он взят из старой комедии Камилло Федеричи, я уже пел два года назад в театре Валле в Риме «Вексель на брак», либретто оперы поэт Кеккеринни написал для маэстро

\* Пачиелло Джованни (1740—1816) — известный итальянский композитор, автор свыше ста опер и других сочинений. Наибольшую известность приобрела его опера «Севильский цирюльник» на сюжет комедии Бомарше.

рижер, ученик Дж. Пачинелло. Сочинил около сорока опер.

Фаринелли (Карло Броски) (1705—1782) — знаменитый певец и композитор. Один из выдающихся мастеров бельканто, был идеальным исполнителем лирических и героических партий в итальянской опере-серия.

Кочча. Не очень-то вы утруждали себя в поисках нового сюжета!

— Я переложил на стихи сюжет, который мне указал импресарио,— отвечает либреттист Газтано Росси.

— А я написал музыку по либретто, которое мне дали,— добавляет Россини.— Но если у нашего знаменитого баса Де Гречиса был припасен более интересный сюжет, он мог бы сказать нам об этом раньше.

Бас Де Гречис понимает иронию и отвечает:

— Я певец, а не либреттист и не композитор, но если бы поэты и композиторы, в том числе и самые начинающие, знали свое ремесло так же хорошо, как я свое, то нас не заставляли бы петь такие глупости.

Джоаккино готов взорваться, но маэстро Моранди, чувствуя надвигающуюся грозу, удерживает его:

— Садись за чембало и начинай!

Однако Де Гречис хочет добавить еще одну любезность:

— Да, я забыл напомнить, что опера маэстро Кочча на этот сюжет провалилась.

Джоаккино подсакивает. Упомянуть о провале на первом прослушивании! Как тут не разразиться всеми проклятиями! Но он с улыбкой обращается к басу:

— Однако в нашем театре мы можем не сомневаться в успехе, потому что тут собрался ансамбль необыкновенных исполнителей.

Певцы достают партии, которые переписчик накануне раздал им, и усаживаются вокруг Джоаккино. Он начинает играть симфонию \*. Тем временем тенор вполголоса о чем-то спорит с певицей на вторые партии, бас Раффанелли ворчит, что под ним шатается стул, а второй бас, увидев на пороге импресарио маркиза Кавалли, спешит к нему просить аванс.

Джоаккино, играющий по памяти, оборачивается к певцам и с подчеркнутой любезностью интересуется:

— Я никого не побеспокою, если буду продолжать?

Подобная дерзость начинающего композитора выводит из себя Раффанелли, знаменитость, кумира всех театров Италии, только что вернувшегося после триумфальных гастролей в Париже, да, да, именно в Париже!

— Послушайте, красавчик,— обращается он к Джоаккино,— я вижу, вернее, понял, когда читал свою партию, что эта музыка — сплошной грохот и шум. Она пе-

---

\* Так в Италии называется увертюра к опере.

рекрывает все голоса. Или вы совершенно забыли о том, что мы должны петь?

— Нет, нет! — охотно отвечает Джоаккино. — Но я также ни на минуту не забываю, что это опера, а опера состоит из музыки, а музыка должна звучать.

— Под сурдинку, чтобы не перекрывать голоса.

— Никаких сурдинок! — невозмутимо заявляет автор. — Если хотите, чтобы ваш голос не перекрывался оркестром, не экономьте его, и публика вас услышит.

Все шумно возмущаются. Молчат только его друзья Моранди.

— Это мы-то экономим голоса?!

— Если вас шокирует слово «экономия», то можно говорить о скупости или даже нищете...

— О, это уже оскорбление! Это оскорбление искусства!

— И мы, всемирно известные певцы, должны выслушивать подобное!..

— Я никого не собираюсь оскорблять, напротив, я уважаю вас и восхищаюсь такими знаменитыми певцами, как вы, но я хочу чтобы и знаменитые певцы уважали маэстро композитора.

— Ах, ах! — вокализует певица на вторые партии. — Маэстро композитор? Где он? Я вижу здесь только какого-то молокососа!

— Будь я молокососом, синьора, я сразу бы обрел обильное питание в резервах вашего бюста!

Шутка попадает в цель, потому что Ланари, певица на вторые партии, обладает весьма пышными формами. Она возмущается, но остальные смеются.

Моранди пользуется моментом и весело предлагает:

— Ну, начали, ребята, не будем терять время, потому что я тоже хочу есть. И еще хочу, чтобы вы послушали в исполнении на чембало эту новую оперу. Уверяю вас, очень красивая музыка.

Тут в разговор вступает бас Раффанелли:

— Я вижу, что во второй сцене есть трио «Это приятное личико» — в исполнении баса, сопрано и тенора. Это ошибка. С этим никто из нас не согласится. Прежде чем петь вместе, пужно, чтобы каждый певец выступил со своей арией и показал свои вокальные возможности.

Джоаккино взрывается:

— Это невозможно! Это испортило бы всю оперу! Действие потеряло бы всякий смысл!

— А как же выходные арии?



— Они есть, будьте спокойны, я тоже певец. Они будут потом.

— Они нужны раньше, раньше! Таково правило!

— Правило? И здесь как у падре Маттеи?

— И потом, как это понимать? — схибно спрашивает певица на вторые партии, та, что с пышным бюстом. — Как это понимать, что после арии примадонны «Хотела бы объяснить вам радость» нет моей арии?

— Потому что в этом месте она не имеет смысла.

— А при чем здесь смысл? Я всегда пела свою арию сразу же после арии примадонны.

Джоаккино тяжело вздыхает. А Раффанелли опять делает замечание:

— В сцене дуэли между двумя комическими басами, которая действительно неплоха...

— Благодарю вас.

— ...есть, однако, ошибка. Моя партия — а я ведущий бас — по длительности звучания точно такая же, как и партия моего коллеги, а ведь он только первый бас. С этим я никак не могу примириться! Если перестанут уважать ранг певцов, куда же придет искусство!

В наступление переходит и тенор:

— Я думал, этот синьор просто шутит. Или он не знает правил в искусстве, хотя я слышал, будто он из семьи артистов и с детства живет в театре, или он насмехается над нами. В моем дуэте с сопрано «Повтори, что любишь меня» после моей арии и ответа примадонны я почему-то молчу! Вместо моего соло опять идет дуэт. Что это за шутки?

Джоаккино не выдерживает:

— Довольно! — взрывается он. — Я думал, тут все хотят как можно лучше исполнить оперу, все так любезны, что рады помочь молодому начинающему автору, а я, между прочим, вовсе не начинающий и уже получил немало аплодисментов в Болонье у требовательной и образованнейшей публики. Но вижу, тут каждый заботится только о своих капризах и несколько не думает об искусстве. Нужно обновить оперу! Нельзя идти вперед со всеми этими выходными ариями, фиоритурами, трелями и вставными номерами, не имеющими никакой логики! Нужно покончить с правилами, которые только все портят! Я терпелся уже с этими правилами в Музыкальном лицее. Теперь командую я! Опера моя и будет исполнена так, как хочу я, как написал ее я!

Певцы в изумлении переглядываются. Он что, сошел с ума, этот юный маэстро? Кто-то из них мрачно произносит:

— Вы командуете? Ваша опера? Хорошо, а если мы не станем ее петь?

— Нет, вы будете ее петь! — вмешивается импресарио. — Вам за это платят, и вы будете петь!

— Но не так, как она написана! Мы не хотим, чтобы над нами смеялись!

Все раздражены. Джоаккино продолжает играть и делать пояснения. Его окружает враждебное молчание. Едва он заканчивает, как все тут же спешат к выходу. Остаются только супруги Моранди, либреттист и импресарио. В дверях тенор останавливается и заявляет:

— Условимся: или будут сделаны исправления и добавления, как хотим мы, или мы отказываемся петь. А если споем, то так, что с треском провалится и опера, и ее создатель...

Джоаккино заходит в ложу к Кеккино Дженнари, и тот в изумлении восклицает:

— Боже милостивый, что за люди! Я бы не стал заниматься этим ремеслом, даже если бы меня озолотили!

— Убийцы. Но вот увидишь, я настою на своем.

Однако, вернувшись домой вместе с супругами Моранди, у которых он живет на пансионе, Джоаккино, обесиленный, падает в кресло. Примадонна ласково смотрит на него.

— Что с вами? Вы плачете? О бедный мальчик, не расстраивайтесь, все будет хорошо!

Маэстро Моранди тоже пытается утешить его.

— Не переживай. И у Гольдони была примерно такая же история, даже почище, с его первой пьесой «Амаласунта». Он сам рассказывает об этом в своих «Мемуарах», помнишь? Это неизбежно на первых порах. Даже с Гольдони случилось то же самое, так что ты в хорошей компании!

— Я вовсе не намерен подражать великим людям в их неудачах! — возражает Россини. — Но я так огорчен!

— О Джоаккино, не узнаю тебя. Чтобы ты плакал?! Я думал, ты не знаешь, как это делается. Перестань! Вот увидишь, Роза права, все будет хорошо.

— Я не хочу принимать требования этих глупых не-



вежд. Они губят театр, музыку, искусство! Пора покончить с их глупейшими претензиями!

— Ты прав, я тоже так считаю. Только нельзя сразу, резко восставать против традиций. Сначала постарайся приобрести известность, имя, кем-то стать, — и тогда сможешь выставлять свои требования. А сейчас надо как-то приспособиться. Партитура и в самом деле нуждается в некоторых поправках.

— Я ничего не буду в ней менять. Я и так уже слишком много работал над этой оперой.

— Сколько же ты работал?

— Восемь дней.

— Маловато.

— И восемь ночей!

— Понял. Но все равно маловато. Я сам сделаю необходимые поправки, чтобы успокоить певцов, а ты посидишь рядом и посмотришь, верно ли это. Согласен?

Джоаккино стремительно обнимает маэстро.

— Вы — мое спасение! Но я в отчаянии. Я чувствую себя таким одиноким.

В дверь заглядывает служанка и сообщает, что тальятелле по-болонски уже на столе.

— О, браво! Наконец-то радостное известие! — восторженно кричит Джоаккино.

— Эй, а куда делось твое отчаяние?

— Мое отчаяние всегда отступает перед аппетитом!

Субботний вечер 3 ноября 1810 года. В венецианском театре Сан-Мозе идет первое представление одноактной оперы «Вексель на брак», специально для этого театра написанной синьором маэстро Джоаккино Россини на новые стихи поэта синьора Гаэтано Росси.

Спектакль идет успешно. Он не приводит в восторг, но многим доставляет удовольствие, вызывает немало аплодисментов; нравятся жизнерадостность музыки, ее полнота, вдохновенная и праздничная веселость, легкость и изящество любовных арий, но более всего изумляет обилие и удивительное разнообразие мелодий, их комедийная живость. Все это невольно поражает: ведь начинающий автор — восемнадцатилетний юноша.

Исполнение оперы превосходное, прежде всего благодаря Розе Моранди и Раффанелли. После спектакля, когда всем стало ясно, что успех несомненный, Раффанелли подходит к Джоаккино:

— Ну вот видишь, правы были мы, а не ты. Прекрасная опера, но нужны были именно те поправки, которые ты сделал.

— Мы все были правы! — отвечает счастливый Джоаккино.

И приходит в восторг, когда маркиз импресарио вручает ему за оперу, как было условлено по контракту, двести лир.

— Я никогда не держал в руках таких денег! — сияет Джоаккино. — Больше всего меня удивляют вот эти деньги, которые я заработал!

Едва вернувшись домой, Россини спешит к себе в комнату и садится за письмо. Его первая забота — сообщить о счастливом событии матери. Он пишет длинное, переполненное любовью и радостью послание. Складывает листок и надписывает адрес: «Глубокоуважаемой синьоре Анне Россини, матери знаменитого маэстро Джоаккино Россини, виа Маджоре, 240, Болонья» \*.

В ту пору — в начале XIX века — музыка в Италии звучала почти исключительно в оперном театре.

Италия, столь многое открывшая миру, давшая ему среди других великих композиторов Палестрину, Монтеверди, Бенедетто Марчелло \*\* и продолжавшая дарить гармонии, пренебрегала симфонической и церковной музыкой.

Опера-серия \*\*\* также приходила в упадок. Лучшие композиторы, соблазненные более высокой оплатой и более ощутимыми почестями, предпочитали творить в других странах: Керубини и Спонтини — во Франции, Сальери — в Вене. Чимароза покорила царский двор в России,

---

\* Оперная певица Джельтруда Ригетти-Джорджи, сверстница и друг Россини, первая исполнительница партии Розины в «Севильском цирюльнике», в своих «Заметках бывшей певицы», опубликованных в 1823 году, категорически возражает против подобной фразы, приписанной композитору Стендалем (см. наст. изд.: Дж. Ригетти-Джорджи. «Россини». С. 407).

\*\* Палестрина Джованни Пьерлуиджи (1525—1594) — выдающийся итальянский композитор, глава римской полифонической школы. Монтеверди Клавдио (1567—1643) — выдающийся итальянский композитор, автор опер «Орфей», «Коронация Поппеи», балетов, мадригалов. Марчелло Бенедетто (1686—1739) — итальянский композитор, поэт, музыкальный писатель, юрист, политический деятель.

\*\*\* Опера-серия — серьезная опера, в которой разворачиваются драматические или трагические события. Расцвет этого жанра относится к XVIII веку.

но он скончался в первом же году нового столетия. Паизиелло перестал писать музыку в 1803 году, после того, как его «Прозерпина» была прохладно встречена в Париже. Николо Дзингарелли готовил в неаполитанской консерватории новое музыкальное поколение, но, будучи приверженцем старых традиций, следил, чтобы молодежь не шла на рискованные нововведения, которые, по его мнению, весьма опасны. В его операх чувствовалась большая ученость и ощущалась талантливость, столь свойственная всей неаполитанской школе, где родилась и достигла расцвета опера-буффа\*. Горе тому, кто отойдет от правил и нарушит традицию!

Вот почему по-прежнему неизменно копировались старые, признанные, но всегда одинаковые образцы и рождались монотонные и однообразные сочинения, которые быстро приедались публике, заранее, до прихода в театр, знавшей, что за опера ее ждет. Кантилены, речитативы, арии прямо-таки чудовищно походили друг на друга.

Во время спектаклей зрители в зале разговаривали, принимали у себя в ложах гостей, заказывали прохладительные напитки. И на сцену обращали внимание только тогда, когда пели свои арии главные исполнители. И те, стоило им обрести какую-то известность, требовали, чтобы оперы писались только для них, чтобы они могли показать свои голоса, требовали от композиторов определенного количества арий, указывали даже характер этих арий и момент, когда они должны звучать, не думая о том, увязывается ли все это с происходящими на сцене событиями. Сопранисты\*\*, знаменитые певцы, гордившиеся своими «белыми голосами», по-детски капризничали — ведь это были взрослые располневшие дети с себребрными голосами, но куриными мозгами.

Приходило в упадок и искусство сочинения музыки, а также и отданное на производ некоторых виртуозов искусство пения.

---

\* Опера-буффа — комическая опера, появившаяся впервые в Неаполе в 1733 году, когда была показана «Служанка-госпожа» Джованни Перголези, музыка которой близка к народным мелодиям. Благодаря своей демократичности, веселости, мелодичности опера-буффа сделалась очень популярной не только в Италии, но и во всем мире.

\*\* Сопранисты — в XV—XVIII веках певцы-кастраты — входили в хоры католической церкви. С XVII века занимая ведущее положение в опере, главным образом итальянской. К середине XIX века почти исчезли с оперной сцены.

Одному из композиторов, немцу по происхождению, Иоганну Симону Майру\*, получившему музыкальное образование в Италии и жившему в Бергамо, было в начале века около сорока лет, и в его операх было больше эрудиции, нежели вдохновения. Другому композитору, тоже немцу по национальности, но родившемуся в Парме, Фердинанду Паэру, было около тридцати лет, и он с величайшим почтением следовал правилам и указаниям неаполитанской школы, за пределами которой не могло быть создано ничего хорошего. Франческо Базили и Джузеппе Николлини были примерно такого же возраста, как Майр, и вместе с другими, менее известными композиторами тоже очень уважительно относились к традициям.

Что касается публики, обладавшей врожденным музыкальным чутьем, которое всегда приводило в изумление иностранцев, то ей надоело однообразие музыкальных традиций, не предлагавших ничего нового, но в то же время, если новое и появлялось, эта же публика дружно восставала против него, потому что всякая новизна нарушала столь привычное для нее однообразие.

Оперный спектакль держался прежде всего благодаря красоте голосов и роскоши постановки, хорошему вкусу и изобретательности художников-декораторов, а также из-за любви итальянцев к балету. Каждая опера перемежалась маленьким и большим балетом, и танцоры были избалованы и капризны не менее певцов-солистов. Самым прославленным хореографом был тогда Сальваторе Виганó, которого современники называли «Шекспиром балета».

Иметь блистательный оперный театр с обширным репертуаром было делом чести любого, даже самого маленького города. Спектакли шли почти без перерыва в течение всего года. Один сезон сменялся другим — весенний, начинавшийся после пасхи и длившийся до начала июля, осенний — с середины августа до конца ноября и карнавальный — от рождества до марта. Кроме того, спектакли давались во время ярмарок, по церковным праздникам или же устраивались разными важными господами, бравшими на себя обязанности импресарио только ради галантных приключений, которые можно было

---

\* Майр Джованни (Иоганн) Симон (1763—1845) — итальянский композитор (родом из Германии), капельмейстер, педагог, автор 61 оперы, пользовавшейся большим успехом.

ожидать в театральном мире, где актрисы считались легкой добычей.

Если же при всем этом какому-нибудь маэстро удавалось создать еще и произведение искусства, что же, тем лучше. Но на этот подвиг надо было отважиться. Вот в такой обстановке и появился Россини. Он очень не хотел идти исхоженными путями. Но как это сделать? Сразу же восстать против традиции? В таком случае кто решится ставить его оперы? Вдобавок, если говорить откровенно, у него еще не было четкой программы.

— Если бы мне позволили...

Таково было начало.

В восемнадцать лет он уже испытал успех в оперном театре. Мать при встрече с волнением целует его, а отец спрашивает:

— Много было предложений от других импресарио подписать контракт?

— Нет, пока никаких не было. Я же только начал.

— Как? — искренне удивляется Вивацца. — А разве твою оперу не повторили двадцать раз? Чего ждут импресарио? Что они делают? Почему не подписывают с тобой контракт? Разве ты не один из самых знаменитых маэстро композиторов?

Мать, более рассудительная и менее восторженная, чем Вивацца, снисходительно улыбается:

— Не будем преувеличивать.

— Я хочу сказать — самый прославленный среди молодых композиторов. И повторяю: что делают импресарио?

Джоаккино смеется, глядя, как изумляется отец.

— Я знаю, что они делают, — отвечает он.

— Что же?

— Ухаживают за примадоннами.

Вивацца лукаво смотрит на сына и чешет затылок.

— Это верно, ты прав. А как ты справился со своими певицами?

— Ну что за разговоры! — прерывает мать.

— Ладно, Нина, Джоаккино уже не мальчик. Еще когда он учился в лицее, говорили о каких-то синьорах Олимпии и Джудитте...

— Глупости, сплетни! — протестует Джоаккино, в котором говорят рыцарские чувства.

— Возможно. Однако поговаривали также, будто контракт в Венеции тебе помогли получить твои поклонницы...

— Перестань же! — полушутя-полусердито требует синьора Нина. — Ты ведь прекрасно знаешь, что Джоаккино обязан контрактом нашим друзьям Моранди и маркизу Кавалли.

— Оставь его, мама! Ты что, не знаешь папу? Он ведь лопнет, если будет молчать. И когда играет тоже. Лопнет, если не даст кикса!

— Что, что? Я — скиксую? Я лопну?

— Да разве ты не понимаешь, Вивацца, что твой сын шутит!

— Никогда нельзя шутить над моими артистическими способностями. Хотя ты и лишишь теперь оперы, но все равно должен признавать, что я великий музыкант.

— Как бы не так! Но все равно признаю.

— И то хорошо. А знаешь, Нина, что говорили об отъезде нашего сына в Венецию? Будто эта самая синьора Джудитта (ох, и красивая женщина, я тебе скажу!) сумела уговорить своего мужа-адвоката, чтобы тот разрешил ей поехать совсем одной на два месяца в Венецию навестить мать. Она же, чтобы не ехать совсем одной, попросила ее проводить нашего знаменитого маэстро, тогда, правда, еще не знаменитого, но тоже нуждавшегося в гиде по такому необыкновенному городу, где улицы — это каналы и легко можно оступиться и утонуть.

— Болтун! — восклицает жена, скорее смеясь, чем проявляя недовольство, и удаляется на кухню. Тогда Вивацца подходит к сыну.

— Твоя мать думает, что ты все еще ребенок, но я-то знаю, что ты кумир всех красавиц.

— А что, это плохо?

— Прекрасно, дорогой! Твое счастье, что это именно так. Чаше бывает наоборот: кружат головы мужчинам, и когда хотя бы одному мужчине удастся сводить с ума женщин, то это своего рода реванш за всех нас!

Джоаккино улыбается.

— Не я же ищу их. Это они бегают за мной.

— Я всегда говорил, что ты в рубашке родился! — Вивацца расширяет любопытство: — Ну скажи правду, эта история с Джудиттой не выдумка?

— Конечно, выдумка! Ее зовут Клея. Одну. А другую — Вирджиния...

Однако никаких новых контрактов не предлагают, как бы ни возмущался этой несправедливостью шумный Вивацца. Немного терпения, будут и контракты!

Тем временем юный маэстро находит работу. Совет болонской академии (какая честь!) поручает ему репетировать и дирижировать концертами на публичных экзаменах. Весной он руководит в академии еще одним концертом, и его очень хвалят.

— Мой сын — лучший дирижер! — сообщает всему свету Вивацца.

— Но вы уверяли, что он лучший маэстро композитор.

— Ну и что? Он лучший маэстро композитор и лучший дирижер!

Люди, хоть и восхищаются очевидными, столь поразительными достоинствами Джоаккино, все же смеются над восторженностью отца. А тот не обращает на это внимания и продолжает всю расхваливать сына. Он знает, что судьбе нужно помогать: многие люди, вообще не имеющие никаких достоинств, пробивают себе дорогу именно так — заставляя без конца говорить о себе. Всегда ведь находится кто-то, кто слушает и верит...

Джоаккино тоже улыбается, видя трогательную заботу любящего отца, но не мешает ему — он убежден, что вреда от этого не будет. Сам же тем временем занят другим. На одном из концертов в академии он познакомился с молодой, увешанной бриллиантами синьорой, красивой и элегантной, с огромными лукавыми глазами, которая, пока он дирижировал, с искренним интересом смотрела на него. Когда же Россини спустился со сцены в зал, она едва не утонула в его объятиях, торопясь выразить свое восхищение.

— Вы — чудо! Но почему вам поручают дирижировать оркестром? Вы же так молоды!

— Доверяют.

— Сколько вам лет?

— Восемнадцать.

— Восемнадцать? Какая прелесть! В таком случае вы еще более необыкновенное чудо, чем я думала. И уже написали оперу?

— Я вижу, вам все известно. Да, написал и поставил оперу в Венеции.

— И она прошла, конечно, с успехом.

— Да, синьорина, с большим успехом. Не будь он таким, я бы не стал говорить об этом.

— Естественно. Дорогой мой, я убеждена, что мы непременно сделаем прекрасную карьеру.

— Мы?

— Да, мы, потому что я хочу быть с вами, хочу помогать вам добиваться успехов, хочу петь в ваших операх! С таким молодым и красивым маэстро это должно быть одно удовольствие.

— Но вы, синьорина...

— Я — Марколини, Мария Марколини\*.

— Знаменитая контральто? Какое счастье!

Удивление и радость Джоаккино искренни. Он слышал о Марколини как о самой блистательной надежде оперного театра — дивный голос, огромный талант, пылкий темперамент.

— Вы так молоды! — восклицает он.

— Увы, мне уже не восемнадцать, — смеется она, показывая изумительные зубы. — Но я и не стара.

— Это видно. И так прекрасна!

— Не шутите.

— Как же я могу шутить по такому серьезному поводу!

— Значит, я вам нравлюсь?

— Не заставляйте меня краснеть.

— Я спрашиваю об этом потому, что если я вам нравлюсь, значит, вы напишете для меня прекрасные арии в ваших новых операх.

— Пожалуй! Но пока у меня нет контрактов.

— Нет? Не страшно. Я вам немедленно устрою контракт.

— О, синьорина!..

Они так увлечены разговором, что даже не замечают, с каким любопытством наблюдают за ними окружающие, да и как было не смотреть на них — красивая пара: юноша и девушка не могут оторвать глаз друг от друга, словно хотят заглянуть в самую душу.

— Что вы сейчас собираетесь делать?

— Ничего. Когда есть возможность, я всегда счастлив ничего не делать.

— Не хотите ли послушать, как я пою?

— Я не смел попросить вас об этом.

— Тогда пойдемте со мной. Знаете куда? К импреса-

---

\* Марколини Мариетта (или Мария) (род. 1780, дата смерти неизвестна) — одна из самых выдающихся певиц своего времени, обладавшая необыкновенной вокальной техникой, юмором и актерским дарованием. На сцене выступала с 1800 по 1820 год.



рио театра Корсо. Он готовит интересный осенний сезон и хочет заключить со мной контракт. Кстати, а почему бы вам не написать для меня новую оперу? Хотите?

— Еще бы! С удовольствием! Только надо, чтобы прежде это захотел импресарио.

— Мы заставим его захотеть. Как хорошо, что я решила прийти на этот концерт! Думаю, что мы с вами прекрасно поладим, маэстро.

— Что может быть лучше!

— Вы любите музыку? Любите искусство?

— Обожаю.

— Я тоже. А певиц тоже... любите?

— Если они похожи на вас, обожаю, так же, как музыку.

Она с вызовом смотрит ему прямо в глаза.

— Маэстро, но это едва ли не признание в любви.

— Почему едва ли? Оно вырвалось так непроизвольно, и я не собираюсь от него отрекаться. Вы можете эти мои слова принять за легкий ветерок, щекочущий уши, и отпустить их на волю. Но я поймаю их и верну вам — с большим удовольствием.

Красавица смеется.

— Думаю, мы с вами прекрасно поладим, Джоаккино.

Марколини была бесподобна. Она властно заявила импресарио театра Корсо:

— Хотите, чтобы я была у вас примадонной?

— Очень! Вы будете самой яркой звездой сезона.

— Хорошо. Я предлагаю вам возможность заполнить еще одну такую звезду — маэстро Джоаккино Россини.

— Слышал это имя.

— А я его знаю. Это гений! И я горю желанием петь в его новой опере. Более того, если не пойдет его новая опера, я петь не буду!

Импресарио весьма заинтересован в том, чтобы удержать Марколини: она так привлекает публику... Поэтому он подписывает контракт с молодым Россини — маэстро чембалом и дирижером. Заказывает ему и оперу для нового сезона.

— Для сезона и лично для меня! — замечает Марколини.

— Прежде всего для тебя! — шепчет ей счастливый Джоаккино.

Импресарио вручает ему либретто, на которое нужно писать музыку. Это комедия в одном акте «Странный случай». Комедия? Просматривая ее, маэстро краснеет. Это глупая и непристойная стряпня из вульгарных ситуаций и двусмысленностей, изложенная ужасными стихами. Автор ее некий Газтано Гаснарри из Флоренции.

— Нравится? — интересуется импесарио на другой день.

— Это позор! — возмущается Россини. — Глупых либретто сколько угодно. Но такое безобразное даже представить себе невозможно!

— Не хочешь писать на него музыку? Жаль. У меня нет другого, так что придется подождать до следующего сезона.

— Ждать? Нет, нет! Я молод, я не могу ждать. Это роскошь, которую могут себе позволить только пожилые люди. Можно лишь чертыхаться, что нужно писать музыку на такие паршивые стихи.

Открыв наугад либретто, Джоаккино читает: «Слова твои вливают в меня любовный жар, и я подозреваю... Ах, что? В груди пожар». Отменная скотина!

— Кто?!

— Поэт!

— Почему?

— Потому что написал такие стихи и предложил эту дурацкую историю — влюбленный, чтобы избавиться от соперника, заставляет его поверить, будто девушка, за которой тот ухаживает, не девушка, а переодетый евнух. Какой «странный случай»! Как гениально! Как тонко! Но ведь это же идиотизм! Разве не так?

— В общем-то так. Но если это интересно закручено...

— Закручено это безобразно и не очень пристойно.

— Минуточку. Есть выход из положения. Если учесть, что нам некогда искать другое либретто... Напиши красивую музыку, и никто не обратит внимания на плохие стихи.

— Именно это я и попытаюсь сделать. Но повторяю: позор, что композиторы вынуждены писать красивую музыку лишь для того, чтобы публика не замечала чьих-то плохих стихов. Раню или поздно нужно покончить с этим безобразием! И если бог даст мне силы...

Так или иначе Джоаккино принимается писать музыку. Но вдохновляется он не корявыми стихами и глупой

шими ситуациями либретто, а чудными, лукавыми, пылко зовущими к любви глазами Марколини, которая все больше доказывает ему, что стала доброй, верной другом. Поцелуй — и рождается кабалетта. Объятие — и вот уже готова ария. Интимный разговор без свидетелей — и вот он, маленький дуэт для сцены в сопровождении струнных. Опера писалась легко и быстро, словно плыла на волнах нежности.

Однако нужно было дирижировать и другими операми, идущими в театре. И Джоаккино находит время для всего. Прежде всего для любви. А уж потом для сочинения своей оперы, для репетиций и для дирижирования операми других композиторов. Вот так он подготовил постановку оперы маэстро Португалло «Любовь не покупается за золото» и оперы Павези «Сер Маркантонио», которые под его управлением имели у публики успех. А вечером 29 октября 1811 года в театре Корсо идет «Странный случай», опера в двух актах синьора маэстро Джоаккино Россини под управлением автора.

Комедия глупая, но музыка — свежая, молодая, искрящаяся вдохновением, полная взлетов и мелодических находок, до дерзости богатая поразительными мелодиями. Автор превосходно подготовил ее на репетициях, хороши были и певцы, особенно восхищала прекрасная Марколини, вызывая бурные аплодисменты публики.

После каждого акта было множество вызовов. Молодой Россини торжественно выходил на сцену вместе с певцами и раскланивался перед публикой. Он вел за руку примадонну, свою примадонну. Не замечая окружающих, счастливые, упоенные любовью и успехом, они переговаривались тут же, на сцене, на глазах у всех.

— Это твой успех, Мария! Ты — сокровище!

— Это успех твоей музыки, любовь моя! Не видишь разве, что публика в восторге и все женщины глядят только на тебя! Ох, смотри, будь осторожен, а то я начну сводить счеты!

— Охотно! Я знаю, как ты делаешь это, и согласен на все!

— Берегись!

Занавес опускается. Диалог продолжается за кулисами, а потом дома у певицы, куда удаляются счастливые влюбленные.

Однако утром их ожидает сюрприз. Префект полиции нашел, что комедия непристойна, а некоторые стихи скабрены и просто неприличны. Спектакль запрещен.

После такого шумного успеха! Это катастрофа. Импресарио безутешен. Россини в отчаянии, у Марколини нервный срыв. Притворный, но срыв. Россини еще больше отчаивался бы, если б не утешения Марколини, которая, придя в себя после укрощения своих нервов, советует ему сходить к префекту и поговорить с ним.

Префект очарован молодостью и отвагой композитора. В тексте делаются купюры, убираются неприличные двусмысленности, меняются некоторые реплики, и исключительно из уважения к прекрасной музыке, чтобы композитор получил справедливое удовлетворение, разрешаются еще два спектакля. Но только два!

— Потому что,— объясняет префект,— комедия совершенно испроистойна. И я даже удивляюсь, что вы согласились писать музыку на такие пошлые стихи!

— Сииьор префект, как только вы предложите мне хорошее либретто, я тотчас же вышвырну в окно «Странный случай».

Однако запрещение спектакля безмерно огорчает его. Тем более досадно, что на следующих двух исполнениях оперы она нравится публике все больше и больше. И Марколини в ней великолепна. Как жаль, как обидно отказываться от аплодисментов! А они, аплодисменты, уже начинают нравиться ему. Они греют душу, жизнь становится радостнее и веселее. Но теперь он вынужден дирижировать операми других композиторов, которые идут как раз в те самые вечера, когда должна была исполняться его опера. Он совершенно убит.

— Ах, мой бедный маэстро,— ласково говорит Марколини.— Столько труда потрачено напрасно!

— Не так уж много — восемь дней.

— Это потому, что рядом была я. А сколько музыки пропадает!

— Э, нет, она не пропадет! Вот увидишь, я еще использую ее — вставляю в другие свои оперы.

А пока он вынужден репетировать «Триумф Квинта Фабия» — оперу одного маэстро из Лукки — из любопытной семьи музыкантов, передающих свое искусство от отца к сыну и носящих фамилию Пуччини.

— А ты, дорогая Марколина, обожающая меня...

— Это верно!

— ...и обожаемая мною...

— Вот тебе поцелуй за признание!

— ...ты вынуждена петь арии других композиторов вместо моих...

— Это печально. Но чтобы я могла петь твою музыку даже в операх других композиторов, напиши для меня какую-нибудь арию, и мы вставим ее в «Триумф» этого Фабия.

Это мысль. И Россини пишет арию для любимой женщины. Но огорчение от запрета оперы не проходит, наоборот, возрастает. Однажды на генеральной репетиции «Триумфа Квинта Фабия» нервы его не выдерживают. Он дирижирует, а хористы невнимательны, фальшивят. Россини поправляет их, но они продолжают делать ошибки. И тогда он срывается:

— Ах, собаки! Вы же должны петь, а не лаять!

Хористы возмущаются, негодуют, протестуют и, в свою очередь, нападают на него:

— А ты, молокосос, должен уважать тех, кто владеет искусством лучше тебя!

Взбешенный Россини (О, Джоаккино, ты ли это, что с тобой случилось?) набрасывается на хористов, хватается за трость и готов пройти ею по спинам. Импресарио бросается к нему, обезоруживает, успокаивает.

Скандал огромный. Хористы отказываются продолжать репетицию, требуют извинений, настаивают, чтобы маэстро прогнали. Россини не уступает. Марколини в слезах.

Делегация хористов отправляется с жалобой в полицию. Маэстро препровождают в полицейский участок и задерживают до решения префекта. Префект, тот самый, у которого на днях был Россини, благоволит к нему и находит способ уладить спор. Россини отпускают. Но только потому, что иначе пришлось бы отменить спектакль и театр понес бы убытки. Однако, синьор маэстро, впредь не позволяйте себе высказывать угрозы в чей бы то ни было адрес, чтобы не пришлось прибегнуть к более суровым мерам.

Из участка Россини выходит бледный от гнева. Марколини восхищена:

— Ты так красив, когда сердисься!

Нет, слишком много огорчений, слишком много неприятностей и опасностей в этом сезоне в театре Корсо. Молодой Джоаккино чувствует, что не в силах ни терпеть их, ни бороться с ними. Не потому, что у него слишком мягкий характер или сил недостаточно. Напротив. Случай с хористами показал, что он полон энергии и от-



ваги. Но он считает, что нет смысла растрачивать зря эти свои прекрасные качества, когда можно поберечь их. Уже формируется его жизненная философия: старайся избегать каких бы то ни было неприятностей, а если это не удастся, пытайся как можно меньше огорчаться из-за них, никогда не переживай из-за того, что тебя не касается, никогда не выходи из себя, разве только в самых крайних случаях, потому что это всегда себе дороже, даже если ты прав, и особенно если ты прав. А главное — всегда заботься о том, чтобы не потревожить свой покой, этот дар богов.

Ссора с хористами, запрещение оперы, недовольство импресарио тем, что он перестал дирижировать с прежним усердием, — все это огорчает его. Однажды утром, взглянув в зеркало, он обнаружил, что лицо его слишком сердито. О Джоаккино, что творится? Определенно пришла пора переменить обстановку. Прочь, прочь из Болоньи!

Расстаться на какое-то время с матерью и Виваццей? Ладно, родители привыкли. Расстаться с любящей Марколини? Жаль, но раз это необходимо... В сущности, некоторая передышка не повредит ни ей, ни ему. Любовь — прекраснейшее и приятнейшее занятие, но нужно позаботиться и о карьере. К тому же славная Марколини становится навязчивой и ревнивой. Роза любви начинает покусывать шипы. Нет, шипы Джоаккино ни к чему. Он будет по-прежнему обожать ее, напишет ей множество любовных писем, и они непременно встретятся снова, конечно же, встретятся, а пока прочь, прочь из Болоньи!

Импресарио театра Сан-Мозе в Венеции, помня хороший прием «Векселя на брак», заключил с ним новый контракт на оперу, и вот в декабре 1811 года maestro снова в Венеции. Славный театр Сан-Мозе, укрывшийся, словно в погребке, в этом маленьком дворике! Знакомая узкая дверь, выходящая в тесную, будто расщелину, улочку. Все же какой славный этот театр! Как он рад опять оказаться тут! Год назад Джоаккино испытал здесь радость первых аплодисментов, воздавших должное его таланту композитора.

На этот раз либреттист — Джузеппе Фоппа. Он вручает Россини комический фарс «Счастливый обман». Увы, это не шедевр. В «комическом фарсе» нет ничего смешного, но он, по крайней мере, вполне приличен и написан со знанием дела. В две недели Россини сочинил

музыку, и 8 января 1812 года новая опера идет на сцене. Маэстро нет еще и двадцати лет.

Успех оперы огромен. Это по-настоящему первый успех Россини, яркий и впечатляющий.

А газеты? Что пишут газеты? Они пишут: «Нет слов, чтобы в должной мере восхвалить славного синьора Россини, столь красива его музыка, уносящая публику на вершину восторга». Или: «Симфония, каватина тенора, ария баса, терцет, дуэт, финал — это талантливые номера, яркие и жизнерадостные, в них чувствуется глубокое изучение (так прямо и написано — «глубокое изучение») лучших правил». Или: «Славный, достойный молодой маэстро впервые показал себя в прошлом году, а теперь он упрочивает свою славу. И восторг, который он вызвал, и непрерывные аплодисменты — это яркое проявление справедливости, которую публика воздала композитору, как он этого заслужил».

Эти газеты нужно послать бандеролью матери, импресарио театра Корсо, префекту Болоньи, чтобы они знали, какими почестями отмечен молодой, нерадивый и задиристый маэстро. Нужно будет послать также экземпляр хормейстеру, чтобы хористы лопнули от злости! И еще — нежной Марии Марколини, вынужденной петь в другом городе, она ведь думает о нем. О, если бы и она была здесь!..

На следующих спектаклях «Счастливый обман» все больше и больше нравится публике. Это первая опера Россини, в которой проявляется, правда пока лишь местами, его собственный стиль: для симфонии характерно постепенное ускорение, завершающееся бурным крешендо. Маэстро знает, что это крешендо не его личное изобретение, он встречал его у многих композиторов, но он начинает придавать ему такое развитие, форму, накал, какие будут присущи только ему одному.

Опера шла много вечеров и была приурочена к закрытию сезона. На последнем спектакле публика особенно горячо принимала маэстро и исполнителей — на сцену летели портреты примадонны и стихи, написанные в ее честь, а из лож выпускали канареек, голубей, диких цесарок.

— Цесарки! — изумленно восклицает в оркестре взволнованный Россини. — Цесарки! Лучше бы прислали мне их зажаренными домой!

В гостинице Россини находит письмо Марколини. Она пишет: «Любимый мой, я бесконечно счастлива твоим



успехом в Венеции, и слезы ручьем текут у меня при мысли, что я не могла петь твои нежные мелодии. Но мы будем вместе в Ферраре. У меня контракт с театром Комунале, я говорила с импресарио, и тебе закажут музыку к драме с хорами на библейский сюжет (не падай, мой дорогой, я поддержу тебя!). Драма называется «Кир в Вавилоне». Не сомневаюсь, больше того, — уверенность прочно поселилась в моем сердце: ты не откажешься. Я хочу петь твою музыку, я безумно хочу...»

— Я понял, — говорит Россини. — Опять все сначала.

Но это «все сначала» с Марколини его вполне устраивает. Ах, дорогая! Он охотно опять встретится с ней. Дамы Венеции несколько разочаровали его.

Театр Комунале в Ферраре. Сегодня вечером идет новая опера «Валтасар, или Кир в Вавилоне», драма с хором в двух актах феррарского графа Франческо Авенти, музыка специально написана синьором маэстро Джоаккино Россини.

Мамма миа, какой провал! Выходит, жизнь в театре состоит не только из аплодисментов, тут можно встретить и «очень холодный, суровый прием».

Но Джоаккино выдерживает этот удар. Музыку он принимался писать с увлечением, но сюжет ему не нравится. Слишком резким был переход от оперы-буффа к этой, по существу, оратории. Но все же и тут были некоторые эпизоды, подернутые мягкой дымкой поэзии, а где-то прорывались и горячие чувства.

— Ох, и нудная же эта опера! — говорит Джоаккино после спектакля Марколини, которая вся в слезах пытается утешить его. — Подлиннее твоей бороды.

Марколини улыбается сквозь слезы. Она пела в опере партию Кира и из любви к своему Джоаккино согласилась на этот ужасный грим. Отказавшись от возможности блистать своей женской красотой, она подвязала к подбородку длиннейшую бороду. Светлую, но почти до пояса.

— Знаешь, что самое огорчительное во всей этой истории? За такую серьезную и respectable ораторию я получил всего сорок пиастров.

— Наверное, поэтому ты повторил в «Кире» свою симфонию из «Счастливого обмана»...

— Это моя музыка, и я могу делать с ней что угодно.

— Особенно когда она помогает тебе не тратить зря свой труд.

— Я немало потрудился над другими сценами.

— О да! Над арией для мороженого, например, для певицы на вторые партии.

Ариями для мороженого назывались мелодии, которые композиторы писали для вторых по положению певцов,— они исполнялись, когда в партере и в ложах разносили мороженое и напитки. Понятно, что голоса несчастных певцов заглушались шумом публики, занятой напитками и мороженым, разговорами, звяканьем ложечек. Россини нужно было написать такую арию для одной певицы на вторые партии, которая была на редкость некрасива, но внимание публики от своей внешности она отвлекала своим необыкновенно фальшивым пением. Замечать ее уже было нельзя, а позволить ей петь было равносильно верной гибели. Тогда Россини пришла в голову неплохая идея. Репетируя с нею за чембалом, он обнаружил, что несчастная певица способна правильно взять только одну ноту — одну-единственную, но верно. Это было си-бемоль первой октавы. И Россини написал арию, в которой певица должна была брать только эту ноту. Все остальное он поручил оркестру. Поправилась не только ария, но даже певица.

— У меня никогда не было такого успеха! — поразилась она.

— Охотно верю,— согласился Россини.

Это было в феврале 1812 года. Однажды вечером, вернувшись из театра в гостиницу, где жила и Марколини, маэстро был приглашен в ее номер. Ничего особенного в этом не было. Но у нее оказался накрытый стол. Впрочем, и это было в порядке вещей, потому что после спектакля маэстро и примадонна почти всегда ужинали вместе.

Только сегодня стол был накрыт с необыкновенной роскошью — отличные вина, кушанья, букеты цветов, а в центре на постаменте из красиво уложенных фруктов сияли вырезанные из позолоченного картона две огромные цифры — двойка и ноль. Россини с удивлением смотрел на все это, не понимая, в чем дело.

— Эх ты, забыл! — воскликнула Марколини. — Это же число твоих лет. Разве тебе не исполнится в феврале двадцать?

— Исполнится, но только 29 числа.

— Знаю, дорогой! Нынешний год високосный, вот-вот

пробьет полночь и наступит 29 февраля. Разве не так? Выходит, мы правильно отмечаем твой день рождения. Поздравляю тебя и открываю празднество поцелуем! Джоаккино с волнением обнял ее и, помолчав немного, сказал:

— Двадцать лет... Уже! Как быстро надвигается старость!

— Что же тогда говорить обо мне? Ведь я на четыре года тебя старше.

— Ты женщина, и потому твой возраст не имеет значения, а мы, мужчины, обязаны выглядеть соответственно своим годам. Правда, я исключение.

— Вот как?

— Да, поскольку я родился 29 февраля, я праздную день рождения только в високосные годы.

— Забавно!

— А ты не смейся. Эту историю я уже не раз повторял. И придумал ее не сейчас. И быть может, даже не я придумал. Эх, как часто мы обманываемся, думая, что изобретаем что-то новое. Так ведь и в искусстве бывает.

Как изысканный гурман — уже! — и тонкий знаток вин, Джоаккино с явным удовольствием принялся оценивать все, что было на столе.

— Молодец, молодчина, Марколина! У тебя очень хороший вкус! И все-таки здесь недостает одной вещи!

— Какой?

— Такой, что напоминала бы о нашем дражайшем и несчастнейшем «Кире», о моей последней опере.

Он позвал горничную.

— Сходи-ка к хозяину, возьми у него фiasco и принеси сюда. Сегодня ночью будем пить из него.

— А это не будет плохим предзнаменованием? — рискнула спросить Марколина со свойственным артистам суеверным страхом.

— Нет, не бойся. Мы выпьем все до последней капли, фiasco будет исчерпано до конца и никогда больше не посмеет явиться к нам.

Жизнерадостный, бесхитростный, дерзкий — все это так. Однако перспектива вернуться в Болонью с фiasco в своем багаже композитора мало привлекала его.

И все же фiasco было, приходилось прямо признать это, что он и сделал в тот вечер, встретившись со своей славной подругой. Более того, чтобы скрыть огорчение,

Джоаккино, внешне сохраняя беспечность, пытался даже смеяться над неудачей — ведь ему свойственно было шутить всегда и над всем, юмор помогал не обнаруживать истинные чувства.

В Болонье у него было очень много друзей, которые верили в него и любили его, — своего рода мушкетеры, готовые сражаться за него в спорах, разгоравшихся в театрах, в кафе и на улицах. Они пригласили его на дружеский ужин, и Джоаккино решил придать этой встрече шутливый характер. Он велел принести заказанный у приятеля-кондитера символический торт в виде потерпевшего кораблекрушение корабля. На борту его красовалось название несчастливой оперы — «Кир». О перенесенных бурях говорил весь облик корабля — изломанные мачты, порванные паруса. Идея этого кораблекрушения пришла Джоаккино, наверное, потому, что в «Кире» он впервые описал бурю — это была первая буря в его оперном репертуаре. Короткий, но полный динамики и блеска эпизод у флейт и кларнетов. К счастью, в торте вся эта символика плавала в море крема.

— И в несчастье есть своя доля сладости! — воскликнул маэстро, первым вонзая нож в своего обсахаренного «Кира».

Тем временем из Венеции пришло предложение написать еще одну оперу-буффа для театра Сан-Мозе. Венеция, похоже, полюбила молодого маэстро, получившего у нее крещение. Россини нужно было сочинить комический фарс в одном акте, сюжет которого либреттист Джузеппе Фоппа извлек из какой-то французской комедии. Обычная любовная интрига — старый опекун хочет жениться на молоденькой девушке, но она в конце концов, и это естественно, выходит замуж за своего возлюбленного,

Опера называлась «Шелковая лестница», и Россини поставил ее в мае 1812 года. Успех был не совсем убедительный, потому что некоторые зрители выразили недовольство чересчур громкой музыкой и не желали мириться с властной, прямо-таки дьявольской веселостью нового маэстро, который, не подчеркивая, что выступает новатором, запросто расправлялся с традицией. Аплодисменты, однако, заглушили протесты, и автора, как писала одна газета, «очень горячо приветствовали и бурными аплодисментами вызвали на сцену по окончании спектакля, и тщетными оказались нападки не столь уж многочисленных его противников».

Россини со своего места за чембало в оркестре с тревогой отмечал эти первые признаки надвигающейся грозы. Еще один провал после «Кира» для него весьма нежелателен. Как он ни пытается пренебречь мнением публики, все же предпочел бы не коллекционировать неудачи. Но «Шелковая лестница» вовсе не поражение. Опера с успехом шла до середины июня, и впервые одна газета после того, как нашла в опере «нечто волшебное, что внезапно возбуждает публику и вынуждает ее аплодировать», рискнула «увидеть в Россини крепкую опору итальянской сцены».

«Как опора я, однако, зарабатываю слишком мало,— писал маэстро матери.— «Лестница» принесла мне всего двести пятьдесят лир. Слава богу, конечно, что и они есть, но ежели бы я вместо того, чтобы писать оперы, посвятил себя пению, я заработал бы в пять раз больше».

Неожиданно в Венецию, где он живет, наблюдая за тем, как идут спектакли «Шелковой лестницы», приходит известие из Рима о том, что там с прекрасным успехом прошла его и в самом деле первая опера, сочиненная в Болонье, когда ему было четырнадцать лет, еще до поступления в Музыкальный лицей,— та самая опера «Деметрио и Полибио», которую он написал для тенора Доменико Момбелли и его оригинальной музыкальной семьи, составляющей почти полную и притом превосходную оперную труппу: Момбелли — тенор, дочери Эстер — сопрано и Анна — контральто, жена Роза — певица и поэсса.

В самых восторженных выражениях Момбелли сообщает ему о большом успехе оперы. Написанная шесть лет назад, она была поставлена в мае 1812 года на сцене римского театра Валле. Публика и критика нашли ее очаровательной. Россини был в театре в тот момент, когда ему вручили письмо. Вытаращив от изумления глаза, он читает газету, которую славный Момбелли вложил в конверт. Он тут же рассказывает певцам о большом успехе и начинает читать вслух рецензию:

— «Опера-сериа «Деметрио и Полибио»...

— Как? Опера-сериа? Ты написал оперу-сериа?

— Да, вы удивлены? Я умею заставлять людей смеяться, но могу и заставить их страдать.

— О да! Нас, певцов, ты действительно частенько заставляешь страдать из-за сложностей твоего стиля!

— Не говорите так. Просто вы никогда еще не встречались в театре ничего более естественного и непринуж-

денного. Но дайте же мне дочитать! «..Опера встретила самый горячий прием. Красота музыкального произведения не оставляет ни одной лакуны в ушах тонких знатоков и любителей»

— Что верно, то верно! Ни одной лакуны не оставляешь, столько шума и грохота в твоей оркестровке!

— Да не мешай ты ему читать!

— Минутку! — Россини обращается к тому, кто прямо перебивает его. — Ты должен благословлять этот мой шум и этот грохот, потому что они милосердно заглушают твои фальшивые ноты.

— А ну-ка повтори, что ты сказал!

— Маэстро шутит!

— Шучу. Если дашь дочитать. А помешаешь еще хоть раз, скажу всерьез. Итак, почитаем. Черт побери, она действительно имела огромный успех! Послушайте: «Синьоры Эстер и Анна Момбелли в прекраснейшем дуэте в первом акте...»

— Так и написано — «прекраснейшем»?

— Если бы ты не был совсем неграмотным, то мог бы проверить.

— Оставь его, читай дальше! — вздыхает примадонна; нежно прижавшись подбородком к его плечу, она заглядывает в газету.

— «...оставляют желание вновь и вновь услышать столь счастливое единение красивых голосов с вокальным искусством, хоть спектакль и повторяется регулярно каждый вечер».

— О, да такой успех надо отметить!

— Раскошеливайся, Россини, раскошеливайся!

— Я? А при чем здесь я?

— Разве автор не ты?

— Конечно, нет! Автор — некто, кого действительно зовут Джоаккино Россини, как и меня, но его я зная в Болонье шесть лет назад, это был четырнадцатилетний мальчик, певший в церкви. Обращайтесь к нему.

Слышатся ворчание и протесты. Артисты расходятся: репетиция окончена, и они отправляются в гостиницу обедать. А примадонна еще ласковее прижимается к плечу маэстро и нежно шепчет:

— Выходит, это несколько не радует тебя? И ты шутишь? Я видела, какие места в газете ты пропустил, чтобы поскорее прочитать, и я просто задрожала от волнения при мысли, что эта опера написана тобой, когда

ты был еще совсем ребенком. Другие дети в этом возрасте заняты играми, а ты уже сочинил музыку, которая теперь, спустя шесть лет, вызывает восторг публики в таком большом городе, и развлекает, и восхищает. У меня бы закружилась голова от успеха! А ты только улыбаешься.

— Нет, дорогая, я тоже в восторге, и мои чувства, наверное, сильнее, чем твои, потому что это же мое детище. Но не захочешь ведь ты, чтобы я расчувствовался перед этими людьми, которые только что вышли отсюда: они, конечно же, ничего не поняли бы и стали бы смеяться над моей сентиментальностью.

— Ты, Джоаккино, сентиментальный?

— Выходит, даже ты меня совсем не понимаешь, хоть и кажешься такой умной. И ты не понимаешь, что моя привычка смеяться и шутить по любому поводу, конечно же, исходит от моего характера, но это еще и хитрость, своего рода защита, чтобы люди не подумали, что я сентиментален и способен, как слабонервный человек, легко поддаваться чувствам, ведь такого и обмануть и подчинить ничего не стоит. Ты не представляешь, какую радость доставило мне это известие, присланное другом Момбелли. Я снова вижу себя таким же мальчиком, каким был шесть лет назад. Шесть лет — это совсем немного, но мне кажется, будто прошла целая вечность. Я вижу себя еще более маленьким, чем это представляется тебе. Я был ребенком, бесхитростным, когда родители познакомили меня с жизнью театра во время своих страстей, подавленным, когда они оставляли меня в каком-нибудь городе и в наказание за нежелание учиться заставляли заниматься унизительным ремеслом, я был и сорвиголовой, и непослушным, и упрямым, но я всегда готов был растрогаться, едва только с какой-нибудь просьбой, с делом или поручением ко мне обращалась мама. Вот тогда я и сочинил эту небольшую оперу, которую теперь ставят всерьез — подумать только — в Риме! И всерьез воспринимают, и аплодируют! Знаешь, мне даже кажется иногда, что это не обо мне пишут, а о ком-то другом. И в Риме выйдет раскланиваться перед публикой тот самый мальчик, который и написал эту оперу. Вот боюсь только, что он скорчит ей гримасу.

Ну вот опять — испортил шуткой такое трогательное воспоминание! Зачем?

— Что поделаешь! Привычка. И боязнь. Боязнь выглядеть сентиментальным. Ведь я и в самом деле очень

чувствительно все воспринимаю и переживаю. Но ты никому не говори об этом. Это мой секрет. Впрочем, никто и не поверил бы тебе.

Марколини (дорогая Марколини, которая не забывает его и находясь на расстоянии) пишет из Милана:

«Ты по-прежнему собираешься приехать в Милан на великий пост? Помнишь, ты говорил об этом в то славное время, когда мы были в Ферраре? Надеюсь, ты не передумал, для твоего же блага, потому что Ла Скала скорее, чем Сан-Карло и Фениче, может возвестить миру о появлении нового музыкального гения, которого зовут Джоаккино Россини. Бесконечно радостным дошло до моего сердца известие о твоих успехах в Риме и Венеции, и когда я думаю, что тебе всего двадцать лет, я все больше убеждаюсь, что тебе суждено превзойти всех современных композиторов. Но, поверь мне, для твоей славы необходимо написать оперу для театра Ла Скала. Здесь происходит подлинное крещение. Ты возражишь, что крещение у тебя уже было. И все-таки приезжай сюда на конфирмацию\*. В этом году летний и осенний сезоны будут необыкновенными по своему значению. Тебе достаточно знать, что в это время здесь буду петь я! Ты, наверное, возражишь: «Как же я могу появиться в Ла Скала? Меня ведь никто не приглашал, и никто не предлагает мне контракт!» О, мой обожаемый, Джоаккино, неужели сердце ничего не подсказывает тебе? Я предлагаю тебе контракт, вернее — его подпишет директор театра, прослышавший о твоих недавних успехах, о которых я постаралась подробнее расписать ему. Твоя Мариетта, что все так же пылко любит тебя, сумела поставить перед дирекцией условие: «Или буду петь я в опере новой Россини — он почти знаменитость, или из Ла Скала уйдет Марколини — она уже знаменитость». Как видишь, я почти стихами заговорила. Справедливости ради добавлю, что мне очень помог хлопотать за тебя наш славный бас Филиппо Галли\*\*, показавший себя твоим истинным другом, и ты должен в знак признатель-

\* Конфирмация — торжественный обряд миропомазания детей у католиков.

\*\* Галли Филиппо (1783—1853) — итальянский певец, бас, одинаково успешно выступал в комических и драматических партиях, используя прекрасные возможности своего могучего голоса огромного диапазона и превосходную вокальную технику. С успехом выступал во Франции, Англии, Испании и Америке.



ности написать для него прекрасную партию комического баса. Но только, чтобы она не была лучше моей, догворились? Смотри, все это — случай редкий, не упусти его, а лови сразу же. Это будет твой самый большой успех в жизни, а я стану самой счастливой женщиной. Условия контракта будут хорошими, но ты соглашайся, даже если они не покажутся тебе превосходными, потому что сейчас важно заявить о себе на будущее. Не трать время на ответ, а приезжай немедленно. Здесь тебя ждут слава и с распростертыми объятиями твоя любящая Марнетта».

Ла Скала! Контракт с театром Ла Скала! Россини отлично умеет изобразить скепсис и равнодушие, но сердце его стучит громко-громко. Театр Ла Скала всегда был пределом его мечтаний. Милая популярность, которой он пользуется сейчас, ничто в сравнении с той известностью, какую он может приобрести после успеха в этом большом миланском театре.

Чуждая Марколини права: там слава певцов и композиторов рождается быстрее, чем в знаменитом Сан-Карло и аристократическом Фениче. Милан — самый авторитетный и музыкальный центр Италии, один из лучших, если вообще не лучший в мире. Самые прекрасные оперы, чтобы их действительно признали таковыми и чтобы перед ними открылась дорога в другие театры Европы, должны сначала иметь успех в Ла Скала. Здесь держат экзамен на известность и певцы.

В знаменитом кафе возле Ла Скала и окрестных ресторанчиках импресарио отыскивают композиторов и певцов для всех театров Италии и Европы, тут заключаются контракты, создаются имена, рождаются замыслы новых опер, встречаются знаменитые певцы, балерины, известные композиторы. Милан — это театральная биржа и парад бельканто, а Ла Скала — храм оперного искусства.

Еще в детстве, когда он вместе с родителями ездил по разным провинциальным театрам, Россини всегда думал о Ла Скала как о манящем, но трудно достижимом идеале. И вот теперь благодаря помощи дорогой, любящей Марколини трудности сглаживаются, препятствия исчезают, и Ла Скала открывает ему свои двери.

Нужно будет очень крепко расцеловать славную Марколини и написать для нее прекрасную партию. Но самое главное (смотри, Джоаккино, ставка крупная, может

оказаться решающей!), самое главное — нужно создать хорошую оперу, большую, яркую оперу.

Итак, он немедленно отправится в Милан.

— Ты куда? — спрашивает его кто-то из приятелей.

— Завоевывать мир.

Прекрасный город Милан. Особое очарование придают ему женщины — дамы из аристократических домов, из семей крупной и средней буржуазии, изоощренно владеющие искусством кокетничать и кружить головы сильному полу, свободные от каких бы то ни было предрассудков.

Центром светской жизни Милана был театр Ла Скала. Тут заводились знакомства, назначались свидания, плелись невидимые нити интриг. В Ла Скала многие приходили, чтобы искренне насладиться искусством, но еще большее народу шло сюда для того, чтобы побеседовать с друзьями и знакомыми, завести любовную интригу, посплетничать, а также и для конспирации\*.

Вот в такой среде и оказался Россини. Его личный успех у женщин определился сразу же, гораздо раньше, нежели на сцене успела появиться его опера.

Юный красавец, жизнерадостный и остроумный собеседник и уже знаменитый маэстро, несмотря на свои двенадцать лет, он сразу же подвергся атакам целого батальона цирцей, бравших приступом самого популярного мужчину в Милане. Уже через несколько дней после его приезда передавались из уст в уста рассказы о его амурных успехах, к большому огорчению Марколини, — ведь она столько сделала, чтобы он оказался в Ла Скала.

Но она любила его и продолжала любить.

Он тоже любил ее, правда, с некоторыми отвлеченностями.

В Милане Марколини освобождает его от всех забот и грудностей, связанных с восхождением в новый, незнакомый мир, всегда с таким недоверием и враждебностью встречающий каждого, кто пытается искать тут свою удачу.

---

\* Театр Ла Скала в те времена был также местом встреч патриотов Италии, боровшихся за освобождение страны от иноземного порабощения.

Марию Марколини в Милане ценят — она кумир публики, знаменитость, одна из самых прославленных примадонн, которую оспаривают друг у друга театры, импресарио, композиторы. Ее имя на афише оперного спектакля — это верный успех. Джоаккино понимает теперь, какое счастье для него любовь этой певицы, которая, кроме артистических достоинств, имеет и другие немалые преимущества — она молода, красива и настоящий друг. Чересчур ревнива, пожалуй, но такая замечательная!

С помощью баса Филиппо Галли (какой преданный друг, и в самом деле нужно написать для него отличную партию!) Марколини представляет маэстро дирекции театра, певцам, журналистам, любителям музыки, некоторым дамам...

— Смотри, Джоаккино, не будь роковым мужчиной для этих женщин! У тебя есть я, и этого достаточно!

— Ну что ты! Я думаю только о славе.

— Ладно, ладно, кокетка, я тебя знаю! Но все равно люблю.

— Я думаю только о славе...

— ... а обо мне — нет?

— И о тебе, конечно. И еще о новой опере. Кстати, какой она должна быть?

Марколини знакомит его с официальным либреттистом театра Ла Скала Лунджи Романелли. Это приятный господин, который, похоже, живет в ритме каватин и кабалетт. Он написал более шестидесяти либретто для самых разных композиторов. У него богатое воображение, легкий, подвижный стих, удачные находки, он без труда придумывает комические, драматические, эпические, патетические ситуации. Стоит напеть ему мелодию, как он тут же симпровизирует подходящие стихи, подсказать реплику — и он сразу же придумает сценку, намекнув на какую-нибудь ситуацию, и он тотчас развернет сюжет либретто.

Певцы обращаются к нему с просьбой написать новые стихи к старым ариям, композиторы умоляют дать либретто, чтобы можно было написать оперу вроде той, что имела такой большой успех в прошлом месяце, импресарио предлагают ему контракты, чтобы он поставлял им сюжеты, способные вдохновить композиторов, даже если у них нет вдохновения. И Романелли никому не отказывает, всегда готов помочь любому, всегда любезен и обходителен. У него есть только один враг, которого он не

навидит,— это журналисты. Они часто высмеивают его, называют шарлатаном, механическим стихоплетом, поэтом-автоматом. И он метит им эпиграммами, сатирами, остроумными репликами.

— Вы — друг Марколини? Счастливый человек. Она великая певица и очень красивая женщина. Я долго ухаживал за ней, но мне удалось только поцеловать ей руку... Вы действительно гораздо красивее меня. Как вам удастся быть таким красивым и в то же время талантливым? Красивые люди, особенно мужчины, обязаны быть дураками — для равновесия.

— Дураком стать нетрудно.

— Вам это не грозит. К тому же вы цемного моложе меня. Сколько вам лет?

— Двадцать.

— Двадцать? И у вас уже есть контракт на оперу в театре Ла Скала? Но куда же вам еще стремиться?

— К славе, если вы мне поможете.

— С большим удовольствием. Вы мне очень симпатичны. Эти слова вы, вероятно, уже привыкли слышать от многих.

— От многих дам.

— Тем лучше. Но перейдем к делу. Итак, у вас контракт на сочинение комической оперы. Это больше отвечает вашему характеру, как мне сказали.

— Увы, я написал и ораторию. Но не по своей воле. И уже искупил вину.

— Послушайте, у меня почти готово либретто комической оперы в двух актах. Она называется «Пробный камень». Удачное название?

— Название становится удачным потом, после того, как опера обретает успех.

— Вы правы. Могу вкратце рассказать вам сюжет. Действие происходит недалеко от Витербо, в загородном доме графа Аздрубале, который получил солидное наследство. Этот синьор любит окружать себя множеством друзей. Он очень гостеприимен и старается сделать пребывание друзей в своем доме приятным — устраивает разные веселые празднества, придумывает развлечения. Среди гостей — красивая вдова маркиза Клариче...

— Которую будет петь Марколини.

— Да, именно Марколини. Маркиза — женщина остроумная, добрая, приятная.

— Все больше узнаю Марколини.

— Послушайте, дорогой маэстро, если хотите делать

комплименты Марколини, обращайтесь непосредственно к ней. Дайте же мне рассказать либретто.

— Либретто, как и название, становится интересным уже потом, если хороша музыка.

— Мне известны превосходные либретто, которым не повезло из-за ужасной музыки,— возражает поэт, задетый за живое.

— Вы правы. Извините меня. Но нам это не угрожает, потому что вы напишете превосходное либретто, а я — превосходную музыку.

— Прекрасно. Так будет лучше и для нас обоих, и для публики. А пока я могу надеяться, что вы позволите мне закончить мой рассказ?

— Я весь внимание.

— Не очень-то, насколько я могу судить. И все же, с вашего позволения, я продолжу. Граф Аздрубале подозревает, что друзья злоупотребляют его гостеприимством, что они только притворяются друзьями, находя в этом свою выгоду. Он сомневается и в прекрасной вдове, которая намекнула ему о своих нежных чувствах и к которой он тоже неравнодушен. Неужели и она притворяется влюбленной только из-за его богатства? Тут ему приходит в голову мысль подвергнуть испытанию искренность чувств друзей и маркизы. Он переодевается турецким купцом, является в графский дом, выдает себя за кредитора графа, сообщает, что тот разорен, что у него уйма долгов и он, купец, пришел описать его имущество. С помощью подставных лиц он начинает опечатывать имущество графа и при этом, чтобы его не узнали, говорит на смешном, ломаном итальянском языке. Что произойдет дальше?

— Смутно, по догадываюсь.

— Оставьте свои догадки при себе. Дальше фальшивые друзья, поверив, будто граф разорен, и понимая, что больше не смогут пользоваться его гостеприимством, тут же покидают его дом. А красавица вдова и некоторые настоящие друзья остаются, сочувствуют горестной судьбе графа и великодушно предлагают свою помощь. Так «пробный камень» помогает графу отличить подлинное от фальшивого и узнать, кто действительно любит его. В завершение он женится на прекрасной маркизе.

Сюжет нравится Россини. И Романелли, умеющий работать очень быстро, уже через несколько дней приносит маэстро законченное либретто комической оперы. Россини знакомится с ним. Это веселая, остроумная исто-

рия, полная блистательных находок, со множеством смешных и трогательных сцен.

Однако среди персонажей маэстро обнаруживает фигуру, о которой Романелли не упоминал. Это некий Макроббио, глупый и самопадеющий журналист. Карикатура на него удачная, но опасная, потому что она, несомненно, вызовет возмущение всех журналистов.

— Мне кажется, не стоит вызывать на себя огонь сразу всех писак, — замечает Россини.

— Беру ответственность на себя, — заявляет Романелли.

— Хорошенькое дело! А нападать будут и на вас, и на меня?

— Бонтесь?

— Нападения — нет, журналистов — тем более, а вот нападения журналистов — да. Даже если это будут символические нападки на газетной полосе. Впрочем, карикатура сделана остро и высмеивает только глупых и самопадеющих журналистов. Попробую смягчить сатиру музыкой, нужен привлекательный музыкальный образ.

И фигура Макроббио остается в либретто. Россини с головой погружается в работу.

Когда он приглашает послушать какие-то отрывки Марколини, она обнимает маэстро и говорит:

— Будет большой успех!

А когда он напевает ей вокальную строчку одного квартета, возмущается:

— Грабитель!

— Как так?

— Эта мелодия украдена. Хочешь, спою? Ты взял ее из «Кира».

— Выходит, я ворую в своем хозяйстве.

— Неужели при такой фантазии и таком таланте тебе еще нужно воровать, пусть даже в своем хозяйстве?

— Что поделаешь! Это красивый маленький квартет, зачем же ему плесневеть в «Кире»? К тому же мне лень...

— Разбойник! Но мне-то лучше — меньше придется учить. Этот квартет я пела в Ферраре. Он уже с бородой.

— Ну да, тогда в Ферраре и у тебя была борода на сцене.

— И я снимала ее, чтобы поцеловать тебя.

— Хорошо бы, чтобы теперь публика не поняла, что это квартет «с бородой», и не заскучала.

— Когда пою я, это исключено!

— А когда пишу я?

26 сентября 1812 года. «Первое представление «Пробного камня», комической оперы в двух актах синьора Луиджи Ромаселли, музыка синьора маэстро Джоаккино Россини». Королевский театр Ла Скала заполнен до предела. Незабываемый вечер. Триумфальный. Публика в невероятном восторге, вызовом нет конца. Имя Россини, как было принято говорить тогда, «вознесено к звездам». Двадцатилетний маэстро внезапно становится всеобщим кумиром.

Театр берут едва ли не приступом. Публика, как только может, выражает беспредельный восторг. Опера идет пятьдесят три вечера подряд.

В эти месяцы на улицах Милана нет ни одного человека, кто не напевал бы мелодию из «Пробного камня». Это действительно какое-то всеобщее помешательство. И все счастливы: композитор, либреттист, директор театра, певцы, которым аплодируют, как никогда не аплодировали, знаменитый Алессандро Ролла\* — великолепный дирижер и первая скрипка, публика, которая в восторге от оперы, столь отвечающей ее вкусам. Бесконечно счастлива и Марколинни, которая видит, как ее кумир становится кумиром всеобщим. Счастье ее, правда, несколько омрачается, когда она замечает, что он превращается и в кумира всех женщин — и светских дам, и проституток.

Марколинни во время триумфальной премьеры и на следующих пятидесяти двух представлениях восхищает и покоряет красотой, изяществом, живостью и страстью. Чтобы доставить ей удовольствие, Россини соглашается исполнить один ее каприз, что могло бы повредить опере, если бы та не была настолько талантлива и совершенна, что способна выдержать некоторое посягательство на свою целостность. Марколинни пожелала — и с полным правом — иметь в финале большую арию. Ладно, на это еще можно согласиться.

— Будет у тебя ария, — сказал Россини. — Иссущу мозг и душу, но будет у тебя самая прекрасная ария, какую только можно представить!

Но на этом ее капризы не кончились. Знаменитая певица, обычно столь благоразумная, на этот раз вздумала устроить в финале маскарад.

---

\* Ролла Алессандро (1757—1841) — выдающийся итальянский скрипач и композитор. С 1802 года — дирижер театра Ла Скала, с 1808 года — преподаватель Миланской консерватории.

— Знаешь, как превосходно я буду выглядеть в мужском костюме! — говорит она Россини. — Все увидят, какая у меня хорошая фигура.

— И ты объясняешь это мне! — усмехается Россини. — Очень жаль, что тебе хочется показать ее и другим.

— Потому что я уверена, опера от этого только выиграет, поверь мне. Ты должен сделать так, чтобы я вышла на сцену в форме капитана...

— Что?

— ... в форме гусарского капитана.

— Но зачем?

— Не зачем, а потому, что этот костюм мне очень идет! Вот увидишь!

Никакими силами невозможно было заставить ее отказать от своей затеи. Впрочем, и Россини, лишь бы доставить ей удовольствие, готов был сделать ее хоть генералом. И поэту Романелли пришлось изменить финал, чтобы дать примадонне возможность продемонстрировать публике свои стройные ноги и гибкий стан. Поэт придумал, будто Клариче тоже решила переодеться, чтобы, в свою очередь, убедиться, любит ли ее граф... И как женщина, и как певица Марколини имела огромный успех, разделив его с композитором. После триумфа на премьере, опьяненная приемом публики, Марколини шепчет маэстро:

— Я же говорила тебе, Джоаккино, что в Ла Скала у тебя будет потрясающий успех! Вот ты и знаменит, уверен в себе, в своем будущем, во всем.

— Ты просто золото, любовь моя! Ты золото, потому что заставила меня приехать сюда! Ты мое счастье, потому что столько сделала для триумфа, сколько не могла бы сделать ни одна примадонна на свете!

— Я так рада слышать это! Но знаешь, почему я сделала все это? Потому что люблю тебя.

— А я разве нет?

— Ну в таком случае, если мы так любим друг друга, почему бы нам не обвенчаться? Представляешь, какой бы мы были идеальной парой!

— Это неосмотрительно, дорогая. Разве ты не знаешь, что идеал недостижим на этой брэнной земле?

Так, играючи, маэстро пропускает мимо ушей волнующее своей искренностью желание Марколини. Почему? Кто знает! Может быть, ради красивой фразы, а может,



ради того, чтобы прослыть скептиком, отказался Россини в то мгновение от счастья, которое коснулось его трепетной мольбой влюбленной женщины.

Бедная Мария Марколини! Сколько волнений доставили ей эти три месяца спевок, репетиций и триумфальных спектаклей! Ее мучила ревность еще задолго до премьеры «Пробного камня», можно себе представить, как настрадалась она потом!

Россини разбивал сердца, словно вихрь. Увы, Мария, женские сердца. Письма, признания в любви, свидания, приглашения на рауты в высшем обществе, на вечера, бог знает где. Невозможно всюду успеть за ним, за молодым, красивым, удачливым, знаменитым другом, умеющим так открыто улыбаться и так остроумно вести беседу.

Уже ходят слухи, будто одна знатная дама сумела завлечь его к себе в гости и несколько часов они оставались вдвоем на роскошной вилле в Брианце, в то время, как муж задержался в Милане. Уже поговаривают, будто другая дама в отместку первой как-то вечером увезла маэстро после спектакля и возвратила только под утро. Разве они не понимают, мерзавки, что крадут его у Марии Марколини?

— Не верь этой болтовне, — успокаивает ее Россини. — Ты же прекрасно знаешь, что я всегда думаю только о тебе. С другими женщинами я только любезен, равно настолько, чтобы не выглядеть невоспитанным, не более. Ты же убедилась в этом. Разве я не доказываю тебе постоянно, что люблю тебя?

Да, уж лучше верить ему, лишь бы не страдать. А тем временем опера покоряет Милан. Люди приезжают из соседних городов, чтобы послушать знаменитый «Камень». Импресарио один за другим предлагают маэстро контракты.

Опера очаровывает всех. В ее музыке есть нечто волшебное, что дарит слушателям радость. Россини уверенно раскрывает в ней свой могучий талант, безудержное вдохновение, поразительное богатство мелодий. Это какой-то неиссякаемый источник мелодий и он щедро дарит миру свои неистощимые сокровища. А ведь ему только двадцать лет! Он затмевает всех остальных современных ему композиторов. Публика желает, публика требует только Россини.

На последнем спектакле происходит невероятное, никто не припомнит, чтобы такое было прежде: уступая настойчивым требованиям слушателей, певцы вынуждены бисировать семь сцен! Рецензенты с удивлением отмечают этот феномен и добавляют, что успех оперы таков, что способен объяснить любой феномен.

Финал первого акта, весь построенный на одних и тех же повторяющихся в разных тональностях словах мнимого турка: «Опечатать! Опечатать!» — производит такое потрясающее впечатление, что каждый вечер исполняется на «бис». Не какая-нибудь одна ария или каватина, а весь финал полностью. И фраза эта, и мотив становятся столь популярными, что публика переименовывает оперу — называет ее «Опечатать!». Даже несчастный второй бас-комик Вазолли, всегда обреченный петь незаметные партии, каждый вечер имеет успех, с блеском исполняя свою арию.

Триумф всеобщий. Но на последнем спектакле, когда Марколини поет фразу «Он сказал мне, о боже, «Не люблю я тебя...», Россини замечает, что в голосе дивной певицы слышны с трудом сдерживаемые рыдания.

Он взволнован, дает себе слово утешить и успокоить любимую женщину.

Потом обо всем забывает.

Ну, а теперь надо быть осмотрительным и позаботиться о том, чтобы удержаться на достигнутой им вершине.

— Быть осмотрительным? Но я всегда осмотрителен, — удивляется Россини. — И если кто-то думает, будто я набрасываю музыку на скорую руку, то ошибается, потому что я никогда не поступаю подобным образом. Считают, что я пишу слишком быстро, слишком легко? Ну что ж, это недостаток, дарованный провидением, и да поможет мне бог сохранить его на всю жизнь. Я чувствую и слышу мелодии так же естественно, как другие дышат, — инстинктивно и непринужденно. Все, что я вижу и слышу, рождает во мне музыку. Я постоянно накапливаю мелодии, и когда мне нужно садиться писать, когда есть либретто, музыка уже у меня в голове, она звучит, ясная и мелодичная. Так чего же я должен остерегаться? О чем заботиться?

Он будет заботиться о том, чтобы по мере возможности у него были хорошие либретто. В случае необходи-

мостки он и сам может изменить и поправить их, поскольку свободно владеет стихом и рифмой. Он будет заботиться о том, чтобы у него были хорошие певцы, которые не губили бы его оперы и не пытались бы петь музыку, какая им взбредет в голову, добавляя от себя разные трели, колоратуры, фиоритуры, каденции и прочие украшения вместо того, чтобы петь музыку, которую пишет он.

И самое главное — он будет заботиться о том, чтобы ему хорошо платили эти флибустьеры — импресарио, всегда готовые раскошелиться, если речь идет о примадонне, теноре, сопранисте или комическом басы, и сразу же превращающиеся в скупцов, как только речь заходит о композиторе. Им нужна его музыка? Они поняли, что она нравится всем и дает сборы? Очень хорошо. Тогда пусть платят! Он должен думать о себе сам. Потому что он уже стал важной фигурой и хочет, чтобы к нему относились с уважением. Кроме того, он должен думать о любимых родителях, должен думать и о будущем. Нужно отложить кое-что на старость. Он уже начал это делать — купил замок. Но замок этот — жалкая хижина. А он хочет иметь настоящий замок, прекрасный и роскошный. Для этого надо много зарабатывать. Позволять эксплуатировать себя дальше? Хватит. Испытательный срок кончился.

Ему нет еще и двадцати одного года, а он уже двенадцать лет кружит по разным театрам в постоянном поиске этих капризных денег, которые всегда где-то вот тут, рядом, но которые никак не получить. «Давно уже мне вручают только зеленые бумажки, — говорит Россини. — Пришла пора изменить цвет. Огненные и впредь я хочу получать только золото».

Разве он не стал модным композитором? Разве публика и газеты не единодушны в том, что Россини — знаменитость? Так что давайте, господа импресарио, платите, платите! «Пробный камень» принес хозяину театра Ла Скала горы золота, а Россини заплатили всего шестисот лир.

Хватит! До сих пор он мирился с тем, что предлагали ему импресарио, теперь они должны соглашаться на то, что потребует он.

И вот самый популярный композитор ждет новых контрактов. О, недостатка в них нет. После триумфа в Ла Скала он получает предложения отовсюду и прежде всего из Венеции. И с Венецией он готов подписать кон-

тракт на любых условиях, потому что ему дорог город святого Марка: там он дебютировал как композитор, там получил крещение первыми аплодисментами, там у него много верных друзей.

Итак, он поедет в Венецию на карнавальный сезон. Теперь не только театр Сан-Мозе просит его написать два новых фарса, но и большой театр Ла Фениче (наконец-то!) предлагает создать оперу-серию. Он соглашается. Он вернется в Венецию.

Однако тут возникает осложнение. Ему исполнилось двадцать лет, и пришло время нести военную службу. Какое счастье, когда человеку двадцать лет! И какое это несчастье, когда нужно идти в чужеземную армию, и при этом у тебя нет никакой — ох, ну прямо ни малейшей! — склонности совершать подвиги. И невозможно избежать, никак невозможно уклониться от военной повинности, потому что Россини теперь владелец недвижимой собственности, того самого замка, который ежегодно приносит ему доход в целых сорок лир. Какая ужасная неприятность! Отправляться на солдатскую службу как раз сейчас, когда он должен ухватить Фортуна за гриву!

О Джоаккино, не беспокойся, ты же знаешь, что Фортуна с улыбкой склонилась над твоей колыбелью, приласкала тебя и взяла под свое покровительство. Фортуна и теперь уже спешит тебе на помощь, как и во многих других случаях. Искусство спасет тебя от военной лямки.

В отсутствие принца Эжена Богарне\*, который возглавляет итальянский легион в свите Наполеона во время русской кампании, судьба Милана вручена генералу — начальнику гарнизона. А тот — большой любитель музыки. Он был в Ла Скала на триумфальных спектаклях «Пробного камня» и пришел в восторг от оперы. Конечно же, он полагает, что было бы несправедливо подвергать трудностям и опасностям военной жизни только что родившуюся музыкальную славу Россини. Поэтому генерал подписывает ему освобождение от военной службы.

Счастливый maestro приходит поблагодарить его. Высказав свою признательность, он добавляет:

— Генерал, теперь благодаря вам я опять смогу пи-

---

\* Богарне Эжен — вице-король Италии (1781—1824), паж у Наполеона, генерал.

сать музыку. Не уверен, правда, что музыкальное искусство будет вам так же благодарно, как я...

— Сомневаетесь? А я — нисколько. Не скромничайте.

— ...но могу вас заверить в другом — вам, несомненно, будет благодарно искусство военное, потому что я был бы плохим солдатом.

— Вот тут я с вами согласен! — смеется генерал.

Кроме заключенных контрактов из Венеции, он получил предложения из Неаполя и Рима, а также подтверждает контракт на новую оперу в Ла Скала.

— Теперь, дорогой маэстро, вы, несомненно, создадите настоящий шедевр. И мы все с нетерпением ждем его.

— Вот это мило! — смеется Россини. — Создам я вам шедевр, а потом что? Ничего. Закрывать лавочку. Неужели вы допускаете, что в двадцать лет я могу смириться с этим? Нет, нет, никаких шедевров. Удовольствуемся пока просто хорошей музыкой.

— Скромничаете!

— Я? Вы просто меня не знаете. И не думаю!

— А если у вас все-таки получится шедевр, даже если вы не станете слишком стараться?

— Тогда у меня будет по крайней мере оправдание, что я создал его нечаянно, и мне простят. Простят, может быть, и другие композиторы, которые, похоже, пока не очень-то готовы прощать мне успехи.

Только в этом, 1812 году он поставил уже пять новых опер. И вот теперь, в ноябре, идет шестая, а в январе 1813 года — первая из двух обещанных театру Сан-Мозе. Обе одноактные.

«Случай делает воров», которую либреттист Луиджи Привидали называет «музыкальной шуточкой», встречена довольно прохладно. Маэстро написал ее за одиннадцать дней и включил эпизод бури из «Камня», чтобы не тратить время на сочинение нового. Все бури похожи одна на другую, поэтому какой смысл что-то менять. Но остальная музыка — живая, веселая, легкая, а местами нежная. Так почему публика холодно встречает оперу? Эх, разве кто-нибудь когда-нибудь разберется, почему нравится одна опера и не нравится другая!

— Дорогой Россини, — говорит один авторитетный и остроумный слушатель, — случай делает не только воров, случай делает и плохую музыку.

И Россини тут же парирует:

— Но самое главное — случай делает и зрителя дураком.

Очень суровая зима в этом 1813 году. Колючий мороз, снег, гололед. Россини не может себе позволить никакой роскоши. Он живет в гостинице, где нет печного отопления. Но маэстро нашел выход из положения: пишет музыку, лежа в постели. Так удобнее и теплее.

Ему нужно поскорее закончить «Синьора Брускино», который должен пойти в первую неделю января. В полдень и вечером к нему приходит переписчик и забирает готовые листы.

В это утро Россини закончил дуэт и начинает сочинять каватинну для примадонны. Но для того чтобы подхватить уже сочиненный мотив, нужно вспомнить дуэт. Он тянется за нотными листами, случайно задевает страницу, она отлетает и плавно опускается на пол далеко от кровати. Россини в отчаянии смотрит на нее. Неужели придется вставать, чтобы поднять ее? Он начинает выбираться из-под одеял, но чувствует, что холод ужасный, и снова ныряет в постель.

Дуэт? Он сейчас запишет его, он должен помнить его, ведь только что сочинил, а память у него необыкновенная... Но, как ни старается, все-таки не может воспроизвести мелодию.

— О-ля-ля! — удивляется он. — Память необыкновенная, а вспомнить не могу! Наверное, мороз виноват. Нет, я и не подумаю вставать. Я вовсе не намерен кончать свои дни в таком нежном возрасте, окоченев от холода. Но как же быть? Выход один — написать новый дуэт. Это проще, чем вставать. Тем более что дуэт, который падал, пусть даже на пол, уже провалился, он может принести неудачу опере... Конечно, я не буду вставать.

И он принимается писать новый дуэт. Через полчаса приходит навестить его один венецианский приятель — аптекарь Джузеппе Анчилло. Не мог прийти на полчаса раньше? Поднял бы ему эту страницу, и не пришлось бы сочинять новый дуэт. Ладно, он поднимет ее. Россини просматривает ноты. Дуэт совершенно не похож на тот, который он только что сочинил.

— Какой из них тебе нравится больше? — спрашивает маэстро, пропев мелодии обоих дуэтов.

— Оба хороши. Выбрось тот, который не нравится тебе.

— Выбросить? Ты шутишь! Из этого второго дуэта я сделаю терцет, который мне как раз нужен...

Новая одноактная опера называется «Синьор Брускино, или Случайный сын» — веселый фарс на либретто Джузеппе Фоппы, который уже сотрудничал с Россини. Премьера проходит 9 января. Однако публика в дурном настроении и встречает эту оперу, как и «Случай», прохладно.

Как это понять? Что же такое пишет Россини, если один за другим следуют два почти провала? Больше того, сам Россини считает, что это настоящие провалы, так как в письме к матери, сообщая о спектакле, он рисует два фиаско. Выходит, он написал плохую музыку? Нет, и в «Синьоре Брускино» чувствуется своеобразие его личности, есть удачные страницы, брызжащие весельем, яркой комедийностью. Но есть и необычные юмористические фразы, местами чувствуется безудержное желание молодости посмеяться, развлечься, пошутить над привычной музыкой. И это, наверное, вызвало недоумение и раздражение публики, не пожелавшей, чтобы посягали на любимую и уважаемую ею традицию. С самого начала, с увертюры, публике пришлось (ах, какой скандал!) слушать постукивания смычков о жестяные абажуры пультов, и оказалось, что это чудачество было задумано автором и даже вписано в партитуру. Ужас, просто ужас! Парики сметены бурным натиском нового времени, но любители париков, особенно в искусстве, остались.

По поводу этих двух опер в Венеции ходило много разных слухов, особенно о «Синьоре Брускино». Что ж, уважаемый синьор популярный композитор, пришла пора расслачиваться за свою популярность. Говорили (кто? сплетники), будто импресарио театра Сан-Мозе невероятно рассвирепел, узнав, что Россини согласился в этом же сезоне написать оперу и для театра Фениче, для большого конкурирующего театра. Он посчитал это предательством со стороны маэстро и решил отомстить ему.

— И ты не знаешь как? Он дал маэстро Россини еще более идиотское, чем всегда, либретто.

— Возможно ли это?

— Все возможно, когда хочешь. Такое идиотское, что, по умыслу импресарио, Россини не сможет написать на него музыку, а публика не потерпит ее исполнения. У импресарио были якобы свои основания: он захотел погубить Россини, подстроив фиаско, и тем самым помешать ему перейти в театр Ла Фениче.

— Забавный способ мщения. Ведь фиаско Россини в





театре Сан-Мозе нанесло бы ущерб и самому импресарию.

— Какое это имеет значение? Когда человек ослеплен гневом... Но Россини прослышал про все это и сказал друзьям: «Импресарио думает посмеяться надо мной? Ему же будет хуже». И принялся писать музыку на это либретто шиворот-навыворот — траурные арии на озорные стихи, монотонные до назойливости повторы вроде тех, что ты слышал на спектакле: «Отец мой, мой, мой, мой, мо-о-о-о-ой, раскаялся я-а, я-а, я-а, а-а-ааа!» — и другие выкрутасы. Результат тебе известен — фиаско. Но его нарочно подстроил сам Россини. После спектакля он сказал импресарию: «Вы довольны? Я вернул вам вашу шутку».

Рассказ этот дошел до ушей Россини, тот выслушал его с изумлением и воскликнул:

— У этих венецианцев богатое воображение!

— Почему?

— Потому что во всей этой истории нет ни слова правды. Либретто «Синьора Брускино» не лучше и не хуже других, и в музыке нет ничего необычного или не предписанного для музыкального фарса. Скверная музыка? Этого не может быть, потому что ее написал я!

Он помолчал немного, потом заметил:

— Однако фиаско есть фиаско.

— Вот именно, так чем же это объяснить?

— Это можно объяснить двояко. Либо публика глупа, либо глуп я.

— Так все же?

— Затрудняюсь. Но я-то, конечно, не глуп.

— Выходит, глупа публика?

— Я этого не говорил...

Что же такое репетируется в театре Ла Фениче? Собралось множество певцов, музыкантов, фигуранток в усыпанных цветами шляпках, с развевающимися шарфами, хористов с нечесаными бородами, в стоптанных башмаках.

Готовится грандиозный весенний оперный сезон, и вот уже двадцать пять дней в театре идут пробы, а спектакля все нет. Мыслимо ли, чтобы на подготовку новой оперы понадобилось более трех недель? Кто же этот композитор, который требует столько репетиций?

Венеция заинтригована. Возле театра толпятся люди, пытаясь хоть что-нибудь узнать у тех, кто входит и выхо-

дит из здания, чтобы разнести новости по городу. Спектакли театра Ла Фениче всегда дают обильную пищу крылатой и язвительной венецианской сплетне.

Маэстро, который так долго муштрует артистов и занимает театр, — Джоаккино Россини. Тот, у кого недавно было два провала в театре Сан-Мозе? Тот, чью оперу освистали, чей «Синьор Брускино» вызвал такой скандал? Тот самый! И теперь он снова выступает с оперой и в более крупном театре — Ла Фениче. Он намерен поставить там оперу-серию — он и опера-сериал! — и называется она «Танкред».

Это его первый опыт в чисто драматическом жанре после веселых, комедийных, праздничных каватин в своих музыкальных фарсах и комических операх. «Танкред»! Ровно год назад в Милане имела большой успех опера, которую поэт Романелли написал для маэстро Павези, использовав сюжет трагедии Вольтера. И Россини хочет написать музыку на ту же драму? Да.

Поэт Росси, тот, который сочинил для него либретто фарса «Вексель на брак», подготовил теперь героическую оперу, также написанную на вольтеровский сюжет. Хорошо информированные люди утверждают, что маэстро очарован сюжетом, потому что он напомнил ему впечатления от «Освобожденного Иерусалима» Тассо, который он прочитал в детстве в Болонье. Певцы говорят, что музыка красивая, местами очень красивая, но чересчур смелая, со множеством неожиданных оборотов, а оркестр звучит как никогда. Некоторые певцы даже жалуются, что инструменты заглушают их голоса. Какой смысл в таком случае прекрасно петь?

Говорят, что Маланотте-Монтрезор, примадонна-контральто по прозвищу Веселая муха, наденет костюм воина, чтобы изображать Танкреда. Это будет отлично! Ведь у нее прекрасная фигура и великодушный голос.

Видимо, после большого успеха в Ла Скала и провала зимой двух опер в Сан-Мозе театр Ла Фениче все же преисполнен веры в Россини и в его «Танкреда». От молодого маэстро ждут шедевра?

Многие так считают, а один из друзей композитора всему свету прожужжал уши, рассказывая удивительные вещи о новой опере. Это преданный поклонник маэстро венецианец Джузеппе Анчилло, химик-фармацевт, владелец аптеки, очень богатый и уважаемый горожанин. Фанатичный меломан, он образован и остроумен, сочиняет неплохие стихи на венецианском диалекте, близко

дружен с певцами, еще ближе с певицами и безумно влюблен в Россини. В самых красочных выражениях аптекарь уверяет всех, что на этот раз Россини поразит мир...

Россини улыбается и советует своему мушкетеру не слишком-то расточать раньше времени восторги, потому что это скорее может повредить, чем принести пользу опере, вызвав чрезмерные ожидания. Поразить мир? Ничего подобного! Однако Россини и в самом деле чувствует, что может сказать нечто новое. Нужно очистить театр от всего этого хлама привычек и капризов, нужно распахнуть окна и впустить свежий воздух, чтобы избавиться от этого запаха плесени. Театральная музыка связана затхлыми условностями, стеснена барочными традициями, опутана штампами дурного вкуса, ее портят импресарио, навязывающие свои глупые пожелания, ей мешают причуды певцов, заботящихся только о своем личном успехе.

Уже в операх-буффа чувствуется отступление Россини от того реестра правил, «которые непременно надо соблюдать», хотя он тоже в какой-то мере вынужден был их придерживаться. Когда же он попытался поступить по-своему, восстать, то сразу же встретил противодействие публики, враждебной ко всему новому.

Но с оперой-серия все обстоит гораздо сложнее. Под предлогом, что опера этого жанра должна быть строгой, драматически-серьезной, традиция превратила ее в сухое, лишённое фантазии зрелище, часто монотонное и скучное.

Создавая своего «Танкреда», Россини отходит от оперы-буффа. Кто постановил, что Россини должен писать только веселую музыку? Смелость — да, он может, и это в его характере. Но он хочет и просто свободно петь, найти голоса для выражения страсти, любви, страдания, хочет будоражить сердца и души, хочет волновать их.

В первых своих опытах, чтобы не утруждать себя слишком сложными для начинающего композитора задачами и не обижать ничьих вкусов, он пытается направить свое творчество по привычному пути, хотя на первом прослушивании «Векселя на брак» сопротивление и враждебность исполнителей показали, что его вдохновение нелегко согласуется с традицией. Но теперь он решил никому больше не подражать, не следовать никаким законам жанра, а предоставить полную свободу своему вдохновению и интуиции. Смелость? Упрямое стремле-

ние к новизне? Желание привлечь внимание публики? Ничего подобного. Только искренность.

Репетиции идут хорошо. Довольно трудно примирить друг с другом восемнадцать хористов, у каждого из которых свои личные соображения. Но терпение и воля помогают добиться цели. Труднее убедить некоторых певцов отказаться от арий, весь смысл которых только в том, что они позволяют им показать свой голос, тогда как характер оперы и развитие сюжета совершенно не допускают нагромождения этих арий одной на другую. Но проявленная твердость характера позволяет молодому маэстро добиться и этого.

Ему не удается уломать только синьору Маланотте. Хорошая подруга, но упрямая женщина. На последней репетиции она заявила, что ей не нравится ее выходная ария, что она хочет петь более подходящую для ее голоса и таланта каватину, чтобы публика сразу обратила на нее внимание. Хорошо информированные люди, из тех, что собирают закулисные сплетни, утверждают, будто синьора Маланотте прямо так и заявила:

— Я откажусь от роли, если завтра утром у меня не будет новой, более красивой выходной арии.

Маэстро пробурчал сквозь зубы что-то не очень понятное (должно быть, это было сказано на болонском диалекте) и вернулся в гостиницу. Сердитый. Менять выходную арию в самый последний момент? Какое капризное требование! Однако, если разобраться, и ему самому ведь эта ария тоже не очень нравится, особенно теперь, когда он послушал ее в исполнении Маланотте. У этой Веселой мухи есть врожденное чувство театра, она поняла, что это вещь неудавшаяся.

— Сварить, как всегда рис? — спрашивает хозяин гостиницы. — И чтобы кипел пятнадцать минут, как вы любите?

— Да-да, сварите, — равнодушно отвечает маэстро.

Не снимая плаща, он садится к столу и принимается писать. Когда же ровно через пятнадцать минут слуга сообщает, что рис готов, маэстро поднимается из-за стола. Настроение у него уже лучше прежнего.

— Рис готов? — восклицает он. — Вот и хорошо, вот и хорошо! Я тоже готов!

В этот момент в дверях появляется Маланотте.

— Ты хотела новую выходную арию? Вот она.

И он протягивает ей нотный лист с еще влажными чернилами. В эти пятнадцать минут родилась ария, которая

станет потом знаменитой «Di tanti palpiti...»\* и будет называться «рисовой арией».

На другой день на репетиции синьора Маланотте довольна. Значит, вечером может состояться премьера? Может!

Вечером 6 февраля 1813 года в театре огромное стечение публики. Ла Фениче, наверное, самый красивый и самый аристократический театр в мире, бесподобен. В ложах блистают дамы, в партере шумное оживление, с нетерпением ждет начала спектакля галерка.

Маэстро? Где маэстро Россини? Он запаздывает. По театру проносится слух, будто он отказался занять, как положено по контракту, место за чембало, потому что все еще обижен на публику за два провала в Сан-Мозе. Похоже, он боится провала и сегодня. Аптекарь Анчилло, сидящий в первом ряду возле оркестра, кипит негодованием:

— Россини боится? Черта с два! Россини никого не боится. К тому же чего ему бояться, если он написал шедевр!

Анчилло в этом не сомневается. Только что маэстро, его личный друг, сказал ему:

— Вот увидишь, аптекарь, будет успех.

Но аптекарь не решаетесь сообщить это публике — боится скомпрометировать маэстро и подорвать успех. Россини все еще не появляется в оркестре, и первая скрипка, опасаясь, что задержка рассердит публику, уже собирается поднять смычок и, взяв на себя управление оркестром, начать симфонию. И в этот момент появляется автор. Молодой, улыбающийся, невозмутимо спокойный. Его ждали? Вот он. Опоздал? Похоже, он не заметил этого. И представление начинается.

Симфония (о, Джоаккино, ты опять выкинул одну из своих обычных штук — взял симфонию из «Пробного камня» и как ни в чем не бывало присоединил ее к этой героической опере, полагая, что за давностью никто не заметит этого) — симфония, хотя по своей живости и блеску и не может предварять драму, с первых же тактов захватывает публику, завоевывает ее, вызывает гул одобрения. Раздаются аплодисменты — публика просит исполнить на «бис». Симфонию повторяют раз, другой, а восторг не уменьшается.

---

\* В принятом переводе — «После тревожных дней, полных страданий, жду я свиданья с милой моей...». Перевод С. Ю. Левика.

Поднимается занавес. Декорации изумительны. Импресарио не поскупился. Он поручил оформление спектакля знаменитому художнику Джузеппе Борсато, профессору Академии изящных искусств. Костюмы роскошны и отличаются хорошим вкусом. Значит, и в самом деле будет успех, как обещал автор своему другу аптекарю?

Музыка доставляет публике удовольствие, но успех пока еще не очевиден. Нравится своей свежестью красивый хор придворных дам о, Джоаккино, и это ты взял из другой своей оперы — «Деметрио и Полибио»). Нравится весь первый акт. Очень горячо аплодируют выходной арии Танкреда — «рисовой арии» (случай с ее сочинением уже стал известен в театре), которую Маланотте исполняет великолепно. В арии есть фраза «Mi rivedrai, ti rivedrò» («Вновь увидишь меня, вновь увижу тебя»), которая станет вскоре очень популярной. Но на первом представлении она никого не волнует, не восхищает. Аллодисменты, не более.

А потом внезапно происходит нечто такое, чего никто не ожидал. После первого акта спектакль приходится оборвать, потому что Маланотте и сопрано Манфредини, исполняющая партию Аменаиды, внезапно теряют голоса (сразу обе, должно быть, в публике кто-то сглазил их) и не могут дальше петь. Все в недоумении и растерянности, но ничего не поделаешь — обе певицы и в самом деле потеряли голос. Придется, к разочарованию публики, прервать оперу и дать балет синьора Джойя.

Странное дело, но то же самое происходит и на втором спектакле. Обе певицы поют первый акт, но потом от усердия опять теряют еще не совсем выздоровевшие голоса. И «Танкред» не может идти дальше.

«Это будет успех», — сказал маэстро своему преданному аптекарю. Теперь преданный аптекарь в ужасе приходит к нему за сцену:

— Но успеха нет...

— Незажно, — уверенно отвечает маэстро, — будет.

Наконец в третий вечер спектакль доходит до конца. Но и на этот раз нет ожидаемого триумфа. Вежливые аллодисменты — и все.

Публика, должно быть, находит слишком много нового в этой молодой, пылкой музыке, которая без каких бы то ни было анонсов и программных заявлений открывает новую эпоху в истории оперного театра.

Опера словно овевана юношеской свежестью. Музыка нежная, страстная, светлая, скорее идиллическая, чем героическая, скорее лирическая, нежели драматическая. Но такая прекрасная, такая чарующая! В других операх России, написанных раньше, были живость, пылкость, непосредственность, комедийность, сценичность. В «Танкреде» же страсть, чувства, человечность — поэзия. Россия меняется? Нет, просто он становится увереннее в себе и поет так, как подсказывает ему сердце, не чувствуя больше необходимости потакать вкусам публики.

Этой оперой он утверждает свое новаторство, скорее произвольное, чем обдуманное, начинает отказываться от раздражающего сухого речитатива — музыка сближается со словом, инструментовка богаче, красочнее, разнообразнее. Оркестр не хочет больше быть простым прислужником-аккомпаниатором голоса, он хочет сам выражать чувства. И самое главное — в опере есть мелодия, мелодия, мелодия. Прекрасная, благородная, новая, «полшебная, редкая», как пишет один хроникер, возмущая критикам, которые не хотят понять этого.

Любители музыки в восторге, химик-фармацевт Анчилло опять обрушивается на тех, кто закоснел настолько, что не поддается очарованию этого нового явления в искусстве. И постепенно публика сдается, позволяет взять себя в плен.

И тогда, словно реакция на холодность, которая была поначалу, происходит настоящий взрыв фанатизма. Говорят только о «Танкреде» и о маэстро-победителе. Поют только арии из «Танкреды». Безумие, фурор, сумасшествие. Стендаль пишет, что если бы император Наполеон захотел оказать Венеции честь своим визитом, его прибытие не помешало бы городу восхищаться Россией.

Повсюду, где только собираются люди, — в домах, кафе, на улицах, в гондолах, на площадях, на мостиках и переходах, на площади святого Марко — повсюду напевают «*Mi rivedrai, ti rivedrò*».

Поют все — и респектабельные господа, и гондольеры, и дамы-аристократки, и простолюдинки. Напевают даже в суде во время заседания, и судья вынужден призывать к порядку публику, поющую известные мелодии. Все газеты отмечают этот феномен. Венецию буквально охватило какое-то всеобщее безумие.

Преданный аптекарь Анчилло снова приходит к маэстро, теперь у него не такой несчастный вид, как на первом спектакле. Он в восторге.

— Ты прав, это успех, огромный успех!

Россини счастлив, но не ликует. Провалы оставили в душе горечь, но не сломили дух. Успех приносит радость, но не кружит голову.

Поздравления, подарки, приглашения, почести, включения. Любовные приключения (о роковой Джоаккино!) со знаменитыми красавицами и знатными дамами, с самыми прекрасными цветами молодости и изящества. И ты знаешь, что весь город не устает говорить об этом, повсюду называют их имена, и многие завидуют, ревнуют, но ты по-прежнему олимпийски спокоен, словно юный бог, который не находит ничего необычного в том, что, как подарок, преподносится ему судьбой.

Итак, в Милане маэстро приобрел известность благодаря «Пробному камню», а в Венеции стал знаменитым как автор оперы-серии. Кто теперь сможет возвести какие-нибудь преграды на его пути? Друзья окружают его плотным кольцом, целая армия друзей. Как же выросла эта небольшая кучка почитателей, которые поддерживали его вначале! Преданный Анчилло снисходительно посматривает на неофитов и с обожанием взирает на маэстро.

— Твоя музыка божественна, сумеешь ли ты всегда оставаться на этой вершине?

— Не беспокойся, мой дорогой и сумасшедший аптекарь, столь любящий преувеличивать. Я сумею удержаться на высоте именно потому, что моя музыка не божественная, а человеческая. Все дело в том, дорогой Беппин, что я очень легко пишу.

— Легко? Ты говоришь только о легкости? А если все-таки тут дело совсем в другом, ты забыл еще об одной небольшой, совсем крохотной, но столь редкой вещи. А что, если это гениальность?

Россини задумывается. Гениальность?

— Не надо шутить, — отвечает он. — Гениальность — вещь редкая. Гениальность — это дар богов, это сила, которая превосходит обычные человеческие возможности, поднимается до беспредельных высот, граничащих с небесами. Гениальность? Не надо шутить. Легкость у меня действительно есть, это верно. Вдохновение есть, выразительность. Музыкальный инстинкт тоже.

Однако, ложась спать, он снова думает обо всем этом.

— А все-таки, может, и в самом деле гениальность?

Он замирает, почти испугавшись, потом продолжает раздеваться:



— Э, да ладно, пока надо лечь спать, а то у меня уже глаза слипаются. Пусть эту задачу решают потомки. Надо же, чтобы и потомкам было что делать...

Он вовсе не поживает на лаврах в этом сезоне.

В середине апреля Россини возвращается в Венецию. Импресарио театра Сан-Бенедетто предложил ему контракт на оперу-буффа. Либретто сразу же понравилось маэстро: было занимательным, веселым, очень живым, со множеством талантливых находок, с признаками страсти, с ярко очерченными характерами, интересно закрученной интригой, и, самое главное, оно хорошо ложилось на музыку. Сюжет построен по турецкой легенде о Розеллане, красавице-рабыне, возлюбленной султана Сулеймана II. В либретто султан превращен в алжирского бея Мустафу, которому наскучила его жена Эльвира — надоела своей чрезмерной любовью и излишней покорностью. Как настоящему мусульманину, ему хотелось бы иметь много жен и почаще менять объект своей сердечной привязанности. Судьба помогает ему: корабль, потерпевший крушение во время бури, вынужден искать прибежище в алжирском порту. Вместе с другими пассажирами сходит на берег молодая итальянка Изабелла, которая отправилась в Африку в поисках своего жениха Линдоро, попавшего в плен к корсарам. Атаман корсаров Али, которому Мустафа поручил добыть красавицу, желательно иностранку, а еще лучше — жгучую и страстную итальянку, похищает Изабеллу и доставляет ее к повелителю. Увидев пленницу, Мустафа тотчас же влюбляется в нее. Изабелла встречает при дворе бея своего жениха Линдоро, который попал в рабство. Изабелла притворяется, будто готова ответить на любовь бея, и обдумывает план побега. Мустафа все более и более пленен красивой и хитрой итальянкой. Он готов избавиться от Эльвиры и согласен отпустить на свободу раба Линдоро, если тот женится на его жене и увезет ее в Италию. Для этого путешествия Мустафа снаряжает судно, но Изабелла ловко одурачивает наивного и влюбленного в нее Мустафу. Она поднимается на судно вместе с Линдоро и другими освобожденными итальянцами. Неожиданно корабль отплывает и направляется в Италию, оставив в Алжире бея, которому придется довольствоваться своей женой Эльвирой, такой любящей и покорной.

Сюжет несколько наивен, но выписан ярко и талантливо. Либреттист Анелли, видимо, создавал его в момент особенно хорошего расположения духа. Россини переживал один из самых счастливых периодов своей жизни. Ему был двадцать один год. Огромный успех, одержанный в Ла Скала, и недавний триумф «Танкреды» в Ла Фениче принесли ему славу. Сердце его было переполнено радостью быстрых побед, он чувствовал, как растет восхищение публики, ценителей музыки, влюбленных в него женщин. Он жил в Венеции, в этом изумительном городе, где все дышит красотой, где звучит чистый мелодичный говор венецианцев. У него было тут множество верных друзей и подруг, может быть, менее верных; но доставляющих ему больше развлечений и делающих его жизнь легкой и праздничной... Писать музыку, писать веселую, пылкую, огневую музыку тогда и в такой атмосфере было для него истинным удовольствием, больше того — потребностью души. В нем ключом била радость, и сама собой, легко, быстро, непринужденно и неудержимо за двадцать три дня вылилась на нотные страницы музыка «Итальянки в Алжире».

Партия Изабеллы была поручена дорогой Мариетте Марколини, которая в комическом амплуа как певица и актриса не имела себе равных. Добрая, нежная Мариетта при каждой новой встрече с Джоаккино все сильнее выражала свою любовь, невзирая на то, что некоторые бестактные люди и нашептывали ей об амурах ее возлюбленного с другими певицами. Это была четвертая опера, которую Россини написал для нее, — после «Странного случая», «Кира в Вавилоне» и «Пробного камня». Невозможно найти исполнительницу более очаровательную и с большими достоинствами. Мустафу пел комический бас Филиппо Галли — темпераментный, талантливый артист с дивным голосом, обладавший необыкновенной властью над публикой. По правде говоря, Россини пахотил, что Марколини и Галли уж слишком хорошо подходят друг другу, но Мариетта уверяла, что они подходят только как певцы, на сцене, а сердце ее целиком принадлежит прославленному маэстро.

На премьере в субботу 22 мая 1813 года опера сразу же вызвала бурный восторг. Нечасто случалось прежде, чтобы публика так смеялась в театре, так удивлялась неожиданностям на сцене, так от души веселилась. Опера мгновенно покорила публику, очаровала, увлекла вихрем комических приключений, всхлестила живостью и по-

визной сверкающих мелодий, чарующих юношеской отвагой. Светлая и свежая, без малейших следов усилия, легкая и прозрачная, неиссякаемым ключом бьющая из богатейшего источника, музыка была пронизана озорством, страстью, поэзией.

В этот вечер преданному аптекарю Анцилло не пришлось подогревать настроение зрителей. Он, похоже, прямо, обезумел от радости, видя успех своего друга, как, впрочем, и вся остальная «личная гвардия» Россини, его ревностные почитатели — Буратти, поэт, сочинявший очень соленые стихи, Камплой, Перуккини, Маруцци, Ариольди, Суальди, Страолино, Капелло, Топетти, Строти, еще один поэт — Привидали, Пападополи — вся эта развеселая компания, всегда готовая сразиться за честь своего друга композитора, всегда согласная роскошным банкетом отметить очередную его победу. А побеждал он каждый вечер.

На всех следующих представлениях оперы публика выражала свой безмерный восторг — аплодисментам не было конца. А то, что произошло с Марколини — сразу после первого спектакля она потеряла голос, — лишь подогревало петерпение публики, так что на втором спектакле, показанном только через неделю, опера «вызывала непередаваемый восторг», как писали газеты. Потому что на этот раз рецензенты не пытались вуалировать свои похвалы осторожными оговорками, а прямо говорили о чувстве фанатического восхищения, охватившем публику.

Марколини принесла маэстро газеты с отзывами о спектакле, а так как Россини не мог просить потерявшую голос подругу прочитать их, то поручил это Галли. Ах, этот Галли, всегда-то он тут, всегда рядом, уж такой преданный друг, что дальше некуда, но сейчас он оказался кстати, избавив маэстро от необходимости читать самому... Газеты писали: «Это сочинение синьора Россини нужно поставить в один ряд с другими его операми, созданными пылким гением...»

— Выходит, все-таки говорят о гениальности, может, прав аптекарь?

«...Начав самым блистательным образом свою карьеру, галопом несется вперед, наступая на пятки самым выдающимся композиторам». Газеты пишут: «Трудно поверить, что в столь короткий срок — всего двадцать три дня — он смог сочинить такую превосходную оперу, которая вызвала у публики самый горячий восторг... За-

кончим теми же неистовыми аплодисментами, которые непрерывно оглушали...» Пишут: «На третьем представлении, в воскресенье, пылкий гений этого маэстро был чествован стихами, которые ему бросали из зала, и бесконечными вызовами...» (Ах, аптекарь Анчилло, диалектальный поэт, уж ты-то, наверное, знаешь, кто автор этих стихов!) И еще пишут газеты: «Итальянка в Алжире» всюду будет восприниматься как один из шедевров гения и искусства...»

Восхищала вся опера полностью, но некоторые сцены вызвали прямо-таки всеобщее безумие: дуэт Мустафы и Линдоро; невероятно смешной финал первого акта, который с уморительным комизмом исполняли Марколини, Галли и Пачини; терцет Паппатачи, сразу же ставший знаменитым, в котором раскрывается план Изабеллы обмануть бея. Все эти музыкальные номера проникнуты искренним чувством, любовью и даже патриотизмом, как, например, в той сцене, когда Изабелла отправляет всех освободившихся от рабства итальянцев на корабль, который переправит их домой, и обращается к Линдору с призывом: «Подумай о родине и без страха исполни свой долг! Возроди по всей Италии смелые и мужественные поступки!»

Слова эти, прозвучавшие в те дни, когда в Италии действительно снова возрождалась идея объединения родины, вселяли надежду в сердца слушателей и вызвали шквал аплодисментов.

В «Итальянке в Алжире» Россини со счастливым неведением гения, свободно идущего своим путем, продолжает в жанре оперы-буффа ту же реформу, которую начал в опере-серии «Танкред». Молодой музыкант без особых усилий совершил революцию, без манифестов и заявлений о перевороте он стремился освободить оперу-буффа от оков неаполитанской традиции, которая подавляла ее устаревшими правилами. Традиция эта, бесспорно, имела славные истоки и немалые достижения, но в руках подражателей она приобрела отпечаток неуклюжести и монотонности из-за постоянного повторения мелодий и ритмов, которые стали невыносимо скучными. Рождающегося гения отличали хороший вкус при каждом взлете вдохновения, тонкость и изящество даже в самых комедийных эпизодах, изысканность и чувство меры даже в самых шутовских сценах, даже в гротеске. Равновесие.

Одним словом, искусство — большое искусство.

В двадцать один год Россини уже непрерываемый властелин оперной сцены. «Пробным камнем» и «Танкредом» новый маэстро начал теснить всех старых и современных ему композиторов, но успех «Итальянки в Алжире» буквально сметает их с пути.

По сравнению с оперой Россини новое сочинение, которое знаменитый маэстро Фаринелли ставит, и не без успеха, в театре Сан-Мозе той же весной, выглядит примитивным и старомодным. Кто сможет удержать этот мощный натиск вулканического маэстро с улыбающимся лицом мальчишки, который за три года с начала своей карьеры уже догнал и превзошел всех современных композиторов и триумфально шествует дальше?

Слава тоже не мешает ему, не обременяет. Среди своих сумасбродных приятелей он самый сумасбродный весельчак, бесконечно жизнерадостный выдумщик всяких розыгрышей и шуток, стойкий и взыскательный сотрапезник на бесчисленных банкетах, которые устраиваются в его честь, забавный жуир, всегда готовый откликнуться на манящую женскую улыбку, нежный взгляд или записочку. Иногда поэт-аптекарь приходит к нему с постылым лицом и протягивает надушенную записку:

— Ты только посмотри, до чего я дошел! И все из-за любви к тебе!

— Ты хочешь сказать, наверное,— из-за любви ко мне женщины? А знаешь, когда они ищут меня, то лишают удовольствия выбрать самому. Жаль!

Затем, уступая привычному желанию избегать лишних усилий, добавляет:

— Впрочем, своей инициативой они освобождают меня от необходимости искать...

Венеция снова наводнена пикантными историями о любовных приключениях маэстро. И все же Россини иногда выкраивает время (теперь уже он!) устроить сцену ревности Марколини, которая позволяет басу Галли так настойчиво ухаживать за ней. И тут примадонна внезапно обретает весь свой голос, чтобы обрушиться на этого лицедея, который смеет, да, да, именно он, смеет еще упрекать ее. И, стремясь досадить ему, Марколини на одном из последних представлений «Итальянки» в конце июня вместо финального рондо Россини поет рондо из другой «Итальянки», написанной пять лет назад маэстро Луиджи Моской. Но затея оказалась неудачной, эта другая, вставная музыка не понравилась публике.

— Вот видишь,— говорит ей маэстро, когда они возвращаются в гостиницу,— как только ты изменяешь мне, это сразу же приносит тебе неудачу.

— Ах, вот как! — гневно восклицает Марколини. — Я, значит, должна быть тебе верна, а ты можешь порхать где угодно и с кем угодно?

— Ну, положим, это неправда, что я порхаю. А кроме того, я ведь мужчина.

— Прекрасное оправдание! А я — женщина!

— Женщина должна соблюдать свое достоинство.

— Требуй этого от своих любовниц!

— У меня нет любовниц.

— И я тоже не в счет?

— И ты тоже,— отвечает Россини со спокойным нахальством человека, пользующегося чрезмерным успехом у женщин. — И ты тоже, если будешь по-прежнему кокетничать с Галли.

— Прекрати, или я сама положу конец всему этому!

— Мне говорили также, что прошлой зимой ты позволяла ухаживать за тобой принцу Люсьену Бонапарту.

Мария возмущена:

— Послушай, Джоаккино, а ты не ошибаешься? Не перепутал ли ты меня с Маланотте?

— Нет, нет, я говорю о тебе.

— Так ты ошибаешься. Ну а если б это было и так, разве тебе не лестно было бы занять место принца?

— Послушай, дорогая,— мягко отвечает маэстро,— я предпочитаю сам основать династию и не иметь предшественников.

И опять начинается напряженная работа. Россини получает предложения от разных театров, приглашения из академий, контракты от импресарио. Никогда еще ни один композитор не пользовался такой популярностью. Всем нужен Россини. «Танкреда», «Пробный камень» и последнюю его оперу «Итальянка в Алжире» хотят иметь и ставить все города Италии.

Проезжая через Падую, Виченцу, Верону, Брешию, маэстро повсюду видит, как публика заполняет театры, где звучит только музыка Россини. Он направляется в Милан, где импресарио театра Ла Скала подписал с ним контракт на два новых сочинения — на оперу-серию и на оперу-буффа. Оба либретто пишет Феличе Романи, журналист и известный поэт, которого Ла Скала назначила своим официальным либреттистом.

Опера-серия — это «Аурелиано в Пальмире», которую Россини пишет, как всегда, очень быстро. Но, закончив первый акт с учетом возможностей тенора Давида \*, маэстро неожиданно узнает, что певец заболел и не сможет петь в этом сезоне, поэтому, сочиняя второй акт, он должен учитывать возможности певца Луиджи Мари, который заменит Давида. Кроме того, ему нужно еще считаться с претензиями сопраниста, прославленного Джамбаттисты Веллутти \*\*, бесподобного певца для тех, кому нравятся эти неестественные голоса, а капризы его совершенно невыносимы. («Эти фальшивые мужчины хуже любой самой нервной женщины!») Россини не может позволить ему вставлять собственные колоратуры, трели и фиоритуры, которыми виртуоз привык щедро одарять публику, до неузнаваемости изменяя при этом музыкальные номера, поручаемые ему.

Премьера проходит 26 декабря 1813 года, но встреча на опера холодно, в какой-то мере из-за спешки и плохой подготовки спектакля. Бурное одобрение вызвала симфония, но потом аплодисментов почти не было, а во втором акте даже раздались несколько свистков. Публика с удовольствием расправляется с кумиром, возведенным ею на пьедестал. Газеты, хоть и вежливо, однако все же дают понять, что опера «содержит много красивой музыки, но утомляет и заставляет скучать».

Боже, милостивый! Мыслимо ли, чтобы Россини заставлял скучать? Нужно срочно принимать какие-то меры!

Увы, вместо творчества Россини теряет время (Теряет? Россини иного мнения!) на ухаживание за прекрасными миланскими дамами, которые охотно многое позволяют ему и нередко даже берут инициативу на себя, чтобы только заполучить очаровательного маэстро. Рассказывают об одной аристократке, которая очень гордится тем, что отняла Россини у двух других дам. В неудачной опере Россини главную партию исполняла испанка Флоренца Корреа — певица с прекраснейшим голосом и превосходной вокальной школой, но мало привлекатель-

\* Давид Джованни (1789—1851) — выдающийся итальянский оперный певец, лирический тенор, обладающий голосом широкого диапазона, брал ми второй октавы, его исполнение отличалось мягкостью звучания, блестящей колоратурой, виртуозной техникой, лиризмом и искренностью. С 1844 года до конца жизни был директором Итальянской оперной труппы в Петербурге.

\*\* Веллутти Джованни Батиста (1781—1861) — последний из знаменитых сопранистов.

ная внешне. Однако маэстро из любви к искусству считает своим долгом поухаживать и за ней.

— Женщина, которую можно любить только с закрытыми глазами,— смеется он.

Пока поэт Романи пишет либретто второй оперы «Турок в Италии», Россини ездит по городам провинций Ломбардии и Венето и дирижирует своими операми. Сюжет новой оперы — прямая противоположность «Итальянки в Алжире». Здесь уже турок высаживается на итальянский берег и мгновенно влюбляется в первую же встретившуюся ему женщину, молодую, капризную и кокетливую Фьореллу. Муж Фьореллы готов смириться со своей участью, но влюбленный в нее чичисбей отнюдь не намерен уступать свое место турку Селиму. Обольщая турка, кокетничая и заигрывая с ним, Фьорелла вызывает ревность у своих собственных мужчин, хотя и не уступает нетерпеливому мусульманину.

14 августа 1814 года «Турок в Италии» открывает осенний сезон. Музыка красивая, живая, с прекрасными мелодиями, подчас острокарикатурными. Музыка талантливая, радостная, исполненная юношеского задора и веселья, дерзкая, словно вызов.

Но слушатели не принимают этот вызов. Опера встречена холодно, несмотря на то, что публика смеется от души. Это был, видимо, один из тех несчастных вечеров, когда зрители хотя и развлекаются и получают удовольствие, но не желают признать это.

Исполнение изумительное. Турок — знаменитый Филиппо Галли, прославленный бей из «Итальянки» в венецианской премьере. Фьорелла — Маффеи-Феста, блистательное сопрано. Дон Джеронио, муж Фьореллы — бас-комик Луиджи Пачини, отец композитора, написавшего оперу «Сафо», комедийный артист с великолепными данными, замечательно копирующий на сцене известных в городе людей. В «Турке» он как раз карикатурно изобразил одного миланского аристократа, известного своими аффронтами у дам, и публика, едва узнав его, начинала хохотать.

Но музыку слушатели не хотят оценить по достоинству, какого она заслуживает.

— Два фиаско за несколько месяцев в самом большом театре Италии — это слишком много для одного только маэстро! — сетует Россини верному оруженосцу Анчилло, специально приехавшему из Венеции в Милан (по тем временам большое путешествие!) с двумя други-



ми преданнейшими «разбойниками». — Но вина тут не только моя. Я сильно подозреваю, что виновата в этом и публика. Она любит меня, но иногда ей нравится выпустить коготки. Но раз уж я верю публике, когда она устраивает мне овацию, притворюсь, будто поверил ей и теперь, когда она устроила мне два провала. Все же я не придаю этому большого значения. Вот увидишь, вскоре она поймет, что «Аурелиано» и «Турок» — славные люди и их вполне можно поставить рядом с «Танкредом» и «Итальянкой».

Стоит ли так уж расстраиваться из-за плохого приема? Конечно, не стоит. Особенно, когда приехали друзья из Венеции. Разве не самое время покутить сейчас вместе с ними и бесчисленными миланскими друзьями? Стоит ли отказываться от веселья только из-за того, что у публики в театре Ла Скала расстроены нервы! Что же, обе несчастливые оперы все равно были отмечены банкетами, если не триумфальными, то, во всяком случае, обильными.

Однако досада все-таки осталась, хотя любезные миланские дамы и старались всеми способами заставить его забыть огорчения, доставленные ему куда менее любезными миланскими мужчинами.

Три месяца спустя Россини возвращается в Венецию, чтобы готовить постановку «Сигизмондо» — новой оперы-серии, написанной для театра Ла Фениче. На репетициях музыканты встают из-за пультов и аплодируют маэстро.

— Эх, — сокрушается Россини, — видимо, нужно переписать оперу, потому что признание оркестра еще никогда не оправдывалось!

И действительно, 26 декабря 1814 года премьера «Сигизмондо» проходит без успеха. Либретто бестолковое, музыка написана без увлечения, за исключением двух-трех сцен.

После спектакля появляются скучные-прескучные, подавленные неудачей друзья во главе с аптекарем-поэтом Анчилло и Бурагги. Они не знают, что и сказать. На этот раз и они понимают, что Россини не удастся переложить свою вину на публику. Маэстро признается:

— Какой скверный вечер! Я заметил, что зрители ужасно скучали, и мне так и хотелось сказать: «Друзья мои, знали бы вы, как скучно мне самому!» Я понимаю, что публика была очень добра ко мне, когда не высказала своего разочарования. Славные люди, даже растро-

гали меня. Только теперь, я считаю, пора кончать с этой серией фиаско. Три — это максимум, который я могу позволить себе. Ладно, еще куда ни шло с теми двумя операми, там действительно хорошая музыка, черт возьми, это я говорю! Но в этой, третьей... Ладно, всю хорошую музыку, что удастся наскрести в ней, я включу в первую же оперу, какую начну писать.

И, сообщая матери об исходе спектакля, он рисует на конверте фиаско, означающее плохие новости. И в адресе никаких «матери знаменитого маэстро...». К счастью, рядом дорогая Марколини, готовая утешить его. Она пела в опере и получила свою, тоже скромную долю аплодисментов.

— Мариетта, дорогая, докажи мне, что любишь меня. Сегодня вечером мне так нужно почувствовать, что меня любят...

Потом он продолжает возить по разным городам свои удачные оперы, которые просят все театры. И требуют автора, чтобы он сам дирижировал ими.

В милом провинциальном городке — провинциальном, но в нем несколько десятков тысяч жителей, а среди них — немало богатых господ и состоятельных горожан и множество любителей искусства, особенно музыкального, — в милом провинциальном городке ждут прибытия знаменитого маэстро композитора, умеющего приводить публику в восторг.

Вот уже несколько недель милый провинциальный городок живет в небывалом волнении. Начинается большой оперный сезон. Певцы уже приехали.

Прибыла знаменитейшая примадонна-сопрано, высокая, с пышными формами и такими густыми черными волосами, что даже верхняя губа ее украшена небольшими усиками, которые, впрочем, не вредят красоте певицы. Примадонну сопровождает мать, пожилая дама, закутанная в шотландскую шаль, которая во все вмешивается и любит поболтать, употребляя при этом довольно вульгарные выражения, и тогда ее знаменитейшая дочь грозным взглядом заставляет ее умолкнуть. Задача матери — присматривать за знаменитейшей дочерью, но только до того момента, пока она не прикажет ей прекратить надзор.

Примадонна-сопрано остановилась в главной гостинице города, но предупредила хозяина, что немедленно

съедет, если тот будет иметь неосторожность поселить других певцов из оперной труппы, особенно это спесивое ничтожество примадонну-контральто. Она милостиво разрешает пустить в эту же гостиницу певцов-мужчин — тенора, первого баса, первого комика, первого баса-комика, за исключением вторых басов. Эти презренные отбросы не могут иметь чести жить под одной крышей со знаменитостями.

Сопранист с белым голосом — между тенором и сопрано — хотя и промежуточное существо между женщиной и мужчиной, искусственное создание, обязанное своим местом в театре унижительной процедуре, которая, как он уверяет, делает ему высокую честь, великодушно относится примадонной к числу мужчин-певцов, и ему тоже разрешается жить в одной с нею гостинице.

Прибыла и примадонна-контральто, женщина мужского склада (более мужского, чем синьор сопранист), которая глубоко презирает своих коллег-сопрано, потому что настоящий женский голос — это контральто. Это говорил и Чимароза \*, уверяет певица.

Она прибыла со служанкой, а на самом деле с сестрой, и у той такая же задача, что и у матери сопрано, — присматривать за знаменитой певицей контральто до тех пор, пока знаменитая контральто не прикажет оставить ее в покое. Она привезла с собой полугая и совсем крохотную, очень грациозную собачку, которая кусает каждого, кто неосторожно приблизится к ней, множество огромных коробок со шляпами и громаднейший чемодан с нарядами. Говорят, что любовник примадонны — какой-то герцог, и поспорить с ней в элегантности и роскоши другая примадонна пусть и не пробует — руки коротки...

Прибыла также юная солистка балета, которая будет танцевать в балетном гала-спектакле (юной она была когда-то, но годы, которые проходят, ее, разумеется, не касаются, поэтому сохраняется и эпитет «юная»), с чернейшими волосами, покрытая толстым слоем пудры, вся в плюмажах и лентах. Вместе с нею приехали девушки из кордебалета, составляющие амурный резерв для городских холостяков и для тех, кто таковым прикидывается.

Прибыли также прославленный тенор и непревзойденный бас-комик и их коллеги более низкого ранга,

---

\* Чимароза Доменико (1749—1801) — выдающийся итальянский композитор, классик оперы-буффа.

а также несколько музыкантов-солистов для укрепления местного оркестра.

Импресарио весь в хлопотах, но больше всего он заботится о том, чтобы оказать должные почести примадонне-сопрано. Импресарио — один из местных богачей. Злые языки болтают, будто он, образцовый супруг и почитаемый всеми отец большого семейства, специально берет на себя обязанности руководителя театра, чтобы быть поближе к примадоннам, поближе, ну совсем близко.

Любители музыки внимательно изучают оперную труппу. Певиц и певцов, когда те гуляют по городу, провожают любопытными взглядами все — и аристократы, и простой народ. Примадонна-контральто пешком не ходит — она ездит только в коляске. «Потому что ножки не держат ее, слабые!» — комментирует другая примадонна, но похоже, она говорит так только от злости.

Наконец прибывает и знаменитый маэстро композитор. Обычно маэстро композитор фигура гораздо менее важная, нежели певицы и певцы, это тем более верно, что и платят ему намного меньше, и, разумеется, вполне справедливо, потому что достаточно иметь талант, чтобы писать музыку, а иногда и талант не нужен, а вот для того, чтобы петь, нужно иметь голос. Но на этот раз всем не терпится познакомиться с этим самым маэстро Россини, ведь он так молод, а пишет пять-шесть опер в год, одну лучше другой, всех очаровывает, видно, он и впрямь гениален и, похоже, пока по части женских сердец. Мужья в тревоге, а жены доверчиво ожидают подарка фортуны.

Кто встречал его, говорят, что это высокий молодой человек, очень, просто очень симпатичный, веселый, улыбчивый, в речи его слышен болонский акцент, он необычайно остроумен, любит жирную пищу и худеньких женщин, но не пренебрегает и полными.

Певцы и музыканты рассказывают, что на репетициях с ним очень весело, но когда речь идет об исполнении, шутки в сторону — он исключительно требователен. За несколько дней у него появилась целая компания друзей из самых богатых семей, он охотно принимает приглашения, много ест, мало пьет, но любит, чтобы вина были хорошие. Говорят, что, приезжая в какой-нибудь город, он первым делом пишет матери в Болонью. Он очень любит ее.

И вот настает день премьеры.

Гостиницы переполнены людьми, приехавшими из соседних сел и городков. В конюшнях не хватает места для колясок. На улицах оживленно, как в праздник. Кафе заполнены странными посетителями — они громко кричат, жестикулируют, спорят. Многие выдают себя за знатоков музыки, немало и таких, кто хвастается личной дружбой с маэстро, но еще больше тех, кто возмущается, что не досталось места в театре, и все из-за того, что поздно приехали. Импресарио обещал места на завтра, но — может быть!... А если нет, так это прямо-таки трагедия, потому что неизвестно, будет ли маэстро и на втором представлении, ведь он приехал только поставить оперу и продирижировать премьерой. Он очень занят.

Театр переполнен так, что локтем не пошевелить. В ложах невыносимая теснота. Дамы наряжены как никогда, украшены перьями, увешаны драгоценностями. Кавалеры в цветных фраках — узкие бедра, невероятно широкие плечи, монументальные галстуки, несколько раз обернутые вокруг шеи, отчего воротник лезет на голову. Зал театра — красивый, огромный, белый с золотом зал, — гордость города, жужжит точно потревоженный улей. Звучный говор публики, шум сдвигаемых стульев, хлопанье дверей, громкие шаги — все это заглушает голоса настраиваемых инструментов.

Но вот по залу проносится шепот. Что такое? Что случилось? Маэстро композитор сейчас выйдет в оркестр.

— Какой он? Ты видишь его?

— Красивый, но стоит спиной.

— Тогда откуда же ты знаешь, глупая, что он красивый?

— Мне говорили.

— Смотри, оборачивается. Как он молод!

— Я думала, он блондин.

— Видела? Он посмотрел на маркизу в ложе. Ого, он здоровается с ней.

— Он знаком с нею?

— Разумеется. Этот идиот маркиз пригласил его к себе и познакомил с женой.

— Не вижу маркиза.

— Он очень деликатен. Наверное, уехал.

— Тихо, он подходит к чембало.

— Маркиз?

— Как же ты глупа! Маэстро!

Тщательно расправив фалды фрака, маэстро садится за чембало и улыбается музыкантам. Те, кто поближе, слышат, как он ободряет их:

— Смелее, ребята! Да поможет вам бог!

— Только нам?

— Да, потому что за себя я спокоен.

И дает вступление симфонии. И начинает звучать музыка, литься мелодия. Публика напряженно внимает, готовая восхититься. А музыка шутит, смеется, ширится, заполняет весь зал, переливается трелями — льются мелодии, доставляющие сердцу необычайную радость, и при этом как-то странно начинают дрожать колени, а к горлу подступает комок, почему-то хочется двигаться и кричать. Симфония окончена. Взрыв аплодисментов. Бис! Бис! Би-и-и-и-и-с!

Маэстро поднимается со своего места два, три, пять, десять раз, кланяется публике, улыбается.

— Какая у него чудная улыбка!

— Ты находишь? А мне кажется, он насмехается.

— Ну что ты! Ему тоже приятны аплодисменты.

— Да, но говорят, он большой шутник.

— Может быть. Однако говорят также, что в «Танкреде» он заставляет плакать.

— Публику. Однако сомнительно, плачет ли он сам!

— Тише! Тише!

Поднимается занавес. По залу проносится гул одобрения. Импресарио постарался не ударить в грязь лицом. Прекрасные декорации, роскошные костюмы. Намного богаче, чем в прошлом году. Певцы превосходны, Опера изумительна. Успех триумфальный. Аплодисменты, вызовы, вызовы, аплодисменты. По окончании спектакля публика, похоже, решила не расходиться, так долго она аплодирует.

Возле театра синьора Россини ожидает почтовая карета. Как? Прямо сейчас и уедете?

— Дела, друзья мои, дела! Завтра в полдень у меня первая репетиция другой оперы, все певцы новые, я их не знаю. А путь дальний — шестьдесят километров. Предстоит бессонная ночь.

— Ничего, зато будете почивать на лаврах.

— И все же я бы предпочел теплую постель.

— Ох, как же вы правы! — с загадочной улыбкой вздыхает маркиза.

Маэстро благодарит певцов, пожимает руки солистам, обнимает примдонну.

— Молодец, ты просто молодчина, ты пела, как соловей. Твое сопрано такая же редкость, как голубой бриллиант. Я не забуду тебя, когда примусь за новую оперу... А ты, дорогая контральто? Бесподобна, ты была бесподобна. Кто может сравниться с тобой? Твое контральто такая же редкость, как зеленая голубка... А где тенор? Ты пел феноменально, поверь мне. А бас-комик, какой рай...

— Маэстро, вас просит импресарио.

— Иду. Какой райский голос!.. А ты? Блистательно. Импресарио хотел бы пригласить его на весенний сезон. Молодой знаменитый маэстро не уверен.

— Кто знает? Может быть... Я не говорю «нет», но... Сколько?

— Еще пятьсот, устраивает?

— Ах нет, мой дорогой, до весны я напишу еще две оперы и стану еще более знаменитым.

— Шестьсот.

— Посмотрим. Мне предлагают и семьсот.

— Но и я дам столько же.

— И восемьсот.

— При условии, что вы напишете для меня новую оперу.

— Ох, ох!

— Одноактную, всего лишь одноактную!

— Так вы говорили — девятьсот?

— Восемьсот.

— Девятьсот? Посмотрим.

Чао, чао... Пожатия рук... Прошу тебя... Непременно... Не забудь написать для меня партию...

Кучер в плаще-пелерине, в цилиндре, с пышными усами хлещет лошадей. Нужно возвращаться на почтовую станцию, хозяин и так из уважения к маэстро задержал отправление кареты, и остальные пассажиры с нетерпением ждут его. Но, проехав сто метров, маэстро выглядывает в окно и трогает кучера за рукав.

— Эй, ты что это? Я же никуда не уезжаю, ты что с ума сошел! На, держи лиру и гони по проспекту до самого моста, высадишь меня там, а потом катись куда хочешь.

— До моста? Что у дворца маркиза?..

— Пусть это тебя не заботит. Ну, приехали, стой! Скажи хозяину, чтобы оставил мне место в дилижансе, который уходит завтра в шесть утра.

В шесть утра еще темно, стоит туман, и полусонные пассажиры, пошатываясь, усаживаются в дилижансе.

Карета переполнена. Лица людей не рассмотреть, холодно. Вот кругленькая модисточка с девочкой, у которой на лице одни глаза. Двое-трое мужчин. Остальные женщины, похоже, немолодые. Что делают они в дилижансе? Куда едут? Один из пассажиров, наверное, нотариус, заводит разговор об опере, что давалась вчера вечером в театре. Другие, потуже закутавшись в плащи, слушают.

— Успех был огромный.

— Представляю, ведь музыка Россини.

— А вы что, не были в театре?

— Где там! Разве достанешь билет? Когда идут оперы других композиторов, можешь быть спокоен — театр полупустой. Но этот неистовый Россини — просто чародей какой-то, он собирает весь город!

— Великий композитор. Никто еще никогда не писал такую музыку!

Пухленькая модисточка вздыхает:

— Я знаю наизусть многие его арии. Говорят, он к тому же очень красив!

— Это не имеет значения.

— Это вы так считаете! — возражает девочка, у которой на лице одни глаза.

— Я хотел сказать — это не имеет значения для искусства. Красив маэстро или некрасив, это неважно. Важно, что он пишет прекрасную музыку. А музыка Россини божественна.

Какой-то сиеньор, по самые глаза закутанный в табачного цвета плащ, вмешивается в разговор.

— Божественна? Да вы шутите! Что он такого великого написал?

— И вы еще спрашиваете? — взрывается путешественник, наверное, нотариус. — Значит, вы совсем не знаете, что происходит в мире музыки. Он написал несколько шедевров, а ему немногим более двадцати лет.

— Ах, как же он, наверное, красив! — вздыхает модисточка.

— Возможно, — соглашается человек в плаще табачного цвета, бросая на нее испытующий взгляд, — но это еще не означает, что он пишет шедевры. Мне, например, его музыка ничего не говорит.

Все возмущены, протестуют.

— Ничего не говорит?



— Но это же райская музыка!

— Да это же самый великий композитор на свете!

— Какой же он великий, если то и дело освистывают какую-нибудь его оперу! — не сдается человек в табачном плаще.

— Может быть. Только те же самые люди, что освистывают его на премьере, на следующем спектакле аплодируют ему. Россини — это чудо!

— Да какое там чудо! А его музыка? Адский грохот, оркестр заглушает голоса...

Это уже похоже на скандал — все возмущенно кричат.

— Как! Как вы смеее так говорить! Это же слава Италии! У маэстро в душе звучит та самая музыка, которую мы все носим в наших сердцах, но не умеем выразить, это маэстро, который поет за всех нас! В его музыке есть все. Мелодия...

— Юмор.

— Отвага.

— Драматичность.

— Веселье.

— Страсть.

— Любовь! — вздыхает пухленькая модисточка.

Теперь уже взрывается табачный плащ:

— Да вы с ума сошли! Все это — у Россини? Глупости! Просто заблуждение, оно пройдет так же быстро, как появилось.

И начинает выступать против Россини, критиковать его музыку и оперы. Некоторым слушателям даже кажется, что он употребляет доводы и выражения, которые они уже читали где-то в газетах, у критиков-педантов. А потом он начинает напевать (красивым голосом, ничего не скажешь!) действительно плохую музыку, скучную, глупую. И говорит:

— А знаете, кто это написал? Россини. Но разве это музыка? Это же какое-то брюзжание, старческий кашель, кошащее мяуканье, бляение овец, вопли ферминга...

— Чьи... Чьи вопли?

— Ферминга. Это разновидность голубого льва в Месопотамии. Разве это музыка? Такую чепуху мы все умеем писать, и даже получше. Музыка, дорогие господа, — это вещь куда более серьезная, такая серьезная, что...

И он еще полчаса объясняет всем, что такое музыка, пользуясь аргументами, которые обычно приводят против Россини его противники. Нельзя восставать против

традиций, нельзя писать комические оперы, которые отличались бы от тех, к которым нас приучили великие композиторы-неаполитанцы, не нужно ничего изобретать, потому что все уже изобретено. А все эти разговоры о мелодии, пылкости и вдохновении — чепуха. Главное — нужно знать правила, следовать им и никогда не нарушать, а Россини не знает правил, не знает музыки, ничего не знает.

Раздается такой взрыв возмущения и негодования, что кучер тормозит, подумав, не ссорятся ли пассажиры. Синьор с резким голосом (наверное, нотариус или врач) кричит человеку в плаще табачного цвета:

— Да кто вы такой? Да как вы позволяете себе так грубо критиковать нашего нового музыкального гения? Какое вы имеете право так говорить? Вы что — маэстро, музыкант, композитор, певец, виртуоз?

Ожесточенный спор еще долго продолжается в полутемной карете, подпрыгивающей на ухабах. На почтовой станции, куда она наконец прибывает, карету встречает группа людей. Какой-то господин спешит открыть дверь и очень любезно интересуется:

— Глубокоуважаемый маэстро Россини приехал?

Один из пассажиров поднимается с места:

— Это я. Как видите, не опоздал. Дорогой граф, нужно ли было так беспокоиться, встречать меня?

— Это мой долг, глубокоуважаемый маэстро! По отношению к такой знаменитости, как маэстро Россини, — это долг!

И с поклоном приветствует его. Пассажир непринужденно выходит из кареты. На нем плащ табачного цвета. Его спутники буквально каменеют от изумления.

«В нашем театральном мире царит большое оживление. Отовсюду съезжаются композиторы, певцы, танцовщики, драматические артисты. В последние дни прибыли синьор Вигано, известный постановщик балетов, синьора Паллерини и синьор Ле Грос — солисты балета, синьор Дюпор со своей молодой супругой, которым мы уже горячо аплодировали, синьор Рубини, который будет петь в театре Фиорентини, и, наконец, некий синьор Россини, композитор, который, как говорят, приехал, чтобы поставить свою «Елизавету, королеву Англии» в том самом театре Сан-Карло, где еще живет эхо мелодий «Меден» и «Коры» уважаемого маэстро Майра...»

Вот такие слова можно прочесть в одном из сентябрьских номеров «Джорнале делле луэ Сичилие» («Газета Общих Сицилий») за 1815 год, которая выходит в Неаполе. Кислое приветствие прибывающему маэстро. «Пешкий синьор Россини...», «как говорят, приехал...» А упоминание о самом театре Сан-Карло, «где еще живет эхо мелодий», — это прямой намек на то, что весьма самонадеянно со стороны «некоего синьора Россини» явиться туда, где побывал «уважаемый маэстро Майр». Как будто Россини — никому не известная личность... Одним словом, обстановка злобная и враждебная.

— Незажившее начало, — замечает Россини, только что прибыв в Неаполь.

— Не обращайтесь внимания, — советует Барбайя. — Эту публику надо сразу брать, как быка, за рога.

— А что, у нее есть рога? — лукаво интересуется Россини.

— О, не бойтесь! Впрочем, вы еще убедитесь в этом. А пока принимайтесь за работу и пишите шедевры...

— Легко сказать!

— ...а уж о том, чтобы поставить их, позабочусь я!

Такой разговор ведет с Россини Доменико Барбайя\*, импресарио театра Сан-Карло и всех других неаполитанских театров.

Бедный Доменико Барбайя, сколько клеветы вылилось на него, но сколько он слышал и восхвалений себя! Мало кого в мире искусства так любили и столь же сильно ненавидели, как его.

Против Барбайи были направлены злоба газетных писак, не добившихся признания, досада певцов, не получивших ангажемента, недовольство композиторов, которым он не предлагал написать оперы для своих театров, презрение дельцов, которых он не приглашал подбирать крохи от своих огромных доходов, театральная сплетня, которую разносили статистики, злопыхательство поэтов, которым он не заказывал либретто, насмешки злобных пасквильантов. На него ополчался весь этот сброд, состоявшийся из ничего не понимающих в искусстве критиков, выдохшихся певцов, неудачных интриганов, просто озлобленных людей. О нем слагались легенды, сочинялись неприличные, глупые анекдоты.

Доменико Барбайя не был ни святым, ни простодушным человеком, отнюдь, он был ловким предпринимате-

\* Барбайя Доменико (1778—1841) — крупнейший итальянский импресарио, получивший прозвище «Вице-король Неаполя».

лем, который умел вести дела, умел пользоваться случаем и извлекать из него выгоду. Это был брюзга, порой очень грубый и резкий, не церемонившийся, когда ему нужно было достичь цели, но у него была честная душа. Талантливейший человек, хотя и не получивший образования, исключительно одаренный, он обладал бесчисленным множеством способностей, которые позволяли ему блистательно проявлять себя в самых различных сферах деятельности. И самое главное — он был влюблен в искусство, в музыкальное и театральное искусство, которое боготворил и которому с неиссякаемым пылом отдавал всего себя.

Заботился ли он о своих личных интересах? Конечно, но в то же время он заботился и об интересах искусства. Человек тончайшего ума, он обладал поистине необыкновенной интуицией, которая помогала ему открывать новых певцов и содействовать рождению новых опер. Это он вывел на сцену многих певцов, которые обрели потом мировую славу, он открыл дорогу Беллини и Доницетти, он крепко поддержал Россини, чтобы тот выстоял перед натиском завистников.

Честный ровно настолько, насколько может быть честным импресарио, желающий преуспевать в своих делах, преданный друзьям, наделенный врожденным художественным чутьем, умеренный в еде и питье, подчас употребляющий вульгарные выражения, однако — лишь для большей убедительности, а не из тривиальности — он бывал и очень мягким иногда и всегда оставался симпатичнейшим и любопытнейшим типом, одной из самых характерных фигур в театральной жизни начала XIX века.

Его жизнь была романтической. Он родился в Милане в 1778 году в бедной семье. Мальчиком работал в магазине, в юности — носильщиком, мойщиком посуды в остериях, потом стал официантом и, обслуживая артистов, вошел в театральный мир, где быстро приобрел знакомства, друзей, близко сошелся со знаменитостями, и те не могли не оценить его необычайный талант и легкость, с какой он умел ловить случай.

Театр — вот его истинное призвание, его стихия. Он начал с посредничества между импресарио и певцами, а пришел к тому, что научился с помощью своего простоватого юмора и забавных словечек мирить маэстро с исполнителями в таких бурных спорах, которые грозили обернуться трагедией. Он сумел стать нужным, полезным

в театре человеком. Проскользнув по сцене, он проник в артистические уборные и очень быстро сам стал импресарио. Взяв на откуп азартные игры в фойе театра Ла Скала, начал получать солидный доход, расширил сферу своей деятельности и сделался импресарио самого большого миланского театра, потом Сан-Карло в Неаполе, многих других театров в крупных городах Италии и распространил свою диктатуру даже на венские театры.

Злопыхатели признавали только одну его заслугу — изобретение напитка: кофе с шоколадом и сливками, названного его именем — «барбайята». Однако эти же самые злопыхатели не хотели замечать все то хорошее, что он сделал для искусства, а он помогал многим молодым певцам, которые не смогли бы без его содействия заявить о себе, покровительствовал действительно талантливым музыкантам, выпустил немало незабываемых спектаклей в Ла Скала, Сан-Карло и в венском театре. Он построил великолепную церковь в Неаполе — Сан-Франческо ди Паола. Он очень любил архитектуру, хотя не изучил как следует ни одного труда по зодчеству, и эта страсть толкнула его на необычный поступок. После пожара Сан-Карло в 1816 году он попросил короля отдать ему подряд на восстановление театра, заверив, что сделает это всего за год. Он восстановил театр даже быстрее — всего через десять месяцев Сан-Карло открылся вновь, еще более просторный и роскошный, чем прежде.

Не имея никакого образования, он, разумеется, был самоуверен, считал, что все знает, и не слушал ничьих советов, особенно если они касались театра или ведения дел в нем. Иногда он ошибался, но гораздо чаще попадал в цель.

Спесивый, но гениальный, он любил все делать с размахом. Иной раз, бывало, дрожал над каждой монеткой, но никогда не скупился ни на какие расходы, если это нужно было, чтобы спектакль в его театре был великолепным.

В театр, в искусство он был по-настоящему влюблен. И в артисток, понятное дело, тоже, но полагал, что это напрямую связано с его полномочиями импресарио и красивого мужчины. Над злобными выдумками и клеветой, которые отовсюду сыпались на него, он обычно посмеивался:

— Такое обилие недругов говорит о том, что я кое-что значу, иначе они не набрасывались бы на меня. Когда врагов слишком много, они, конечно, докучают. Но я один

стою гораздо больше, чем все они, вместе взятые, и я никогда не снисхожу до того, чтобы обращать на них внимание.

Вот каким был этот человек, который, услышав одну-две оперы Россини, сразу же решил ангажировать молодого, двадцатитрехлетнего маэстро и поручить ему ответственнойшую работу — музыкальное руководство и общее административное управление театрами Сан-Карло и Фондо в Неаполе. Иными словами, Россини должен был вести всей жизнью этих театров. Кроме того, Барбайя заставил его подписать контракт, по которому маэстро обязан был сочинять по две оперы в год.

— Если бы он мог, — смеясь, говорил Россини, — то заставил бы меня управлять и его домашней кухней, которой тоже весьма гордился.

Контракт гарантировал Россини восемь тысяч франков в год и проценты от доходов с игорного зала, а это еще верных четыре тысячи франков. Импресарио к тому же бесплатно предоставлял ему питание и квартиру в своем роскошном особняке с правом приглашать гостей.

— Однако немногих, прошу вас!

Россини, привыкшему к бродячей цыганской жизни, показалось, что он стал миллионером.

Смелость Барбайи состояла в том, что он привез этого совсем молодого маэстро в Неаполь — в этот Неаполь, который никогда не подпускал к себе посторонних, особенно тех, кто стремился сюда, чтобы занять видное место.

Одним из первых неприкрытых выпадов в ответ на дерзкую смелость Барбайи и было ядовитое сообщение в «Джорнале делле дуэ Сичилие», где о знаменитом уже маэстро Россини говорилось столь пренебрежительно: «...некий сынбор Россини, композитор, который, как говорят, приехал, чтобы...»

Этим хотели дать понять Россини, что в Неаполе он непрошенный гость и никто тут не жаждет знакомства с ним. И действительно, Россини, прославившийся уже по всей Италии, награжденный аплодисментами в Риме, уже известный и за пределами страны, еще ни разу не пересекал границу Королевства Обеих Сицилий. При огромном успехе, который имели его оперы повсюду, ни одна из них не появлялась еще на неаполитанских сценах.

И все же Неаполь со своим великолепным и знаменитейшим театром Сан-Карло и другими прекрасными театрами считался очагом итальянской музыкальной культуры, одним из самых музыкальных городов мира. Но в Неаполе господствовала традиционная школа, а в России был революционером в искусстве. Неаполь был колыбелью оперы-буффа, алтарем оперы-сериа, а в России позволял себе писать и оперы-буффа и оперы-сериа, даже не удосужившись поучиться в Неаполе, не пройдя неаполитанский фильтр и самое главное—противопоставляя себя неаполитанским композиторам, и покойным и живым, считавшимся патриархами итальянской оперной музыки, тем покойным, которых надлежало чтить, и тем живым, которым надо было дать жить.

Мыслимо ли, чтобы маэстро композитор стал великим, не будучи выпускником неаполитанской консерватории Сан-Себастьяно? Неаполитанцы не могли допустить ничего подобного. И совсем не могли представить себе это профессора консерватории, выдвигавшие действительно великие имена — Скарлатти, Перголези, Порпора, Чимароза, Паизиелло,— чтобы закрыть «чужакам» ворота своей крепости.

Недалекие люди, кругозор у которых не выходил за пределы созданного их предшественниками, они готовы были любыми, даже самыми недостойными способами защищать позиции, завоеванные покойными патриархами.

Прославленный семидесятилетный старик Паизиелло был желчным, завистливым, злобным человеком. Он не выносил ни Чимарозу, ни других композиторов, которые, как ему казалось, могли затмить его имя. Он говорил комплименты, но бросал камни. Дзингарелли, директор консерватории, был еще хуже. Он не позволил учиться в Неаполе маэстро Герольду\* из Парижа, которого ему рекомендовали и которого он встретил с притворным радушием. Он не признавал гения Моцарта. Он запретил своим ученикам знакомиться с новыми операми России, из тех, что были на слуху, и гневно обрушивался на все новое.

---

\* Герольд Фердинанд (1791—1833) — известный французский композитор, написавший более двадцати опер и балетов. Широкую известность получила его опера «Цампа, или Мраморная невеста» — романтическая музыкальная драма, прошедшая на сценах всех европейских столиц. В 1815 году в Италии с успехом прошла его первая опера «Юность Генриха V».

Бедный Россини, он попадает в Неаполь в самый неудачный момент! Старый, прославленный Паиззелло относится к нему с милостливым снисхождением, видя в нем лишь самонадеянного молодого композитора, недоучившегося искусству и потому не соблюдающего его правила (ох, опять эти правила!). Он допускает у него некоторую легкость письма, но не слишком хорошего вкуса, и считает его опасным для музыки, потому что он развращает и портит публику. Дзингарелли открыто выражает ему свое презрение. Значит, опять борьба, интриги, которые надо преодолеть, скрытая и явная враждебность, которую нужно победить. Россини восклицает:

— А еще говорят, будто мне все дается легко, будто передо мной открыты все двери и я обязан своими успехами только удаче! Но все, что я делаю, весь этот постоянный, упорный труд, о котором никому не докладывается и который другие не выдержали бы и неделю, а я продолжаю его годами, все, что я вкладываю в свою работу — талант, душу, сердце, — чтобы обеспечить эту удачу, разве кто-нибудь принимает все это в расчет, знает об этом, хотя бы догадывается? Наверное, потому, что я делаю это с улыбкой, а не с унылой миной и не рассказываю всем подряд о своих трудностях. Как можно слыть серьезным человеком и делать что-то серьезное, если ты не зануда? А я между тем еще вынужден бороться со всеми, плавать в целом океане неприятностей.

— Не обращай ни на кого внимания и ничего не бойся! — ободряет его Барбайя. — У тебя есть опора. Это я.

— Спасибо, — искренне благодарит Россини, — но я полагаюсь на самого себя.

Предложение Барбайи Россини получил как раз в тот момент, когда провалился «Сигизмондо», и маэстро принял его с радостью, потому что после целой серии неудач ему захотелось переменить обстановку. Кое-кто начал поговаривать, будто он уже выдохся.

Он отправился в Болонью, чтобы обнять родителей. В это время город праздновал вступление армии Джоаккино Мюрата \* (смотри-ка, тоже Джоаккино, может, все Джоаккино — гении?), олицетворявшего собой надежды итальянских патриотов на то, что Италия сможет стать единой и свободной. Болонские патриоты обратились к Россини с просьбой сочинить гимн в честь короля Мюрата. У маэстро уже было к этому времени некоторое зна-

---

\* Мюрат Иохим (1767—1815) — наполеоновский маршал, неаполитанский король (1808—1815).



комство с родственниками Наполеона — он обучал музыке дочь Элизы Бачокки \*. Будучи по натуре не слишком героического склада, в чем он признался, когда его освободили от службы в армии, Россини, получив предложение написать гимн, вспомнил о Чимарозе, который за сочинение подобного гимна свободе в 1799 году в Неаполе был брошен в тюрьму. Но все же он был итальянцем, патриотом, а кроме того, даже осторожные люди могут позволить себе иногда роскошь иметь мужество. Он очень горячо любил родину, кругом царил всеобщий энтузиазм, и Россини тоже был охвачен им. Он написал гимн.

А когда нужно было приветствовать Мюрата, Россини сам встал за дирижерский пульт в театре Контавалли и сильным, звонким голосом запел свой «Гимн независимости». Народ подхватил его. Восторг был неописуемый.

Слова гимна сочинил тот самый инженер-гидравлик Джамбаттиста Джустини, который первым приобщил Россини к изящной итальянской словесности. Одна из строф звучала так:

Воспрянь, Италия, пришел твой час:  
Должно свершиться высокое предназначенье.  
От пролива Сциллы и до Доры  
Италия станет единым королевством.

И припев повторял:

И когда перед лицом врага  
Она возьмется за оружие,—  
Единое королевство и Независимость!—  
Воскликнет Италия и победит!

— В этом гимне есть одно малопозитичное слово, которое к тому же с большим трудом ложится на музыку,— независимость,— заметил Россини инженеру-гидравлику.

— Знаю, знаю. Только независимость эта с еще большим трудом завоевывается. Но неважно, мы все равно добьемся своего!

— Хорошо, я напишу гимн,— ответил Россини.

Но вся эта история длилась недолго. Прекрасная мечта о независимости развеялась как дым, когда через несколько дней — в середине апреля — в Болонью вновь вернулись австрийцы. Генерал Стеффанини, возглавлявший австрийские войска, захватив власть в городе, при-

---

\* Бачокки Элиза — сестра Наполеона Бонапарт, герцогиня, правительница Пармы.

казал арестовать многих граждан. Но Россини не тронули, наверное, потому, что командующий считал его «патриотом, не заслуживающим внимания».

Подобное снисхождение породило легенду о том, будто бы Россини, желая расположить к себе генерала, явился к нему с визитом и принес свернутые грубочкой, перевязанные желто-черной ленточкой ноты — положенную на музыку поэму «Возвращение Астреи» — одно из тех известных сочинений поэта-прихвостня Винченцо Монти, который готов был кланяться любому, кто возьмет власть. В ответ на столь почтительное проявление уважения к австрийскому императору маэстро получил разрешение уехать в Неаполь и сразу же подался туда. А генерал, велел исполнить на рояле его музыку, обнаружил, что это «Гимн независимости», написанный в честь Мюрата. Выходит, над ним посмеялись?

Но все это выдумки. Когда рассказали об этом Россини, тот заметил:

— Будь это так, это была бы не просто шутка, а подлость. А это противно моей натуре. Я мягок характером, но тверд душой.

Не подлежит сомнению другой факт — некоторые его дружеские связи с патриотами, сам гимн (настоящий), а также его истинные патриотические чувства вызвали недовольство подозрительной австрийской полиции. Полицейским комиссарам всех провинций было разослано следующее предписание: «Известно, что сильно заражен революционными идеями знаменитый сочинитель музыки Россини, находящийся в настоящее время в Неаполе. Об этом срочно доводится до сведения комиссара полиции с тем, чтобы в случае, если он придет во вверенный ему округ, за ним был учрежден строжайший надзор, а также для того, чтобы обратить самое серьезное внимание на связи, которые Россини установит, стремясь дать выход своим политическим настроениям. Обо всем, что будет иметь к нему отношение, прошу докладывать незамедлительно и подробно».

Узнал бы об этом Вивацца, его кипучий дух «истинного республиканца», конечно, возликовал бы. Его сын тоже порадовался бы, но не так бурно.

В Неаполе, ощутив настроение публики, узнав о явной и скрытой враждебности и о множестве препон, которые встанут перед ним, Россини вдруг почувствовал сумасшедшее желание расправиться со всеми, кто строит против него все эти козни.

Разве у него недостаточно смелости и темперамента, чтобы принять бой? О, у него более чем достаточно всего этого, чтобы сразиться и победить злопыхателей, заискивателей, дураков. И он приготовился к сражению. Барбайя поддержал его, поскольку война эта весьма занимала и его.

Итак, Россини прежде всего изучил поле боя. Неаполитанцы любят пышные, роскошные постановки? Я дам им великолепный, зрелищный спектакль. Сцена Сан-Карло очень просторная, самая большая в мире? Прекрасно, постановка будет ей под стать — грандиозной. Здесь сходят с ума по сильным голосам и виртуозному бельканто? Певцы так у меня заголосят, что охрипнут, но публика будет потрясена! Нужно победить! Дорогой Барбайя, ты убедишься, что ангажировал не какого-то робкого мальчишку. Твой новый маэстро-распорядитель сумеет победить!

Оружие имелось, и очень хорошее. Оркестр театра Сан-Карло был превосходный — один из лучших в Европе. Он насчитывал семьдесят пять музыкантов, и руководил им молодой, но уже знаменитый Джузеппе Феста, умевший повелевать своим волшебным смычком. Хор был стройный, умный, с красивейшими голосами, состав солистов — первоклассный.

— Эту публику нужно ошеломить! — предупредил Барбайя. — Никаких тонкостей — только сила. Никаких нежностей — кипучие страсти. Никаких нюансов — петь в полную мощь.

— Но это же великолепно! Меня и так все называют маэстро-громобой! Теперь и неаполитанцы убедятся, насколько это справедливо. Я угощу их грохочущими крещендо и громоподобными финалами. Итак, сажусь за работу.

— Рекомендую тебе Кольбран, — с улыбкой сказал Барбайя.

Россини знал, почему он рекомендует ее, все знали это. Изабелла Кольбран, испанская певица, редкостное сопрано, диапазон которого охватывал почти три октавы и во всех регистрах отличался удивительной ровностью, нежностью и красотой. Она обладала тонким музыкальным вкусом, искусством фразировки и нюансировки (ее называли «черный соловей»), владела всеми тайнами бельканто и славилась актерским дарованием трагедийного накала. Красивая, высокая женщина с пышными формами, она была в зените славы, в расцвете

женской красоты. Певица была сердечной подругой Барбайи. Кроме того, ей покровительствовал король. Иметь такую главную исполнительницу было и заманчиво, и опасно. В ту эпоху горячих патриотических чувств и жестоких, суровых репрессий публика делилась на карбонариев и роялистов, и противоположность взглядов ярче всего проявлялась в театре, где борьба идей прикрывалась борьбой чувств. Кольбран покровительствует король? Карбонарии против нее. Будь она менее мила королю, карбонарии провозгласили бы ее своим кумиром. Таким образом, оказывать почести или высказывать пренебрежение тому или иному артисту означало делать политику.

— Как будто мне мало других опасностей, мало всей этой возни, которую затеяли против меня местные композиторы! — восклицал Россини.

Итак, нужно было не мешкая писать оперу и добиться решительного успеха, потому что все с нетерпением ждали, чем же кончится для Россини этот его первый неаполитанский опыт. Опера — это двухактная «Елизавета, королева Англии», сюжет которой поэт Шмидт взял из драмы Карло Федеричи. Сюжет выбрал сам Барбайя — ему хотелось как можно лучше показать на сцене свою прекрасную подругу.

Премьера состоялась 4 октября 1815 года. Это был торжественный спектакль по случаю именин наследного принца. Огромный театр был переполнен. В зале ощущалась напряженная, предгрозовая атмосфера битвы. Кроме Кольбран, пели синьора Дарданелли, знаменитые тенора Андреа Нодзари\* и Мануэль Гарсиа, испанский певец, у которого была прелестная маленькая дочь Мария. Девочка эта, едва начав лепетать, сразу же запела. Это были первые вокализы той, кому суждено было впоследствии стать прославленной Марией Малибран. Поначалу, пока не прозвучал дуэт Нодзари и Дарданелли, публика была настроена враждебно и сурово. Но дуэт этот растопил лед. А потом, когда была исполнена чудесная минорная мелодия, восторженные, экспансивные, темпераментные неаполитанцы уже не в силах были сдерживать свои чувства, забыли про свои предвзятость и предубеждение и разразились невероятной овацией.

---

\* Нодзари Андреа (1775—1832) — итальянский певец, исполнитель теноровых партий во многих операх Россини, один из лучших представителей школы бельканто, среди его учеников Джованни Рубини.

С этого момента до самого финала опера шла с нарастающим успехом, певцам и автору много и горячо аплодировали. Победа была трудной, но безусловной, потому что была одержана во враждебной обстановке, хорошо подготовленной и организованной теми, кто хотел, чтобы двадцатитрехлетний маэстро провалился и убрался из Неаполя.

После спектакля Барбайя, весь взмокший от волнения, обнял маэстро:

— Молодец, Россини, это большая, очень большая победа! Это говорит тебе Барбайя, самый опытный из всех импресарио! Сегодня вечером ты одолел противника, завтра — уничтожишь его. И начиная с этой минуты у тебя появится множество новых друзей.

В самом деле, незнакомые люди толпами приходили за кулисы к Россини и горячо поздравляли с победой, раз уж не сумели его одолеть.

— Великолепная опера!

— Великолепное исполнение!

— Все великолепно!

— Какая оркестровка!

— Какая тонкость в нюансировке голосов!

— А трели? А фиоритуры!

— Это верно, что вы сами сочинили их и вписали в партитуру все эти пассажи и украшения?

— Абсолютно верно. Отныне певцам не будут дозволены никакие капризы, потому что своими импровизациями они изменяют и искажают идеи автора.

— Но это же настоящая революция!

— Не знаю, революция или нет, только я считаю, что должно быть так.

— А вы не бьетесь убить бельканто, как Гольдони убил театр масок?

— Я не собираюсь убивать бельканто, я убиваю только плохих певцов.

Потом они остаются с Барбайей вдвоем в его кабинете в ожидании, пока Кольбран переоденется к ужину. Россини прохаживается взад и вперед по комнате. Он явно нервничает.

— В чем дело? — спрашивает Барбайя. — Что случилось? Ты недоволен? Ты ждал еще большего успеха? Хотел, чтобы сам король пришел и поцеловал тебе руку?

— Нет, — серьезно отвечает Россини. — Но я недоволен, я недоволен собой. Успех я подготовил преднамерен-

но, и он был именно таким, каким был. Но я одержал эту победу ценой жертв и компромиссов.

— Понимаю, ты пожертвовал чистотой своего стиля, чтобы доставить удовольствие Кольбран, чтобы обеспечить ее личный успех. Я тоже очень признателен тебе за это. Выходная ария в финале «*Bell'alma generosa*» («Прекрасная, благородная душа») чудовищно трудна для исполнения, но Изабелла превосходно справилась с ней — это было великолепно! Как верно заметили эти господа, ария была подобна шкатулке, раскрыв которую Изабелла смогла продемонстрировать все драгоценности своего голоса. Ты сочинил для нее такую уйму трелей, вокализов, фиоритур, гамм, что голова идет кругом. Это ты очень хорошо придумал, ты же видел, как публика сходила с ума. Но теперь мы можем сказать друг другу правду — ты пожертвовал драматической напряженностью действия ради виртуозности Кольбран.

Хмурый, недовольный, Россини отвечает:

— Нет, не в этом дело. Я недоволен, потому что жертвовал всем ради успеха. Я хотел победить любой ценой, хотел подчинить себе публику и для успеха пожертвовал своим идеалом искусства. Вот почему я недоволен. Я сделал то, что угодно было публике. Мне нужно было победить, чтобы стать хозяином положения. Но отныне я буду делать только то, что нравится мне.

Барбайя, тот, что любил называть себя принцем импресарно, а также вице-королем Неаполя, пожалел, что сделал красивый жест — разрешил Россини покидать время от времени Неаполь, чтобы ставить свои оперы в других городах.

После триумфального успеха «Елизаветы» Россини оказался ему весьма полезным — маэстро, считавшийся беспечным весельчаком и лентяем, проявил твердость характера и железную волю в укреплении дисциплины в театре Сан-Карло. Однако раз уж договоренность была и разрешение имелось, Россини пользовался им.

И вот он ставит в Риме в театре Валле «Турка в Италии», а также пишет для него новую оперу «Торвальдо и Дорлиска», весьма романтическую музыкальную драму-полусерию. Только вечером на премьере 26 декабря 1815 года она не оправдала своего названия — не оказалась серьезной даже наполовину и не понравилась публике. Кое-что хорошее в ее музыке было, но очень мало. Маэ-

стро писал эту оперу без всякого увлечения, Либретто не устраивало его никак — уж слишком было глупым. И провал оперы, конечно же, огорчил его, как это бывало всегда, даже если он убеждал себя и всех, что не придает этому фиаско никакого значения. Под маской скепсиса и безразличия скрывалась, как это нередко случается, очень чувствительная душа.

Итак, поражение. Однако поездка в Рим принесла ему и хороший результат, на первый взгляд самый обыкновенный — подписание контракта. Но контракт этот положил начало одному великому событию.

Однажды утром маэстро, жившему на виа Леутари, доложили, что к нему явился гость. Какой-нибудь докучливый визитер? Нет, герцог Франческо Сфорца Чезарини, римский аристократ, он же импресарио театра у Торре Арджентина (у Серебрянной башни)\*. Россини поспешно переодевается и выходит в гостиную. Римский аристократ тепло приветствует его и заявляет:

— Дорогой маэстро, ваша опера провалилась.

Россини, мало обрадованный такой преамбулой, отвечает с шуткой, но сухо:

— Благодарю за информацию, но мне это уже известно. И вы, синьор герцог, потрудились прийти сюда так рано только для того, чтобы еще раз порадовать меня этим известием?

— Нет, я пришел к вам лишь потому, что убежден — событие это не имеет никакого значения для вашей карьеры.

— Я тоже в этом не сомневаюсь. Время от времени я устраиваю провалы для того, чтобы ярче оттенить успехи.

— Прекрасно, но я все же предпочел бы иметь только успехи.

— Мы с вами единого мнения, синьор герцог.

— Вот поэтому я и пришел к вам с предложением в надежде, что оно принесет большой успех. Не хотели бы вы написать оперу для моего театра?

— Это мое ремесло, синьор герцог.

— Не ремесло — искусство.

— Вы очень любезны. Искусство — это ремесло, которое пытается выглядеть благородно.

— Я предлагаю вам контракт на предстоящий карнавальный сезон. Я преисполнен глубочайшей веры в ваш талант.

---

\* Впоследствии название театра сократилось до одного слова — Арджентина.

— Вот эта новость уже получше первой, синьор герцог. Условия?

— Лучшие, какие я только могу предложить, естественно.

— Вы уже подобрали певцов?

— Некоторых. Остальных доверяю подобрать вам. Я бы хотел, например, ангажировать тенора Мануэля Гарсиа, который сейчас работает с вами в Сан-Карло.

— Прекрасная мысль. Сколько вы хотите заплатить ему?

— Тысячу двести римских скудо.

— Думаю, он согласится. А мне за оперу, которую я напишу, сколько собираетесь выделить?

— Четыреста скудо.

— Подумать только, в какие варварские времена мы живем! Тенор получает втрое больше, чем маэстро композитор!

— Что поделаешь, так принято. И вы должны признать, что я стараюсь быть щедрым по отношению к композитору.

— Щедрым? Нет, импресарио никогда не бывает щедрым, даже если он герцог. Я понимаю, что вы не пытаетесь принизить гонорар. Это уже кое-что. А обязанности?

— Как всегда. Вы должны написать оперу, оперу-буффа, в двух актах, по тому либретто, новому или старому, какое я вам дам. Вы должны представить партитуру к середине января, приспособив ее к голосам певцов. Вы обязаны присутствовать на трех первых представлениях и руководить спектаклем, сидя за чембало. Ну, и, естественно, обязаны вносить в партитуру все те возможные изменения, какие окажутся необходимыми для успешного исполнения.

— Аминь! — иронически заключает Россини.

— Вы согласны? — спрашивает герцог-импресарио.

— Согласен.

И контракт подписывается. Благодаря ему рождается пока еще не получивший названия шедевр.

Либретто? Герцог поручил поэту Ферретти подыскать какой-нибудь приятный сюжет для оперы-буффа, в котором была бы большая партия для тенора Гарсиа, согласившегося петь в ней. Тенор обошелся герцогу дорого, и он хотел использовать его как следует.



Но тема, предложенная Ферретти, не понравилась маэстро, и он надумал обратиться к Чезаре Стербини, к тому самому, который написал ему либретто «Торвальдо и Дорлиски».

— Но это было просто ужасно! — замечает герцог.

— Вот именно поэтому. Не может ведь такой умный поэт обеспечить два провала подряд! К тому же заметьте, он служит в финансовом управлении казначейства, так что у него непременно должно получиться что-то стоящее.

Поэт, служащий в финансовом управлении, охотно согласился снова поработать с Россини — ему хотелось взять реванш. Он предложил два-три сюжета, но Россини отверг их.

— Нет, это не то, что бы я хотел. Мне нужно нечто такое, что будоражило бы меня, веселило, вдохновляло на ликующую музыку, что помогало бы мне, а не мешало. Мне надоело иметь дело с банальностями.

— А у вас есть какие-либо предложения?

— К сожалению, нет. Вернее, есть одна мысль, но слишком дерзкая и опасная. Знаете, какое либретто лучше всего подошло бы для того, что я хочу написать? «Севильский цирюльник».

— Да ну! Как жаль, что великий Паизиелло уже использовал этот сюжет и создал свой шедевр\*.

— Я прекрасно знаю это. Именно поэтому моя идея так дерзка и опасна. Короче, мне нужно вот такое либретто.

— Оно устраивает вас?

— Исключительно.

— Но в таком случае, извините меня, почему бы вам не написать еще одного «Цирюльника»?

— А представляете, какой вопль поднимет Паизиелло с его-то характером? И представляете, что будет с неаполитанцами, которые и так не могут простить мне, что я взял приступом их театр, их публику — и победил! Кто знает, какие они еще начнут строить козни!

— А вы не обращайтесь внимания. Не убьют же они вас!

— Не убьют. Хотя бы потому, что они в Неаполе, а я в Риме. Но кто знает, что они придумают, чтобы отомстить мне!

---

\* Паизиелло сочинил оперу в 1782 году в бытность на службе в Петербурге при дворе Екатерины II, где впервые был поставлен его «Севильский цирюльник», который сразу же был признан жемчужиной итальянского комедийного репертуара.

— Но почему? В конце концов комедия «Цирюльник» принадлежит Пьеру Огюстену Бомарше и точно так же, как воспользовался ею Паизиелло, имеете право использовать ее и вы.

— Это, конечно, так. Сколько драм нашего славного Метастазियो было положено на музыку разными композиторами! Конечно, это было бы превосходное либретто...

— Имейте в виду, если вы все-таки решитесь удовлетворить этот свой каприз, то я постарался бы так изменить сюжет, чтобы он во многом отличался от того, который сочинил Пьетроселлини для Паизиелло. Я бы сделал его динамичнее, более замысловатым и комедийным, добавил бы новых ситуаций, одним словом, написал бы нечто такое, что хоть и имело бы тот же первоисточник, но сильно отличалось бы от него.

— Пожалуй, пожалуй...

Россини умолкает и, подумав немного, предлагает:

— Послушай, мой дорогой Стербини, давай попробуем. Только нужно все сделать быстро, очень быстро!

Герцогу Сфорца эта идея показалась заманчивой. Конечно, придется сражаться с почитателями прославленного и озлобленного старого неаполитанского маэстро, и многие поднимут скандал. Не страшно — это только разожжет любопытство и привлечет публику.

Поэт написал либретто очень быстро. Уже через неделю он вручил композитору первый акт, а спустя еще четыре дня принес и второй.

— Ну как? — с волнением спросил он маэстро.

— Прекрасно, ты сделал замечательное либретто, именно такое, какое мне и нужно. В нем есть сцены, ситуации и диалоги, в которых заложены большие музыкальные резервы. Если я не сумею написать хорошую музыку, ты в этом не будешь виноват.

Вот только времени у него оставалось совсем немного. Премьера оперы назначена на середину февраля, а в конце января еще не было написано ни одной ноты.

— Ну и как поживает «Цирюльник»? — спрашивает Стербини, недоумевая, почему маэстро не предлагает ему послушать что-либо из написанного.

— «Цирюльник»? Двигается.

— Как движется? Ты, между прочим, тоже двигаешься по улицам Рима и развлекаешься, но ничего не пишешь.

— Напишу.

— Когда?

— Когда придет вдохновение.

— А если оно не придет?

— Это исключено. Я назначил ему свидание. И вот увидишь — оно придет. Пока что оно еще никогда не обманывало меня, всегда держало слово \*. А ты не волнуйся. Читаю и перечитываю твое либретто, и оно нравится мне все больше.

— Да, но надо же писать музыку.

— Она звучит у меня в голове, когда я читаю твое либретто.

— Смотри, герцог беспокоится.

— Успокой его.

— И певцы нервничают.

— Их успокою я сам.

Действительно, певцы уже ожидали свои партии, им не терпелось приняться за них. Уже приехал из Неаполя Мануэль Гарсна, чтобы исполнить роль графа Альмавивы, наготове были синьора Джельтруда Ригетти-Джорджи, левица из Болоньи, которая должна была исполнить партию Розины, Луиджи Дзамбони, выбранный на роль Фигаро, Дзенобио Витарелли, который готовился изобразить дона Базилио, Бартоломео Воттичелли — дон Бартоло, синьора Элизабет Лоуслит — Берта, Паоло Биаджелли — Фьорелло. Все ждали, а маэстро ничего не давал им и даже не говорил, что же он пишет. Все недоумевали и сердились на него.

— Если он еще будет тянуть, — жаловались певцы, — мы не успеем выучить свои партии.

— Мы вообще ничего не успеем! — с еще большей тревогой восклицал концертмейстер Камилло Анджелини, который должен был отдать на переписку партии для оркестра и певцов.

Переписчики ждали уже неделю и сидели без работы. А что делал маэстро? Маэстро перечитывал либретто. А музыка? В начале февраля еще ничего не было написано.

Однажды певцы, возглавляемые Гарсней и подстречаемые сильно обеспокоенным герцогом, явились к маэстро на квартиру во виа Леутари.

— Можно узнать, что ты делаешь?

---

\* В оригинале каламбур звучит ярче, потому что в итальянском языке слово «вдохновение» женского рода, и создается впечатление, будто речь идет о свидании с женщиной.

— Тружусь, дорогие мои, тружусь на вас.  
— Но никто из нас еще не получил ни одной ноты!  
— Наберитесь терпения и уверенности.  
— Но с одним терпением не выйдешь на сцену!  
— Зато с уверенностью — несомненно! Я не тревожусь.

— Это я вижу. А вот мы весьма встревожены. Признайся, неужели ты еще ничего не написал?

— Признаюсь — не написал.

— Боже милостивый!

— Но в голове у меня уже звучит вся музыка этого «Цирюльника». И не часто бывало в моей жизни, чтобы, сочиняя, я получал такое удовольствие. Вот увидите, когда начну писать, музыка забьет, словно струя из источника.

— Но когда же ты начнешь писать?

— Когда почувствую желание.

— Но мы-то ведь не можем выйти на сцену с одним желанием! Тебе не кажется, что ты разыгрываешь с нами и импресарио очень скверную шутку?

Россини вскипает, будто что-то взрывается в нем.

— Шутка? А вы знаете, что вот здесь — у меня в голове — уже готова почти вся музыка? Знаете, что я увлечен этим «Цирюльником», как еще никогда не был увлечен ни одной оперой, что я везде вижу и Фигаро, и Розину, и дона Бартоло, и Альмавиву, и дона Базилио? Знаете, что я сочиняю музыку всюду — когда гуляю, когда ем, когда стою, сижу, лежу — всегда! Это же просто наваждение! Хочешь, я напою тебе, дорогой Гарсиа, твою арию из первого акта? Вот послушай...

И своим красивым, мелодичным голосом он запел ссеренаду Альмавивы.

— А вы, синьора Ригетти, хотите послушать вашу каватину? Вот она. А ты, Дзамбони, хочешь узнать, как выходит на публику Фигаро? Открой свои большие уши и слушай... Ну а теперь хватит, уходите, все уходите, потому что, видимо, пришла пора писать. Исполнение ваших партий разгорячило меня. Уходите! Впрочем, нет. Оставайтесь, кричите, шумите, танцуйте, делайте, что угодно, только не приставайте ко мне. Я принимаюсь за работу.

За работу? Закутавшись в толстый халат, он забирается в постель. Шутник, он опять разыгрывает бедных певцов? Нет, нет, он говорит вполне серьезно. Он велит

слуге принести побольше нотной бумаги, перьев да флакон чернил и, не обращая ни на кого внимания, принимается писать так быстро и уверенно, что просто поражает всех. Он работает в постели, потому что так теплее и удобнее. Пусть певцы поднимают шум и гам — они не мешают ему. Однако через полчаса он внезапно всех выгоняет. И продолжает писать.

Шестого февраля маэстро вручил весь первый акт оперы концертмейстеру Анджелини. Тот облегченно вздохнул и сразу же передал ноты переписчикам. Переписчики работали всю ночь, и утром партии уже были у музыкантов, и в полдень началась первая оркестровая репетиция. Певцы тем временем учили свои партии.

Однако неожиданное несчастье чуть было не испортило все дело. В ночь накануне первой репетиции скончался герцог Сфорца Чезарини. Сначала все подумали, что театральному сезону пришел конец. Но на другой день руководство театром взял на себя секретарь герцога, и он решил, что спектакли должны продолжаться. В две недели Россини закончил всю музыку оперы. Премьера была назначена на 20 февраля.

— А увертюра? Когда же ты наконец соизволишь дать мне увертюру? — сердился Анджелини.

— Увертюра? Но я же отдал ее переписчикам!

Переписчикам? У них нет ее. Искали, искали повсюду, но нет ее и в помине! Выходит, пропала? Потерялась? Анджелини не очень-то верит в это.

— А написал ли ты ее вообще?

— А как же! На испанские народные темы, которые мне дал Гарсиа. Записать заново? Да нет, мне не вспомнить. Ведь столько музыки и так спешно сочинил я за эти дни.

— Не вспомнить? Это тебе-то с твоей феноменальной памятью?

— Память памятью, а увертюры нет. Ладно, оставь мне эти заботы, я придумаю что-нибудь.

Он принимается листать свои старые партитуры, увлекает и мгновенно приспосабливает увертюру из «Аурелиано в Пальмире», которую уже использовал и в «Елизавете, королеве Англии».

— Ах, лентяй! Опять старая музыка?

— Старая? Это, по-твоему, старая музыка? Она же написана совсем недавно! И ты еще смеешь называть меня лентяем после того, как я за две недели написал всю музыку «Цирюльника»! Причем это все новая му-

зыка, потому что из прежних опер я взял совсем немного, а из этого немного лишь первые такты и развил их совсем по-иному — два небольших хора из «Сигизмондо» и «Аурелиано» и несколько мотивчиков из ранних опер.

Итак, «Цирюльник» готов, идут последние репетиции. Но теперь, накануне премьеры, снова возникает вопрос о заговоре, который затевают враги. Собрана целая шайка, которая должна провалить оперу, как требует прославленный, но невероятно завистливый Паизиелло. Он был возмущен, что этот мальчишка смеет бросать ему вызов и пишет музыку на того же «Цирюльника», который вот уже тридцать лет является самой прочной опорой его славы и все еще идет с большим успехом.

Поэт Стербини рассказывает Россини, что своими глазами видел письмо Паизиелло в Рим своему другу. Старый маэстро рекомендует тому позаботиться, чтобы премьера нового «Цирюльника» с треском провалилась. Стербини говорит Россини:

— А ведь ты мог бы предотвратить удар.

— Каким образом?

— Если бы написал Паизиелло и извинился перед ним за свою смелость. Почему ты не сделал этого?

— Потому что это представляется мне совершенно бесполезным. Разве я не вправе писать музыку на любой сюжет, какой захочу?

— Да, но у тебя много врагов, потому что ты слишком талантлив. И уже придумывают разные глупости, сочиняют всякие анекдоты. Говорят, будто ты уже написал Паизиелло очень подобострастное письмо, в котором униженно просишь прощения, а он будто бы ответил тебе круглыми дипломатическими фразами и даже пожелал успеха, но при этом пристыдил и унизил.

— Все это неправда. Все это еще раз доказывает, что писать ему бесполезно. Однако я понимаю, как велика опасность, понимаю, что плетется какая-то сложная интрига, чтобы досадить мне. Тут и Паизиелло, тут и вся антреприза театра Валле, которая постарается провалить оперу из ревности, ну и ради конкуренции, тут и вражда многих маэстро, которые считают, будто я захватил сцену и ни для кого не оставляю места, тут и злодеи, которые всегда с удовольствием поглазеют, когда сбивают с ног человека, умеющего прокладывать себе дорогу...

— Верно, только имей в виду, что прежде всего они постараются возбудить против тебя общественное мнение. Ты же оскорбляешь одного из самых прославленных музыкантов, вздумав соревноваться с Паизиелло. У него много почитателей и друзей. Тебе надо бы что-то сделать, чтобы как-то обезвредить этот заговор.

Советаются, обдумывают. Что же тут можно предпринять? Пожалуй, стоило бы изменить название оперы, тогда ясно будет, что никто не собирается затмевать славу Паизиелло или воспользоваться ею в своих целях. Но поможет ли это? С согласия маэстро поэт решает сообщить публике о подлинных намерениях Россини и заверить, что молодой маэстро исполнен глубокого уважения к старому знаменитому неаполитанскому композитору. Но как это сделать? А вот как: вместо обычного предисловия в либретто надо поместить «Обращение к публике» и прямо сказать в нем обо всем и выразить уважение к Паизиелло. Стербини тут же пишет «Обращение», Россини соглашается с ним, и его сразу отправляют в типографию.

В «Обращении» говорится: «Комедия господина Бомарше под названием «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» будет представлена в виде комической драмы под названием «Альмавива, или Тщетная предосторожность» из уважения и почтения к столь знаменитому Паизиелло, который уже использовал этот сюжет под первоначальным названием. Призванный выполнить столь же трудную задачу, синьор маэстро Джоаккино Россини, дабы не заслужить упрека в опасном соперничестве с бессмертным автором, который ему предшествовал на этом пути, сразу же потребовал, чтобы либретто «Севильского цирюльника» было написано заново и к нему были добавлены новые сцены для музыкальных номеров, что необходимо в соответствии с современными требованиями театра, столь изменившимися с тех пор, когда писал свою музыку знаменитый Паизиелло. Некоторые другие различия в построении этой драмы и вышеназванной французской комедии обусловлены необходимостью ввести в сюжет хоры, что тоже вызвано и современными требованиями, и созданием музыкального эффекта в театре, имеющем такую просторную сцену. Обо всем этом доводится до сведения любезной публики в оправдание автора данной драмы, который, не будь всех этих обстоятельств, не посмел бы внести ни малейшего изменения в произведение француз-

ского автора, снискавшее аплодисменты во всех театрах Европы».

— Однако все это лишь слова,— замечает Россини, перечитав текст.

Вечером 20 февраля 1816 года в аристократическом театре Арджентина в Риме ждут начала первого представления новой двухактной оперы-буффа «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Автору нет еще и двадцати четырех лет.

Театр переполнен. Публика возбуждена, зал шумит и бурлит. Среди зрителей, пришедших получить удовольствие от спектакля, немало таких, кого прислала сюда с недобрыми намерениями антреприза театра Валле. В зале друзья и почитатели Паизиелло, враждебно настроенные знаменитым старцем, неизменная кляка неудачливых композиторов и безработных певцов, всегда готовых устроить скандал, и просто любители пошуметь. Но в зале находятся также друзья и почитатели Россини, те, что уже аплодировали в Риме его операм «Деметрио и Полибио», «Пробный камень», «Танкред», «Итальянка в Алжире»...

Первые признаки бури ощущаются уже задолго до начала спектакля. По углам шумят взбудораженные группки, наглым смехом встречают появление в ложе некоторых дам, громко переговариваются из партера с галеркой. Кто-то кричит:

— Вчера приехал из Неаполя Паизиелло, прихватив с собой толстую палку.

Насмешливая реплика вызывает смех, кое-кто аплодирует ей. Внезапно внимание публики привлекает молодой человек, который выходит в оркестр.

— Это маэстро. Это Россини. Автор.

— А ну-ка дайте нам на него посмотреть!

Весьма аккуратный во всем, что касается одежды, Россини решил надеть по случаю премьеры сильно приталенный светло-каштановый фрак с золотыми пуговицами, который показался ему великолепным. Однако совсем не великолепным кажется он многим зрителям, и они принимаются издевательски кричать:

— Ах, ах, какой фрак!

— Какой цвет!

— Какой покрой!

Россини бормочет:



— Если они вот так расправляются с портным, что же сделают потом с композитором?

Ответа на этот вопрос ждать приходится недолго. Публика поднимает шум уже с первых же сцен оперы. Гул, смешки, издевательские реплики.

— Мне кажется, это уже слишком! — восклицает Россини.

Серенада тенора вызывает первый бурный скандал. Маэстро по дружбе разрешил тенору Гарсиа спеть вместо серенады, написанной в партитуре, сочиненную им самим песню, и она не понравилась публике. В зале шумят, кричат, свистят. Уже?

Гарсиа настраивает гитару, но у него рвется струна. Смех. С настороженным интересом встречают появление Розини, которая выглядывает на балкон во время серенады тенора, но тут же исчезает, и зрители провожают ее громким кашлем. Выход Фигаро, сцена Фигаро и Альмавивы проходят при гробовом молчании зала. Потом опять поднимаются шум, гвалт, свист, язвительные реплики, публика откровенно выражает свое нежелание слушать дальше, возмущается, свистит. Оперу уже не спасти. В зале стоит невообразимый шум. Певцы расстроены, растеряны, примадонна Ригетти-Джорджи напугана.

Только Россини, который перед началом спектакля, похоже, немного нервничал, теперь сидит за чембало совершенно невозмутимый. Когда же вопли, крики, свист и гвалт становятся особенно сильными, он поднимается со своего места и демонстративно аплодирует, восхищаясь певцами:

— Молодцы! Браво! Прекрасно! Брависсимо! Замечательно!

Он, автор, один выступает против всей публики. Он олимпийски спокоен во время этой бури.

Но его дерзость вызывает еще большее озлобление.

— Это скандал! Скандал! — кричат в зале. — Каштановый фрак аплодирует! Каштановый фрак смеется над нами!

И снова шквал криков и свиста. Маэстро продолжает аплодировать певцам:

— Молодцы! Молодцы! Прекрасно! Замечательно!

Публика вопит:

— Где это видано, чтобы маэстро аплодировал сам себе?! Ух, ух!

Свист становится еще злобнее. Среди всей этой бури маэстро стоит совершенно спокойный — и невозмутимо аплодирует. Вдруг раздается чей-то крик:

— Кошка! Кошка!

Кошка? При чем тут кошка? Оказывается, по сцене пробежала неизвестно откуда взявшаяся кошка. Какие-то умники начинают громко мяукать. Другие отвечают лаем: «Гав-гав!». Зал хохочет. Друзья маэстро реагируют по-своему, и ситуация обостряется, потому что в публике уже кое-кто хватается друг друга за грудки. Как тут продолжать спектакль?

Финал оперы тонет в оглушительном свисте, среди гневных криков и грубых ругательств. Публика в возбуждении покидает зал. Сторонники Паизнелло ликуют. Россини поднимается, застегивает злополучный фрак, жестом приветствует музыкантов и выходит из оркестра.

— Спокойной ночи всем. Я пошел спать!

Переодевшись, примадонна Ригетти-Джорджи и кое-кто из певцов спешат на виа Леутари на квартиру маэстро, чтобы утешить его. Но им отвечают, что маэстро спит.

Этого не может быть. Маэстро вернулся домой хмурый, ушел к себе и твердо приказал, чтобы никто не беспокоил его ни по какому поводу.

На другой день по всему Риму только и разговоров было, что о скандале, который произошел вчера в театре Арджентина.

Друзья и певцы навешают Россини. Маэстро выглядит совершенно спокойным. Но, поскольку «Цирюльник» должен в этот вечер снова идти в театре, Россини делает кое-какие указания — убрать вот тут и тут отдельные такты, которые ему показались лишними и рискованными, и велит тенору Гарсиа петь серенаду Альмавивы так, как она написана в партитуре. Что касается остального, будь что будет.

— А ты разве не придешь в театр?

— Что я, с ума сошел? С меня достаточно того, что было вчера. Я болен, очень болен, просто совсем разболелся, и потому я ложусь в постель.

Около десяти вечера, когда он мирно беседует с несколькими друзьями, которые остались с ним ужинать, с улицы вдруг доносится шум возбужденной толпы. Гром-

кие голоса и крики приближаются, вот они раздаются уже на лестнице. Что происходит? Слышны голоса:

— Россини! Нам нужен Россини! Пусть выйдет Россини!

Что это — шутка? Или безжалостные противники явились унижать и оскорблять его даже сюда, домой? Россини и его сторонники встревожены.

Дверь распахивается, в комнату врываются друзья Россини, толпа заполняет соседнюю гостиную, кричит, аплодирует. Все возбуждены, взволнованы. Друзья, перебивая друг друга, пытаются что-то объяснить маэстро, но тот ничего не понимает.

Что случилось?

А случилось вот что. Известие о скандале, который произошел в театре накануне вечером, заинтриговало многих и прежде всего тех, кто не смог попасть на первое представление оперы. Однако уж слишком шумным был провал, прямо-таки невиданное фиаско. Что-то здесь, похоже, не так. Да и может ли быть, чтобы такой выдающийся маэстро, как Россини, написал уж совсем никудышнюю музыку? Возможно ли, чтобы в его опере не было совсем ничего хорошего?

И вопреки ожиданиям театр был переполнен так же, как и накануне вечером. Причем на этот раз люди собрались именно для того, чтобы послушать музыку и спокойно оценить ее. Сторонники Паизиелло и противники Россини, все, кто устраивал накануне вечером скандал, были убеждены, что опера похоронена теперь уже навсегда, поэтому и не подумали прийти на второй спектакль.

В нормальной, спокойной обстановке опера произвела на слушателей совсем другое впечатление — она сразу же покорила их. В зале гремели овации, восхищенная публика бурно аплодировала каждому музыкальному номеру, требовала «бис». Триумф. После такого провала!

В финале первого акта весь зал поднялся, словно гордясь, что может взять реванш, и громко потребовал, чтобы на сцену вышел автор. Пришлось несколько раз выйти певцам раскланиваться, при этом они жестами объяснили, что маэстро нет в театре. Но публика продолжала требовать его.

— Где он? Где он?

— Дома.

— Значит, надо пойти привести его в театр!

Друзья поспешили к Россини, некоторые из зрителей

побежали следом за ними. Нужно, чтобы маэстро пришел в театр хотя бы к концу второго акта.

Россини молча слушает. Он смущен, он счастлив. Но точно так же, как вчера вечером, он выразил полное равнодушие к провалу, теперь он бесстрастно воспринимает известие об успехе.

— Отправиться в театр? Да вы с ума сошли! Вы же видите, я болен, очень болен, просто совсем разболелся,— говорит он.

Один из приятелей, тот, что ужинал вместе с ним, возражает:

— Ладно, не выдумывай! Мы прекрасно знаем, что у тебя за болезнь! Из тех, что легко вылечивается бурными аплодисментами! Вставай и пошли, быстро!

Все счастливы, смеются, шумят, помогают ему одеться, ведут, едва ли не на руках несут в театр. Опера уже подходит к концу. Зал гремит от оваций. Маэстро вытаскивают на сцену. Зрители, похоже, совсем обезумели от восторга. Триумф «Цирюльника».

— Подумать только,— говорит потом Анджелини маэстро,— вчера в это же самое время опера, казалось, навсегда провалилась.

— Вчера вечером? — восклицает Россини с очаровательно наивным удивлением. — Вчера вечером? Не понимаю, о чем ты говоришь. Разве не сегодня премьера «Цирюльника»?.. \*

Вернувшись после постановки «Цирюльника» из Рима в Неаполь, Россини слышит от Барбайи такие слова:

— Теперь ты снова будешь работать на меня. Видишь, что получается, когда ты начинаешь кружить по другим театрам.

— Получается, что я одерживаю победу.

— Это полупобеда, потому что, мне кажется, было и поражение.

— Мне кажется, поражение было перечеркнуто победой.

— Короче, нужно работать на меня.

И Россини вновь стал работать на своего импресарио.

---

\* В 1817 году «Севильский цирюльник» с огромным успехом прошел в Барселоне, в 1818 году — в Лондоне, в 1819 году опера завоевала Париж, Вену и многие другие театры Европы. В 1826 году опера впервые прозвучала в Нью-Йорке, а в 1822 году ей рукоплескали в Петербурге.

Было объявлено, что в конце апреля принцесса, племянница короля Фердинанда I, выходит замуж за французского принца Фердинанда герцога де Берри, и маэстро поручено сочинить по этому случаю кантату.

Вслед за кантатой Россини написал оперу «Газета, или Брак по конкурсу» на тривиальное либретто Джузеппе Паломбы, поправленное аббатом Тоттолой. Опера эта посредственная, однако шла много вечеров. А Россини ведет себя как-то странно, выглядит рассеянным, ослабленным. Что случилось? Барбайя спрашивает об этом свою подругу Кольбран. Она отвечает:

— Мне он кажется таким же, как всегда. Я ничего не знаю.

Барбайя решает поговорить серьезно:

— Дорогой Россини, ты великий, необыкновенный, непревзойденный маэстро...

— Ах, когда ты так начинаешь — значит, хочешь в чем-то упрекнуть меня. Говори сразу! Я великий, необыкновенный, непревзойденный маэстро, но... Так давай сюда это твое «но»!

— Но ты обходишься мне слишком дорого. Ты не работаешь, ничего не пишешь, не дирижируешь операми.

— А я разве виноват? Слишком хорошая погода стоит в Неаполе и слишком прекрасен город!

— Я знаю, что ты любишь гулять по главной улице Неаполя и по набережным Толедо и Кьяя и собираешь там друзей, которых потом приглашаешь обедать ко мне!

— Я забочусь о том, чтобы ты не утратил репутацию гостеприимного хозяина!

— Очень мило с твоей стороны. Но, бога ради, сбрось ты свою лень и сотвори мне шедевр. Эти негодяи певцы все время выставляют новые требования, хотят, чтобы им больше платили, и расходы превышают доходы. Мне нужен шедевр, такой, чтобы публика ломилась в театр.

— Тебе нужен шедевр серьезный или комедийный? — смеясь, спрашивает Россини. — У меня мысль: почему бы тебе не поставить здесь моего «Цирюльника»?

— Ах нет, дорогой, мне нужна новая опера! Но об опере-буффа я и слышать не хочу. Это же все-таки Сан-Карло! Нужна опера-сериа, трагическая, такая, чтобы в зале рыдали, мне нужно, чтобы наша дорогая Кольбран...

— Наша? — как бы невзначай уточняет Россини.

— ...смогла потрясти всех. Так что давай принимайся за дело, знаменитый маэстро Россини. Пиши трагический шедевр.

— А сюжет?

— Есть тут у меня один...

— У тебя? О боже!

— А что? Разве я мало дал тебе хороших советов? На этот раз я предлагаю тебе поэта не из тех изголодавшихся неудачников, что пишут стихи только для того, чтобы избавиться от аппетита. Речь идет о поэте высокого ранга, он важная птица — маркиз.

— Ты считаешь, что маркизы находятся в особо привилегированном положении, когда нужно сочинять хорошие стихи?

— Конечно. Маркиз — это тебе не кто попало. К тому же речь идет о маркизе Берю ди Сальса.

— А, я знаком с ним. Он часто приглашает меня на свои светские приемы. Когда там поет синьора Кольбран, я всегда аккомпанирую ей на чембало.

— Молодец, я знаю, что вы с Изабеллой часто бываете у него. Так вот маркиз Берю умирает от желания написать для тебя либретто. Поверь мне, это редчайший случай, и было бы глупо упускать его. Больше того, надо ковать железо, пока оно горячо, пойдем сейчас же к нему.

Маркиз ждал их в своем огромном дворце. В его кабинете все было завалено книгами — шкафы, столы, кресла, подоконники. Маэстро был литератором-дилетантом — дилетантом-маньяком.

— Присаживайтесь! — приветливо улыбаясь, предложил он гостям.

Россини огляделся вокруг и развел руками, как бы говоря: «Я бы охотно присел, но куда?»

— Прямо на книги, не стесняйтесь.

Барбайя сложил стопкой несколько книг, Россини последовал его примеру, и они уселись. У маркиза литератора-дилетанта поэма была уже готова. Он достал из какого-то ящика увесистую пачку бумаги.

— Сейчас я вам прочту либретто.

Россини бросил тревожный взгляд на импресарио, потом заметил, обращаясь к маркизу:

— Мне кажется, либретто довольно объемистое.

— О, нет! — ответил маркиз. — Это же только первый акт.

— Боже милостивый! — воскликнул Россини. — А остальные?

— Не беспокойтесь. Они здесь. — И маркиз извлек из ящика еще две такие же толстые пачки.

Россини схватился за сердце, словно ему стало плохо. Потом рискнул спросить:

— А как называется либретто?

— «Отелло, или Венецианский мавр».

— Поздравляю! — вырвалось у маэстро, и глаза его полезли на лоб.

— Благодарю! — ответил маркиз, будучи хорошо воспитанным человеком, и объяснил: — Поскольку вам нужна трагедия, я решил взять одну из самых великих — у Шекспира.

И он принялся читать либретто, поначалу неуверенно, но потом увлеченно и с пылом, читал все лучше и лучше. Россини то и дело поглядывал на импресарио, но тот не отрывал глаз от маркиза, словно завороченный. Когда чтение было закончено, Барбайя вскочил:

— Необыкновенно! — воскликнул он.

Россини подошел к маркизу, пожал ему руку:

— Более чем необыкновенно, замечательно. Нет нужды менять ни одной строчки.

— О, вы чересчур любезны! — воскликнул польщенный маркиз.

— Нужно только немного изменить некоторые сцены, возможно, весь второй акт, нужно добавить кое-где арии, три или четыре дуэта, несколько терцетов, а также хоровые сцены, словом, помочь мне написать музыку, а певцам исполнить свои партии. Все остальное очень хорошо.

— Но это значит, что я должен переделать все либретто! — пугается маркиз.

В разговор вступает Барбайя.

— Нет не все, но, конечно, чтобы получилась опера, мало иметь стихи, пусть даже такие превосходные, как ваши, мало иметь поэму, пусть даже такую великолепную, как ваша, нужно еще немного музыки и пения...

— ...и действия, много действия! — добавляет Россини. — Потому что нужно, чтобы все время что-то происходило, чтобы персонажи двигались, действовали, что-то делали. Мне кажется, у Шекспира они тоже как-то действуют.

— О да, и еще как! — соглашается поэт-дилетант.

— И к тому же нужна — не будем забывать об этом — большая и прекрасная партия для Кольбран, — уточняет Барбайя.

— У синьоры Кольбран будет большая и прекрасная партия, об этом позабочусь я, — галантно заверяет маэстро.

— Прошу тебя, потому что иначе она не станет петь.

— Станет, станет,— уверяет Россини.

— Выходит,— спрашивает маркиз,— вы согласны сотрудничать со мной?

— Мы в восторге! — отвечает маэстро.

— И... и я действительно должен переписать все либретто?

— Вот этот ваш вопрос меня очень радует — значит, вы уже примирились с этим.

— Примирился еще не примирился, но если это необходимо...

— Абсолютно.

— Но это большая работа.

— Однако никак не больше поэмы, которую вы нам прочитали, маркиз.

— А вдруг у меня не получится так же хорошо, как то, что я прочитал вам?

— Не сомневайтесь, дорогой маркиз, у вас непременно все получится, уверяю вас!

— Подбадриваете меня! — вздыхает маркиз.

И он переделал либретто, а Россини обещал Барбайе написать музыку за три недели. Времени оставалось мало — в начале декабря уже должна была состояться премьера.

Театр Сан-Карло, уничтоженный пожаром в феврале этого года, заново отстраивался. Ставить оперу можно было только в театре Фондо, и неаполитанцы требовали чтобы импресарио как бы в компенсацию за менее роскошный зрительный зал дал им грандиозный спектакль.

Но можно ли быть уверенным, что маэстро сдержит свое обещание и напишет оперу за три недели? Он так легко отвлекается от работы, и у него всегда так много предложений для этого.

— Знаешь, что я сделаю? — говорит ему Барбайя. — Ты не обижайся, но я запру тебя в твоей квартире и буду держать там, пока не закончишь оперу. У тебя будет все, что ты пожелаешь, кроме одного — возможности покидать дом.

— Ну что ж, запирай,— ответил маэстро и так покорно, что импресарио даже был тронут.

И дней десять Барбайя был счастлив и спокоен. Когда же приблизился условный срок, ему захотелось узнать, как продвигается работа. Он открыл дверь, ключ от которой был только у него, и вошел в апартаменты маэстро. Но маэстро там не было. Как же так? Где он? Перепуганный Барбайя стал выяснять, в чем дело, и узнал,



что маэстро регулярно каждую ночь уходил из дома через черный ход и возвращался только под утро. Вzbешенный импресарио на другой день набросился на маэстро. Тот совершенно спокойно ответил:

— Чего ты сердиться? Послезавтра я вручу тебе партитуру «Отелло», всю целиком, даже на день раньше, чем обещал. Я написал ее за двадцать дней, а не за двадцать один.

— Но... но... — пролепетал Барбайя.

— Но в чем дело?

— Я узнал, что ты куда-то уходишь по ночам. Где ты бываешь и что делаешь?

— Вдохновляюсь.

— Опять женщины? Но где? Кто?

— Придет время, узнаешь, — загадочно и в то же время доверительно ответил Россини.

И два дня спустя, верный своему слову, он передал импресарио полную партитуру «Отелло». Барабайя был потрясен — когда же Россини писал ее?

— Признаться, сегодня мне страшно, — сказал Россини Кольбран перед началом спектакля 4 декабря 1816 года, когда в театре Фондо должно было состояться первое представление «Отелло». — С некоторых пор все мои новые оперы проваливаются.

— Сегодня вечером тебя ждет триумфальный успех, поверь мне. На меня ты можешь положиться.

— В тебе я нисколько не сомневаюсь, Изабелла, ты это знаешь. Но публика... Тут я не уверен...

Это был действительно триумфальный успех. Очень хорошо встретили первый акт, бурными аплодисментами — второй, восторженными овациями — третий. В третьем акте композитор сумел передать всю силу мрачной шекспировской трагедии и создал глубоко человечную, волнующую музыку.

В этом акте либреттист с большим уважением отнесся к оригиналу: печальные события волею судеб и темперамента героя развиваются здесь стремительно и мощно, в то время как в предыдущих актах характер героев еще прорисован неопределенно. Слишком могуч был гений английского драматурга, и слишком ничтожными оказались возможности скромного неаполитанского либреттиста. Либретто получилось неудачным и только музыка Россини могла придать драме ощутимый взлет.

Байрон восхищался музыкой, но был шокирован либретто.

Публика, наоборот, не придавала значения тексту, ее увлекла волнующая красота музыки, полной и страсти, и патетики, она была захвачена стремительно развивающимися событиями. В этой опере больше, чем в «Елизавете», Россини проявил себя как опытный драматург. Противники его были сражены. Этот дьявол во плоти всегда преподносил какой-нибудь сюрприз. От него ждали оперу-буффа, а он одерживал победу оперой-серия.

Кто мог устоять перед волшебством третьего акта? Это была буря, сокрушавшая все, буквально разрывавшая душу на части. И посреди этой бури — островок спокойствия, тихий и очаровательный, — «Песнь нвы», которую Изабелла Кольбран исполнила с таким чувством, что растрогала весь зал.

Сколько находок в этой сцене! Вот Дездемона стоит у окна в предчувствии бури, которая сокрушит ее, а по каналу спокойно плывет гондола, и звучит неторопливая, печальная песнь гондольера. Стихи придумал Бернио, но Россини настоял на том, чтобы гондольер пел песню на дантовские строфы: «Тот страждет высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастии...» Бернио возражал.

— Ни один гондольер, — говорил он, — никогда не поет на стихи Данте, разве что Тассо...

Но Россини ответил:

— Я знаю это не хуже вас, потому что жил в Венеции, но в этом месте нужны именно эти дантовские стихи, чтобы придать действию необходимую величавость.

Жаль только, что в сцену ревности маэстро почему-то решил вставить крещендо из арии о клевете из «Цирюльника». К счастью, эта небольшая заплатка была заглажена стремительностью финала.

Среди великолепных исполнителей (Нодзари — Отелло, Чичимарра — Яго, Давид — Родриго) особенно выделялась Изабелла Кольбран в роли Дездемоны. Восхищенный импресарио прибежал к ней за кулисы.

— Не узнаю тебя сегодня! Я никогда еще не слышал, чтобы ты так пела! Публика просто без ума!

Она ответила:

— На то есть причина.

И Барбайя униженно и заискивающе зашептал ей:

— Успех этот устроил я. Я приказал Россини написать для тебя эту райскую музыку...

— Ты? — В голосе певицы прозвучала протия.

— Я. А ты даже не поблагодаришь меня? Ты уже давно пренебрегаешь мною, бросила меня, даже запретила бывать у тебя... Может, будешь поласковее? Почему ты так изменилась?

— Придет время, узнаешь, — ответила Кольбран.

Россини точно так же ответил ему на какой-то другой вопрос. Почему Барбайя вспомнил сейчас об этом? Но ему некогда было раздумывать — зрители заполнили сцену, чтобы поздравить автора и певцов.

— А меня, бедного забытого, обиженного импресарио, разве не надо поздравить? Никто и не вспомнит обо мне? Разве тут нет и моей заслуги? Ведь это я все подготовил.

— Да нет, конечно же, конечно, импресарио тоже надо поздравить.

— Какой спектакль!

— Превосходный, чуть ли не лучше, чем в Сан-Карло.

— Одно только плохо.

— Вот как? Плохо. Можно узнать, что же?

— Любопытно, любопытно...

— Уж слишком тяжелая эта драма, слишком мрачная и печальная. Уходишь из театра с таким тяжелым камнем на сердце!

Ах да, этот «Отелло» — прекраснейшая опера, но слишком печальная. Настолько, что на премьере в Риме, а потом в Венеции и Анконе решили изменить финал, чтобы публика могла уйти домой со спокойным сердцем. Конец переделали: в финале, когда мавр заносит кинжал, чтобы убить супругу, она останавливает его словами:

— Что делаешь, несчастный? Я невинна!

Отелло смотрит на нее.

— Невинна! Это правда?

— Да, клянусь тебе!

Тогда Отелло, обезумев от радости, отбрасывает кинжал, берет Дездемону за руку, ведет к рампе, и они поют дуэт «Сага, per te quest'anima...» («Дорогая, тебе эта душа...»). Во Флоренции в театре Пергола пошли еще дальше. Тенор Таккинарди сделал венецианского мавра белокожим, чтобы публика, как было отмечено, не испытывала «неудовольствия при виде негра на сцене».

В тот вечер, когда завершилась премьера «Отелло», Барбайя, вернувшись домой, хотел поговорить с Россини,

которого потерял из виду в театре. Однако маэстро еще нет дома. Еще нет? Неужели даже в этот вечер после стольких трудов, после премьеры он не чувствовал усталости?

— О маэстро, не надо скромничать. Всем известно, что вы кумир женщин, и нет числа вашим любовным приключениям.

— Не будем преувеличивать. Когда людям нечего делать, они начинают перемывать мне косточки, а когда им нечего сказать, начинают выдумывать. Послушать некоторых, так выходит, будто я прямо-таки магнит какой-то, перед которым не может устоять ни одна женщина. Выдумки!

— Признайтесь, маэстро, положи руку на сердце — это выдумки, но не все же...

— Не все. Вы же понимаете, что у меня всегда было много работы, да и сейчас тоже. Я писал по три-четыре оперы в год, а иногда и больше. Много ли, по-вашему, остается времени на что-либо другое?

— Но от любви обычно не устают.

— Это вы так считаете.

— Ловлю на слове. Значит, устали. Выходит, много «трудились».

— Не отрицаю, что немало женщин увлекалось мною, а кое-кто увлечен и сейчас. Но мне-то ведь нужно писать музыку, нужно ставить оперы, куда-то ездить, выполняя условия контракта. И это все, несомненно, не раз перечеркивало «хорошие партии». Кроме того, меня всегда сдерживает боязнь оказаться в ловушке, ну и, наконец, я не намерен удовлетворять прихоти разных кокеток, которым хочется лишь пополнить список своих любовников еще одним модным мужчиной.

Но однажды, вернувшись из Милана, куда он ненадолго уезжал, Россини со смехом рассказал о приключении, которое случилось с ним в одном провинциальном городе, где он ставил «Танкреда» и главную партию исполняла одна очень известная певица.

— Я дирижировал, сидя, как всегда, на своем месте в оркестре. Когда на сцене появился Танкред, я был восхищен красотой и величественным видом певицы, исполнявшей партию главного героя. Она была уже немолода, но привлекательна. Высокая, хорошо сложенная, со сверкающими глазами, в шлеме и доспехах она выгля-

дела действительно очень воинственно. Вдобавок ко всему пела она великолепно, с большим чувством, так что после арии «O patria, ingrata patria...» («О родина, неблагодарная родина..») я закричал: «Браво, брависсимо!», а публика бурно зааплодировала. Певица была, видимо, очень польщена моим одобрением, потому что до конца акта не переставала бросать на меня весьма выразительные взгляды. Я решил, что мне позволительно зайти к ней в уборную, чтобы поблагодарить за исполнение. Но едва я переступил порог, певица, словно обезумев, схватила горничную за плечи, вытолкала вон и заперла дверь на ключ. Потом она бросилась ко мне и в величайшем возбуждении воскликнула: «Ах, наконец-то настал момент, которого я так ждала! В моей жизни была только одна мечта — познакомиться с вами! Маэстро, мой кумир, обнимите меня!» Представляете эту сцену: высоченная — я едва доставал ей до плеча — могучая, вдвое толще меня, к тому же в мужском костюме, в латах, она бросается ко мне, такому крохотному рядом с ней, прижимает к груди — к какой груди! — и сжимает в удушающем объятии. «Синьора, — говорю я ей, — не раздавите меня! Нет ли у вас хотя бы скамеечки, чтоб я мог оказаться на должной высоте. И потом этот шлем и эти латы...» — «Ах да, конечно, я же еще не сняла шлем... Я совсем сошла с ума, не знаю, что и делаю!» И она резким движением сбрасывает шлем, но он цепляется за латы. Она пытается оторвать его, но не может. Тогда она хватает кинжал, висящий у нее на боку, и одним ударом рассекает картонные латы представляя моему изумленному взору нечто отнюдь не воинское, а весьма женственное, что находилось под ними. От героического Танкреди остались лишь нарукавники и наколенники. «Боже милостивый! — кричу я. — Что вы сделали?» — «Какое это имеет значение сейчас, — отвечает она. — Я хочу вас, маэстро! Я хочу тебя...» — «А спектакль? Вам же надо выходить на сцену!» Это замечание, похоже, вернуло ее к действительности, но не совсем, и волнение ее не прошло, судя по безумному взгляду и нервному возбуждению. Я, однако, воспользовался этой краткой паузой, выскочил из уборной и бросился искать горничную. «Скорее, скорее! — сказал я ей. — У вашей хозяйки беда, сломались латы, надо срочно поправить их. Через несколько минут ее выход!» А сам поспешил занять свое место в оркестре. Но ждать ее выхода пришлось долго. Антракт длился дольше обычного, публика начала возмущаться и

наконец подняла такой шум, что инспектор сцены вынужден был выйти к рампе. И публика с изумлением узнала, что у синьоры певицы, которая исполняет роль Танкреда, не в порядке латы и она просит разрешения выйти на сцену в плаще. Публика возмущена, выражает недовольствие, но синьорина появляется без доспехов, только в плаще. Я же, едва закончился спектакль, немедленно уехал в Милан, и, надеюсь, мне больше никогда не придется встретить эту огромную и чудовищно влюбленную женщину.

— Вы надеетесь встретить меньшего объема... Знаю, что охотитесь...

— Я? Мне не хотелось бы прослыть тщеславным, но пока что женщины охотятся за мною...

— И вы недовольны?

— О нет... Только когда их оказывается сразу слишком много, это меня унижает, потому что я не могу удовлетворить всех. А я предпочитаю тех, которых нахожу время от времени сам. По крайней мере они в моем вкусе... И доставляют мне больше радости, даже если вынуждают мяукать.

— Мяукать?

— Да. В Падуге я был увлечен одной певицей. Необычайной красоты, славная, молодая. Она отвечала мне взаимностью. Но у нее был очень ревнивый покровитель, и по ночам мне приходилось ждать на углу, пока моя дама останется одна. Чтобы сообщить ей, что я жду, я вынужден был условным образом мяукать. Кошечка отвечала, и дверь открывалась...

Теперь, в середине декабря 1816 года, уже Россини, а не Барбайя, сожалеет, что нужно снова отправляться в Рим. «Отелло» идет с таким все возрастающим успехом, что он с гораздо большим удовольствием остался бы в Неаполе.

Город этот всегда так нравился ему, так восхищал. У него здесь замечательные друзья, чудесные певцы, этот шумный, ни на кого не похожий импресарио, они совершают прелестные прогулки, даже противники его уже не столь озлоблены и, похоже, всячески стараются, во всяком случае вот сейчас, загладить свои бесчисленные грехи. Есть и еще одно обстоятельство, удерживающее его тут, — увлечение, которое переходит в нежное и серьезное чувство. Но он обещал быть в Риме, к тому же под-

писан контракт, так что «ежать пора, пора», как частенько доют в финалах опер.

В феврале этого года, еще до отъезда из Рима, покоренного «Цирюльником», маэстро подружился с импресарио театра Валле экспансивным Пьетро Картони и даже стал крестным отцом его дочери. Картони предложил ему контракт на оперу-буффа для театра Валле на карнавалы сезон 1817 года.

Контракт подписали еще тогда, в феврале. Опера двухактная, либретто подыщут потом, маэстро получит пятьсот скудо в два срока — половину по окончании первого акта, остальное — после первых трех представлений. Картони любил точность. Дружба дружбой, а денежкам счет.

— Постараюсь вернуться как можно скорее, — обещал Джоаккино Изабелле в печальную минуту расставания.

— Ожидая тебя, я буду петь твою музыку, — заверила Изабелла.

— Очень хорошо, дорогая, только не переусердствуй, а то так навсегда и останешься с открытым ртом.

Когда же он наконец прекратит прикидываться цирником и научится проявлять свои истинные чувства, когда перестанет все и вся вышучивать?

Он приезжает в Рим с большим опозданием, нарушив все сроки. Придется наверстывать упущенное время и работать, как всегда, очень быстро.

За два дня до рождения маэстро, импресарио и либреттист Джакомо Ферретти встречаются у церковного цензора. Чтобы потом не иметь неприятностей с властями, лучше сразу же договориться обо всем, прежде чем приняться за работу.

Нужно получить разрешение на либретто, которое поэт Гаэтано Росси из Венеции написал для Россини по мотивам какой-то французской пьесы — «Нинетта у короля» — и которое Ферретти согласился переделать в соответствии с требованиями цензуры. Но цензура находит (и «справедливо», считает Россини, «потому что иногда и цензура бывает права»), что фарс слишком вульгарен и непристойен и показывать его нельзя. Нужно искать что-то другое.

Приятная неожиданность, особенно при такой спешке! Ну-ка, Ферретти, неужели у тебя не найдется в голове ни одной хорошей идеи? Как не найдется! У него наготове сразу тридцать оперных сюжетов — выбирайте!

Но Россини отвергает ее. Они снова собираются в доме импресарио в палаццо Капраника в Сант-Андреа дел-ла Валле, где гостит Россини.

Композитор, либреттист и импресарио ломают головы, придумывая сюжет для либретто. Чтобы лучше сосредоточиться, Россини даже растянулся на кровати. И друзья вдруг слышат, как он храпит. Хорошо сосредоточился. Да, он уснул, и только потому, что ни один из предлагаемых сюжетов его не устраивает.

— Не будем забывать,— посоветовал он еще до того, как уснул,— что на карнавале в Риме хотят повеселиться и посмеяться. И я тоже хочу смеяться, потому что только недавно заставлял публику плакать из-за несчастий Дездемоны.

Приятели, не уснувшие, как он, продолжают перебирать темы и сюжеты. Наконец Ферретти очень неуверенно, потому что не был убежден, что его поддержат, рискнул предложить:

— А что, если взять «Золушку»?

В полудреме Россини услышал эти слова и подскочил на кровати.

— Ты сказал — «Золушка»? Да это же свет во мраке. Только смотри, мне нужна «Золушка» без всяких там чудес — без злых и добрых волшебниц, без говорящих кошек и мышек, что возят королевские кареты, без голубых принцев и самодвижущихся метелок, потому что я не люблю все эти вымыслы. Ясно? Напишешь либретто?

— А ты сочинишь музыку?

— Когда сможешь дать план либретто?

— Завтра утром, если сейчас же отпустишь меня спать.

— Если тотчас не уйдешь, сам выгоню тебя!

Наутро Россини уже имел план «Золушки, или Торжества добродетели». Он понравился ему, и маэстро начал работать. Ферретти последовал его советам. От сказки «Золушка, или Маленькая туфелька» Перро осталась лишь простая, человеческая история, перенесенная в современность, без вмешательства волшебников и волшебниц, как и просил Россини. Однако Ферретти увлекся и изменил многое другое, что вовсе и не следовало бы менять, так, например, убрал из сказки немало прелестных деталей, опустил даже эпизод с потерянной туфелькой, заменив ее браслетом.

Но было у Ферретти и одно достоинство — он, хоть и не слишком быстро, но зато довольно аккуратно снаб-



жал Россини стихами. На рождество он вручил маэстро первые строфы (и тот сразу же принялся писать музыку), а потом в течение двадцати двух дней постепенно передал ему все остальное.

И за двадцать четыре дня Россини написал всю оперу полностью. У него было превосходное настроение, и музыка рождалась легко и быстро. Боясь потерять хоть минуту, он не решался выходить из дома, но в то же время ему не хотелось сидеть в одиночестве, и он приглашал к себе импресарио, певцов, чтобы они составляли ему компанию.

— Но тебе же надо сочинять!

— Вот именно поэтому и приходите, разговаривайте, шутите, играйте, орите, а я буду гением, который поет во время бури. Орфеем в окружении зверей.

— Эй-эй, нельзя ли без оскорблений!

— Если я шучу над собой, почему же нельзя пошутить и над вами?

Три недели не прекращалось веселье, шум и гам в палатце Капраника у импресарио Картони. Артисты, что должны были петь в этой опере (замечательная Джелетруда Ригетти-Джорджи, которая знала Россини с детства и так прекрасно, с таким мужеством пела в тот бурный вечер премьеры «Цирюльника», Андреа Верни, который должен был исполнить роль дона Маньифико, Джузеппе Де Бенъис, красавица Катерина Росси — о Изабелла, неужели тебя нисколько не тревожит некоторое непостоянство в уходе за Джозаккино? — Тереза Марини, Джакома Гульельми, Дзенобио Витарелли), собиравшись в комнате маэстро, а он сидел в халате за фортепиано и сочинял музыку среди всего этого гомона, который устраивали его друзья, имевшие весьма недурные голоса. А если, случалось, все вдруг замолкали, маэстро стучал по клавишам и требовал:

— Бога ради, не молчите! Чтобы родилась музыка, мне нужно, чтобы вы шумели!

И, едва сочинив какой-нибудь номер, он пел его сам, а потом заставлял повторить и кого-нибудь из певцов, после чего предусмотрительный Картони подхватывал листы и бежал к переписчикам, чтобы поскорее передать ноты оркестру. Когда же маэстро закончил оперу, оказалось, что она уже почти отрепетирована с певцами.

В предпоследний день, уже не имея ни времени, ни желания творить еще что-либо, Россини попросил написать две привычные арии для мороженого маэстро Луку

Аголини. А поразительный дуэт басов-комиков Россини сочинил ночью накануне премьеры, и певцы репетировали его в перерывах между актами.

Музыка «Золушки», хоть и создавалась в такой спешке и в столь необычной обстановке, была стройной и очень красивой. В опере много прекрасных мелодий, очаровательных арий, и вся она блещет легким, непринужденным комизмом, полна находок и юмора. В то же время в ней ощущаются и драматичность, и страсть. Достойная сестра «Цирюльника» в музыкальном плане, «Золушка» оказалась не совсем счастливой по своему либретто, в котором были слишком слабо прорисованы характеры персонажей. Неудачной была и попытка заменить туфельку браслетом. Но кто-то сказал, что если примадонна станет примерять на сцене туфельку и покажет при этом свою пятку, то это будет ужасным нарушением всех приличий...

Как же прошла премьера? Послушаем, что рассказывает об этом в своей шутливо-высокопарной манере сам либреттист Ферретти, который ужасно волнуясь, как и все остальные, следил за представлением из-за кулис.

— Кроме Россини, а он не сомневался, что написал прекрасную оперу, и это внушало ему спокойствие, все остальные весьма тревожились. Я же больше всех, так как сознавал, какая ответственность лежала на мне. Учащенный пульс, классический холодный пот гирляндами капель украшает бледный лоб. Причин для волнения было много. Публике предлагалась опера, которая из-за спешки была весьма слабо подготовлена и музыкантами, и певцами. Но карнавал длится недолго, и интересы импресарио вынуждали нас выпустить спектакль вовремя. Кроме того, нужно было опасаться обычного заговора тех жалких композиторов, которые, смертельно ненавидя нового маэстро, были подобны пигмеям, воюющим с солнцем. Поубавить опасения певцов, не уверенных в своих партиях, помог опытный маэстро Романи: показав редчайший пример альтруизма, он спустился в кладбищенский склеп суфлера, хотя еще накануне вечером в этом же самом театре публика аплодировала его собственной опере, и стал выручать певцов, возвращая к жизни тех, кто уже совсем не сомневался, что идет на костер или к позорному столбу, а не поднимается на триумфальную колесницу.

— Отчего же так?

— Полное фиаско! От провала спаслись только ларго

и стретта в квинтете, финальное рондо и великолепное дарго в секстете. Все остальное прошло незамеченным и кое-где даже было освистано. Ужаснейший вечер!

Однако Россини, встретив наутро расстроенного, убитого либреттиста, сказал ему:

— Глупый, не огорчайся. Неужели ты еще не понял, что в день премьеры римская публика не может не по-капризничать? Разве не помнишь, что было с «Цирюльником», кстати сказать, ровно год назад. Вот увидишь, не успеет закончиться карнавал, как все будут влюблены в эту «Золушку». Не пройдет и года, как ее будут петь по всей Италии, а через два года она понравится во Франции, ею будут восхищаться в Англии. Оперу станут оспаривать друг у друга импресарио и примадонны...

Провидец Россини. На последующих спектаклях успех оперы все возрастает, и вскоре она начинается свой победный путь по всему миру, почти так же, как «Цирюльник».

Письмо Россини Изабелле Кольбран: «Никогда не спрашивай меня, как прошла премьера моей новой оперы. Спрашивай, как прошел второй спектакль. И я отвечу тебе: второе представление «Золушки» было встречено триумфально. И третье, и четвертое, и пятое прошли с огромным успехом. И все остальные также...»

А теперь следует немного отдохнуть и развлечься. Разве он не заслужил этого? Он поедет в Болонью, чтобы расцеловать дорогую маму, которая с нежной любовью следит за тем, как все ярче разгорается слава ее талантливого мальчика, и обнять восторженного Виваццу, который при каждой встрече глаз оторвать не может от сына и втайне боится, что вот сейчас кто-нибудь разбудит его и этот слишком прекрасный сон кончится.

Россини покидает Рим, когда спектакли «Золушки» все еще продолжают вызывать все новые и новые восторги. Маэстро едет вместе с молодым болонским аристократом, большим любителем музыки, маркизом Франческо Сампьерни, которому, как и Россини, двадцать пять лет. Остановившись в Сполето, они узнают, что в местном театре идет «Итальянка в Алжире», и решают принять участие в спектакле. Сампьерни садится на место дирижера за чембало, а Россини берет контрабас и весь вечер играет на нем. Маэстро узнают и громом аплодисментов вызывают на сцену.

Несколько дней отдыха в Болонье в объятиях матери и отца. Россини вручает им все, какие только может, деньги и отправляется в Милан. Нужно писать новую оперу для театра Ла Скала.

— Когда же ты перестанешь сочинять по четыре-пять опер в год? — спрашивает его отец, изумляясь и гордясь сыном.

— Никогда.

В Милане Россини встречает много старых друзей, но еще больше врагов.

Ох и живучи же эти завистники и бездарь! И чем дальше, тем их больше!

Разве ты не знаешь, что каждая победа человека, который много работает и добивается успеха, — это смертельная обида для тех, кто ничего не делает, а если даже и делает что-то, то всегда неудачно. Гений или даже просто талант — это дар, за который дураки и негодяи заставляют дорого платить. Многочисленные теперь триумфы молодого маэстро (подумать только, даже сенсационные шумные провалы сразу же оборачиваются для этого любимца богов громкими победами!) и, самое главное, авторитет, который он завоевывает, предложения, которые сыплются на него из всех театров, интерес и фанатизм публики, бесконечные разговоры о нем — все это невероятно бесит кое-кого. Не всех, конечно, потому что основная часть публики — это честные и добрые люди, любящие тех, кто трудится и побеждает, а только клику злобных музыкантов, певцов, критиков и литераторов.

Россини уже привык к явной и скрытой враждебности, но ему кажется, что сейчас противники уж чересчур усердствуют. Враги не ограничиваются нападками на него как на композитора, но принимаются злословить по поводу его личной жизни, выдумывают разные истории о его жадности к деньгам, о чудовищном бессердечии — он способен якобы задавить в себе любое светлое чувство ради достижения своих целей, а цели его, разумеется, всегда недостойны порядочного человека. Выдумывают также, будто он невероятно деспотичен и зверски груб с женщинами, что, смеясь, бросает их, легко переходит от одной к другой, что обращается с ними как с рабынями, и вынуждает терпеть неопишуемые капризы... О глупцы, как вы неосторожны, вы же вынудите броситься к его ногам всех женщин, жаждущих новых впечатлений...

С возвращением австрийского правительства в Милан слетелась целая стая разных немецких критиков и писак,

которые поставили своей целью уничтожить все, что только создается итальянским талантом, особенно в музыкальном театре, для того, чтобы выделить заальпийских певцов и музыкантов. Эти критики и писатели с таким видом присутствуют на спектаклях, словно представляют самого господ бога, а затем, объявляя войну итальянской музыке и опере, отправляют в немецкие газеты скандальные корреспонденции.

Россини, как обычно, считает, что лучше всего не обращать на них внимания — сами собой преставятся. Но он понимает, что его ожидают, взяв ружье на прицел. А поэтому необходимо, чтобы новая опера была безупречной.

Импресарио театра Ла Скала вручает ему либретто, на которое еще год назад должен был написать оперу маэстро Пазр. Оно называется «Сорока-воровка». Автор его молодой, очень талантливый миланский писатель Джованни Герардини.

Либретто нравится Россини, тема увлекает его, он видит в сюжете ситуации, которые воспаляют его воображение. И он пишет матери: «Либретто, только недавно положенное на стихи, сводит меня с ума». Сюжет взят из французской драмы Добиньи и Кенье, и, похоже, в основе его лежит подлинная история: бедная служанка была осуждена на казнь за кражу столового серебра, а после исполнения приговора стало ясно, что ложку и вилку утащила сорока.

Либретто «сводило с ума» Россини, но расправляло крылья его вдохновению. Маэстро наметил план работы. Шутить он может по любому случаю, но по поводу музыки и работы — никогда. Итак, работать он будет ночью, когда все спокойно, и допоздна, потом ляжет спать, вставать будет поздно (ах, какое же это удовольствие — поздно вставать!), а днем можно позволить себе сумасшедшее веселье, потому что уж очень прекрасен этот город — Милан, и увеселения здесь так хороши, так разнообразны, что отказаться от них просто невозможно.

Такого же мнения придерживается и другой весьма любопытный человек — талантливый, образованный, большой ценитель музыки, искусства и красивых женщин, француз, которого зовут Анри Бейль, но выдает он себя за англичанина и свои превосходные сочинения подписывает именем Стендаль. Он — французский консул в Чивитавеккье, но в этом городке почти не бывает, а без конца ездит по всей Италии и поэтому хорошо знаком со

многими итальянцами; он в восторге от Милана, часто бывает здесь, и ему лестно, когда его называют миланцем.

Этот иностранец-интеллектуал восхищается музыкой Россини, его необыкновенным мелодическим даром и неиссякаемым вдохновением, которые определяет только одним словом — гениальность. Они почти незнакомы, виделись всего несколько раз где-нибудь в гостиних или в театре, но когда в каком-нибудь обществе каким-нибудь глупцам приходит в голову критиковать молодого композитора, этот иностранец с горячностью встает на его защиту: неужели не понимает Италия, какую славу ей приносит ее сын?

Эту весну 1817 года Стендаль проводит в Милане и однажды встречается с Россини в доме князя Бельджозо, но они обмениваются лишь несколькими фразами, потому что оба слишком заняты — Стендаль ухаживает за одной миланской дамой, которая сводит его с ума, что и служит не последней причиной его частых визитов в Милан, а Россини нужно наконец остановить выбор на одной из трех красавиц, которые добиваются его внимания (они, а не он!), наверное, для того, чтобы узнать, какие же такие «неслыханные зверства» и «неописуемые капризы» вынуждают он терпеть женщин, имеющих несчастье (о, счастливицы!) попасть в его когти.

В Милане Россини снимает прекрасную квартиру недалеко от театра в том же палаццо, где проживает знаменитая певица Феста, тоже ангажированная в Ла Скала вместе с мужем, великим дирижером. Оба они — близкие друзья Россини. В театре Россини знакомится с маэстро Винтером, одним из немецких музыкантов, которых старается поднять на пьедестал австрийское правительство. Опера Винтера «Магомет» шла в Ла Скала в январе с большим успехом и превозносилась немецкими критиками как победа подлинной музыки над операми этого «композиторчика» Россини.

— В «Магомете», — говорит Россини, — много красивой музыки, и этот немец, конечно, большой композитор, хотя бы потому, что ростом он почти два метра.

Однажды Винтер приглашает Россини на обед, и, когда друзья спрашивают его, как прошел банкет, «композиторчик» отвечает:

— Честно говоря, я бы охотнее еще раз послушал его музыку, чем снова сел за его стол. И не потому, что у него плохая кухня, отнюдь, она, наверное, так же хоро-

ша, как и его музыка. Но, представляете, каково мне было, когда я увидел, что Винтер, любезнейшим и заботливейшим образом ухаживая за мной, накладывает в мою тарелку всякие кушанья, пренебрегая вилок, а употребляет для этой цели пальцы! А они, как я заметил, были у него, как у кошки,— они не любили воду. Может быть, чтобы было вкуснее...

Незабываемый вечер 31 мая 1818 года в Ла Скала — премьера «Сороки-воровки». Театр переполнен так, что и вообразить нельзя. Зрители самые разные — и необычайно требовательные, которые с недоверием воспринимают сообщение о чересчур триумфальных успехах «Цирюльника» в Риме и «Отелло» в Неаполе, и враждебно настроенные недругами Россини, которые не прекращают кампанию против него, здесь и друзья — бледные от волнения. И больше всех нервничает славный и преданный аптекарь Анчилло, специально приехавший из Венеции с четырьмя своими мушкетерами-сумасбродами.

В одной из лож за креслами, в которых сидят три изысканно элегантные дамы, стоит вместе с тремя другими господами Стендаль и с любопытством наблюдает за оживленной публикой. В ожидании начала оперы зал шумит, подобно морю в непогоду.

Поздно вечером, после спектакля, Стендаль вместе с дамами и кавалерами отправляется ужинать к близким друзьям, которые не были на премьере в Ла Скала, и делится с ними своими впечатлениями.

— Ох, друзья, как жаль!

— Что, фиаско?

— Нет, нет! Как жаль, что вы пропустили этот грандиозный спектакль. Я считаю, что «Сорока-воровка» — шедевр.

— Это вы так считаете, мы знаем, что вы большой знаток музыки, и уважаем ваше мнение. А что думает публика?

— Публика, судя по тому, что я наблюдал в театре, а вы знаете мой верный глаз, была преисполнена намерения освистать оперу.

— О, значит, и вы верите, будто против Россини плетутся интриги?

— Верю? Я убежден в этом! Публика обожает Россини, но если кому-то вздумается освистать его хотя бы для развлечения, публика охотно поддержит свистуна.

— Любопытный феномен!

— Любопытным я бы не назвал его. Но феномен — безусловно. Сегодня вечером публика была явно не расположена выражать такое же одобрение, какое маэстро встречал в других городах. Милан есть Милан, и он хочет иметь свое мнение. Если музыка не понравится, никаких комплиментов!

— А разве это несправедливо?

— Иногда. Россини не мог не знать об этом настроении публики и очень тревожился. Когда зазвучала увертюра, вступление с барабанным треском потрясло и поразило публику. Я перекинулся двумя словами с Россини после первого акта. Больше нам не удалось поговорить, потому что его буквально осаждала толпа поклонников. Но он объяснил мне, и я его отлично понял, что он так широко (а я бы добавил — и умело) использовал барабан и всю увертюру построил на сильном форте — я бы сказал, несколько на немецкий лад — потому что ему нужно было сразу же, с первых же тактов захватить внимание публики, завоевать ее неожиданностью. И в самом деле, не успели прозвучать и первые двадцать тактов этой прекрасной увертюры, как публика уже была у него в руках. Не успел закончиться финал первого «престо», как публика, казалось, обезумела от восторга: все подпевали оркестру. С этого момента успех оперы все возрастал и возрастал. После каждого номера Россини вынужден был подниматься со своего места у фортепиано и отвечать на приветствия публики. Мне кажется, он устал от поклонов больше, чем публика, аплодируя ему.

— Значит, огромный успех?

— Огромнейший. Один из самых единодушных и блистательных, какие я только помню. Что за музыка! И что за певцы, друзья мои! Мадам Беллок исполняла партию несчастной Нинетты своим великолепным чистым голосом, который, кажется, молодеет год от года. Монелли, прелестный тенор, играл молодого солдата Джанетто, а Боттичелли — старого крестьянина Дабрицио. Амбрози с его превосходным голосом и прекрасной игрой очень хорошо представлял коварного подесту. Неподражаема была синьорина Галлиани в мужской партии Пиппо — красивые и голос и фигура, потому что в трико она демонстрирует такие ножки, что...

— Стендаль, это нескромно!



— Не спору. Но какие ножки!.. А Галли? Лучший бас во всей Италии. Он так исполняет роль солдата, что достоин сравнения с Кином и Де Марини. Кстати, по поводу Галли. Хотите узнать последнюю закулисную сплетню?

— Вы всегда все знаете! — с иронией замечает одна из дам.

— Но, к счастью для дам, я никогда не говорю все, что знаю!

— А когда не знаете, придумываете...

— Но придумывает так хорошо, что вскоре и сам начинает верить в то, что придумал.

— Конечно,— охотно соглашается Стендаль, сделав поклон в сторону дам, которые хотели подразнить его,— ведь правдой нередко бывает ложь, которой долго удается прикидываться правдой. Так хотите знать последнюю сплетню или нет?

— Как же нет, если мы только этим и живем!

— Так вот, говорят, что между Россини и Галли, которые всегда были большими друзьями, пробежала кошка, так как бас оказался счастливым соперником маэстро у прекрасной Марколини.

— Как? Но ведь говорят, что Россини влюблен в Кольбран, в могучую примадонну Сан-Карло?

— Одно не исключает другого. Между тем надо вам сказать, что как ни красив голос Галли, есть две или три ноты, которые ему удастся взять верно, если они проходные, но стоит ему задержаться на них, как он начинает фальшивить. И Россини, желая отомстить сопернику, решил подшутить над ним и написал такой речитатив, в котором певец вынужден задерживаться именно на этих нотах. Галли, голос которого везде звучал уверенно, обиделся и не стал просить маэстро заменить эти ноты другими. И это едва не испортило ему выход. Но вскоре он овладел собой и справился с трудностью.

— Однако это был немалый риск и для автора!

— О нет, автор знал, что Галли справится. Он хотел только немного попугать его.

— Как суров этот Россини!

— Не суров. Он — *allegretto molto mosso, vivace!*\* Но успех помирил Россини и Галли. Успех был бешеный. Опера произвела такой фурор, что публика, казалось, обезумела от восторга. Представляете, после самых не-

---

\* Музыкальные термины, обозначающие характер музыки — очень подвижно, весело, живо.



стовых аплодисментов, после пяти минут невообразимых оваций, шума и гвалта, когда кричать уже не было сил, зрители, бурно жестикулируя, начали делиться своим восторгом друг с другом. Из партера кричали ложам: «Какая красота! Какое чудо!» Триумф заслуженный, потому что никогда еще музыка Россини не была так блистательна и одновременно столь драматична, правдива, никогда еще не сливалась так тесно со словом. Мадам Беллок, у которой есть чудесная ария «*Di piacer ti balza il cor...*» («От радости у меня трепещет сердце...»), исполнила ее великолепно. Публика в партере, охваченная прямо-таки каким-то безумием, вскочила на скамьи и требовала спеть ее в третий раз. И тогда Россини поднялся со своего места у фортепиано и прокричал зрителям первых рядов: «Мадам Беллок еще много будет петь сегодня, и если вы будете настанвать, она не сможет довести оперу до конца». Я думаю, что это сочинение навсегда утвердит превосходство Россини над всеми современными композиторами.

Одна из дам мечтательно вздохнула:

— И подумать только, что ему всего лишь двадцать пять лет...

Божественное время, никогда не кончайся!

Год назад Россини написал «Цирюльника» и «Отелло», перейдя от оперы-буффа к опере-серии. В этом году он уже поставил «Золушку» и «Сороку-воровку» и готовится к новым победам. Разве когда-нибудь прежде создавалось в Италии за такое короткое время столько музыкальных шедевров и к тому же гением лишь одного человека?

После «Армиды» поставленной в Сан-Карло в ноябре этого столь необыкновенного 1817 года («Армида — нескончаемая пасторальная идиллия, написанная на стихи Шмидта по «Освобожденному Иерусалиму» Тассо, либретто неудачное, но оно позволило Россини, у которого мало лирических тем, написать свои самые вдохновенные любовные дуэты) и после наспех написанной «Аделаиды Бургундской», которую он выводит в свет без всякого желания, лишь бы выполнить взятое на себя обязательство (противники, обрадовавшись, спрашивали друг друга: «Гений уснул?», а самые зловерные из них добавляли: «Должно быть, в объятиях Кольбран?»), в январе 1818 года Россини возвращается в Неаполь.

Барбайя встречает его разгневанный. Россини ангажирован театром Сан-Карло, стоит ему кучу денег, а он бросает его, чтобы ездить по другим театрам? Так друзья не поступают! Россини замечает, что его поездки предусмотрены контрактом, и, кроме того, ведь он — вот он, вернулся. Что же нужно знаменитому импресарию от знаменитого маэстро?

— Мне нужна большая опера для нашей великой Изабеллы. На этот раз ты должен создать оперу действительно для нее, потому что она этого заслуживает.

— Но я только этим и занимаюсь с тех пор, как нахожусь в Неаполе. Вся моя музыка написана из любви к ней... Пойми меня правильно и не изображай Отелло, я же говорю это так, к слову...

— Понимаю, понимаю. Я и не «изображаю» Отелло, потому что его уже «изобразил» ты.

— Люблю, когда ты остришь, о, Барбайоне! Но ты же понимаешь — из любви к синьоре Изабелле я даже перестал писать оперы-буффа!

— И плохо делаешь.

— Но синьора Изабелла не смогла бы в них петь.

— Это верно. Значит, правильно делаешь. Кроме того, в Сан-Карло не принято веселиться.

— Знаю, тут веселишься только ты, загребая миллионы.

— Помолчим об этом... Если бы фортуна не помогла мне, не сделала бы крутой поворот, я бы потерял здесь и те немногие денюжки, какие у меня были. Вот почему я и прошу тебя написать мне большую оперу, которая потрясла бы публику, и можно было бы сделать роскошную постановку, использовать механизмы, сразить костюмами, массовой хористов.

— ...и дать немного послушать музыку?

— О чем речи! Как может быть опера без музыки! И ты напишешь такую, какую умеешь писать только ты, когда бываешь в ударе, музыку, которая заставляет плакать, волноваться и трогает сердце, легко запоминается, заменяет пустые и фальшивые украшения той драгоценной и благородной простотой, которая являет собой суть великого и прекрасного...

— Как ты сегодня красиво изъясняешься! Наверное, прочитал какую-нибудь скверную статью в «Джорнале делле дуэ Сичилие»?

— Ты дьявол! Угадал! Это действительно слова, которые я только что прочитал в газете. Взгляни, мне ка-

жется, тут намекают на тебя, когда советуют композиторам «следовать примеру Морлакки»\*. Понимаешь? Это означает, что ты должен писать оперы вроде «Баодичеи»... Господи, что за название для оперы! Пока тебя не было, я вынужден был поставить в Сан-Карло эту самую «Баодичею», и твои противники (а они у тебя не переводятся, знаешь ли ты это?), объединившись с фанатическим приверженцами старого стиля, устроили ей грандиозный успех. Увы, только не кассовый! А теперь требуют, чтобы все оперы походили на это творение Морлакки, потому что уверяют, будто это и есть настоящий стиль...

— ...который приведет искусство к краху.

— И импресарио тоже, а они, между прочим, гораздо важнее искусства, дорогой мой, потому что импресарио без искусства, обойтись могут, а искусство без них — никак! Шутки в сторону, имей в виду, что твои противники намерены дать тебе бой.

— Опять?

— Не опять, а как всегда. Потому что считают, будто ты губишь искусство, традицию, нашу славу, и не знаю, что уж еще они там замышляют. Эти скоты, которым ты должен швырнуть в лицо еще один шедевр. А я, со своей стороны, постараюсь помочь тебе, вырыв подходящую яму, чтобы навсегда похоронить их и чтобы они перестали морочить наши почтеннейшие головы. Они предпринимают какие-то усилия при дворе, стараясь настроить против нас с тобой самого короля и придворных, но, к счастью, король — мой друг, и я ему еще нужен — арендная плата за подряд на азартные игры все возрастает, поэтому он не поддастся уговорам... Но, видишь, какие они неумные, какие интриганы?

— Значит, снова война. Ну что ж, повоюем. Но это прекрасно, что после стольких опер я вынужден все начинать сначала, словно какой-то новичок!

— Не жалуйся, не будь ты тем, кто ты есть — самым знаменитым композитором в мире, с тобой не сражались бы так рьяно. А война, что они ведут со мной? Такова уж наша судьба — судьба великих людей —

---

\* Морлакки Франческо Джузеппе Бальдассаре (1784—1841) — известный итальянский композитор и дирижер, ученик Дзингарелли в Неаполе, написал более двадцати опер, многие в жанре оперы-буффа, которые пользовались большой популярностью и ставились во многих театрах Европы.

и нужно смириться с этим. Итак, мой любимый Джоаккино, напишешь мне потрясающий шедевр?

— А что за либретто ты мне дашь?

— Либретто Тоттолы.

— Боже милостивый!

— Ничего, все говорят, что он скотина, и я тоже так говорю, когда приходится оплачивать его почтенные труды, чтобы заплатить поменьше, но, в сущности, он, пожалуй, лучше других. Во всяком случае, ты можешь заставлять его делать все, что тебе потребуется, и он всегда готов переписать стихи, поменять сцены и ситуации.

— Только голову свою никогда не меняет. Что у него за либретто?

— Огромное, дорогой мой, на библейский сюжет.

— Что? Что ты говоришь?

— История Моисея в Египте, бегство, не знаю толком... Там есть Красное море, через которое им надо перелиться, так что даже придется делать специальные механизмы.

— Моисей? А ты говорил, что тебе нужна большая опера для синьоры Изабеллы? Уж не собираешься ли ты поручить ей партию Моисея?

— Неплохая мысль, но, увы, неприемлемая. Я хорошо знаю, что Моисей — мужчина с бородой! Однако Тоттола обещал мне, что у Изабеллы будет большая партия.

Россини задумывается. Его называют лентяем, который пишет музыку только по наитию, инстинктивно, ни о чем не размышляя, а на самом деле каждый раз, когда он принимается за новую работу, его охватывают сомнения и муки, о которых его противники даже не подозревают.

— Моисей, Моисей... Могла бы получиться грандиозная вещь. Но кто знает, что за либретто написал этот Тоттола? Хорошо бы поскорее взглянуть на него.

— О, Джоаккино, неужели ты думаешь, что я завел бы с тобой разговор о Моисее, если бы у меня за дверью не стоял автор с готовой рукописью? Только прошу тебя, Джоаккино, ты же знаешь, как он робок, не напугай его и не насмехайся над ним. Он до ужаса боится тебя. Тоттола, вход!

И вот, робко приоткрыв дверь, в комнату проскальзывает Тоттола. Это низенький, тошенький аббат, блестящий, тщедушный, пугливый, он даже двигается так, словно постоянно боится что-нибудь задеть. Он молча,

смирненно кланяется Россини, еще более смиренно Барбайе, тот встает и покидает их, сказав маэстро:

— Не напугай его, ведь аббат Тоттола не мужчина, а куча тряпья.

Аббат Тоттола привык, что все смеются над ним и издеваются. В церкви его ни во что не ставят даже пономари, поэтому он их не любит. В театре с ним не считаются даже суфлеры, поэтому он вроде бы не должен там бывать. Но жизнь театра настолько привлекает его — этот запах кулис, щебетание певиц в коридорах, ароматы духов и косметики, исходящие из уборных, что отказаться от театра он не в силах. Все смеются над ним, но когда нужно, обращаются к нему — грамотно написать письмо, придумать объяснение в любви, сочинить сонет для свадьбы, эпитафию, стихи для песенки, а Барбайя — когда ему нужно либретто.

Россини смотрит на аббата скорее с жалостью, чем с намерением пошутить.

— Бедный Торототела, все смеются над тобой, а ты все терпишь и остаешься таким добрым.

— Вы тоже смеетесь надо мной, прославленный маэстро, — отваживается заметить аббат, польщенный участливым взглядом маэстро. — Почему вы зовете меня Торототела?

— Я не хочу обидеть тебя, дорогой поэт, а только симитировать твои стихи — уж очень похоже получается. Но если тебе неприятно, я не буду больше звать тебя Торототелой, мой дорогой Торототела.

— Для начала неплохо, — заметил аббат.

— Итак, что же это такое, твой Моисей, которого ты хочешь навязать мне?

— Навязать? Я вам? О дорогой синьор! Вы так считаете? Я мечтаю о высочайшей чести увидеть мои скромные стихи освещенными сиянием вашей небесной музыки.

— Спасибо, дорогой Торототела, но попытайся спуститься на землю и выражайся менее высокопарно. Так вот, скажи-ка мне, о чем там речь. Видишь ли, чтобы ободрить тебя, замечу, что сама по себе идея не вызывает у меня возражений, она по крайней мере необычна.

— Вы слишком добры, великий маэстро. Так вот, речь идет о знаменитом библейском эпизоде, на который достойный одобрения синьор Рингбери уже написал в свое время трагедию, получившую некогда добрую известность.

— Покороче, а то я опять буду звать тебя Торо-телой!

— Я во всем следовал событиям, которые проис-  
дят в трагедии Рингбери, но потом у меня мелькнула од-  
на идея, хоть и скромная...

— Какая же?

— Идея, благодаря которой сюжет станет интерес-  
нее и будет более подходить для музыки. Я добавил исто-  
рию любви еврейки и сына фараона. Это придает напря-  
жение всей драме, потому что у наследника появляется  
личная причина держать народ Израиля в египетском  
рабстве — он не хочет потерять любимую жейщину.

— Одну. Но ведь есть и другая женщина — та, для  
которой нужна большая, красивая ария и которую будет  
играть синьора Кольбран.

— Вот-вот! И я знаю, что тем самым порадуя зна-  
менитого синьора Барбайю, порадуя изысканнейшую  
синьору Кольбран. И вас, вас тоже, я думаю... — при-  
торно, не без некоторой ухмылки распинается аббат.

— Как это понимать?

— Никак, знаменитый маэстро. Я только хочу ска-  
зать, что это большое счастье — писать для донны Иза-  
беллы. Как же вы, должно быть, счастливы, что можете  
располагать такой певицей. И если я могу быть вам че-  
мнибудь полезен, знайте, что я ваш покорнейший слуга.

— Дай сюда либретто. Ты включил в него казни?

— Какие казни?

— Египетские. Не оставил же ты «Моисея» без  
казней?

— Нет, нет, они все тут, синьор маэстро.

— Я так и полагал.

Россини пишет «Моисея» на одном дыхании. В конце  
февраля партитура уже готова. Вечером 5 марта  
1818 года «Моисей в Египте», трагикосвященное действо  
в трех актах, идет в театре Сан-Карло.

Успех огромный. Публика завоевана внушительны-  
стью, глубиной концепции, потоком льющим вдохнов-  
нием, которое возносит трагедию к вершинам благород-  
ства. Маэстро опять пошел неизведанным путем. Кто бы  
мог подумать, что автор «Моисея» — тот же композитор,  
что написал «Цирюльника»? «Моисей» — это оратория,  
имеющая форму оперы. От оратории в ней аскетический



характер, возвышенность мысли, мистическая поэтичность. От оперы — очарование, театральность.

Противники в смятении. Все вынуждены признать, что восхождение этого новаторского духа продолжается.

Среди публики, задержавшейся в зале и фойе после спектакля, еще разгоряченной аплодисментами и впечатлениями незабываемого вечера, и этот синьор, который только что вышел вместе с дамами из ложи. Он громко восхищается, оживленно жестикулирует, он экспансивен, обаятелен и привлекает к себе внимание. Послушать его собирается небольшой кружок, и он, явно польщенный вызываемым интересом, продолжает свою речь.

Кто же это? Да мы уже знакомы с ним. Конечно, это Стендаль, наш друг Анри Бейль, который неустанно ездит по Италии и всегда готов поспешить туда, где происходит какое-то событие в искусстве. Что он говорит? Он говорит на хорошем итальянском языке с легким французским акцентом. Что же?

— Честно говоря, я должен признаться, что отправлялся сегодня в театр Сан-Карло с немалым предубеждением к этому Моисею и египетским казням. И когда спектакль начался тем, что носит название казнь тьмы, которую уж слишком легко изобразить на сцене и поэтому она кажется смешной — ведь достаточно притушить свет...

— Это верно! — смеясь, соглашается кто-то.

— ...я подумал, что буду смеяться весь вечер. Помните эту сцену, когда египтяне, удрученные тьмой, возносят молитвы. Но едва я только услышал несколько тактов этой великолепной интродукции, как тотчас забыл о смехе!

— И мы тоже, это верно!

— В этих небольших группах, разбросанных по огромнейшей сцене, я увидел несметный народ, погруженный в скорбь. А потом, когда фараон, побежденный стеланиями своего народа, восклицает: «Venga Mosè!» («Пусть придет Моисей!»), и появляется Бенедетти... Ах, какой великий певец! И какой поразительный у него грим, друзья мои! Я был поражен его простым и величественным одеянием, которое он скопировал со статуи Микеланджело в Сан-Пьетро-ин-Винколи в Риме. У вас, итальянцев, есть непревзойденные артисты! Бенедетти, едва только начал свое обращение к вседержителю, сразу же перестал быть для меня актером, комедиантом, а превратился в великого человека, служителя всемогу-

щего бога, который заставляет дрожать подлого тирана на своем троне. Какое впечатление производят его слова «Eterno, immenso, incomprendibil Dio!» («Вечный, безмерный, непостижимый бог!»)... Этот выход Моисея напоминает мне все самое возвышенное, что есть у Гайдна, и, может быть, даже слишком напоминает.

— Ах, вы злодей!

— Россини столь недосыгаем, что ему нечего опасаться моих ехидных намеков. Великое доказательство его смелости — эта интродукция, которая длится до половины первого акта и в которой маэстро осмелился двадцать шесть раз подряд повторить одну и ту же мелодическую тему! В этом отрывке Россини блещет познаниями Винтера\* и Вейгля\*\* и демонстрирует изобилие музыкальных мыслей...

— Какое же это изобилие — двадцать шесть раз повторить одну и ту же тему? Вот так критика!

— Дорогие мои, я не шучу: его находка заключается в том, что он сделал это повторение не монотонным. Будь у немецких композиторов что-либо подобное, они считали бы себя миллионерами. Говорят, Россини мало учился. У Россини я нахожу вот что: он, очевидно, скорее угадал музыкальную науку, нежели изучил ее, судя по тому, как смело и уверенно он владеет ею.

Друзья теснее окружают Стендаля, а он, все больше разгораясь, потому что ему нравится, когда его слушают со вниманием, продолжает. Он говорит о втором акте и имеет смелость утверждать, что многие зрители аплодировали с большим пылом еще и для того, чтобы показать, что поняли всю «сценическую» новизну музыки. А дуэт, в котором молодая еврейка прощается со своим возлюбленным?

— Это один из самых великих дуэтов, какие только мне известны!

Заговорили о третьем акте, и Стендаль обращает внимание на постановочные трудности, когда нужно показать переход через Красное море, трудности, из-за которых едва ли не провалился финал, не по вине композитора, а из-за того, что публике видны были мальчишки, которые колыхали бумажные волны и дружно

---

\* Винтер Петер (1754—1825) — немецкий оперный композитор.

\*\* Вейгль Йозеф (1766—1846) — австрийский оперный композитор, автор тридцати трех опер, одиннадцати месс, двух ораторий.

разбегались, когда эти волны должны были расступиться по воле пророка. И тут высокие чувства слушателей были убиты весельем, произвольным и необидным, не повредившим успеху, но помешавшим слушать финал оперы. Это обеспокоило и автора.

— Здесь надо что-то придумать, — заявил маэстро. — Когда публика смеется на комической опере — это прекрасно. Но когда она хохочет, слушая оперу-серию, — это мне льстит гораздо меньше. Только что же придумать? Переход через Красное море необходим, но я не могу наполнить сцену водой, чтобы у публики возникло представление о морской стихии. О Барбайя, ты такой мастер на выдумки, что посоветуешь?

— Оставить «Моисея» в покое. Я считаю, и так все идет прекрасно. Публики полный зал, она слушает оперу с интересом, получает удовольствие — вот что важно. А если в последнем акте она и посмеется немного, ничего страшного. Значит, уйдет из театра в хорошем настроении. Если уж тебе так хочется что-то делать, пиши себе на здоровье новую оперу.

— Как же я наивен, когда думаю получить совет от носителя искусства у импресарио! Скажи-ка мне ты, дорогой Тоттола, один из самых великих поэтических гениев, каких только знал мир...

— Ну вот, опять смеетесь! Не можете не шутить, даже когда речь идет о серьезных вещах?

— Скажи мне ты, что можно сделать, чтобы поправить финал? Это ты придумал переход через Красное море, ты и исправляй ошибку!

— Я придумал? Но это же написано в Библии, маэстро!

— Знаю, но в Библии не сказано, что переход должен сместить публику, и тем более не сказано там, что он должен портить мне «Моисея». Так что думай!

— Я думаю, маэстро, но мне кажется, тут довольно трудно что-то придумать.

— Я тоже пораскину мозгами. Может быть, мы вдвоем...

Однако решение так и не приходило. «Моисей» прошел уже два сезона, и в финале неизменно потешались, а не слушали музыку, потому что внимание отвлекалось на смешные накладки.

— Ясно, что машинист не может придумать ничего стоящего, чтобы создать иллюзию моря, наверное, это невозможно, и придется мириться, — сетовал маэстро.

Нам нужно найти какой-то другой выход из положения. Здесь нужна какая-то гениальная находка... Давай на-пряги свой гений, Тоттола...

— Маэстро, опять!

— ...и придумай что-нибудь неожиданное, чтобы публика забыла о смешном, бутафорском море и о мальчишках, которые вздымают волны.

Но время шло, а выход все не находился. Значит, так и суждено «Моисею» всегда идти с этим финалом, который губит его?

Однажды утром, когда маэстро был еще в постели (только что пробило одиннадцать), к нему ворвался Тоттола. Вид у него был решительный и в то же время робкий.

— О аббат! — воскликнул маэстро. — Что это ты вздумал будить меня среди ночи?

— Маэстро, мне тут пришла в голову одна идея...

— Возможно ли? Одна идея в четыре утра?

— Сейчас одиннадцать, маэстро. Но идея пришла мне еще вчера. Мне кажется, я придумал, как спасти финал «Моисея»!

Россини сразу приподнялся в постели.

— Что ты говоришь!

— Я подумал, что здесь нужен бы какой-то хороший вокальный номер... И написал стихи. Как бы обращение к богу, молитва...

— Привет! Меня тут нет! — воскликнул Россини и откинулся на подушки.

Растерявшись, но не думая сдаваться, аббат Тоттола достал из кармана лист бумаги:

— Послушайте. Вот как Моисей обращается к богу. Послушайте: «С твоего звездного престола, господи, обрати свой взор к нам, жалким детям твоим, к бедному народу твоему...»

Россини вскочил с постели. Выхватил у аббата бумагу и с волнением продолжал читать дальше:

— «Ты, кому подвластны стихи и планеты, укажи нам верный путь к спасению...»

Россини накинул халат и обратился к аббату:

— Сколько времени тебе понадобилось, чтобы написать эти стихи?

— Час, маэстро, — ответил аббат, с удивлением глядя на Россини.

— Очень хорошо. Меньше чем за час я напишу музыку.

И он тут же сел за пианино, поставил на пюпитр листок со стихами, взял несколько аккордов и своим прекраснейшим голосом сразу же запел молитву, идущую от самого сердца.

Как и предполагал Тоттола, это было обращение, мольбы, устремление души к богу. Но то, что он услышал сейчас, то, что импровизировал на его стихи маэстро, было какой-то сверхчеловеческой молитвой. Сначала мелодия звучала неторопливо, печально, словно жалоба, потом ускорялась, расширялась, набирала силу, поднималась, торжественно возносилась к небесам. Она волновала до глубины души и покоряла, заставляла плакать и в то же время ощущать невыразимую радость — мелодия выходила за пределы всего земного, это был поистине разговор с богом.

Маэстро, воодушевленный, продолжал вдохновенно петь, словно его окрыляла какая-то таинственная сила.

— Вот Моисей окончил молитву... И теперь ее подхватывает хор и Аменофи... Вот поднимается и поет Аарон, и народ вторит ему... А теперь, слушай внимательно, теперь молитву повторяет Эльчия... Послушай...

Обернувшись к Тоттоле, Россини вдруг увидел, что аббат в восторге и изумлении смотрит на него широко открытыми глазами, хочет что-то сказать, но не может, так и застыв с раскрытым ртом. Тоттола был потрясен!

— Ну как находишь? — спросил маэстро, удивившись, что тот пришел в такой экстаз.

— Маэстро! — воскликнул аббат, справившись наконец с волнением. — Маэстро, у меня слезы наворачиваются на глаза, и мне хочется опуститься на колени...

— Мне тоже, — ответил Россини с таким искренним чувством, какого аббат еще никогда не слышал.

И они замолчали, углубившись в какие-то свои мысли.

— Тоттола, ты создал одно из самых прекрасных своих произведений. Спасибо тебе, спасибо. А теперь беги к Барбае и скажи ему, чтобы он объявил о возобновлении «Моисея» с новым финалом. Беги. А я пока запишу молитву, чтобы сразу же передать переписчикам. «С твоего звездного престола...»

Вечер 7 марта 1819 года в театре Сан-Карло. Афиша сообщает о возобновлении «Моисея» «с музыкальными добавлениями и новым финалом, специально написанным сеньором маэстро Россини».

Стендаль, оказавшийся в этот день в Неаполе, спешит в Сан-Карло. Ему, как и остальной публике, хочется узнать, что же такое новое смог придумать Россини.

Первые два акта были встречены, как обычно, бурными аплодисментами. Однако публика не обнаружила в них ничего нового. Выходит, автор приберег новинки и сюрпризы к финалу? Но и в последнем акте звучала всем знакомая музыка. В афише говорилось о «добавлениях» и о «новом финале», так что сейчас-то и прозвучит наконец что-то неожиданное. Но вот уже близится сцена перехода через Красное море, и публика собирается по привычке повеселиться и поострить, как вдруг внимание всех обращается к Моисею. Он начинает новую аррию: «С твоего звездного престола...» Изумленные слушатели тут же затихают. Никому больше и в голову не приходит шутить или смеяться. Зачарованная красотой молитвы, публика мгновенно была захвачена и покорена этой мелодией. И не успел Моисей закончить, как произошло нечто из ряда вон выходящее — возбужденные, взволнованные, потрясенные слушатели вскочили со своих мест и принялись кричать:

— Браво! Браво Россини! Брависсимо!

Словно какой-то вихрь безумия охватил зал. Но молитва продолжается. Она звучит все шире, все сильнее. Теперь ее поют хор и солисты. Когда же заканчивают молитву Аарон и Эльчия, ее торжественно подхватывает народ Моисея, опустившись на колени. Его последняя мольба, возносимая к небу, звучит еще более страстно. Чудо свершается — волны моря разверзаются и пропускают народ, охраняемый богом.

Невозможно представить себе, каким громом аплодисментов разразился зал. Казалось, театр рушится. Зрители лож свесились через барьер и, как безумные, вопили во весь голос. В партере тоже кричали, стучали ногами и палками.

В ложе княгини Пиньятелли Стендаль заметил:

— Никогда еще я не видел ни подобного неистовства, ни такого триумфа. Даже успех «Сороки-воровки» в Милане, а он, поверьте, был невероятный, меркнет в сравнении с этим.

После спектакля Россини заявил:

— Некоторые немецкие критики утруждают себя, давая мне советы, какого рода музыку я должен писать. Им хотелось бы, чтобы я писал, как Гайдн или Моцарт. Что я, с ума сошел! Даже если б я из кожи вон лез,

я мог бы стать только скверным Гайдном и никудышным Моцартом. Я предпочитаю оставаться неплохим Россини...

В ближайших планах — поездка в Пезаро. Какая радость! Родной город, где он провел детство в семье скромного служащего, теперь официально приглашает его. Его просит об этом лично гонфалоньер маркиз Ансальди, а граф Джулио Пертикари жаждет чести предоставить ему гостеприимство в своем доме. О Джоаккино, как же вознесся ты за эти несколько лет!

Пезаро хочет открыть обновленный оперный театр постановкой «Сороки-воровки» своего прославленного сына, и Джоаккино соглашается подготовить спектакль от начала до конца. Он присылает рисунок, поясняющий, как нужно разместить оркестр, он дает указания насчет декораций и даже подсказывает, как легче управлять чучелом сороки, которая должна летать на сцене и украсть серебряную ложку.

Он приезжает в Пезаро в начале июня 1818 года и как зачарованный бродит по городу, по местам, памятным с детства, заходит в дом, в котором мальчиком играл в оркестре. Он ставит свою оперу. Здесь хорошие певцы и отличные, просто изумительные декорации. Их написали Ландрини и Санквирико\*. Постановка роскошная. Театр переполнен, интерес к спектаклю огромный, и когда появляется маэстро, его встречают громом аплодисментов, которым, кажется, не будет конца. Какой успех!

Маэстро принял приглашение графа Пертикари и остановился у него. Граф — очень неплохой литератор, его жена Костанца, дочь поэта Винченцо Монти, тоже пишет стихи, но чаще устраивает сцены своему мужу, потому что чересчур капризна и вспыльчива. Рассудить семейные споры граф Пертикари приглашает Россини, и тот охотно примиряет супругов, даже слишком охотно, шепчут злые языки. И это злословие вызывает ревность у других знатных дам.

В тот вечер на премьере в одной из лож находилась дама, давно уже заставившая говорить о себе весь мир. Слишком много говорить. Это княгиня Каролина Брунс-

---

\* Санквирико Алессандро (1777—1849) — крупнейший итальянский театральный художник XIX века, оформлявший оперы Верди, Россини, Доницетти и других композиторов, особенно много работал в театре Ла Скала.

викская, бывшая супруга принца Галльского, которому суждено занять английский трон под именем короля Георга IV. Эта не совсем нормальная супружеская чета и без того дала уже немало пищи для скандальной хроники. Теперь княгиня со своим пышным двором обосновалась на вилле «Виттория» неподалеку от Пезаро, но местные аристократы избегали ее общества из-за открытой связи княгини с простолюдином — конюхом Бартоломео Пергами, который держал ее в руках и беззастенчиво извлекал выгоду из своего положения.

Россини получил от княгини любезное приглашение. Дама звала его в гости на виллу. Но он, конечно, по совету местной знати ответил отказом, скорее грубым, чем остроумным, сказав, что «ревматические боли, лишив его спину гибкости, не дают ему возможности кланяться, как предписано придворным этикетом». Из-за этой бестактности год спустя, когда Россини снова приехал в Пезаро, его осыпала клака, нанятая фаворитом княгини, и в зале началась потасовка, потому что зрители были возмущены таким отношением к маэстро. Россини тайком вывели из театра, и он той же ночью уехал, чтобы избежать расправы, которой ему угрожали. Как трудна жизнь даже для того, кто хочет только спокойствия!

А в то время, когда Россини открывал в Пезаро театр, хоть «ревматическая боль» и была выдумана, случилось так, что он действительно серьезно заболел, и в Неаполь полетело сообщение о том, что он умер. Поправившись, Россини просил передать Барбайе: «Тут какая-то ошибка. В Пезаро я родился, а не умер».

По случаю выздоровления маэстро перед отъездом из Пезаро в начале августа в его честь был устроен пышный банкет, на котором адвокат Морози произнес стихотворный тост: «Россини искру с неба похитил нам у Феба. И ангельские звуки дарят нам эти руки!»

Россини тут же встал и, подняв бокал знаменитого вина графа Пертикари, симпровизировал стихи, относящиеся к редким его рифмованным шуткам, какие он сочинил за свою жизнь: «Друзья мои, давно нам жизнь дарит вино, и музыка б увяла без графского подвала!»

В Болонье Россини тоже бродит по дорогим сердцу местам, встречается с друзьями детства, со знакомыми, заглядывает в лица, чтобы увидеться с падре Маттеи («Молодец, молодец, слышал, много пишешь и тебе везет, слышал, что пишешь и серьезную музыку, «Моисея», например...»). Тут же, в Болонье, он заработал сто золо-



тых луидоров, написав небольшую одноактную оперу «Адина, или Калиф Багдадский» по заказу дон-а Диего Игнасио де Пина Манике, человека, у которого в избытке не только имен, но и тщеславия — он, инспектор португальских театров, пожелал сделать вот этаким подарком одной своей подруге-певице. Оперу показали в Лиссабоне на каком-то благотворительном спектакле, на том дело и кончилось.

Как же приятно путешествовать! В Россини вновь пробуждается любовь к бродяжничеству, которая зародилась еще в детстве, когда он скитался по театрам провинций Марке и Романья вместе с примадонной Россини и валторнистом Виваццей. Однако пора возвращаться в Неаполь. Барбайя рвет и мечет из-за его долгого отсутствия.

В Неаполе по-прежнему продолжается борьба между фанатичными приверженцами Россини и яростными антироссинистами. Эти последние ни на минуту не оставляют его в покое, но подобным неистовым усердием они лишь оказывают ему честь — действительно, ни о ком столько не говорят — плохо ли, хорошо ли, — сколько о нем.

— Оперу, немедленно напиши оперу! — требует Барбайя. — И заткни глотки всем болтунам!

— Ты хочешь, чтобы я написал оперу, которая понравилась бы моим недругам? — спрашивает Россини.

— А почему бы и нет? Лишь бы давала сборы. А ведь это мысль. Почему бы в самом деле не написать так, чтобы все остались довольны?

— Хорошо. А подходящее, то есть достаточно глупое, либретто у тебя есть?

— Есть. Маркиза Берлио.

— Тогда все в порядке. Как называется?

— Вот, держи. «Ричхардо и Зораида».

— Ты читал его? Что это такое?

— Не хуже других. История короля Нубии, который объявляет войну другому королю, отказавшему ему в руке своей дочери Зораиды. Она любит рыцаря Ричхардо. Переодевания, военные хитрости, дуэли, множество всяких других приключений, сам увидишь, тюрьмы, побеги, загадочный рыцарь, который оказывается Ричхардо, словом, разберешься. И все кончается свадьбой.

— Слава богу, хоть что-то новое! И при таких-то прекрасных либретто критики еще ругают меня за то, что я пишу иногда плохую музыку!

— Ты не можешь писать плохую музыку, даже если бы захотел.

— Ты очень любезен, Барбайя. У тебя что, неприятности? Только вот увидишь, на этот раз я действительно напишу плохую оперу, специально, чтобы доставить удовольствие антироссинистам, которым нужна привычная музыка. Я удовлетворю их желание. Так что можешь рассказать всем, что на этот раз Россини напишет оперу, в которой выразит свое почтение и преклонение перед традицией.

Барбайя распустил слух, который подхватили газеты («Говорят, что на этот раз Россини всерьез намерен осчастливить любителей старинной музыки»), но маэстро не сумел написать плохую музыку. Барбайя был прав. Однако композитор, как и обещал, сделал немало уступок любителям старины.

Вечером 3 декабря публика в театре Сан-Карло была в восторге. Опера прошла с неимоверным триумфом, едва ли не с большим, нежели успех «Моисея», потому что музыка понравилась всем.

— А теперь скажи,— вздыхал Россини, обращаясь к Кольбран,— стоит ли вообще так ломать голову...

Почитатели старых традиций преисполнились такой великой радости, ведь маэстро возвратился к столь дорогим для них приемам письма (предпочтение вокалу, ограничение оркестрового сопровождения, облегченный аккомпанемент), что «Джорнале делле дуэ Сичилие» даже напечатала письмо, которое якобы получила оттуда, с «Елисейских полей»\*, подписанное Доменико Чимарозой. Письмо было адресовано прославленному маэстро Россини и содержало несколько фраз, из которых явствовало, чего ждут педанты от искусства и какой должна быть, по их мнению, подлинная опера, чтобы она понравилась публике.

«Даже к нам сюда дошла весть о том, что, устыдившись дерзких приемов и чужеродных финтифлюшек, какими ты так часто больно оскорблял и себя самого и нас, ты, наконец, сумел посвятить себя служению святому культу божества, которое вершит Музыку...», «...Риччардо и Зораида», по счастью, сумели пробудить в тебе животворное пламя подлинной красоты, направить на истинный путь и заставили отказаться от современной музыкальной распушенности, каковой ты до сих пор был

---

\* Елисейские поля — синоним райских кущ. В переносном смысле «отправиться в Елисейские поля» — значит умереть.

не последней поддержкой...», «...твое возвращение на славный путь, с которого ты, к нашему величайшему огорчению, свернул...», «Не поддавайся больше постыдному соблазну блистать...», «...да обретет в тебе опору вырождающаяся итальянская музыка. Ты много сделал, чтобы повредить ей. Приложи теперь как можно больше усилий, чтобы вернуть ей прежнюю красоту...»

— Смотри-ка, сколько добродетелей обрел я, написав одну только эту оперу, которая куда хуже многих других моих сочинений! Знаешь, дорогой Барбайя, что меня злит в тех редких случаях, когда я готов злиться? Столько мудрейших критиков обвиняют меня в том, что я потакаю вкусам публики ради аплодисментов. Эти заявления моих противников доказывают как раз обратное. Они подтверждают, что я иду против большинства публики, именно для того, чтобы утвердить свой вкус.

— А ты всегда делай то, что считаешь нужным, потому что ты всегда прав. Лишь бы только я не прогорал...

«Делай то, что считаешь нужным...» А он между тем обязан сочинить кантату по случаю выздоровления короля Фердинанда, а потом, в марте 1819 года, написать по контракту «Эрмioniу» на стихи неизменно услужливого Тоттолы — оперу, сюжет которой ему не нравится, а в конце апреля должен подготовить еще одну оперу — для театра Сан-Бенедетто в Венеции.

Однако писать этой весной еще одну оперу он явно не расположен, тем более не отойдя еще от «Ричардо и Зоранды», «Эрмионы» и новой редакции третьего акта «Моисея».

И тогда он решил прибегнуть к уловке. Может венецианский импресарио согласиться на своего рода попури, неплохо слепленное из фрагментов последних опер Россини, в первую очередь из «Ричардо», которого еще не знают в Венеции, ну и с другими добавлениями? Конечно, может. Раз нет другого выхода из положения, импресарио согласится, лишь бы маэстро приехал в Венецию и занялся постановкой.

Постановкой? Всегда рад! А ты, предусмотрительный Горототела, давай пока переделай смехотворную мелодраму Шмидта, а потом художник Бевилакуа Альдо-Брандини — поэт уж совершенно никудышный — переделает переделку Тоттолы. Не страшно, что либретто написано тремя авторами. Опера все равно получится такой же, как и многие другие, которые уже шли не раз.

— Зачем ты это делаешь? — спрашивает огорченный аптекарь Анчилло, которому хотелось бы, чтобы его прославленный друг писал одни только бессмертные шедевры.

— Дорогой мой, — отвечает Россини, — потому что таковы сегодня условия существования композитора в Италии. Нужно работать как вол, чтобы как-нибудь заработать себе на кусок хлеба. Знаешь, сколько мне платили еще два года назад за каждую мою оперу? От четырехсот до пятисот лир самое большее. А я — Россини. Представляешь, сколько же платят другим! За «Цирюльника» мне заплатили четыреста скудо, а бас получил семьсот, а тенор Гарсиа тысячу двести! К тому же за свои оперы я дополнительно ничего не получаю, хотя они идут потом во многих других театрах. Славу я обретаю, если опера проходит успешно. Или свистки получаю. Но деньги — нет. Потому что деньги идут переписчику или импресарию. «Почему не пишешь одни только величайшие шедевры чистейшего искусства?» Потому что мне нужно иметь кусок хлеба, дорогой аптекарь, и нужно прокормить мать и отца, а он к тому же не прочь еще и выпить!

Но какое это имеет значение? Драма в двух актах «Эдоардо и Кристина», либретто трех авторов, музыка только одного композитора, но написавшего уже много опер, вечером 24 апреля вызвала в театре Сан-Бенедетто восторг. «Триумф, — писала «Ла гадзетта ди Венеция», — равного которому наши музыкальные сцены не помнят. Спектакль, начавшийся в восемь часов вечера, закончился в два часа ночи, потому что восхищенная публика заставляла повторять все номера и много раз вызывала композитора на сцену».

Преданный Анчилло, весь взмокший от волнения, пришел обнять маэстро:

— А знаешь... Знаешь, ведь это настоящий шедевр!

— Нет, дорогой. Настоящий шедевр — это ты. Шедевр дружбы.

Однако в партере оказались два неаполитанца, которые слышали «Ричардо» в Сан-Карло и, к величайшему удивлению соседей, подхватывали каждую новую мелодию «Эдоардо и Кристины». Россини предупредили об этом, и он пригласил их к себе во время антракта.

— Послушайте, друзья, я очень рад, что у вас такой прекрасный слух...

— Маэстро, эта ваша новая музыка — старая! Из «Риччардо»!

— Ну, молодцы! Я очень рад, что у вас и музыкальная память прекрасная. Но если сегодня вечером вы не будете больше петь мелодии из этой оперы, неважно какой, новой или старой, после спектакля я приглашу вас на ужин. Договорились?

Еще бы!

Наконец у него есть прекрасный сюжет, который ему нравится. В поисках его, отбросив множество пустых и нелепых либретто, Россини прочитал по совету учившегося в Италии французского музыканта месье Баттона, роман Вальтера Скотта «Дева озера». Сразу же загоревшись, он поручает Торототоле сделать из него либретто. Торототола быстро пишет ему первый акт, в котором много динамичных событий, а потом и второй, только менее удачный. Но в целом либретто все-таки способно вдохновить маэстро, и он с увлечением начинает сочинять музыку. Первый акт он пишет на одном дыхании. Однако не так поспешно, как прежде, а гораздо спокойнее. Его воображение, разгоряченное поэтическими сценами, легко переходит от лирики к драме, в музыке много печали, грусти, мягкой и тонкой поэтичности. И он опять создает нечто новое, как это было всегда. Когда противники начинают думать, что он уже исчерпал себя или остановился на каком-то жанре, он изумляет неожиданной новизной.

Второй акт, не совсем удачный, волнует его меньше, но когда действие прорисовывается четче и драматизм нарастает, музыка опять льется пылкой и кипучей волной. Маэстро тщательно выписывает характеры, вкладывает в них много тепла и человечности, осторожно рисует трепетные, тонкие чувства. Он старательно прорабатывает инструментальные партии. Оркестровка красочная и яркая, но строгая и прозрачная. Маэстро очень доволен своей работой.

А вечером 24 сентября 1819 года опера проваливается.

Публика пришла в театр Сан-Карло с совершенно явным намерением освистать оперу. Что за садизм такой проявляет она всякий раз, когда выходят новые оперы Россини? Разве столь частые ошибки в суждениях, которые она допускала, не научили ее хотя бы немного осторожности или сдержанности, особенно теперь, когда она должна была бы наконец понять, что перед нею гигант?

Публика в какой-то мере похожа на плененного зверя. Он чувствует, что вынужден терпеть власть укротителя, но старается при первой же возможности цапнуть его.

Скандал разразился, когда зазвучал военный марш. Бурбонские офицеры, имевшие привилегию занимать первые пять рядов партера, принялись отбивать такт саблями, и публика, обрадовавшись, что можно пошуметь, тоже стала отбивать ритм, стуча палками и ногами. И красота музыки от этого каприза публики, за которым последовали и другие, была перекрыта шумом. Чисто прозвучало только финальное рондо, и то лишь потому, что в нем были поистине акробатические трели, с которыми блистательно справилась Кольбран. Единственный номер, которому аплодировали. И который меньше всего этого заслуживал.

Россини, возмущенный такой низостью и таким невежеством публики, которая и без того так часто обижает его враждебными выпадами, ушел в уборную к Кольбран. Опера закончилась, провалилась. Во всяком случае, в этот вечер.

Вдруг вбегают секретарь театра и говорит, что публика продолжает аплодировать и вызывает на сцену певицу и маэстро.

— И меня? — взрывается Россини. — И меня? А за чем? Они же орали весь вечер!

— Но публике понравилось рондо, и она хочет, чтобы вы вышли.

— Хочет? Но я не хочу!

— Публика — повелительница, которой необходимо повиноваться.

— Публика была слишком невоспитанной повелительницей. Я не пойду.

— Как? Нельзя не уважить публику. Вы должны выйти. Слышите, что там делается?!

При этом секретарю взбрело в голову взять маэстро за руку. И тут происходит такое, чего, конечно, никто не ожидал от Россини. Маэстро вскакивает и со всего размаха бьет секретаря кулаком, да так, что несчастный отлетает в сторону. Маэстро тут же покидает театр, даже не попрощавшись с перепуганной Кольбран. Утром он уезжает в Милан.

В Риме и Милане его спрашивают, как прошла премьера «Девы озера».

— С успехом. С триумфальным успехом! — отвечает он, вновь обретая способность шутить.

Он еще не знает, что это вовсе не шутка, а правда. На втором представлении «Дева озера» действительно имела триумфальный успех. «Публика в восторге вознесла оперу к звездам,— сообщает ему через несколько дней счастливая Кольбран,— и последующие спектакли тоже идут с огромным успехом».

Вот тут Россини и восклицает:

— Не лучше ли, если моими премьерами будут считаться вторые представления?

В Милан он приехал для того, чтобы написать новую оперу и вынести еще одну премьеру. 26 декабря 1819 года в театре Ла Скала идет «Бьянка и Фальеро», либретто Феличе Романи.

И опять провал? Почти. Публика была весьма сурова и встретила оперу очень холодно. Только один квартет вызвал бурные, продолжительные аплодисменты. Квартет этот, по мнению слушателей, был несравненной красоты. Чувствовались когти льва, но сам лев дремал.

Россини огорчился гораздо меньше, чем после провала на премьере «Девы озера». Он и сам понимал, что писал «Бьянку и Фальеро» без должного увлечения, не так, как работал над предыдущей оперой. Сюжет не нравился ему, и он слишком спешил.

И все же, несмотря на прохладный прием на первом представлении, «Бьянка и Фальеро» прошла в этом сезоне тридцать девять раз. Какая выдержка при такой низкой температуре! А все дело в том, что в любой опере Россини, какая бы она ни была, даже не самая удачная, всегда есть чарующие номера или сцены, и провал ее стоит успеха, какого добиваются иные композиторы.

— Знаю,— говорил маэстро князю Бельджойозо,— что мне следовало бы писать поменьше. Но таков уж мой характер, мой инстинкт — я могу писать только, когда нахожусь во власти вдохновения. И не думайте, будто я не изучаю материал, не размышляю над ним. Я знаю всех классиков, могу даже сказать, что знаю их наизусть, потому что мне достаточно один раз послушать музыку, чтобы запомнить ее навсегда. Я знаю многое из того, что рождается сегодня. И когда я беру в руки либретто, на какое мне надо писать музыку, я как следует вникаю в него, прежде чем приняться за сочинение. Только — вот это верно, это я признаю — у меня есть один недостаток: вдохновение мое готово воспламениться в любую минуту.

Что поделаешь? И я не решаюсь сетовать на это божественному провидению. Характер у меня покладистый, вот и приспособляюсь...

Однако иногда все из-за той же приятной лени, не покидающей его в самый разгар работы, или если ему кажется, что он может спокойно обойтись без лишних усилий, он охотно это делает — берет музыку из какой-нибудь своей старой оперы и вставляет ее в новое сочинение, даже в мессу, которую пишет в марте 1820 года для монастыря Сан-Луиджи, да и в другие опусы, появляющиеся в это время. Но неизменно в нем желание совершенствоваться, оттачивать свое мастерство, горячее стремление отыскать новые неизведанные пути, и эти компиляции или «стряпня», как он их называет, — лишь отдых, какой он разрешает себе от никому не видимого внутреннего беспокойства, от устремленности к идеальному совершенству.

В 1820 году у него мало работы. Он больше занят Изабеллой Кольбран, чем музыкой. И все же надо писать оперу для Сан-Карло. И Россини опять сражаются с либретто. Это «Магомет II» герцога Вентиньяно, пользующегося славой неплохого драматурга. Но стихи его ужасны, они годятся лишь для того, чтобы актеры упражнялись в дикции.

— Нет, ты только послушай, что за стихи! «Божество, как солнце блещет! Божество, пред кем трепещет...» И нужно писать музыку на эти слова, от которых скулы сводит!

События, которые должны происходить на сцене, тоже не вызывают у него восторга, но все же некоторые ситуации интересны. Есть, однако, деталь, о которой маэстро не знал, когда Барбайя, всегда радующийся случаю услужить аристократам, рекомендовал ему сотрудничество с герцогом. Несчастный герцог, оказывается, слышет ужасным йеттаторе\*. И это в Неаполе, представляете себе! Россини, утверждавший, что не верит в подобные предрассудки, все же полагает, что на всякий случай было бы лучше отказаться от работы. Но это невозможно. Тогда он примиряется, но признается Барбайе, что когда начнет сочинять музыку, будет все время шеп-

---

\* Йеттаторе — человек, который способен сглазить что-то или кого-то, может навлечь беду.



тать магические заклинания и разложит на пианино целую коллекцию амулетов. И уже настраивается на то, чтобы встретить неприятности, которые его ждут.

И в самом деле так получается, что на сочинение этой оперы он тратит больше времени, чем на любую другую. Для него это уже многое означает. А когда он заканчивает оперу, она не может сразу же пойти на сцене.

Неаполь и — как следствие — вся Италия потрясены событием, ставшим прелюдией к тем жертвам, которые борцы за свободу отдадут родине. Ширится и выливается в революцию движение карбонариев, вызывая множество волнений, трагедий, преследований. Слезы и кровь вновь окропляют идеалы благородных сердец.

Постановка «Магомета II» задерживается до 3 декабря. Музыка в этой опере возвышенная, вдохновенная, необычайно мелодичная, в ней много динамики, чувствуется, что композитор стремился уйти от всего, что дается легко, что привычно и заранее обусловлено. Это хорошо продуманное, глубокое произведение, и оно становится вехой, которая открывает новый период творчества, воплощающий свежие идеи. Именно поэтому опера встречает холодный прием. Любая попытка омолодить музыку, преобразить ее, освободиться от старого упирается в глущую враждебность большинства слушателей.

И Россини снова вопрошает: «Стоит ли создавать что-то новое, если, двигаясь прежними путями, можно спокойно идти вперед, без опасений и препятствий?» Но тут же и отвечает самому себе: «Да, дорогой Джоаккино, стоит, потому что иначе нет никакого смысла заниматься искусством. Только в другой раз будь осторожнее и выбирай в соавторы человека, у которого хорошие отношения с фортуной».

И уезжает в Рим, где разнообразия ради пишет оперу для карнавального сезона в театре Аполло. Из Неаполя он привез уже готовый текст первого акта, которое один халтурщик делает по какой-то французской комедии. Либретто называется «Матильда», и опера уже объявлена в афише под этим названием. Но, прочитав его в дороге, маэстро обнаруживает, что оно никуда не годится, и, приехав в Рим, обращается к своему другу Ферретти, к тому, кто написал ему «Золушку», с просьбой выручить. Ферретти завален работой, однако он мог бы закончить для Россини одно уже почти готовое либретто, только оно называется «Грозный Коррадино». Как совместить гроз-

ного Коррадино и объявленную Матильду? Россини не теряется.

— Нет ли в твоём либретто какой-нибудь Матильды?

— К сожалению, только Изабелла.

— Как ты думаешь, она очень расстроится, если вместо Изабеллы мы будем величать ее Матильдой?

— Не думаю. У нее покладистый характер.

— Тогда все в порядке! Преврати твою Изабеллу в Матильду, нужно же сохранить хотя бы название, объявленное в афише, и давай мне как можно быстрее либретто.

Так появилась на свет опера «Матильда ди Шабран, или Красота и железное сердце». Название длинное, либретто еще длиннее, а времени в распоряжении маэстро до ужаса мало, и он, сколько успевает, сочиняет новую музыку и добавляет сцены из «Риччардо» и «Эрмионы», которые уже выручали «Эдоардо и Кристину», но когда видит, что все равно не успевает закончить работу вовремя, просит помочь маэстро Пачини \*, чья новая опера как раз в этом сезоне с большим успехом прошла в театре Валле.

По своей странной привычке быстро писать музыку Россини мог только в окружении друзей. И у него в доме постоянно собиралась большая компания. Тут бывали маэстро Картони и Пачини, певицы Липпарини и Парламаны, певцы Фусконни, Фьораванти, Монкада, Амбрози, а также писатель Массимо Д'Адзельо \*\*, который, по его словам, приехал в Рим учиться и писать картины.

Часто появлялся здесь и странный, прямо-таки мефистофельского облика человек — высокий, тощий, как призрак, с магнетическим блеском в огромных черных глазах, с ниспадающими на плечи волосами, с длинными костлявыми руками — неизменно в темном старомодном костюме заговорщика. Своим демоническим обликом он поначалу у всех вызывал ужас. В его фигуре действительно было что-то сверхъестественное, не от мира сего. Этот невероятный музыкант, выступая в театрах и кон-

---

\* Пачини Джованни (1796—1867) — итальянский оперный композитор, среди лучших его опер — «Сафо» и «Медea», автор не-скольких теоретических работ, воспоминаний, статей, учебников по гармонии и контрапункту.

\*\* Д'Адзельо Массимо (1798—1866) — крупный итальянский писатель, известен историческим романом «Эторе Фьерзмоска», «Воспоминаниями».

цертных залах Европы, повсюду восхищал и завораживал публику колдовской игрой на своей волшебной скрипке. Его звали Никколо Паганини.

Они были большими друзьями с Россини. В доме маэстро этот фантастический скрипач, мрачный, словно фатум, превращался в самого сумасшедшего весельчака. Пока композитор, сидя за пианино, сочинял, Паганини выхватывал только что написанные ноты прямо у него из рук или подбирал с пола, куда Россини бросал их, чтобы потом отдать переписчикам, ставил на пюпитр сразу несколько страниц и исполнял на скрипке всю музыку — имитировал целый оркестр, импровизировал самые виртуозные вариации, пародировал певцов и извлекал из скрипки фейерверк трелей, каскадов и каденций исключительной трудности. Это был ослепительный танец звуков, которые возникали под его смычком, под его длинными, гибкими пальцами, бегавшими по струнам, точно белки по веткам. Феноменальный, поистине сатанинский скрипач!

Россини слушал его потрясенный. Что за волшебство олухотворяет это существо, казалось, захваченное вихрем безумия — какого-то невероятного мелодического безумия?

— Я никогда не слышал ничего подобного! — восклицал Россини. — Какая могучая экспрессия при такой головокружительной фантазии!

В эти дни Паганини имел возможность доказать бескорыстие своей дружбы. Перед генеральной репетицией у дирижера театра Аполло славного Джованни Болло случился апоплексический удар. Все в панике. Растерянность невероятная. Кем заменить дирижера в последний момент? Как выпускать спектакль? Вызвался помочь Паганини. Он знал оперу наизусть и, будучи удивительным музыкантом, провел репетицию, читая партитуру с листа, а потом, как поистине великий дирижер, продирижировал и первыми тремя спектаклями.

Но даже помощь такого Волшебника не смогла спасти «Матильду ди Шабран» от приема, какой имели при первом исполнении многие другие оперы маэстро.

Газеты писали: «Исход оперы явил нам очевидную картину воинственно настроенных групп. С одной стороны были те, кто охвачен чувством врожденного противоречия и распален скорее чьими-то наущениями, нежели собственными впечатлениями. С другой — сражались го-



рячие поклонники прекрасной гармонии. В первом акте исход боя был под сомнением, но во втором противникам оперы пришлось ретироваться, а поклонники Россини развернули знамя одержанной победы».

«Исход боя» под сомнением, и «одержанная победа» — так или иначе шла борьба. Были аплодисменты, но раздавалось и немало свистков. Что называется, успех противоречивый.

На другой день Россини прогуливался с приятелями по Корсо и встретил маэстро Пачини.

— Знайте же, синьоры, что я должен разделить вчерашние аплодисменты с маэстро Пачини, потому что это он помог мне завершить «Матильду». Но если я великодушно передаю ему его долю скромных аплодисментов, то он должен получить и свою часть многочисленных свистков.

— Для меня великая честь, — ответил Пачини, — быть в сражении и в несчастьи рядом с Маэстро всех маэстро!

Покинув Рим, «Матильда ди Шабран» позднее встретила самый горячий прием и в Италии и в Европе, ее повсюду исполняли знаменитые теноры и примадонны, которые находили в ней возможность продемонстрировать свои вокальные способности так широко, как ни в какой другой опере.

Сезон веселья — карнавал 1821 года. И прежде римские карнавалы славилась как самые веселые, и сюда стекался народ отовсюду. В это время разрешались любые, даже очень смелые шутки, лишь бы они не задевали религию и служителей церкви. Из домов и дворцов веселье выливалось на улицы, на площади и в театры и опять возвращалось в дома. Россини охотно возглавлял все самые шутливые затеи.

И среди его сумасбродной компании выделялся Никколо Паганини, невероятно забавный со своим романтическим обликом, были тут и маэстро Пачини, Массимо Д'Адзельо, несколько певиц из театра Тординона, где в этом сезоне пела Липпарини, многим кружившая голову. Компания часто собиралась в доме у Симонетти. Все молодые, все мастера покурлесить. Однажды вечером кто-то предложил устроить маскарад. Что для этого нужно? Массимо Д'Адзельо вспоминает, что решено было

прикинуться слепыми и отправиться по городу просить подаяние.

Д'Адзельо сочиняет стихи:

Не оставьте в день веселья  
Нас, несчастных от рожденья.  
Дамы света, полусвета,  
Не оставьте без привета  
И без мелочи нас, бедных...  
Колокольчики звенят,  
До, ми, соль сказать хотят...  
Молим мы из сил последних  
Милость божью окажите,  
А потом уже пляшите...

— Вы гениальный поэт! — восклицает Россини.

— Это точно. И я возмущен Данте Алигьери, который оскорбил меня тем, что посмел родиться раньше и перебежал мне дорогу! — парирует Д'Адзельо.

— Но я докажу вам, что смогу дотянуться до ваших стихов. Стихотворный шедевр требует и шедевра музыкального.

Он моментально пишет к стихам музыку. Они тут же разучивают ее, и нет ничего приятней, чем наблюдать, как эти замечательные люди развлекаются, всерьез занимаясь этой клоунадой.

На сцену (то есть на улицу) выходят в жирный четверг. Костюмы исключительно элегантные, а сверху накинуты лохмотья — театральные, условные лохмотья, разумеется, чистые. Россини и Паганини должны на гитарах имитировать оркестр. Маэстро решает переодеться женщиной — увеличивает свою и без того уже солидную полноту какими-то толщинками и делается совсем толстым.

— Бесподобно! — восклицает Массимо Д'Адзельо, в изумлении глядя на него.

И Паганини, тощий как палка, тоже хочет обрядиться в женское платье. В нем он выглядит еще более худым и трагически мрачным. Компания произвела фурор. Сначала в двух-трех домах, куда они пришли в гости, затем на Корсо — главной улице Рима, а ночью — на балу.

Окрыленный успехом, Россини предложил устроить еще один маскарад, приглашая не только друзей, но и всех желающих участвовать в столь возвышенном проявлении искусства. Решили посмеяться над оперой маэстро Грациоли «Белый пилигрим», которая с большим успехом шла в этом сезоне в Риме.

Шутники выучили хор из этой оперы, надели костюмы прошлого века — черные тоги, длинные парики, изменили гримом лица и вышли на Корсо. Держа перед собой большие нотные листы, они принялись во все горло распевать арии из «Пилигрима». Возле кафе «Русполи» вокруг них собралась такая толпа, что пришлось остановиться и спеть все сначала. Но по костюмам и жестам люди поняли, что они высмеивают маэстро Грациоли, а значит, смеются и над публикой, которая так горячо аплодировала его опере. В толпе раздались недовольные, протестующие голоса, вскоре посыпались и угрозы, кое-кто уже пустил в ход кулаки. Тогда шутники во главе с Россини решили, что благоразумнее всего исчезнуть, и совершили маневр, который именуется поспешным отступлением. Однако вечером они повторили свою пародию в домах друзей и имели огромный успех.

— Вот постоянно так,— заметил маэстро,— чтобы увидеть успех, мне всегда приходится дожидаться второго представления. Прямо какой-то рок!

Россини подошел к поворотному моменту в своей жизни. Уже шесть лет он работал по контракту в Неаполе. Он написал для неаполитанских театров восемь опер и еще столько же для других сцен Италии. Он почти полностью подчинил свой талант особенностям и артистическим возможностям великой певицы Кольбран, не выступавшей в комическом репертуаре. Он выдержал тяжелые сражения, он победил, утвердив свой новаторский стиль в тех музыкальных кругах Италии, которые были воспитаны на старых традициях, он упрочил и сделал европейской свою славу. Не потрясая никакими революционными манифестами, он совершил революцию в мире оперы («Только одной из его многочисленных опер достаточно, чтобы освятить его имя в храме бессмертия», — писала тогда неаполитанская пресса), и теперь, когда его контракт с Барбайей истекал, он думал о новых, более широких горизонтах.

Было еще и другое обстоятельство — личное, которое побуждало его изменить обстановку. В эти дни он писал своему дяде в Пезаро: «Прошу вас об одном одолжении, которое следует сохранить в полной тайне. Мне нужны моя метрика и свидетельство о том, что я холост. Когда получите эти бумаги, отправьте их сразу моей матери,

хорошенько запечатав сургучом, чтобы даже она не смогла вскрыть конверт до моего приезда в Болонью».

Если бы Барбайя узнал об этом письме, он был бы крайне удивлен и встревожен. А Изабелла Кольбран, единственная, кто был посвящен в эту тайну, была счастлива.

Но и это не все. Еще весной, когда Россини вернулся из Рима, его навестил маэстро Герольд, который ездил по Италии в поисках артистов для парижской Оперы. В разговоре с Россини он высказал пожелание, не особенно, впрочем, настаивая, чтобы композитор побывал за границей. Почему бы не познакомиться с Парижем? Россини не обещал.

В это время у него уже был контракт с итальянской оперой в Лондоне, причем в нем имелись оговорки, которые давали ему большую свободу. Кроме того, ему нужно было уладить и некоторые другие дела, а также завершить кое-что для театра Сан-Карло.

Барбайя тоже в этом году расставался с неаполитанскими театрами, во всяком случае сейчас, поскольку и у него истекал срок контракта. Но он, разумеется, не оставлял свою великую страсть — театр. Барбайя задумал новое грандиозное предприятие. Он решил познакомиться с новыми итальянскими операми Вены, привезти в прославленную столицу музыки труппу, которая столько лет с триумфом выступала в Сан-Карло. Он хотел показать венцам, как пишут и как исполняют музыку в Италии. Сама по себе эта инициатива делает честь импресарио и снимает многочисленные, чаще всего необоснованные обвинения, которые выдвигались против него. Барбайя прежде всего заручился согласием певцов и Россини, потому что строил свою программу в расчете на него, на эту молодую славу Италии. Он составил весьма выгодный для маэстро контракт. После сезона в венском Кертнертортеатре — театре у Каринтийских ворот — в самой видной из столиц, где доводилось работать Барбайе, Россини будет волен остаться в Вене, отправиться в Париж либо вернуться в Неаполь. Будущее представлялось Россини в высшей степени привлекательным, а за прекрасными заграничными контрактами он видел еще и сияющие радостью, чудесные, колдовские глаза Кольбран.

Пока же он мог с легким сердцем писать свою последнюю для Сан-Карло оперу. Торжественный вечер при огромном стечении публики, устроенный в конце сезона



в его честь в неаполитанском театре Сан-Карло, на котором присутствовали король и весь двор, принес Россини приятную сумму в тринадцать тысяч лир, и при этом он затратил совсем немного труда на сочинение кантаты для четырех голосов и хора, где продемонстрировала свою виртуозную технику Шомель (Кто это говорит, будто Россини неравнодушен к Шомель? Разве неизвестно, что Россини пылает любовью к Кольбран? Всем известно, кроме Барбайи, разумеется).

Новая опера — это «Зельмира», либретто которой всеми осмеиваемый, но старательный Тоттола перекроил из какой-то французской трагедии. Писалась опера торопливо, репетировали ее наспех, хотя и с превосходным дирижером Фестой и под наблюдением автора. Премьера состоялась 16 февраля 1822 года. На этот раз не пришлось дожидаться второго представления, чтобы иметь успех. Публика в первый же вечер встретила оперу горячо и восторженно. Бурные овации в театре, панегирики в прессе «гению современной музыки». Ах, наконец-то! Неужели нужно было дожидаться отъезда маэстро, чтобы признать наконец его большие заслуги?

— Может, потому и признают их, что уезжаю?

На прощальном представлении «Зельмиры» в театре присутствовали король и двор. Расставание с Россини было очень теплым и превратилось еще в один триумф оперы, которую поднимали так же высоко, как «Отелло» и «Моисей».

— Однако они преувеличивают! — признался Россини Кольбран. — «Зельмира» не стоит и одной арии из этих опер!

— Не мешай им, раз уж они так великодушны...  
Неделю спустя Россини уехал из Неаполя.

Он уехал не один. Вместе с ним в коляске сидела Изабелла Кольбран, а в другой коляске следовали горничные, баулы, сундуки, чемоданы и огромные коробки — багаж богатой и элегантной дамы, к тому же артистки. Изабелла покидала не только Неаполь, она расставалась и со своим прежним образом жизни одинокой женщины. Она выходила замуж за Россини.

Соединиться в браке они решили еще пять месяцев назад и держали это намерение в величайшей тайне. Нужно было не вызвать подозрений и ревности Барбайи, избежать сплетен и пересудов публики. А когда они по-

женятся, злые языки умолкнут. Если же и станут болтать и злословить, то супруги только пожмут плечами.

Они познакомились еще во времена «Танкреда», вернее, гораздо раньше. Когда Россини еще мальчиком ва его певческие заслуги принимали в Музыкальную академию Болоньи, тогда же торжественно было объявлено, что ее членом стала и другая молодая, но уже знаменитая певица — Изабелла Кольбран. Ей было тогда двадцать один год, ему — четырнадцать лет. Теперь же, как того требовала галантность, они утверждали, что оба примерно одногодки. Но Россини в свои только что исполнившиеся тридцать лет и в самом деле выглядел молодым человеком, а Изабелла не скрывала своего возраста искусственно, что весьма достойно похвалы, когда речь идет о женщине, и по-прежнему была на семь лет старше него.

Это была очень эффектная женщина. Ярко выраженная испанка — огромные черные глаза, полные губы, смугловатая кожа. Высокого роста, она со своей небольшой полнотой выглядела весьма солидной, внушительной дамой, но это нисколько не мешало ей держаться с изяществом и быть элегантною. Словом, красивая женщина, такого типа, какой нравился Россини. Начиная с двадцати пяти лет он тоже стал полнеть и едва ли не с удовольствием привыкал к прибавлению в весе и своей новой, импозантной фигуре, которой так щедро одарила его природа и которая придавала ему весомость. Лишь бы только тучность и весомость не стали весьма чрезмерными...

Менее терпимо относился он к преждевременному выпадению волос, предвещавшему лысину. Но тут уж ничего не поделаешь. Впрочем, нет, Россини знал, что станет делать — он призовет на помощь спасительный парик. В какой-то мере ради красоты, но скорее для того, чтобы не оставаться с непокрытой головой, потому что подвержен простуде...

Едва встретившись в Неаполе, Изабелла и Джоаккино сразу же потянулись друг к другу. Оба были красивые, молодые, знаменитые, оба привыкли к беззаботной жизни и страстно любили искусство. Джоаккино — пламенный поклонник красивых женщин, Изабелла — уже не новичок в любви, но человек добрый и славный. Однако в ту пору было много препятствий: влюбленный Барбайя, покровительство короля, коварное шпионство товарищей по театру, слежка слуг и уличных мальчишек,

подкупленных недоверчивым импресарио. Конечно, слуг и мальчишек можно было заставить замолчать, перекупив их, а чтобы избежать сплетен в среде артистов, достаточно было действовать осторожно.

Маэстро и примадонна не замедлили выразить взаимную симпатию и дать друг другу самые нежные доказательства любви. Но поначалу это был каприз, который во многом зависел от различных переменчивых обстоятельств — и от ее связей, и от его пылких увлечений. Россини всегда был окружен множеством женщин! Среди них были не только артистки, но и светские дамы, не говоря уже о простолюдинках, бесхитростно предлагавших себя. Они очень нравились ему, если бывали красивы, напоминая о его собственном простонародном происхождении.

На протяжении шести лет Изабелла и Джоаккино не раз сближались и расставались, снисходительно относясь друг к другу и взаимно прощая измены. Потом, во времена «Девы озера», которую он написал специально для нее и которую публика так несправедливо освистала на премьере, Изабелла стала очень ласкова с ним. Наверное, она впервые в жизни испытала трепетную нежность, доброе и чистое чувство, какого не знала прежде, почти материнское желание утешить этого большого ребенка, впервые открывшегося ей в минуту печали, сбросив привычную маску насмешника. Тогда она поняла, что жизнь, которую вела прежде, больше не устраивает ее, и открыла ему свои чувства. Ее искренние слова любви доставили Джоаккино неведомую ранее огромную радость, потому что после невыразимо светлых слов, которые говорила ему в детстве мать, он обычно слышал от женщин только привычные ласковые слова, выражающие чувственное любопытство в порыве быстро вспыхивающей и столь же быстро гаснущей страсти. Изабелла и Джоаккино стали думать о том, что неплохо было бы соединиться в браке и жить не разлучаясь, вместе работать в театре, который так часто приносил им почести триумфаторов.

Пылкий, но практичный, маэстро не забывал и о материальной стороне, находя, что союз этот хорош со всех точек зрения. Он получал такие деньги, какие никогда еще не зарабатывал ни один другой маэстро (не очень много, потому что труд композитора плохо вознаграждался, но в общем-то достаточно, чтобы жить вполне обеспеченно). И она была богата, у нее имелись именина

и вложенные в дело капиталы в Сицилии, вилла и земли в Кастеназо, в десяти километрах от Болоньи, которые отец ее приобрел у испанского колледжа во времена французского нашествия и оставил ей в наследство. Ее капитал составлял сорок тысяч римских скудо. Кроме того, Изабелла была знаменитой певицей, и голос ее приносил ей огромные деньги, а рядом с таким прославленным композитором, которого рвут на части все импресарио, доходы ее увеличатся еще больше. И маэстро тоже обеспечивал свои оперы великолепной исполнительницей.

Словом, обоим брак этот приносил неплохую выгоду, но прежде всего радость, потому что они любили друг друга. Ей нравился этот большой ребенок, который в свои тридцать лет пользовался всемирной славой. Ему нравилась эта великая певица, которая была в расцвете своей блистательной зрелости, привлекало ее чуть грустное очарование, присущее женщинам, чувствующим приближение осени.

Так зачем же медлить? Вот и полетело письмо дяде в Пезаро: «Прошу об одолжении, которое следует сохранить в полной тайне. Мне нужны моя метрика и свидетельство о том, что я холост...».

Бракосочетание состоялось в Кастеназо, недалеко от Болоньи, в часовне Верджине дель Пилар на вилле Кольбран. Они обвенчались через девять дней после отъезда из Неаполя — 6 марта 1822 года — обвенчались поспешно, без обычного объявления в церкви, без пышных торжеств. Церемонию совершил приходский священник Сан Джованни Баттиста, свидетелями были местный житель Луиджи Каччари и слуга невесты Фернандес.

Только неделю из медового месяца провели они на вилле в Кастеназо. Затем Джоаккино Россини и его жена Изабелла отправились в Вену, где у них был контракт с Итальянским театром у Каринтийских ворот.

Контракт им предложил Барбайя, не подозревавший, что они вернутся к нему мужем и женой. Он жил в Вене уже три с половиной месяца, готовя большой итальянский сезон, состоявший в основном из опер Россини, и ни о чем не ведал.

Новый сезон в Каринтийском театре открылся 27 марта 1822 года оперой Карла Марии Вебера «Вольный стрелок», которая с большим успехом прошла в Берлине. В Вене автор впервые встал за дирижерский пульт.

Ловкий приспособленец, Барбайя хотел польстить немецкому духу, представив прежде немецкую музыку. Он заручился симпатией и доверием публики, которые нужны были ему, чтобы бомбардировать потом австрийскую столицу итальянскими операми, по правде говоря, только россиנייםскими, как и было задумано в его смелой и патриотической программе.

Открытие сезона — прекрасное. Зал переполнен, аплодисменты, восхищение оперой и композитором. На спектакле присутствовали Россини с женой и лучшие итальянские певцы. Ставилась опера Вебера, но всеобщий интерес вызывал Россини, итальянский волшебник, чьи оперы Вена слушала уже шесть лет, знала почти все и аплодировала с таким восторгом и горячностью, что вызывала негодование немецких композиторов и критиков. Не все, конечно, но многие из них громко возмущались и призывали публику поддерживать престиж своих маэстро вместо того, чтобы с таким пылом славить музыку иностранную. Иностранную? Итальянскую.

В тот вечер, когда публика увидела наконец итальянского маэстро, им налюбовались вдоволь. «Это очень любезный молодой человек, — писали газеты, — с приятными манерами, привлекательной внешностью, веселого нрава и весьма остроумный. Приглашенный в некоторые артистические салоны, он покори́л всех живостью и непринужденностью в беседе, а также своей, по крайней мере внешней, скромностью».

Первая встреча супружеской пары Россини — Кольбран с Барбайей вылилась в весьма резкое выяснение отношений.

Импресарио был настолько потрясен, когда узнал, что они муж и жена, что поначалу решил — это розыгрыш. От этого шутника Россини всего можно ожидать. Только эта шутка Россини оказалась весьма неприятной, потому что это была правда. Барбайя никак не мог успокоиться, но Россини помог ему быстро прийти в себя, сделав только одно замечание:

— Выходи́т, ты предпочитаешь, чтобы я покинул тебя? Хочешь — пожалуйста... Только скажи. Разумеется, со мной уедет и Изабелла.

Пришлось примириться. Барбайя снял венский театр на три года, потратил немало средств, вместо немецкой администрации, которая привела театр почти к краху, поставил своих людей, подготовил большой сезон, соблазнив публику прежде всего именем Россини. Газеты

писали: «Иностранный импресарио обещает нам многое. Посмотрим». Разве он мог отказаться от Россини и Кольбран? Оставалось одно — примириться.

И начались репетиции «Зельмиры». Этим спектаклем должен был открыться сезон итальянской оперы.

— Дирижировать будешь ты? — спросил Барбайя у Россини.

— Если хочешь. Но лучше, если бы репетировал и вел спектакль старый Вейгль. Во-первых, он действительно очень хороший дирижер, знающий свое дело, а во-вторых, было бы ошибкой сбрасывать его с трона. Венцы подумают, что мы приехали разбойничать.

— Ты прав.

— А если дирижировать будет по-прежнему Вейгль, то мы не заденем патриотических чувств венцев и покажем, что целиком доверяем немецкому маэстро, и тот из благодарности постарается доказать, что не питает ко мне ни вражды, ни зависти, и продирижирует оперой наилучшим образом.

— Ты, как всегда, прав. Ты не только великий музыкант, но и мудрый дипломат. Жаль, — вздохнул Барбайя, — что тебе пришлось в голову жениться...

— А что, я не должен был этого делать?

— Мог бы по крайней мере выбрать кого-нибудь другого...

— Ладно, не начинай, Барбайоне. А маэстро Вейглю скажи, что я буду только заходить на репетиции и ни во что вмешиваться не стану.

К своему удивлению, Россини обнаружил, что в Вене многие австрийцы говорят по-итальянски. Образованные люди — почти все. И в театральных кругах больше звучала итальянская речь, нежели немецкая. Придворный хормейстер был веронец Антонио Сальери, весьма известный композитор, автор опер «Венецианская ярмарка» и «Признанная Европа». Последняя с огромным успехом прошла в Милане в Ла Скала, а еще одна его опера, «Дананды», ставилась в парижской Опере. Либреттистом в Императорском театре тоже служил итальянец — аббат Джузеппе Карпани, который немедленно предложил свои услуги Россини, восторженным поклонником которого он был. Маэстро воспользовался этим и попросил написать стихи для арии с женским хором, которую думал добавить во второй акт «Зельмиры». Аббат Карпани обладал неплохим поэтическим даром, как и его предшественник

Метастазии («О, не будем делать сражений!» — просил он), и тотчас же выполнил просьбу маэстро.

И тогда прямо у него на глазах Россини меньше чем за час с небольшим сочинил арию и хор. Изумленный Карпани побежал трезвонить об этом по всему городу, утверждая, что видел чудо.

— Ах, маэстро, как жаль, что вы не знаете немецкого языка! Вы бы послушали, какие удивительные вещи говорят про вас, как вы восхищаете всех своей музыкой. Вы бы околдовали публику и заставили ее плакать, если бы могли говорить на ее языке.

— Я думаю, ни к чему пока заставлять бедную публику плакать. И зачем мне учить немецкий язык, если все вокруг говорят по-итальянски, и Моцарт, когда захотел создать свою божественную музыку, разве писал ее не на итальянские слова?

Премьера «Зельмиры» была назначена на 13 апреля.

— Выходить с премьерой тринадцатого — ты что, с ума сошел?! — взорвался Россини и сделал Барбайе своими пухлыми пальцами йеттатуру\*.

— А что? В Неаполе я не позволил бы себе подобную смелость. Но здесь, в Вене, совсем другое дело. Здесь уверяют, что число тринадцать приносит удачу! К тому же, если премьеру перенести, придется потерять еще два дня. А Вейгль, который так любит репетировать, да и ты потакаешь ему в этом, вы оба и без того уже вынудили меня потерять слишком много времени.

Итак, итальянский сезон начинается 13-го «Зельмией» — «последним творением россиниевского гения». Публики невероятное множество. На площади возле театра люди толпились уже с двенадцати часов дня. «Сладостное ожидание!» — восклицали восторженные поклонники итальянской музыки. «Скандал!» — громко возмущались другие. Понадобилось вмешательство полиции, чтобы публика могла спокойно пройти в театр.

— Убедился теперь, что число тринадцать приносит удачу! — говорит Барбайя маэстро.

В какой-то момент дирекция театра уже не знает, как разместить зрителей, и вынуждена закрыть двери. А ведь в зале две тысячи мест, и обычно он кажется слишком просторным.

---

\* Жест в сторону человека, который может сглазить или принести несчастье, — выставленные рогами указательный палец и мизинец.

Все ново для публики в этом спектакле: опера, труппа, итальянская манера петь и кланяться, роскошь декораций и костюмов, на которую не поскупился Барбайя. Но Кольбран неважно чувствует себя и не может показывать во всем блеске свое искусство, «бесподобное», как было объявлено. Другие певцы — Давид, Нодзари, Амброджи, Боттичелли, — привыкшие к колоссальному залу театра Сан-Карло, теряются в столь тесном помещении. Только Эккерлин, немка по национальности, учившаяся в Италии, чувствует себя хорошо.

— Убедился теперь, что даже здесь число тринадцать не приносит удачи? — говорит Россини Барбайе.

Но музыку слушатели оценили очень высоко. И в последующие вечера, когда певцы освоились с обстановкой, атмосфера в зале все более разогревается, буквально накаляется, публику охватывает настоящее безумие, и начинается череда триумфов, которые не прекратятся до закрытия сезона.

В Вене в эту пору отдохновения после бурных наполеоновских войн все жаждут развлечений, и любимейшее из всех — театр. В городе только и разговоров, что об итальянской труппе, итальянской опере, итальянских певцах, но больше всего говорят об удивительном маэстро, которому всего тридцать лет, а он уже написал тридцать две оперы.

— Сколько вы сказали?

— Тридцать две.

— Но это феноменально!

— Более чем феноменально. Он — гений.

О нем рассказывают необыкновенные вещи. Необыкновенные? Нет, все это правда, уверяют фанатики. Россини становится всеобщим кумиром — реальность и фантазия помогают друг другу, прославляя его.

— А ты знаешь, что он пишет оперу за десять дней и даже не перечитывает написанные страницы, потому что переписчики выхватывают их прямо из рук!

— А ты знаешь, что поэты не успевают за ним сочинять стихи!

— Какие сцены самые лучшие? Вы хотите знать, какие сцены самые лучшие в «Зельмире»? Чему больше всего аплодировали? Всему, за исключением увертюры.

— О, почему же?

— Потому что ее нет. В спектакле очень много музыки, два акта, и опера идет четыре часа, но никто не находит ее длинной. Однако автор счел излишним добавлять еще и увертюру.



— Каждый вечер маэстро вынужден много раз выходить на сцену кланяться. Требуют «бис»? Нет. Введено совершенно новое правило — не разрешено повторять ни одного номера. Опера и так длится до полуночи, и кроме того, каждая сцена настолько прекрасна, что невольно ждешь, что же будет дальше, и хочется слушать все новые и новые мелодии.

— Ну а каков маэстро из себя?

— Красив. Полноват, но красив.

Триумфальный сезон. «Зельмира», «Ричардо и Зораида», «Коррадино» (новое название «Матильды ди Шабран»), «Елизавета», «Сорока-воровка»... Хотели поставить и «Цирюльника», но не нашлось подходящего исполнителя для главной роли.

— Ты бы сам мог спеть Фигаро, — как бы шутя, но с тайной надеждой рискнул предложить Барбайя Россини, который и в самом деле был бы неповторимым Фигаро.

— А я думаю, что успех был бы еще больше, если бы его спел ты, — ответил Россини. — По крайней мере, публика избавилась бы от тебя раз и навсегда.

Успех огромный, но сколько при этом зависти, ревности, даже самой настоящей ненависти! Чем больше публика аплодирует, тем яростнее набрасываются некоторые газеты на итальянскую музыку, на маэстро, на все итальянское.

Один из самых завистливых и озлобленных критиков — великий маэстро Карл Мария фон Вебер\*. Несчастный человек! Он никак не может примириться с успехом Россини. Худой, невезучий, издерганный, а самое главное — неизлечимо больной, что приведет его к могиле совсем молодым (болезнь эта объясняет и заставляет простить многие его выпады), Вебер не хочет мириться с тем, что Россини оказывают такие почести. Он считает, что Россини даже не заслуживает и разговора о нем. И в то же время, наивно и смешно противореча самому себе, Вебер только и делает, что спорит о Россини, пишет и говорит о нем.

И речь идет вовсе не о разнице школ, направлений или пристрастий. Это лютая ненависть, и ничего больше. Письма Вебера, его разговоры, его корреспонденции

\* См. наст. изд.: Эд. Мишотт. «Визит Рихарда Вагнера к Россини». С 477.

в газетах (он сотрудничает с пражской газетой) полны нападок на Россини и на итальянскую музыку. Слава Россини? Это мода, которая скоро пройдет. Его музыка? Она не существует. Стил? Это просто смешно — говорить о стиле Россини. Вебер пытается острить и высмеивать ненавистного маэстро.

Сколько же низости в такой богатой душе! Когда Россини рассказывают об оскорблениях, которые обрушиваются на него Вебер, итальянский маэстро абсолютно невозмутимо отвечает:

— Может быть, эти всплески гнева полезны для его здоровья. И это было бы очень хорошо, потому что здоровье у него слабое, и мы можем по крайней мере утешаться, что сохранили для искусства такой великий талант. Да и зачем обращать внимание на то, что он говорит? Мне рассказывали, что он яростно уничтожал даже Бетховена, ругая на чем свет стоит его «Геронческую». Так что я оказался в неплохой компании...

И все же нельзя утверждать, что Карл Мария фон Вебер был суров во всем. В пражской газете время от времени можно было прочитать высочайшие похвалы музыке, операм и намерениям маэстро Карла Марии фон Вебера. Похвалы, высказанные с превосходным знанием всех тонкостей, потому что написаны они были — и опубликованы, разумеется, без подписи — самим Карлом Марией фон Вебером.

Разлитие желчи у немецкого композитора несколько не беспокоило маэстро Россини и уж никак не нарушало его приятную жизнь. Приглашаемый в самые аристократические и богатые дома, пользующийся всюду благожелательным вниманием и расположением, итальянский композитор везде производил впечатление жизнерадостного, спокойного, очень приятного и притом очень умного человека, умеющего непринужденно держаться в любом обществе. Кроме знатных особ, жаждавших чести видеть его в своих гостиных, Россини встретил в Вене славную компанию молодых повес, которые как нельзя лучше оправдывали любимый венцами ритуфель: «Wein, Weib und Gesang» — «Вино, женщины и песни». Они познакомили его с вакхическими радостями ритуалов дегустации молодого вина. Маэстро совершал с ними веселые прогулки за город, на холмы Гринцинг, Нуссдорф, Хайлингенштадт, где в уютных трактирах, отмеченных вместо вывески сосновой лапой или веткой терновника, им подавали белое вино, от которого прояснялась голова, хоте-

лось петь, взгляд загорался и сердце билось сильнее, не меньше опьяняли и два-три поцелуя, сорванные со свежих губ какой-нибудь белокурой Катрин. Они возвращались домой, слегка пошатываясь...

Россини очень любил подобные прогулки, но никогда не переходил границ приличия — его спасало чувство меры, свойственное ему как человеку уравновешенному. Он нередко пел друзьям, импровизируя, и люди собирались вокруг, счастливые, что могут насладиться неожиданным концертом.

Один юмористический листок поместил карикатуру, которая изображала маэстро возвращающимся с одной такой веселой прогулки, — ему помогают удержаться на нетвердых ногах две милые девушки. Россини только улыбнулся. Но газетка, набравшись смелости, опубликовала и другой рисунок: Россини был изображен мальчиком, которого мать наказывает за побег из дома и заставляет повернуться к ней спиной. В фигуре матери, заносившей над ним палку, нетрудно было узнать Кольбран.

Тут уж синьора Изабелла возмутилась. Как? В таком славном городе смеют с неуважением относиться к ее мужу, а ведь он европейская знаменитость, и к ней тоже, а она другая столь же европейская знаменитость! Она успокоилась лишь тогда, когда ей объяснили, что венцы имеют привычку шутить только над самыми знаменитыми и самыми уважаемыми людьми, и эти карикатуры — свидетельство завоеванного признания.

Триумфальные приемы в театре, веселые загородные прогулки, все это хорошо, но маэстро получает еще кое-что и для души. Объявлен концерт, в котором будет исполняться «Героическая симфония» Бетховена, и Россини никак не может пропустить его, тем более что в зале обещает присутствовать сам автор. Итальянский маэстро знает немало сочинений великого боннского музыканта и считает его гигантом в музыке.

В зале, где должен состояться концерт, Россини старается держаться как можно незаметнее, чтобы публика не обращала на него внимания. Он не хочет, чтобы ему оказывались какие-либо почести на вечере, где должны чувствовать только Бетховена. Этот молодой, лишенный предрассудков итальянский маэстро удивительно деликатен, и никто из его суровых и важных критиков даже не подозревал этого. Концерт покорила Россини.

Когда отзвучали последние такты симфонии, исполнение которой публика не прерывала аплодисментами, весь зал поднялся и устроил Бетховену грандиозную овацию. Россини тоже встал и увидел Бетховена. Он сидел возле оркестра, ссутулившись, взлохмаченный, безучастный ко всему, что происходило вокруг. Абсолютно глухой, погруженный в какие-то свои мысли, он совершенно не слышал этого урагана аплодисментов, бушевавшего в зале, он даже не заметил, что концерт окончен. Россини наблюдает за тем, как первая скрипка подходит к Бетховену, берет его за руку и поворачивает к залу. При виде поднявшихся с мест зрителей, взволнованно хлопающих руками, Бетховен теряется, некоторое время недвижно стоит, возвышаясь над этим морем аплодисментов, которые не слышны ему, затем внезапно, не поклонившись, не сделав никакого жеста, уходит мрачный и недовольный.

Россини говорит:

— Послушав такую музыку, можно согласиться стать глухим, как и Бетховен, чтобы не слышать больше ничего, ибо невозможно услышать что-либо более прекрасное!

Но тотчас же, как бы исправляя оплошность и уступая своему веселому нраву, добавляет:

— Впрочем, лучше все-таки не терять слуха, мало ли что...

И он загорелся желанием познакомиться с этим человеком. Ему объяснили, что это будет нелегко. Бетховен — медведь, неисправимый медведь и никого не хочет видеть. Но Россини не отказывается от возникшей идеи: он сумел в свое время познакомиться с другими «медведями». Мазетро просит музыкального издателя Артария устроить ему встречу. Бетховен отвечает, что болен — у него воспалены глаза и он никого не может принять. Россини снова идет в наступление и посылает к нему мазетро Сальери, потом брата Бетховена Иоганна и, наконец, аббата Карпани, который пользуется симпатией прославленного композитора. Карпани добивается разрешения и сопровождает Россини в дом Бетховена.

Бетховен жил в своей трагической глухоте, окутанный тайной, которая при полном безмолвии окружающего мира уносила его в какой-то ирреальный мир, населенный одними мелодиями, рождавшимися в нем для него одного, вдали от жизни, чуждый всему, что занимает человечество. Он жил в мансарде под крышей, в нужде

в крайней нужде. При одном только взгляде на его жилище невольно становилось не по себе.

Это была какая-то неопрятная комната, где царили беспорядок и грязь, некое подобие каморки средневекового алхимика. На полу проступала сырость, к стене был придвинут старый рояль, черный лак которого закрыт слоем пыли. Повсюду разбросаны страницы печатных и рукописных нот. Между роялем и кроватью стоял небольшой, грубо сколоченный стол в чернильных пятнах, и на нем валялись перья. Какие-то одежды и не очень чистое белье было брошено на стулья и на скамейку, на другой столик, на котором стояли и грязные тарелки с остатками вчерашней еды. Среди всего этого запустения сияли только прекрасные глаза маэстро, глубоко посаженные под густыми бровями. Спутанные пряди волос нависли над широким лбом, в котором металась неведомые миру мысли. От небольшого носа горькая складка шла к плотно сжатым, похожим на рану, губам. Он казался стариком, а ему было пятьдесят два года.

Маэстро лежал на кровати, закутавшись в старый халат, утративший свою форму и цвет. Он держал в руках нотные листы и время от времени поглядывал в открытую дверцу в стене возле кровати, которая вела в кладовку. Он следил за старой служанкой, чтобы та не стащила у него яйца и молоко.

Здесь рождались божественные мелодии.

Россини был ошеломлен, взволнован и смущен. Он почти устыдился своего собственного здоровья, благополучия, спокойствия, своей удобной и приятной жизни. Когда вместе с аббатом Карпани, взявшим на себя роль переводчика, он вошел в эту комнату, Бетховен был занят потной корректурой.

— А, Россини! — проговорил он, и голос его прозвучал мягко и чуть глуховато. — Это вы автор «Севильского цирюльника»? Примите мои поздравления! Это превосходная комическая опера, я прочел ее с большим удовольствием. Ее будут ставить до тех пор, пока будет существовать итальянская опера. Не пишите ничего, кроме опер-буффа. Любая попытка создать что-нибудь в ином жанре обернется для вас насилием над самим собой.

— Маэстро, — остановил его Карпани, вынужденный записывать свои слова в тетрадь, которую Бетховен всегда держал возле себя, — это был единственный способ беседовать с ним, — наш Россини уже сочинил много



опер-серия — «Танкред», «Отелло», «Моисей». Я недавно посылал их вам с просьбой познакомиться...

— Я видел их,— ответил Бетховен,— но, поверьте мне, опера-серия — не для итальянцев...

— Что вы! — воскликнул Россини, не позаботившись записать свой протест в тетрадь.— И оракулы могут ошибаться!

— Для того чтобы создать настоящую драму,— продолжал Бетховен,— у вас, итальянцев, нет серьезной музыкальной теории. Да и как вам ее разработать у себя, в Италии? А в опере-буффа никто не может сравниться с вами, итальянцами. Ваш язык, живость вашего темперамента призывают работать именно в этом жанре. Посмотрите на Чимарозу. Насколько комические элементы превосходят в его операх все остальное! То же самое можно сказать о Перголези. Вы, итальянцы, очень много значения придаете своей церковной музыке. И в самом деле, в его «Стабат» есть и волнение, и чувство, но форма... ей не хватает разнообразия, конструкция монотонна, а вот «Служанка-госпожа»... \*

Россини попросил Карпани передать Бетховену, как глубоко он восхищается автором «Геронической симфонии» и сколь признателен за то, что тот разрешил ему лично выразить свои чувства. Бетховен глубоко вздохнул и сказал по-итальянски: «О, я несчастный!..»

Голос его звучал бузутешно. Потом он задал Россини несколько вопросов об итальянских театрах, о самых известных певцах, поинтересовался, часто ли ставятся в Италии оперы Моцарта, доволен ли Россини итальянской труппой, выступающей в Каринтийском театре, и пожелал большого успеха итальянскому сезону, встал, проводил гостей к выходу и еще раз повторил, обращаясь к Россини:

— Помните, вы должны писать много такой же музыки, как «Цирюльник»...

Спускаясь по лестнице, Россини испытывал такое тяжелое чувство, был так подавлен тем, в какой нищете и запустении живет этот великий человек, что не мог удерживать слез. Карпани объяснил:

— Но он сам хочет этого. Он мизантроп, нелюдим, человек со странностями, у него даже нет друзей...

---

\* Лучшая опера Джованни Перголези, первая опера-буффа, с нее начинается история жанра, в котором так блистательно проявил себя Россини.

В тот же день Россини присутствовал на торжественном обеде у князя Меттерниха. Под сильным впечатлением от встречи с Бетховеном, переживая волнение, вызванное этим визитом и скорбными словами маэстро «О, я несчастный...», все еще звучащими в его ушах, он смущался и чувствовал себя неловко. Позднее он вспоминал:

— Мне было стыдно, что меня окружали здесь таким вниманием в то время, как о Бетховене даже не вспомнили. Я не мог удержаться и прямо высказал все, что я думаю об отношении двора и венской аристократии к величайшему музыкальному гению нашей эпохи. В ответ я услышал то же, что мне сказал Карпани. Я возразил, что глухота несчастного маэстро должна была бы вызывать искреннее сострадание. Неблагодарно упрекать несчастного в некоторых слабостях, оправдывая этим свое нежелание помочь ему. Я добавил, что если бы все богатые венские семьи собрали по подписке некую сумму, можно было бы обеспечить великого композитора рентой, достаточной, чтобы избавить его от нужды. Но мое предложение ни у кого не вызвало поддержки. Однако я не оставил свою идею и попытался собрать необходимые средства, на которые можно было купить Бетховену хотя бы самый скромный домик. Кое-кто поддержал меня, но все же кончилось это ничем. Мне ответили: «Вы плохо знаете маэстро. На другой же день, как только он станет хозяином дома, он продаст его. Он не может долго оставаться на одном месте. Ему нужно менять жилище каждые полгода, а слуганок — каждые полтора месяца». Так что я вынужден был отказаться и от этого проекта. Но как жаль!

#### Фантастический сезон в Вене.

Газеты, особенно провинциальные, подстрекаемые желчным Вебером, продолжали злые нападки на итальянского маэстро, но публика не переставала осаждать Каринтийский театр и со все большим восторгом аплодировала операм Россини.

Одна венская газета, возмущившись грубостями своих коллег, опубликовала статью, в которой с большим уважением и восхищением писала об итальянском музыканте, его операх, о труппе, блистательно исполнявшей их, и сравнивала критиков-педантов с москками, тавкающими на колосса Россини.



Россини не мог и шагу сделать по улице, чтобы вокруг него не собирався народ. Люди приветствовали его, выражали свое восхищение, нередко даже аплодировали. Россиниевская музыка завоевывала все слои общества. Великий философ Гегель писал жене: «Пока у меня будут деньги, чтобы ходить в итальянскую оперу, останусь в Вене. У итальянских певцов голоса, дикция, душа и теплота такие, каких нет ни у какого другого народа. Я понимаю теперь, почему музыку Россини так поносят в Германии, особенно в Берлине. Потому что она создана для итальянских голосов, как бархат и шелк для элегантных женщин, а страсбургские паштеты для гурманов. Эту музыку надо петь так, как поют итальянцы, и тогда никакая другая музыка не превзойдет ее».

Прощальный спектакль был дан в честь Россини и в его пользу. Это был вечер «фурора и бурного восторга». А потом Россини и его жена, которых публика проводила громом аплодисментов, пригласил к себе на ужин ведущих солистов. И произошло то, о чем газеты писали с необычайным изумлением.

Россини и его гости сидели за столом — отмечали так же именины синьоры Изабеллы, когда с улицы стал доноситься шум, который все нарастал, словно прибой. Наконец можно было расслышать громкие голоса, выкрикивающие имя Россини. Маэстро послал слугу узнать, в чем дело, и тот, вернувшись, сообщил, что возле дома собрались сотни поклонников, привлеченных пущенным кем-то слухом, будто сюда придут венские певцы спеть серенаду в честь маэстро.

Россини на мгновение растерялся, потом заявил:

— Мы не можем допустить, чтобы эти славные люди остались недовольными. Они пришли сюда в надежде услышать концерт? Так давайте, друзья, симпровизируем его!

И он тут же велел придвинуть рояль к открытой балконной двери, сел за него и заиграл вступление к арии из «Елизаветы», а синьора Изабелла спела ее с балкона. Собравшаяся внизу толпа ответила оглушительными аплодисментами и потребовала продолжения концерта. Тогда исполнили дуэт Давид и Эккерлин. Снова аплодисменты и просьба спеть еще. Тенор Нодзари тоже вышел на балкон и своим сильным голосом спел арию из «Зельмиды». Затем Кольбран и Нодзари исполнили чудесный дуэт из «Армиды» «Дорогая, тебе эта душа...»

Толпа на улице разрасталась и, казалось, была охвачена каким-то безумием. Люди громко вызывали маэстро. Когда он появился на балконе, кто-то громко закричал:

— Браво Россини! Спойте нам! Спойте!

Толпа подхватила это требование.

Измученный, но улыбающийся маэстро уступил просьбе и спел выходную арию Фигаро из «Цирюльника», спел таким звучным голосом и так мастерски, что вызвал поистине безумные аплодисменты. Затем попрощался, сделал широкий жест рукой, прокричал «Спокойной ночи!» и удалился вместе с женой и друзьями.

Но это было не последним аккордом в прощании Вены со своим любимцем, которому дунайская столица в течение четырех месяцев оказывала поистине княжеские почести. Самые видные представители венской знати устроили в его честь памятный банкет и вместо заключительного тоста преподнесли ему на серебряном подносе три с половиной тысячи дукатов «с просьбой не отказываться от этой мелочи, служащей знаком восхищения его неоценимых заслуг и признательностью за удовольствие, которое доставили прекрасные вечера, когда звучала его музыка».

В ответ маэстро тут же сочинил арию и назвал ее «Прощание с венцами». Слова, разумеется, были его же. Ария начиналась так: «Покидаю тебя, край любимый, но сердце мое остается здесь...»

Вот когда Тоттола мог бы хитро улыбнуться...

Ну, а теперь в Лондон? Выходит, для Россини началась пора больших странствий по Европе, где все хотят видеть его, все приглашают?

Конечно, венский опыт был настолько успешным, что окрылил маэстро, и он готов был отправиться в новые путешествия. Человек он без предрассудков, скептик («Но если я загляну к себе в душу, так ли уж это на самом деле?»), очень любит тишину и покой, но все же приятно, когда тебя чествуют и перевозносят, словно монарха.

А пока путь из Вены превратился в нескончаемую череду празднеств. Самые важные особы приходили в гостиницу, где останавливались супруги Россини, чтобы выразить им свое почтение и уважение, их приглашали на обеды, составляли комиссии для организации банкета.

тов в их честь, повсюду, даже во время коротких остановок, их осаждали восторженные поклонники, прославляя знаменитого маэстро и знаменитую примадонну. Понятно, что путешествие затягивалось, но в конце концов можно и не спешить, когда получаешь столько удовольствий.

— Я еще никогда не был так близок душевно с публикой, как в Вене,—признавался Россини впоследствии.—Видишь ли, я не тщеславен, но если по утрам вместе с кофе, молоком и шоколадом мне не подают теперь еще и хорошую порцию аплодисментов, не восклицают: «Да здравствует Россини!»,—то я нахожу, что обслуживание не на высоте.

В Удине в тот вечер, когда он приехал, шла «Матильда ди Шабран». Россини с женой отправились в театр.

— Хочу посмотреть, как чувствует себя, разъезжая по Италии, это мое римское фиаско.

Оно чувствовало себя прекрасно. Опера нравилась, вызывала бурные аплодисменты. Когда же публика узнала, что в зале Россини, восторг перешел все границы.

Проведя полдня в Болонье и обняв родителей, маэстро вернулся к тишине и покою виллы Кастеназо и с нежностью обнял жену:

— Дорогая Изабелла, не встретил бы я тебя, не было бы такого успеха.

— Не говори так, дорогой. Ты уже был Россини до знакомства со мной.

— Да, но я, наверное, так и брэнчал бы до сих пор на рояле свои мелодии, ездил из города в город, сочиняя комические оперы то для одного театра, то для другого, и без конца вел бы бродячую жизнь. А вот ты, никакой склонности не имея к комической опере, уж позволь мне это сказать...

— Я не обижусь. Я потому и не пою их, что они не увлекают меня.

— И правильно делаешь. Так вот, это ты заставила меня писать серьезные оперы, которые принесли мне уважение критики и тех, кто считает себя знатоком. И, держась на этом весьма серьезном фундаменте, я позволяю себе иногда сочинять и комические оперы. Это ведь как-никак мое призвание. Но никто больше уже не считает меня несерьезным человеком. К тому же, если бы не ты, думаешь, я согласился бы уехать из Италии, которую так люблю, где мне так хорошо, хотя публика

иной раз и доставляет огорчения. Дорогая, не будь я женат на тебе, то женился бы непременно, хоть сейчас...

Что, что? Россини пускается в нежные признания? Пока что, уж если быть точным, он бросается в объятия Кольбран. Нет, он, конечно, признает, что в новом положении чувствует себя прекрасно. Приятно, когда рядом любимая, умная женщина, которая приносит столько радости, побуждает работать и притом судит строго, обладая музыкальной культурой и большим театральным опытом. Ну а сейчас они побудут какое-то время в Кастеназо и насладятся идиллией. И пока они отдыхают, он напишет «Сборник упражнений для обучения пению», в этом ему весьма поможет опытейшая певица. Сборник уже обещан венскому издателю Артария.

Долго ли они пробыли в Кастеназо? Конечно, нет. Импресарио венецианского театра Ла Фениче предлагает ему прекрасный контракт на новую оперу, которая должна пойти в карнавальный сезон. Маэстро откладывает «растяжимый» контракт с Лондоном и принимает предложение Венеции. А в Лондон он поедет сразу же, как только напишет еще одну оперу.

Но маэстро забывает, что теперь он знаменитость и обязан участвовать в разных важных событиях. А одно из них уже близится.

В Вероне должен собраться Конгресс наций, в задачу которого входит навести порядок в Европе после наполеоновского урагана. И вот однажды утром в Кастеназо прибывает королевский курьер и вручает маэстро собственноручное письмо князя Меттерниха. В письме говорится: «Вы — бог гармонии, и вам следует приехать сюда, где так нуждаются в гармонии». А зачем? Писать кантаты, готовить музыкальные спектакли и празднества. Маэстро соглашается.

— Если бы достаточно было только моих кантат, чтобы правительства пришли к соглашению,— говорит он,— желаемая гармония, то есть согласие, было бы достигнуто немедленно.

Он должен также поставить в филармоническом театре две свои оперы — «Деву озера» и «Счастливый обман». Что касается кантат, то Россини решил поначалу: наверное, с ним пошутили, сказав, что их нужно написать очень много и, естественно, весьма поспешно. Оказалось, их действительно требуется много, и маэстро хватается за голову.

— Кантата в честь «Священного союза», кантата в честь дворян, в честь богатой буржуазии, в честь праздника согласия и даже (подумать только, какая мысль!) в честь народа и бог знает еще в чью честь... Что же делать? Знаю, знаю что. Использую в основном свою дааную музыку. Старая музыка как нельзя лучше подходит для официальных парадов. А слова... Постараемся подогнать их получше... В одной кантате слово «союз» попадает на жалобный хроматический вздох. Ладно, в конце концов это же не единственный вздох, который вызывает этот самый «союз»!

В Вероне пожелали устроить и грандиозное представление на знаменитой веронской арене, на одном из величайших памятников Древнего Рима, насчитывающем два тысячелетия. И Россини пришлось сочинять музыку для аллегорического действия с хором и танцами на стихи Газтано Росси, веронского поэта, который уже писал для Россини либретто. Поэт спустил с себя семь потов, стараясь избежать, как было приказано, малейшего намека на политику, на войну, на мир, на все, что могло нарушить равновесие уже намечавшегося нарушения этого равновесия.

В результате получилось грандиозное представление с таким невероятным количеством народа, что даже страшно было. Съехавшиеся сюда монархи были поражены. Маэстро сам дирижировал всей этой «музыкальной стряпней».

— Я должен был привести ее в соответствие с другой стряпней, которая готовилась на благо народов, не так ли?

Арена, заполненная множеством исполнителей и зрителей, произвела на него огромное впечатление. Это был незабываемый праздник.

— Тем более незабываемый, что я чуть не свернул себе шею. Чтобы дирижировать оркестром и хорами, мне пришлось встать под колоссальной, наспех сбитой статуей, которая, насколько я мог понять, должна была изображать Согласие. Как и подобает Согласию, она не очень-то прочно держалась на своем постаменте, и мне казалось, в любую минуту может рухнуть на меня. Поэтому я все время втягивал голову в плечи, отчего шея и заболела.

Как бы в вознаграждение за труды Россини был представлен русскому царю Александру I, который подарил ему (ох, как же щедры эти монархи!) пару запонок.

Кроме того, Россини был приглашен петь (петь, а не играть!) в апартаменты герцога Веллингтона и князя Меттерниха.

Много почестей и сто золотых луидоров. Тех луидоров, которые еще несколько лет назад назывались наполеондорами...

Ну а теперь надо ехать в Венецию и писать оперу, обещанную театру Ла Фениче. Понятно, что в Местре \* композитора и его супругу Изабеллу встречает преданный Анчилло. Он счастлив, что может принять друзей в своем богатом доме. Но он весьма обеспокоен:

— Уже середина декабря, как же ты успеешь написать такую большую оперу? Имей в виду, что здесь ожидают необыкновенного.

— Не бойся, мой дорогой аптекарь, опера будет необыкновенной. В Кастеназо я написал много музыки.

— Ох, ну слава богу! Гора с плеч! Сразу же скажу тебе — премьера будет делом серьезным. Венецианцы знают, что театр платит тебе за эту оперу пять тысяч франков, сумма фантастическая, столько не получил еще ни один маэстро...

— Совершенно справедливо. Но надо же, чтобы когда-то начали платить как следует. Ведь это позор, что композитор получает гораздо меньше любого самого плохого певца.

— ...и зная о таком большом гонораре, венецианцы явятся в театр с большими претензиями.

Венецианцы высказали свои претензии сразу, еще до того, как была написана новая опера, на другой день после рождества 1822 года, когда на открытии карнавального сезона был поставлен «Магомет II». Из-за неудачного исполнения опера провалилась. Кольбран не здоровилось, она была не в голосе, и ее грубо освистали. Публика получает удовольствие, если может низвергнуть кумира. И вечером какие-то невоспитанные люди продолжали со злостью преследовать певицу насмешками до самой гондолы, в которую она садилась, чтобы отправиться в гостиницу.

— Плохое начало, — печально заметил Анчилло, предостерегая маэстро. — Будь осторожен, немецкая груп-

---

\* Предместье Венеции на материке.

пировка, которую поддерживают власти, все еще не может пережить твои успехи в Вене и хочет заставить тебя дорого заплатить за них — она сплачивает силы.

Внешне спокойный, Россини принялся работать над новой оперой, план которой определился. Это была «Семирамида», либретто Газтано Росси по одноименной трагедии Вольтера. Трагическая опера, масштабная, многоплановая, но маэстро закончил ее за тридцать три дня.

На репетициях, проведенных автором с неумолимой строгостью, потому что до премьеры оставалось слишком мало времени, а опера была очень длинной: два с половиной часа первый акт и полтора часа второй, — увертюра восхитила музыкантов удивительной глубиной и увлекательным разнообразием мелодий. Всем показалось, что они слышат какого-то нового, неведомого прежде, сурового Россини. Хотя маэстро без конца предупреждали о том, что противники готовят ему фиаско, он был совершенно спокоен, уверен в себе, как всегда, когда был убежден, что написал хорошую оперу. Прекрасно, если она понравится публике, но важнее, чтобы он сам был доволен ею.

К счастью, его жена поправилась, не стало неровностей в эмиссии голоса, которые так раздражали слушателей «Магомета II». В «Семирамиде» Изабелла получила одну из «своих» партий — партию королевы, властительницы оперы и вокала. Благородная осанка, импозантность, незаурядный талант трагической актрисы, необыкновенные вокальные возможности — все это делало исполнение партии выдающимся. Арсачи пела превосходное контральто Мариани, партию Ассура — знаменитый бас Галли, в спектакле также участвовали второй бас Мариани и тенор Синклер.

Как-то репетировали финал первого акта, знаменитую сцену у могилы Нино, когда из нее появляется призрак короля, отравленного с согласия королевы Семирамиды принцем Ассуром, чтобы занять его место на троне. Покойник обрушивает на них проклятия. Страшная колдовская сцена, в которой Россини достигает сильного драматического напряжения. Партию призрака поручили одному венецианскому студенту-вокалисту, ученику профессора Гаспари. Учитель, как правило, сопровождал своих воспитанников в театр, и это было бы не страшно, если бы он не подпевал им.

Настал момент, когда ученик-призрак начал свою партию и профессор Гаспари стал вторить ему, хоть и

вполголоса. Россини, постучав палочкой по пульту, останавливает оркестр и требует:

— Только один призрак нужен, только один! Начали!

Начали. Но Гаспари опять не может удержаться от привычки тихо подпевать своему ученику. Тогда маэстро снова стучит палочкой по пульту и сердито восклицает:

— Я написал эту сцену только для одного призрака, а не для дуэта призраков!

Премьера «Семирамиды» состоялась 3 февраля 1823 года. В театре не осталось ни одного свободного места, публика толпилась даже в коридорах. В ложах невозможно было шелохнуться. Зрители ждали начала спектакля прямо-таки с болезненным нетерпением. Вице-король венецианской Ломбардии вместе с супругой отложил отъезд в Милан, чтобы присутствовать на спектакле.

Увертюра сразу, с первых же тактов захватывает публику, волнует и приводит в экстаз. Когда она завершается, по залу проносится ураган аплодисментов, раздаются громкие восторженные возгласы. Экспансивный Анцилло не в силах сдерживать свои чувства и кричит из своей ложи поэту Буратти, сидящему с остальными друзьями в партере:

— Это успех! Это триумф! Я же говорил! Вы послушайте, что будет дальше!

Публика слушает, но успех как-то сникает. На всем протяжении первого акта, несмотря на то, что в нем много высокой поэзии и звучит волнующая и величественная музыка, прием холодный. Публика в нерешительности. Она изумлена и растерянна, услышав такого необычного Россини, хотя даже «обычный» Россини настолько разнообразен, что способен и на «Цирюльника» и на «Моисея».

Противники опять начинают ликовать. По партеру и ложам пробежал слушок, который завистники всегда пускают на премьерах Россини:

— Маэстро исчерпал себя.

— Ему нечего больше сказать.

— Его слава — пучок соломы: горит, но недолго...

Глупость и зависть никогда не складывают оружия, ни в какие времена, ни перед чем, даже перед чудесами.

Вещие вестники провала сияют. Добрый Анцилло спешит к маэстро сообщить, что публика настроена враждебно, что недруги подстрекают ее, стараясь вызвать скандал.



— Канальи, ведь все подстроили! Отдубасить бы их как следует палкой!

— Да нет, не надо. Пусть себе стараются, побереги лучше палку. Не только они, но и публика холодна. Будем надеяться, что температура повысится. Должна, я думаю... Я же знаю, что написал хорошую музыку, я спокоен.

— Ты — да, а мы — нет!

— Если публика не хочет или не в силах понять, я не виноват. Поймет завтра, как обычно. Публика ведь почти всегда опаздывает.

Однако в этот вечер она не опоздала и не стала ждать следующего, чтобы понять. Как только начался второй акт, она вдруг как-то сразу покорилась. И не помогли никакие заговоры, никакие подстрекательства. Анчилло увидел, как помрачнели лица противников, которые еще минуту назад сияли, не сомневаясь в провале.

Восторжествовало благородство или пробудились угрызения совести, как это бывало уже не раз, только публика теперь пожелала вознаградить маэстро за свою первоначальную холодность самым горячим выражением восторга. Каждый номер, писали газеты, «был вознесен к звездам. Фурор произвела сцена Мариани, ее дуэт с Кольбран-Россини и сцена Галли, а также прелестный терцет трех вышеназванных певцов».

Спектакль окончен, а публика аплодирует без устали. Она вызывает на сцену певцов, вызывает маэстро и встречает его громкими восторженными криками, снова вызывает. Покинет ли она наконец театр, эта публика? Девять раз вынужден был маэстро выходить на сцену и отвечать на бурные приветствия зрителей. А когда он вышел на улицу, его встретила целая флотилия празднично иллюминированных гондол, и зрители с громкими возгласами, музыкой и пением проводили его до самого дома Анчилло. Триумф «Семирамиды» выплеснулся и за пределы театра.

Когда же наконец маэстро с женой и друзьями сели ужинать, преданный аптекарь облегченно вздохнул:

— Я боялся, что венецианская публика снова опозорит себя, не сразу оценив оперу Россини! К тому же таковой «Семирамиды»! К счастью, публика не ударила в грязь лицом. Я очень рад за Венецию!

— А я очень рад за себя. Не правда ли, насколько я скромнее?

Оперу повторяли двадцать восемь вечеров подряд, и «публика переходила от восхищения к безумному восторгу».

Прощавшись подобным образом с Венецией, Россини отправился в Лондон\*.

Как приятно путешествовать с красивой и умной женщиной! Знаменитость, богатая женщина, остроумная и прекрасная собеседница, она привыкла к комфорту и умеет заставить хорошо обслуживать и себя, и его, а ведь он тоже очень любит комфорт.

Как не похоже все это на цыганские скитания вместе с родителями в детстве, с небольшими оперными труппами, ставившими импровизированные спектакли в небольших провинциальных городках! Как не похоже все это и на те поездки по Италии, когда он ставил свои оперы сегодня в одном театре, завтра в другом, его слава постепенно разгоралась, а он по-прежнему вел кочевую жизнь холостяка, не знающего ни минуты покоя, не имеющего даже своего пристанища, где можно было бы укрыться, чтобы передохнуть.

Однако теперь знаменитый маэстро с изумлением обнаруживает, что брак — это даже весьма замечательно. Он чувствует, что создан для семейной жизни. Различные увлечения, любовные приключения и недолгие связи — это все, конечно, имеет свои приятные и волнующие стороны, не лишённые ликантности, но спокойная семейная жизнь вместе с любимой женщиной — это еще лучше.

---

\* В последующие годы «Семирамида» вызывала восторг публики не только в Италии, но также во Франции, Англии и Германии. В это время популярность музыки Россини поистине уже не имела границ. В 1823 году, отмечает биограф композитора Радичотти, по меньшей мере двадцать три его оперы шли в разных странах. В Испании и Португалии публика почти не признавала никакую другую музыку, кроме музыки Россини. В России, Южной Америке, в Мексике, по словам Радичотти, это был самый любимый композитор, даже турецкий султан требовал, чтобы его военный оркестр исполнял арии и марши из опер Россини. По мнению другого биографа композитора, Френсис Тойе, «Семирамида» представляла для Россини то же, что Аустерлиц для Наполеона. Действительно, после «Семирамиды» Россини приобрел всемирную известность, и его невероятные, стремительные успехи можно сравнить только с победами французского императора. В истории музыки никогда не было ничего подобного. Как раз в этом, 1823 году Стендаль и сказал о Россини свои знаменитые слова: «Слава этого человека ограничена только пределами цивилизации, а ему еще только тридцать два года».

Ему нравится это спокойствие, когда можно позволить себе тихую радость созерцать мир, словно какой-то спектакль. Это ему-то, человеку неугомонному, с вулканическим темпераментом, который прежде никогда долго не сидел на одном месте!

Что бы это означало? Неужели он стареет? О, в тридцать один год на старость еще можно смотреть с дерзким нахальством. Она еще далеко, очень далеко, где-то в тумане завтрашнего дня, и кажется, вообще никогда не наступит. Однако хоть он и молод, но все-таки чувствует некоторую усталость. Нет, не усталость души, вовсе нет. Но куда девалась акробатическая живость, которая отличала его еще несколько лет назад? Сильным, как ему кажется, он был всегда. Бодрость духа, живость и кипучесть вдохновения тоже никогда не покидали его. Но... но он полнеет, даже слишком. Поначалу он радовался этому. Ему казалось, что цветущая полнота придает ему важность и солидность, но теперь он уж чересчур располнел. Черт возьми! Одежды, которые он носил год назад, уже не годятся, приходится перешивать или заказывать новые. Полнота начинает дорого обходиться при теперешних ценах, которые так растут!

И волосы тоже выпадают, его красивые светло-медного цвета волосы. Они начали редеть несколько лет назад — цеплялись за расческу, вырывались с корнями, выпадали, а новые не вырастали. Как это неприятно! Ведь он еще молод! Что подумают женщины? («Ох, извини, Изабелла, это я по старой привычке, я хотел сказать — что подумает моя дорогая жена?») Ну да ладно, не будем устраивать из этого трагедию. Главное — он здоров, вполне здоров, уверен в себе и в своем будущем, у него рождается уйма мелодий, которые переполняют его сердце и мозг, вызывая непрестанное творческое горение. Так что веселей, веселей надо смотреть на жизнь!

В глубине души таится грусть из-за расставания с родителями, из-за разлуки с горячо любимой матерью. Но ведь это ненадолго, он вернется богатым, очень богатым и сможет дать ей очень-очень много денег. Он вернется еще более знаменитым, и она будет довольна, славная, добрая, любимая мама!

Итак, впереди Париж.

Они отправляются туда в конце октября 1823 года и во вторую неделю ноября уже прибывают в Париж. Они

проживут здесь недели три, чтобы познакомиться с этим большим городом и узнать, о чем тут говорят, что делают а потом отправятся в Лондон — в Лондон, который ждет его!

Только три недели в Париже? Но этого мало! Этого едва ли хватит, чтобы полюбить этот город. Ноябрь здесь туманный и очень дождливый. Туман и дождь словно занавес, за которым рождается непрерывный спектакль бурной парижской жизни. Нужно задержаться подольше, потому что Россини обнаруживает тут немалые сюрпризы, касающиеся его.

В Париже о нем уже знали, уловив эхо побед, одержанных им в Италии, в Вене, во многих городах Германии, где его оперы постепенно завоевывают театры. Но в Париже его музыку узнали совсем недавно, здесь она прокладывает дорогу с большим трудом. Почти все его оперы были поставлены так плохо и небрежно, что публика вправе была думать, что гремевшая слава нового итальянского композитора не что иное, как искусственно раздутая шумиха. Композиторы, живущие в Париже — французы, немцы, итальянцы, — так опасаются появления новых звезд, которые могли бы затмить их, и настолько завистливы и ревнивы, что решительно преграждают дорогу любому, кто вздумает появиться здесь и потревожить их славу и спокойную жизнь. Можно себе представить, как они встретили Россини, который устремился вперед, словно в штыковую атаку, охваченный грозным намерением разогнать всех и вся — старые оперы и их авторов, музыку и музыкантов, пишущих по традиции, в доброй и славной манере. Караул, караул! Война захватчику!

Директор Итальянской оперы в Париже — маэстро Паэр, представительный мужчина, умный и очень талантливый, обладающий огромнейшим самомнением. Он написал несколько опер, имевших успех, и не желает, чтобы здесь имели успех оперы других композиторов. Он делает исключение только для тех классических опер и по возможности тех авторов, которых уже нет в живых. Они доставляют меньше хлопот. А новые оперы — нет. Новыми в театре должны быть только его оперы. Уже несколько лет он ощущает, что исчерпал себя как композитор. Конечно, жаль, но нужно постараться, чтобы публика не заметила этого. Вот почему нужно помешать ей познакомиться с сочинениями других композиторов, особенно с операми Россини.

Ловкость, с какой маэстро Паэр ограждает себя от конкурентов, необычайна и чудовищна. По происхождению немец, о чем говорит его фамилия, он родился в Парме, и это позволяет ему называть себя то немцем, то итальянцем — в зависимости от обстоятельств. Когда ему хочется подчеркнуть свой мелодический дар, пылкость фантазии, живость вдохновения, Паэр говорит:

— Это нетрудно объяснить, потому что хоть я и немец по крови, но родился в Италии.

Когда же, напротив, он хочет подчеркнуть свою ученость, глубину знаний и к тому же среди людей, мало расположенных к Италии, он говорит:

— Хоть я и родился в Италии, но немец по происхождению.

В течение семи долгих лет этот человек, директор Итальянского театра в Париже, умудрялся держать парижан в неведении относительно опер нового итальянского маэстро, которые по ту сторону Альп уже покорили огромные массы людей. А когда невозможно стало продолжать политику замалчивания, когда он был вынужден уступить требованиям публики — любителей музыки, ученых и журналистов, он проявил особое старание, чтобы погубить и оперы, и их автора.

Он выбирал самые неудачные сочинения Россини, те, которые даже в Италии не имели никакого успеха, и ставил их отвратительно, переделывая, сокращая, портя под предлогом, будто их нужно приспособить к новой обстановке. Он поручал исполнение опер неопытным певцам, затевал интриги и нанимал клакеров, чтобы провалить исполнение. Какое-то время такая политика не вызывала протестов. Искалеченные оперы Россини публике не нравились, а умело вымуштрованная могущественным директором критика заявляла, что музыка эта никудышная и слава Россини — дутая.

Тенор Мануэль Гарсиа, первый исполнитель партии графа Альмавивы, искренний друг и поклонник Россини, возмутился и настоял на том, чтобы был показан «Севильский цирюльник». Однако на первых спектаклях успеха не было, потому что Паэр, стремясь провалить оперу, привел в действие все виды своего оружия. Он распространил слух, будто Россини оскорбил великого Паизиелло, осмелившись соревноваться с ним и написав оперу на тот же сюжет, и быстро поставил «Цирюльника» Паизиелло, чтобы сразить захватчика. Но затея оказалась неудачной, потому что, несмотря на многие до-

стоинства оперы Паизиелло в сравнении с неистощимым потоком мелодий «Цирюльника» Россини, она показалась холодной, жалкой и бесцветной. Это вызывало споры, волнения, публика заинтересовалась и, послушав оперу Россини внимательнее, восхитилась ею. Писатели и критики обрушились на директора Итальянского театра, обвинив его в использовании своего авторитета для того, чтобы затереть молодого человека с огромнейшим талантом, совершающего революцию в оперном театре. «Блистательный гений Россини, — писали они, — несмотря на недостойную ревность синьора Паэра, разгорается все ярче и ярче, в то время как оперы Паэра навсегда канут в пучину забвения».

Публика отреагировала моментально — и после первого, довольно холодного приема «Цирюльник» прошел с огромным успехом. Понравился даже «Счастливый обман» — одноактная опера, написанная Россини в начале карьеры, которую хитрейший Паэр вытащил на свет, думая, что она провалится так же, как и «Торвальдо и Дорлиска», не признанная в свое время в Риме, единственный настоящий конфуз Россини. Хитрость была слишком прозрачна, чтобы ее никто не заметил. Другие оперы Россини тоже ставились Паэром всегда с явным намерением загубить их, для этого он нередко ни с того ни с сего удваивал слабые эпизоды, чтобы вызывать недовольство публики. Когда же славный Герольд привез из Италии «Моисея» и, восторженно отзываясь о нем, предложил Опере, Паэр постарался все обставить так, что оперу отвергло жюри, у которого хватило такта заявить, что «Моисей» — опера, не подходящая для сцены.

Но все эти жалкие уловки рассыпались перед мощью гения. И оперы Россини, даже «Моисей», перед которым Итальянский театр вынужден был открыть дверь, захлопнутую перед ним Оперой, вызвали восхищение парижской публики. И французы требовали теперь только Россини, только его музыку, хотели слушать только его оперы.

Вот почему, когда в ноябре 1823 года Россини приехал в Париж, он оказался в центре внимания заинтересованной им многоликой публики. С одной стороны, его поддерживали почитатели и поклонники, с другой — на него обрушивалась желчная злоба противников, которые все еще старались, как могли, помешать восхождению молодого маэстро и в насмешку называли его месье Крешендо, месье Громыхатель и месье Тамбурроссини.

Вместе с врагами-композиторами на Россини обрушился и подлый пасквилянт, бывший священник, называвший себя Де Миркюром. Все это были люди, связанные с директором Итальянского театра, со старыми традициями, с теплыми местечками в его труппе, а также завистливые безработные маэстро. Но на защиту итальянского композитора встали его настоящие друзья — маэстро Герольд, композиторы Буальдые и Обер, критик Кастиль-Блаз и другие известные люди, возмущенные неприличной кампанией. Маэстро Керубини не хотел себя компрометировать, но и он не присоединился к противникам Россини. Он лишь высокомерно посмеивался и над чересчур остервенелыми врагами маэстро, и над усердными почитателями его, говоря: «К чему столько волнений? Если Россини действительно гений, почти невозможно что-либо сделать, чтобы остановить его или помочь ему двинуться дальше,— он сам пойдет». А Стендаль, вернувшись в Париж, сказал: «Знайте же, что если есть на свете человек, созданный специально для того, чтобы доставить удовольствие французам, так это именно Россини — Вольтер в музыке».

Россини действительно очаровал парижан, они так превозносили его, что Эжен Скриб, прославленный комедиограф, даже написал о Россини водевиль, который назвал «Россини в Париже, или Большой обед». Он был поставлен в театре Жимназ, и маэстро, получив приглашение, согласился присутствовать на премьере! Водевиль весело пародировал увлечение парижан новым кумиром, изобразив на сцене праздничную встречу, которую толпа фанатиков устроила приехавшему в Париж молодому человеку, приняв его за Россини. Незнакомец охотно принимает почести и знаки внимания, но в самый торжественный момент, когда поклонники устраивают в честь него грандиозный банкет, становится известно, что прибыл настоящий Россини, и тогда выясняется, что незнакомец — это студент парижской консерватории, то есть того самого учреждения, откуда исходила особенно злобная клевета в адрес итальянского маэстро.

В основу водевиля лег настоящий банкет, в котором приняло участие сто пятьдесят человек. Он был устроен в честь Россини самыми известными представителями французской знати в ресторане «Телячья голова» на площади Шатле. Это было необыкновенное пиршество, на котором Россини сидел на почетном месте рядом с вели-

кой драматической актрисой Марс\*, бывшей подружкой Наполеона, и совсем юной Джудиттой Паста\*\*, которая уже сводила с ума публику своим удивительным искусством пения и актерской игрой. Среди участников званого вечера было множество знаменитостей — композиторы Герольд, Обер, Буальдьё, актер Тальма\*\*\*, тенор Гарсиа, многие певцы, художник Орас Верне...

Это был блестящий эпилог бесконечной череды празднеств. Россини приглашали в самые изысканные салоны. Чтобы ответить на все приглашения, он должен был бы обедать по сто раз в день («Слишком много даже для самого страстного любителя хорошо поесть!»). Театры просили маэстро почтить своим присутствием представление его опер. Газеты оповещали о распорядке дня Россини, как будто он был монархом. Он постоянно приводил в невероятный восторг любителей музыки, необыкновенно исполняя некоторые музыкальные шутки... Но самое главное — его ожидала нескончаемая овация в тот вечер, когда тенор Гарсиа, выдающийся певец и его верный друг, пел в Итальянском театре в «Цирюльнике». После спектакля под окнами квартиры Россини собралась толпа, восхваляя его, а оркестр Национальной гвардии исполнял музыку маэстро. Опять же в Итальянском театре (директор Паэр вынужден был сделать хорошую мину при плохой игре) так же горячо аплодировали ему и на представлении «Отелло» с двумя исключительными исполнителями — Джудиттой Паста и Мануэлем Гарсиа.

Огромный успех в театре, огромный успех в обществе, огромный успех повсюду. Но хватало и завистливой ненависти врагов, которые не складывали оружия, обычной злобы никчемных людей и непонятых гениев. Но Россини уже давно привык к подобным выпадам разного отребья, озлобившегося на него еще с тех пор, когда он делал первые шаги, и маэстро создал себе удобную философию, которая позволяла ему оставаться почти безмятежно спокойным. Дураков и негодяев много, да-

---

\* Марс Анна Франсуаза Ипполита (1779—1847) — известная актриса французской комедии.

\*\* Паста Джудитта (1797—1865) — итальянская оперная певица с мировым именем, обладавшая сильным сопрано необычайного диапазона и ярким драматическим темпераментом. В 1840—1841 годах выступала в России.

\*\*\* Тальма Франсуа Жозеф (1763—1826) — выдающийся французский актер. Крупный представитель классицизма и реализма, реформатор костюма и грима.



же слишком много, возможно, нет, пожалуй, даже на-верняка больше, чем это требуется миру, но они есть, и избавиться от них невозможно. Поэтому нужно закрывать на них глаза и не тратить свои силы на борьбу с ними, но работать, идти своим путем, а дураки и негодяи пусть себе бесятся. На весах Россини аплодисменты весят куда больше, чем вся ругань критиков. Так что веселей!

— Только надо бы покончить с этими выдумками, будто у меня легкая жизнь и я всем обязан фортуне. Фортуна дружит со мной по одной простой причине: я ставлю ее в такие условия, что она вынуждена помогать мне.

А теперь пора ехать в Лондон. Пребывание в Париже длилось месяц. И время не было потрачено напрасно. Россини получил выгодные деловые предложения, которые условился оговорить окончательно после возвращения из Лондона. Ему предложили пост художественного руководителя Итальянского театра. Какой прекрасный случай отомстить за все пакости, какие устраивал ему маэстро Паэр, стойкий недруг, всеми силами старавшийся сокрушить его. Сместить Паэра с должности директора и занять это место по приглашению министра двора! Вот будет реванш! Но Россини предпочитает иное: он отказывается от предлагаемого ему поста и делает это только для того, чтобы не пострадал и не испытал унижения Паэр. Так мог поступить только очень великодушный человек — человек большой и благородной души.

А теперь в Лондон.

И тут возникает вопрос: как перебраться через Ла-Манш? Говорят, это ужасно. Как перенесет переезд Россини? Он боится, что плохо. С морем он не на дружеской ноге. Он видел его с берега Адриатики в Венеции, но это знакомство не сделало их друзьями. Небольшие прогулки на лодках и гондолах морским путешествием не назовешь, но даже они, по правде говоря, не очень нравились Россини, человеку, крепко привязанному к суше. В Неаполе он всегда отказывался посетить Палермо именно потому, что туда нужно было добираться морем.

Но тут уж ничего не поделаешь: чтобы попасть в Лондон, нужно пересечь Ла-Манш. Мамма миа, какой ужас! Какое мучение! Спустя десять минут после отплытия парохода Россини охотно вернулся бы на землю, расторгнув контракт, отказавшись от гонорара и от почестей, которые, несомненно, ожидают его, лишь бы только не стра-

дать таким немыслимым образом. Жизнь теряет всякий смысл, все теряет смысл, мир тускнеет, само существование становится просто ужасным, желудок — ну чистая погибель. А ведь есть люди, которые всю жизнь проводят вдали от берега, любят море и превозносят его красоту! Какие пропасти разделяют человеческие души!

Путешествие из Кале в Дувр превратилось для Россини в нескончаемую агонию. Изабелла, моя дорогая, не покидай меня, говорят, что от морской болезни не умирают, но я убежден, что умру! Иногда мне кажется, нет, ты только подумай, я уверен, что смерть была бы для меня облегчением!

Он не умер, но целую неделю после прибытия в Лондон провел в постели, больной, вконец измотанный этой ужасной переправой через Ла-Манш. А спутники по путешествию еще смели уверять, будто море было не таким уж бурным!

Как только Россини приехал в Лондон, ему сразу же нанес визит дипломат, который передал приветствие короля Георга IV и приглашение прибыть во дворец. Высокая честь, но маэстро вынужден был просить отсрочить аудиенцию. Еще целую неделю ему казалось, что он находится на борту парохода, все перед глазами качалось, и он не в силах был держаться на ногах. Наконец он поверил, что находится на суше и это проклятое морское путешествие окончилось, попробовал встать и испытал невыразимую радость, когда почувствовал, что пол под ним не ходит ходуном, и в конце декабря 1823 года он был принят в Брайтоне королем Англии.

Это было исключительно важное для Россини событие. Король Георг IV (бывший муж экстравагантной Каролины Брунсвикской, которая с помощью своего фаворита Пергами подстроила провал оперы Россини в Пезаро) пожелал устроить не только прием в честь Россини, но и концерт из его произведений. Это произвело очень большое впечатление на лондонские круги.

В зале собрался весь цвет английской знати. При появлении Россини по знаку короля зазвучала увертюра к «Сороке-воровке». Король встретил маэстро с самыми дружескими чувствами. Страстный любитель музыки, он выразил восхищение его операми, после чего придворный оркестр исполнил многие номера из них, причем так блистательно, что заслужил похвалу маэстро. Сев за рояль, Россини с волнением спел несколько отрывков из своих сочинений, и прием завершился квартетом «Вуона

сега» («Добрый вечер») из «Цирюльника», встреченным бурными овациями.

Более замечательного представления английской публике Россини и не мог бы желать. Теперь, после того, как его принял король, после того, как государь аплодировал ему, перед маэстро были открыты все двери. Вполне естественно, однако, что почести, таким необычайным образом оказанные ему королем, и прием во дворце вызвали, как всегда, взрыв злобной зависти некоторых композиторов, музыкантов, певцов и журналистов, а также тех, кто, видя, что кого-то чествуют, считает своим долгом возмутиться и протестовать во имя достоинства, во имя справедливости и особенно во имя больной печени.

Стали поговаривать, и слух этот подхватили газеты, будто Россини держался на приеме как неотесанный мужлан, в беседе с королем ни разу не употребил выражение «ваше величество», был в смешном замешательстве, отчего беспрестанно вертел на пальце свою круглую шляпу; с лордами и другими важными особами разговаривал с неподобающей фамильярностью; нашептывали даже, будто он пытался в этом концерте спеть фальцетом арию Дездемоны, имитируя голос увечного сопраниста, и эта затея была встречена как проявление самого дурного вкуса и чрезвычайно шокировала чопорных англичан...

Смехотворные выдумки, которые моментально были опровергнуты фактами, потому что король снова пригласил маэстро к себе и стал одним из самых усердных посетителей его концертов и оперных спектаклей, специально приезжая для этого из Брайтона в Лондон. Вот досада! Враги Россини постоянно попадают впросак!

Импресарио Джамбаттиста Бенелли, руководивший Королевским театром, снял для маэстро прекрасную квартиру на Реджент-стрит, 90.

Бенелли подготовил грандиозный оперный сезон, главной приманкой которого был Россини, и собрал превосходную труппу, в которую входили Кольбран, Джудитта Паста, Ронци Де Бенъис, тенора Гарсиа и Куриони, бас Де Бенъис... Труппа эта обошлась ему в сказочную по тем временам сумму. Тысячу фунтов стерлингов он заплатил маэстро Россини, по тысяче четырехсот пятьдесят — Паста и Ронци, пятьсот — Кольбран, тысячу — тенору Гарсиа и восемьсот — Куриони.

В Лондон певцы наезжали почти исключительно ради хорошего заработка, потому что творческого удовлетво-

рения они здесь не получали. Уровень музыкальной культуры публики был весьма скромным. Обучение музыке, особенно игре на рояле и пению, было довольно широко распространено в богатых семьях, но результаты занятий оставляли желать лучшего прежде всего потому, что не хватало опытных педагогов. По-настоящему великим педагогом был только Клементи\*.

С операми Россини в Лондоне были знакомы уже пять лет, с тех пор как на сцене Королевского театра был поставлен «Цирюльник», который, словно поддерживая добрую россиниевскую традицию, поначалу не имел большого успеха. Но «Цирюльник» открыл дорогу другим операм маэстро и, как обычно, опять же в поддержку доброй россиниевской традиции, все они спустя какое-то время очень нравились публике. Гораздо больше, чем оперные театры, она посещала концертные залы, но программы были скудными и неинтересными, а публика вела себя неприлично, заглушая болтовней голоса певцов и звучание оркестра.

Россини, как и его коллеги, решил:

— Раз тут нельзя заниматься искусством, будем хотя бы делать деньги.

Но все же его прирожденный вкус и порядочность не позволили ему не заниматься искусством. Он счел необходимым достойным образом ответить на ту любовь, которую проявляли к нему все слои общества — и аристократы, и простой народ. Россини обладал волшебным даром очаровывать толпу, сразу же приковывать к себе внимание, не прилагая для этого никаких усилий. Люди с интересом наблюдали за ним, и все газеты писали о нем (некоторые лишь бы только позлословить, но писали). Стоило Россини появиться в ложе какого-нибудь театра, как его сразу же узнавали и аплодировали ему, и он вынужден был вставать и раскланиваться. Самые знатные семьи оспаривали друг у друга честь пригласить его к себе в гости.

В Лондоне нашли, что он не так красив, как об этом рассказывали...

---

\* Клементи Муцио (1752—1832) — пианист, композитор и педагог. Итальянец по происхождению, он с четырнадцати лет жил в Англии, позднее работал в разных странах, в 1802 и 1804—1805 годах — в России, затем вернулся в Англию, был одним из основателей и дирижеров Филармонического общества в Лондоне, главой английской школы пианизма. Среди его учеников — И. Крамер, И. Мошелее, Дж. Филд.

— О, вот это меня крайне огорчает! — полушутя-полусерьезно восклицал Россини. — Выходит, я уже не прекрасный Адонис, каким был несколько лет назад?

— Ты слишком полнеешь, Джоаккино, надо бы поменьше есть.

— Ни за что! Отказывать себе в удовольствии только ради того, чтобы доставить удовольствие другим? К тому же, если я нравлюсь тебе, Изабелла, тогда со мной все в порядке.

— Смотри, твои уверения не усыпят мою бдительность. Я все равно буду присматривать за тобой, потому что эти «леди» со своим пуританским видом и холодностью на самом деле очень даже пылкие и чувственные.

— В самом деле? Ты сообщаешь мне интересные новости.

Его нашли не таким уж красивым, но зато в высшей степени обаятельным — с его важной серьезностью и очаровательной улыбкой.

— Слава богу, хоть какая-то надежда остается.

Ожидание первого представления оперы Россини, на котором должен присутствовать автор, вызвало у англичан неопишемое волнение и нетерпение, и это в обществе, которое всегда упрекали в холодности по отношению к искусству. На открытие сезона в Королевском театре, признанном храме итальянской оперы, была объявлена «Зельмира». На этой сцене получил крещение «Цирюльник» («Он сможет продержаться лишь несколько вечеров, — писали все те же пророки, — потому что это мертвая опера»), тут с большим успехом прошли ранние оперы Россини, получившие признание именно благодаря «мертвому» «Цирюльнику», здесь ставили и «Моисея», которого пуританская английская скромность превратила в «Отшельника Петра», дабы не оскорблять священное писание, вынося на сцену эпизод из Библии.

Ожидание было огромное, и публики в этот вечер 24 января 1824 года на премьере «Зельмиры» собралось невероятное множество. Но разве может первое представление оперы Россини иметь безусловный успех? Очень поправилась музыка, но меньше устроило ее исполнение. Однако Россини публика встретила восторженно. «В той любезности, с какой он отвечал на приветствия, в той обходительности, с какой обращался с музыкантами, во всей его манере держаться, — сообщала одна газета, — видны необычайная скромность, что абсолютно противоречит слухам о его чрезмерном тщеславии».

Исключительный прием был оказан и другим его операм — «Цирюльнику», в котором, к сожалению, импресарио Бенелли пожелал сам исполнить партию Фигаро («Как импресарио ты вполне годишься, если платишь, но как певец — нет!»), а также «Ричардо и Зораиде» — это была последняя опера, что пела Кольбран в Лондоне, «Отелло» и «Семирамиде», которые получили наконец двух превосходнейших исполнителей — Джудитту Паста и тенора Мануэля Гарсна. Но чрезмерные гонорары певцам сильно подорвали финансовый баланс сезона, и Бенелли оказался в затруднительном положении. Тем более что новая опера Россини, которую он должен был написать, запаздывала. Одни говорили, будто он пишет ее на исторический сюжет «Уго, король Италии». Другие уверяли, что он выбрал фантастическую историю (это он-то, всегда чуравшийся фантастики?) под названием «Дочь воздуха». Но ни король Италии, ни дочь воздуха так и не появились на свет, потому что у Россини возникли разногласия с импресарио, и хотя некоторые информированные друзья утверждали, будто видели партию первого акта, в конце концов никто о ней так ничего и не услышал. Несомненно лишь одно: в Лондоне Россини новую оперу не написал. Он сочинил только кантату «Жалоба муз», посвященную памяти лорда Байрона, героически погибшего 19 апреля 1824 года в Миссолунги. В начале июня Россини представил свою кантату и сам спел в ней партию Аполлона. Она была встречена с большим одобрением.

В Лондоне Россини много времени уделял концертам, потому что театр не слишком обременял его, а концерты в Лондоне были в большой моде и приносили солидный доход. Каждая знатная семья желала пригласить своих друзей на музыкальный вечер с участием Россини и синьоры Кольбран-Россини. И чтобы заполучить знаменитую супружескую пару, не скупилась ни на какие расходы. Пример показал король, и аристократы желали следовать ему. Но Россини не утомлял себя, как было в тот памятный вечер на приеме у короля, когда он исполнял и пел свою музыку. Теперь маэстро ограничивался тем, что садился за рояль и аккомпанировал певцам. Правда, это было совершенно необыкновенное сопровождение: певцы утверждали, что никогда не имели более точного и более выразительного аккомпанемента.

— И более легкого, — шутил маэстро в кругу друзей, — ведь не станете же вы меня уверять, что сидеть

за роялем трудно? Певцу бывает трудно, если аккомпаниатор — собака. Но для пианиста — разве это труд? Ведь если он собьется с темпа или ошибется, он может во всем обвинить певца. Даже пословица есть такая, помните? «Смотри на гору, но оставайся на равнине».

— При чем здесь пословица?

— При том, что ее легко можно перефразировать: смотри на певца, но оставайся за роялем\*. В Италии я никогда не требовал платы за аккомпанирование, мне было неловко это делать. Но в Лондоне все поступают так, и раз тут это принято, я тоже не отказываюсь от денег, хотя бы ради того, чтобы не выглядеть белой вороной. И зарабатываю я теперь много, очень много, так как все приглашают меня, все зовут: маэстро здесь, маэстро там... Для себя и моей жены за выступление на таком вечере я установил плату, которая мне казалась довольно высокой, — пятьдесят фунтов стерлингов. Высокой? Какое там! Сколько раз нам вручали гораздо больше и почти всегда добавляли богатые подарки. Я думаю, им нравится платить много, потому что это повышает ценность концерта в глазах друзей, которых они приглашают. Здесь искусство оценивается фунтами стерлингов. Правильно говорил Фигаро: «При мысли об этом металле...» Музыка приносит золото. Тебе хочется петь, и я аккомпанирую тебе... Есть тут даже люди, которые умудряются зарабатывать деньги, вообще не имея никакого представления о музыке. Я знаю одного флейтиста, который кое-как играет по слуху, но он составил себе целое состояние как учитель пения и игры на рояле. Тут может быть только одно объяснение — очевидно, его ученики знают еще меньше, чем он. Другой приобрел себе репутацию преподавателя пения лишь потому, что у него хороший голос, хотя он нигде не учился и едва понимает ноты, я бы даже сказал — он знает только, как они выглядят. Иногда я запрашивал недопустимо крупную сумму специально для того, чтобы мне отказали и не пришлось бы давать уроки, но они всегда с радостью соглашались на мои условия. Тут другого выхода нет — приходится богатеть, даже если не хочешь этого.

— А что, маэстро, разве есть люди, которые не хотят богатеть?

— Нет, но совесть-то все-таки надо иметь! В один из таких вечеров я оказался на концерте вместе со знамени-

\* В оригинале каламбур звучит ярче, поскольку слова «долина» и «рояль» в итальянском языке омонимы — *riano*.

тым валторнистом Буцци и с не менее известным контрабасистом Драгонетти. Как и я, они должны были только аккомпанировать, однако ноты с собой не принесли. Я спросил: «А у вас есть партии сочинений, которые мы будем исполнять?» — «Нет», — ответили они. Подобные капризы хороши в жизни, да и то не всегда, но в музыке, а тем более когда речь идет о конкретном сочинении... Мне показался рискованным этот каприз — пытаться импровизировать ансамблевый аккомпанемент, и я попросил Драгонетти брать хотя бы пиццикато каждый раз, когда я буду подмигивать ему, а Буцци — сделать громче некоторые ноты в финальной каденции, раз уж они играют по слуху, как им захочется, полагаясь на недостаточную культуру слушателей. И все равно им вовсю аплодировали!

— Иные досужие музыканты возмущаются, что ты отнимаешь у них хлеб, говорят, будто ты и в самом деле заставляешь слишком дорого платить за свои уроки.

— Нет, вовсе не слишком дорого! Ты только представь, какие мне приходится терпеть муки, слушающая голова этих дам, которые скрипят, словно ржавые цепи.

Среди любителей музыки, которые с особенным увлечением посещали концерты Россини, был король Георг IV, обожавший пение и музыку. Любовь эта была, однако, не очень кстати, потому что природа не наградила его хорошим слухом, а голос у него был довольно хриплый. Но он любил петь. Когда Россини выступал по вторникам с концертом в доме принца Леопольда Саксонского (того самого, кому предстояло стать королем Бельгии), король Англии, его кузен, специально приезжал в Лондон из Брайтона и нередко выражал желание петь. Принц Леопольд тоже пел, пела и герцогиня Кентская, которая часто приводила с собой маленькую белокурую девочку, будущую королеву Викторию. Россини аккомпанировал и пел вместе с ними.

Однажды король Георг, исполняя вместе с маэстро комический дуэт, вдруг остановился.

— Маэстро, я ошибся.

Россини, не снимая рук с клавиатуры, взглянул на короля:

— Сир, я рад, что вы это заметили. Я чувствовал, что кто-то из нас фальшивит, но подумал, что я.

— Нет, маэстро, это я.

— Ваше признание очень великодушно, сир, но вы имеете право петь, как вам заблагорассудится.



— Ах! — воскликнул король, поняв вежливую иронию. — Но я не хочу пользоваться своей королевской привилегией, чтобы фальшивить.

И маэстро с невозмутимой любезностью ответил:

— Поступайте, как вам будет угодно, я же буду следовать за вами до конца.

Эта королевская прихоть — петь вместе с Россини — стала темой для карикатуристов. На одном из рисунков король был изображен стоящим на коленях перед Россини и умоляющим его петь вместе с ним, а подпись внизу гласила: «Лучше бы его величество поберегло свой голос для того, чтобы использовать его в защиту своего народа!»

Россини был любезным, но он никогда не был льстецом. Кто-то посоветовал ему сочинить арию в подарок королю, которому это будет, несомненно, очень приятно. Россини ответил:

— Я бы охотно сочинил ее, но боюсь, что такой подарок может быть истолкован как намек на ответный подарок, поэтому я не хочу этого делать, нет, нет, ни за что!

Он провел в Лондоне семь месяцев. У него сохраняются великолепные воспоминания об этом времени. Множество самых приятных неожиданностей, радостей и грандиозных празднеств непрерывной чередой следовали друг за другом. Россини был очарован городом. Город был очарован им. Он стал необычайно популярной личностью, и все старались сделать его пребывание в Лондоне как можно приятнее. В последние месяцы светские дамы подготовили в его честь и целиком в его пользу два больших концерта в зале Альмак, которые прошли с огромным успехом. Накануне отъезда герцог Веллингтон устроил в честь Россини пышный прием, на котором присутствовал король.

Покидая Лондон, маэстро был искренне опечален. Он думал о том, как прекрасно провел здесь время, и об ужасном проливе Ла-Манш, который снова предстояло пересечь. А итог пребывания в Англии был блистательным: триумфальный успех, важные знакомства, новые друзья и сто семьдесят пять тысяч франков, которые он увозил с собой. Это было состояние, позволявшее ему с уверенностью смотреть в будущее.

Он вспомнил те двести лир, какие получил в театре Сан-Мозе за свою первую поставленную оперу «Вексель на брак»... Это было шестнадцать лет назад. Ах, как же

давно это было! Прославленный маэстро Россини вспоминает мальчика, только начинающего свою жизнь в искусстве. Какой же большой путь проделал маленький Джоаккино!

Ла-Манш на этот раз был довольно милостив к нему. Переезд оказался не таким мучительным, как прежде. Россини был убежден, что он не моряк, но во время путешествия уже не чувствовал, как внутренности покидают его.

Однако, едва ступив на землю Франции, он облегченно вздохнул:

— Все-таки человек создан для того, чтобы жить на земле, а не на воде. Это все басни, придуманные навигаторами, про прелесть долгих путешествий, про очарование моря, про огромное удовольствие, которое испытываешь, когда в лицо тебе хлещет соленая волна. Все это, конечно, выдумки, изобретенные кораблями, чтобы иметь основания строить и продавать суда... Скажи, Изабелла, разве ты не чувствуешь себя спокойнее и увереннее в этой парижской квартире, которая ничуть не качается?

Россини, его жена, двое слуг, попугай и неисчислимый багаж прибыли в Париж в августе 1824 года и разместились в доме номер десять по бульвару Монмартр. Россини еще не определил, что и как он будет делать дальше. Ему ясно было только одно — дальше в его жизни должны быть какие-то перемены. Семь месяцев, проведенные в Лондоне, помогли понять, что слава способна приносить великолепнейшие радости и не последняя из них — богатство. Сколько людям помог он устроить свою судьбу! Сколько театров и скольких импресарио спас он от разорения своими операми! Пришло время подумать и о себе самом. Париж мог оказаться самым подходящим местом для этого, более подходящим, чем Лондон. К тому же тут нет Ла-Манша, который надо пересекать, а это уже немалое преимущество.

Еще до отъезда в Лондон, в тот недолгий период, который Россини провел в Париже, он получил серьезные предложения сразу от двух крупнейших музыкальных театров — от Оперы и Итальянского театра. Они были сделаны самим министром изящных искусств от имени короля. Тогда Россини не принял их, но оговорил условия. Его обязанности: писать одну большую оперу-сериа

для Оперы, одну оперу-буффа или оперу-полусериа для Итальянского театра, следить за их постановкой, а также возобновлять еще какую-нибудь свою оперу, уже прошедшую в Италии, но не звучавшую в Париже. Вознаграждение: сорок тысяч франков и бенефис целиком в его пользу.

Цифра была огромна. Никто никогда не осмеливался запрашивать столько. Никто никогда не думал, что можно запрашивать столько. Цифра эта казалась огромной и самому Россини, но если они хотели, чтобы он работал на них, то должны переступить этот порог. Кроме того, видя, что во Франции соблюдается справедливое и похвальное правило платить по авторскому праву в то время, как в Италии произведение, созданное талантом одного человека, становится всеобщим достоянием и его к тому же разрешается как угодно уродовать, он оставил за собой авторское право и право собственности на все свои оперы. Молодой восемнадцатилетний автор, получавший двести лир в театре Сан-Мозе, научился наконец вести денежные дела.

Что же касается искусства, то Россини, которому осточертело писать музыку на идиотские либретто, навязываемые импресарио, потребовал полной свободы в выборе сюжета и стихотворного текста. Теперь команду я!

Сорок тысяч франков и еще столько условий? Это уж слишком. Но Париж продолжал вести переговоры с маэстро и в то время, когда он находился в Лондоне. Не может ли маэстро умерить свои претензии? Маэстро стоял на своем: нет, он не умерит, напротив, он предупреждает, что в Лондоне ему предлагают намного больше. Если бы только не этот переезд через пролив... Словом, хотите соглашайтесь, хотите — нет. Министр королевского дома Франции Лористон, в ведении которого находятся субсидируемые парижские театры, выясняет в Лондоне: неужели там совсем с ума посходили и соглашаются на такие небывалые условия? Принц Полиньяк, посол Франции при дворе короля Георга, отвечает: «Да, все именно так. Не упускайте его. Здесь все преклоняются перед Россини». Что делать? Согласиться на его условия. И в феврале в посольстве Франции в Лондоне был подписан контракт.

Когда же директор департамента Изысканных искусств виконт де ла Рошфуко вновь встречается с Россини в Париже, он возвращается к предложению, сделанному

им еще семь месяцев назад: почему бы Россини не занять пост художественного руководителя Итальянского театра, что более отвечало бы вкусам маэстро. Да, но контракт с Оперой? Пусть маэстро не беспокоится. Директор департамента Изящных искусств сам позаботится о том, чтобы расторгнуть его. Ведь главное — удержать Россини в Париже. Действительно, трудностей не было. Но Россини выдвигает новое условие. Еще? При чем такое, какого никто и представить не мог. Россини требует, чтобы Паэр, злобный, завистливый Паэр, сделавший ему столько пакостей, остался на своем месте. Великодушный способ мщения.

Получив заверения, что так и будет, Россини соглашается занять пост «директора музыки и сцены Итальянского королевского театра». Оклад двадцать тысяч франков в год, казенная квартира в здании администрации департамента Изящных искусств. Все это, однако, не означает уменьшения суммы, обозначенной в контракте, который был подписан в Лондоне, так как маэстро обязуется писать оперы, которые ему станут заказывать, по-прежнему оставляя за собой право выбора либретто, и будет получать за одноактную оперу по пять тысяч франков, а за оперу в двух и более актах по десять тысяч франков. Кроме того, за ним остается и авторское право.

Маэстро Паэр выражает признательность за великодушный жест, но для него унижительно находиться в подчинении у ненавистного маэстро Россини и он подает в отставку с поста директора театра. Ах, вот как? Хорошо, но в таком случае он должен оставить и должность придворного композитора. Нет, он не согласен, это означало бы отказаться от всего! Паэр забирает прощение и не покидает свой пост. Но остается врагом. И продолжает плести интриги против Россини.

— Если уж он не может без этого жить, не надо мешать ему, — комментирует Россини. — Наверное, это какая-нибудь физиологическая потребность, и если он не может удовлетворить ее, ему бывает плохо.

Но маэстро огорчает, что его все время окружают враги. По совести говоря, ведь он не делает ничего, чтобы заслужить такое отношение к себе. О, Джоаккино, разве ты не понимаешь, что сама по себе гениальность — это уже обида для многих?

Виконт Де ла Рошфуко напоминает, что лучший способ ответить завистникам — поступить так, как Россини

поступал всегда: заставить их замолчать, написав новую оперу. Для этого есть и подходящий повод — ожидается коронация Карла X. Почему бы маэстро не написать оперу по этому случаю?

Россини всегда был против сочинения музыки по случаю. Это похоже на занятие в школе. Но все-таки пора опять приниматься за новую оперу. Со времен «Семирамиды» — а это было два года назад — он не написал ничего нового. Так что, вперед, а где либретто? Вот оно. Его автор — Балокки, либреттист Итальянского театра. Однако это не либретто для оперы, а скорее текст некой кантаты под названием «Путешествие в Реймс, или Гостиница «Золотая лилия». Почти нет никакого сюжета, а это плохая рекомендация для Россини, который всегда требует действия и ярких характеров. Тут есть только видимость событий: в гостинице собирается много постояльцев — послов из разных государств, которые направляются в Реймс, чтобы присутствовать на церемонии коронации. Представители разных национальностей — это хорошо: можно создать вариации на темы национальных гимнов. Посланцы к тому же едут со своими возлюбленными. Это тоже неплохо: можно сочинять дуэты, каватины и серенады.

Для постановки оперы подобрался поистине феноменальный состав исполнителей — Джудитта Паста, Эстер Момбелли, Лаурэ Чинти, тенора Доменико Донцелли\* и Луиджи Бордони, басы Цуккелли, Левассер\*\*, Пеллегрини\*\*\*, Грациани, а среди певцов на второстепенные партии был даже известный музыкальный критик Скудо.

Стендаль, оказавшийся в эти дни в Париже, был в восторге от желания Россини снова писать оперу, друзья тоже ликовали, а враги готовились дать бой на премьере.

---

\* Донцелли Доменико (1790—1873) — один из ярких представителей искусства итальянского бельканто, большой друг Россини, пел во многих его операх, одна из лучших его партий — Отелло.

\*\* Левассер Никола-Проспер (1791—1871) — выдающийся французский бас, обладал голосом обширного диапазона, красивого тембра. Благодаря безупречности стиля и превосходной технике Левассер сочетал в своем искусстве лучшие черты французской вокальной школы и итальянского бельканто. Многие выдающиеся композиторы писали партии специально для него.

\*\*\* Пеллегрини Феличе (1774—1832) — итальянский оперный певец, бас-буфф, педагог, профессор Парижской консерватории.

Маэстро с увлечением написал интродукцию, несколько каватин, изящный секстет, дуэт для Джудитты Паста и Доменико Донцелли, вызвавшие восторг на премьере, а также ансамбль для четырнадцати голосов без сопровождения оркестра, который тоже имел очень большой успех у публики. В целом же опера, показанная в театре 19 июня, была встречена вежливо, но прохладно. К тому же опера была одноактной, а шла целых три часа. О, Джоаккино, когда ты сочинял музыку, где же были часы, которые подарил тебе английский король?

Опера не понравилась даже друзьям, хотя они и хвалили отдельные номера. Автор после нескольких представлений забрал партитуру из театра. Миланский издатель Рикорди, которого Россини знал еще переписчиком нот, попросил у него оперу для публикации. Он предлагал весьма значительную сумму, но маэстро отказался. «Нет, я оставляю ее дома». После неприятного полупривала Россини решил для себя: «Публика не хочет аплодировать музыке «Путешествия в Реймс»? Тогда она услышит ее в какой-нибудь другой моей опере!»

Но что происходит? Началась полоса неудач? Россини нездоровится, болезнь прогрессирует, и только в сентябре он поправляется. Приступив к выполнению своих служебных обязанностей, он выводит на сцену «Крестоносца в Египте» Мейербера, пригласив автора дирижировать последними репетициями. Россини всеми силами старается обеспечить опере успех. В октябре он ставит «Золушку», которую публика встречает очень хорошо. В этом спектакле впервые выступил в Париже тенор Рубини\*. Его Россини специально пригласил из Италии. Необыкновенный голос певца, которым он великолепно владеет, сразу же выводит его в число великих вокалистов.

Труппа Итальянского театра перебирается в реставрированный зал Фавар, и тут Россини заставляет публику аплодировать «Деве озера», «Отелло», «Семирамиде», «Зельмире». На премьере «Семирамиды» произошло волнующее и печальное событие. Главную роль исполняла

---

\* Рубини Джованни Баттиста (1794—1854) — «король теноров», выдающийся итальянский певец, искусство которого, по свидетельству Л. Рубинштейна, В. Белинского, Ап. Григорьева, потрясало слушателей. В 1843—1845 и 1847 годах выступал в концертах оперных спектаклях в России. Неоднократно пел на сценах Парижа и Лондона.

великая Фодор \*, которая совсем недавно с огромным успехом выступала в этой опере в Вене. Публика радостно встретила ее и горячо аплодировала певице после исполнения первой арии — голос звучал восхитительно. Фодор собралась начать вторую арию, как вдруг почувствовала, что не может больше петь — голос не повинуется ей. В испуге она продолжала делать какие-то усилия, но издавала теперь только хриплые и глухие звуки — голос пропал. Дирижер остановил оркестр, опустили занавес, по залу пронесся гул изумления. Все полагали, что речь идет о легком недомогании, которое скоро пройдет. Но спустя несколько минут на сцене появился распорядитель и объявил, что певица не может продолжать спектакль. Несчастная женщина была в отчаянии. Россини в волнении прослезился. Ничего невозможно было сделать. Соловей, столько лет доставлявший наслаждение публике, навсегда утратил свой голос. На следующий вечер партию Семирамиды исполняла Джудитта Паста.

Все это были старые оперы Россини, и публика никогда не жалела аплодисментов для них, но не думает ли композитор показать наконец новую оперу, которую все ждут с таким нетерпением? «Мне не хочется писать», — отвечал он друзьям. — Я не слышу сейчас в себе никакой музыки, а гоняться за несуществующими мелодиями я не могу». Время шло, директор театра Одеон решил поставить оперу, собранную, подобно мозаике, из фрагментов разных произведений Россини, приспособив их к либретто, написанному по роману Вальтера Скотта «Айвенго». Изготовление этой «стряпни» было поручено маэстро Пачини. В результате получилось пестрое, словно радуга, собрание отрывков из многих опер, прямо-таки чудовищная компиляция. Но публика отнеслась к ней очень благосклонно.

— Меня обрядили, как Арлекина, в разноцветные заплата, — заметил Россини. — Какой-то преждевременный карнавал.

Друзья поинтересовались:

— Отчего же ты не возражал?

---

\* Фодор-Мензель Жозефина (1789—1870) — выдающаяся французская певица, обладала легким, гибким голосом красивого серебристого тембра, обширного диапазона, виртуозным колоратурным мастерством. Ее исполнение отличалось совершенным чувством стиля, естественностью. Прославилась в российском и московском репертуаре. Искусство Фодор высоко ценили М. Глинка, Дж. Россини, Ф. Мендельсон. Написала книгу «Размышления и советы по искусству пения» (1857).

— Чтобы никого не огорчать. Им нужна была моя опера, надо же было спасти театр. Новой оперы у меня нет, тогда они составили ее из моих старых опер.

— Выходит, чтобы не причинять неприятности другим, ты решил доставить ее себе? Ведь это же действительно неприятность, это недостойно твоего имени.

— Лучше небольшая неприятность для меня, чем большое огорчение для кого-то другого.

Между тем, пока администрация театра Одеон поправляла свои дела с помощью «стряпни» из опер Россини, отсутствие музыкальных новинок расхолаживало публику Итальянского театра. И критики все настойчивее упрекали Россини за молчание. Как же так, в театре, в котором он был художественным руководителем не появляются его новые оперы?

Россини делал вид, будто не обращает внимания на критику, но он не мог оставаться равнодушным к тому, что публика покидает театр. Что же предпринять? Был только один наиболее действенный способ. Итальянский театр за последние десять лет приобрел авторитет именно благодаря операм Россини, но теперь все очень хорошо знали их, потому что они не раз ставились и часто возобновлялись. Теперь внимание публики можно было привлечь только новыми операми, и ими должны быть только сочинения Россини, потому что никакие другие оперы, пусть даже итальянских композиторов, парижскую публику не устраивали. Итальянскому театру нужны были новые оперы только Россини. А он по контракту обязан был писать их только для Оперы. Как же быть? Выслушивать критиков!

Однако немало было людей, которые восхищались Россини и любили его. Как раз в декабре 1825 года в Комической опере с большим успехом прошла премьера оперы Франсуа Буальдьё \* «Белая дама». Вечером после спектакля оркестр и певцы проводили автора до дома и во дворе исполнили серенаду. Все жильцы выглянули в окна, среди них был и Россини, который жил этажом ниже Буальдьё. Он тоже присутствовал на спектакле и горячо аплодировал. Когда музыканты закончили серенаду, Буальдьё пригласил их к себе, желая предложить прохладительные напитки, Россини крикнул ему снизу:

---

\* Буальдьё Франсуа Адриен (1775—1834) — французский композитор, дирижер. В 1804—1811 годах был придворным композитором в Петербурге. Крупнейший представитель французской комической оперы первой трети XIX века.



— Друг мой, столько людей не поместится в вашей квартире. Лучше проводите их ко мне на террасу — она в вашем распоряжении.

Автор и исполнители охотно приняли его предложение. Таким образом, прием Буальдьё прошел в квартире Россини. Час спустя, когда гости разошлись, Буальдьё задержался у итальянского маэстро, и тот похвалил «Белую даму».

— Это образец жанра, — сказал он, — ни один итальянец не способен написать такую изысканную, изящную и прекрасную музыку. Даже я.

Исполненный признательности, Буальдьё ответил:

— Маэстро, не смущайте меня. Не забывайте, дорогой друг, что я только в одном-единственном случае чувствую себя выше вас — когда поднимаюсь в свою квартиру выше этажом.

После множества неприятностей, вызванных завистью злобных композиторов, Россини получил небольшой реванш. Карл Мария фон Вебер, бывший яростным противником Россини в Вене, пришел к нему на поклон в Париже. И Россини мстит ему самым великодушным образом, точно так же, как уже мстил Паэру и многим другим завистникам: он поступил в высшей степени благородно, как и подобает поистине великому человеку.

Почти ничего не осталось от надменного маэстро в облике этого человека, который считал себя непревзойденным гением немецкой музыки и обрушивался на оперы итальянского композитора, не было и следа от моралиста, который выступал в «Хинтерлассен Шрифтен», с высокомерием расправляясь с Россини. Теперь Вебер, с трудом поднимавшийся по лестнице в квартиру Россини, в доме номер 10 по бульвару Монмартр, — это бледный, разбитый, больной человек.

Он говорит на ломаном французском языке, и речь его часто прерывается приступами кашля, свидетельствующего о неизлечимой болезни. Бесспорно, великий немецкий композитор пришел смиренно признать, что был слишком суров в своих статьях против соперника.

— О чем вы говорите! — любезно отвечает Россини. — Я ведь эти статьи не читал. Я же не знаю немецкого языка. Единственные слова, какие я знаю на этом чертовски трудном для музыканта языке и какие мне

удалось запомнить и произнести после героических усилий,— это «ich bin zufrieden» \*.

Начав разговор в таком тоне дружеского расположения, который исключал воспоминания о былом расхождении, Вебер и Россини, как старые друзья, заговорили о музыке и театре. Пышущий здоровьем итальянец обнял человека, от которого осталась одна тень да горящие глаза. Когда же маэстро узнал, что Вебер решил отправиться в Лондон, чтобы поставить там своего «Оберона», он, видя, в каком тот плачевном состоянии, попытался отговорить его от поездки. Но несчастный Вебер ответил, что уже ничего изменить не может (он не знал, что в Англии его ждет смерть), и тогда Россини вручил ему горячее рекомендательное письмо к королю Георгу. Расстроганный маэстро проводил Вебера вниз по лестнице. Он словно чувствовал, что больше не увидит его.

— Это тоже критик,— сказал он, вернувшись,— но такой серьезный, что от него все можно выслушать, потому что он умеет не только критиковать, но и дело знает, сам может писать музыку. Видимо, поэтому он все понял и признал свою ошибку. Поймут и другие, те, что критикуют меня сейчас. Их убедит время. Нужно только подождать. Вот только пока будешь ждать, рискуешь превратиться в старика...

Как обычно, Россини не мог не пошутить. Это был способ подходить к серьезным проблемам и облегчать их решение. А для него риск оказаться стариком уже был. Не годы давали себя знать, нет — ему всего тридцать четыре. Но он почему-то быстро состарился. Трудно сказать почему. Может, не такого уж он крепкого сложения, как кажется, может, из-за чрезмерной работы за последние шестнадцать лет (около сорока опер), из-за беспрестанных переездов и бесконечных репетиций, а также (да, да, маэстро, надо признать и это!) из-за любовных приключений. Он подростком имел столько связей, сколько другие не имеют, уже став зрелыми мужчинами. И за этот аванс приходилось теперь расплачиваться: в тридцать четыре года он выглядел по крайней мере на десять лет старше.

Тучность отяжелила фигуру, которая прежде была такой стройной и изящной, волосы осыпались прядями, оголяя череп, выпадали зубы, а углы рта обвисли над пухлым выпятившимся подбородком.

---

\* Я доволен (нем.).

Но он не старел душой, не терял живости ума, напротив, ум его становился яснее, глубже, ярче. А вот дряхлость тела в такие-то молодые годы унижала его. И быстрое выпадение зубов вызвало опасение, что придется слишком ограничивать себя в любимых блюдах. Он говорил:

— Без зубов как украшения лица можно обойтись, но без зубов как инструмента для еды — невозможно.

И тут он подумал: чтобы сохранить молодость, наверное, нужно много работать. А он теперь... Он давно уже перестал работать, все откладывал, откладывал да так и задремал в сладком безделье. Эй, надо встряхнуться! Надо снова как следует взяться за работу! И прежде всего позаботиться о хороших исполнителях для тех опер, которые он напишет, подобрать новых певцов для Итальянского театра. Есть еще одно важное дело — своего рода акт справедливости и признательности, который надо совершить. Герольд, славный, верный Герольд, хороший композитор — он назначил его «директором пения» Итальянского театра. Потом он стал собирать певцов. Список блистает звездами: Паста, Шутц, Эстер Момбелли — его старая, добрая знакомая, молодая певица Зонтаг \*, тенора Донцелли и Рубини, Цуккелли, Пеллегрини, Грациани... Писать для такой труппы должно быть одно удовольствие. И Россини принимается сочинять музыку, но... для другого состава исполнителей — для труппы Оперы. Ирония?

Сочиняя музыку, он стал требовательнее — гораздо требовательнее к себе. Однако не только теперь и не с тех пор, как приехал в Париж. Он уже давно начал писать в новой для себя манере. Это не приспособление к каким-то внешним влияниям, к современным школам, к новым или претендующим на новизну методам, а естественная и в то же время продуманная эволюция собственных взглядов. Это проявление более высокого чувства ответственности, пришедшего с творческой зрелостью. Еще в Италии в последние годы он удивлял публику новизной своих концепций. Каждая его опера была неожиданностью, являла собой смелый шаг вперед, наносила еще более мощный удар по традициям. Его не всегда понимали. Но он не останавливался, не менял направления. Им руководил безошибочный инстинкт. Не зная точно, к какой цели он придет (потому что гений не может на-

\* Зонтаг Генриетта Гертруда Вальпургис (1806—1854) — немецкая оперная и концертная певица, колоратурное сопрано.

мечать определенную заранее программу), он шел, не сомневаясь что придет к цели. Он хотел заставить публику следовать за собой и никогда не допускал мысли, что сам может пойти за ней.

Некоторые критики, многие критики, строившие из себя сверхмудрецов (а кто сегодня помнит хотя бы их имена?), обвиняли его в том, что он слишком держится за «свою» манеру и не чувствует — эти слова повторяются во все времена — «новую художественную атмосферу, которая рождается сегодня». Теперь обвинения выдвигались с тем же упорством, что и год назад, только совсем иные — теперь его обвиняли в том, что он слишком революционен и хочет уничтожить славное прошлое.

— Писали глупости тогда и продолжают писать такие же глупости сегодня, — доверительно говорил маэстро друзьям Карафе\* и Агуадо. — Если прошлое славное, нет никакой опасности, что кто-то уничтожит его. Но верно и справедливо одно — нужно жить жизнью своей эпохи. И бесполезно заниматься искусством, если тебе нечего сказать. Если ты не можешь сказать что-то доброе и прекрасное. Традиционное? Современное? Революционное? Новейшее? Все это слова, выдуманные кем-то, кто не знает, что ему делать, и пытается пустить пыль в глаза, прикрываясь всякими фразами и программными заявлениями. Прекрасному и доброму в искусстве, когда они действительно представляют собой настоящую доброту и красоту, нет нужды опираться на какие бы то ни было программы, ни на традиционные, ни на современные: они принадлежат всем временам, они — вечны.

Итак, он работал для Оперы\*\*.

Почему? Потому что писать для Итальянского театра ему было неловко — он был слишком связан с устоявшимся мастерством блестящих певцов, привыкших исполнять только расшитую жемчугом фиоритур музыку. Он предпочитал писать для Оперы еще и потому, что на-

---

\* Карафа ди Колобрано Микеле (1787—1872) — итальянский композитор, был офицером неаполитанской армии и адъютантом Мюрата, с которым совершил поход в Россию, написал тридцать шесть опер, принесших ему широкую известность, некоторые из них ставились в 1820-х годах в России, вел класс композиции в Парижской консерватории.

\*\* Так в XIX веке называли в обиходе крупнейший центр французской музыкально-театральной культуры, созданный в 1669 году, — Королевскую академию музыки. Театр неоднократно менял свое название, в частности, одно время назывался Театром оперы, и только в 1875 году, переехав после пожара в новое здание, получил сохранившееся до наших дней название Гранд-опера.

ходил этот театр более подходящим для некоторых своих новых художественных концепций, он не считал их лучше тех, что вдохновляли его прежде, просто они были иные. В Опере ему нравилась более строгая дисциплина в оркестре и хоре, более тщательная подготовка спектаклей—это так непохоже на привычную импровизационную манеру, свойственную итальянским музыкантам, которые, полагаясь на свой большой талант и мастерство, стараются избегать скучных репетиций и усердных занятий.

Чтобы легче было писать музыку на французские стихи, Россини принялся серьезно изучать этот язык. И когда ему показалось, что он может наконец браться за новую оперу, он принялся... переделывать старую.

Маэстро взял «Магомета II» и превратил его в «Осаду Коринфа». Он отнесся к работе с такой серьезностью, столько переделал и изменил, добавил так много новой музыки, что получилась совершенно новая опера. Отчего же в самом деле он не написал действительно новую оперу? Оттого, что, принимаясь за работу, он не знал, что станет столько переделывать, и полагал затратить на это совсем немного труда. К тому же ему жаль было, что в «Магомете» пропадает столько хорошей, по его мнению, музыки.

Таким образом «Магомет» превратился в «Осаду Коринфа» — вместо двух актов стало три. Первоначальное либретто рассказывало о войне Магомета II с венецианцами. Теперь же он воевал с греками. Сделать изменения в либретто и добавить новые сцены и эпизоды было поручено Балокки и Александру Суме, которые смогли создать героическое, взволнованное действие, умело дозируя патриотические чувства и любовные излияния, самопожертвование и лавры славы.

Удовольствие от новой встречи с мелодичной музыкой своего «Магомета», которую нужно было только немного освободить от излишнего сентиментализма и чересчур легковесных речитативов, драматичность сюжета, увлекавшего его, возможность работать спокойно, не чувствуя, что на пятки наступают всегда спешащие импресарио,— все это помогло Россини со строгим и хорошим вкусом переделать уже написанную музыку и по счастливым размышлениям сочинить свежую. Он добавил увертюру, которую сочли едва ли не самой удачной, несколько величественных красивых хоров, исполненные пылких чувств дуэты и терцеты, изящный танец и прекрасную сцену благословения знамен.

Все с огромным интересом ожидали первого представления, и премьеры оперы 9 октября 1826 года вылилась в грандиозный успех, такой непосредственный, яркий и волнующий, что он напоминал первые невероятные итальянские триумфы маэстро.

Газеты — но что происходит, Джоаккино, неужели критики приручены? — газеты сообщают о премьере в самых восторженных выражениях. Одна из них, «Пилот», пишет: «Музыка двух первых актов, несомненно, принадлежит нашему знаменитому композитору, но музыка третьего акта написана не им. Ее создал бог гармонии!» Все единодушно в том, что опера производит очень сильное впечатление. Другая газета, «Котидьен», признает: «Успех композитора был полным, каждый эпизод отмечен бурными, нескончаемыми аплодисментами, а в финале публика единодушно вызывала Россини». Почти полчаса продолжали зрители настойчиво аплодировать, требуя, чтобы на сцену вышел маэстро. В конце концов директор сцены объявил, что композитор уже покинул театр, и только тогда люди стали расходиться. Но проявление восторга на этом не закончилось. Ночью оркестранты, а вместе с ними и толпа поклонников пришли к дому маэстро и исполнили у него под окнами музыку из «Осады Коринфа».

Опера появилась как раз вовремя, в исключительно подходящий момент, когда внимание народов опять было приковано к Греции, которая снова боролась против турецкого ига. Драматические события, происходящие в «Осаде Коринфа», звучали поэтому особенно современно, и в этом было ее преимущество. Хотя успеху оперы и способствовал политический колорит, все единодушно признавали, что опера и сама по себе необычайно сильное произведение, что именно этим прежде всего и объясняется ее необыкновенный успех. Исключение составляли лишь несколько злобных писак из французских газет и немецкие корреспонденты, которые и на этот раз не смогли не излить свою желчь на прославленного корифея итальянской музыки.

Опера, которая шесть лет назад в первом варианте в неаполитанском театре Сан-Карло была встречена весьма прохладно, теперь приносит автору огромное удовлетворение. Впервые она остается его собственностью, и парижский издатель Труппена предлагает маэстро шесть тысяч франков за публикацию партитуры. От имени короля маэстро сообщают, что он стал кавалером ордена По-

четного легиона. И тогда все узнают о великодушном и необычном поступке итальянского маэстро — он спешит в министерство, чтобы отказаться от ордена, так как считает, что не вправе получать этот знак отличия, поскольку его нет еще у многих, несомненно выдающихся французских композиторов.

Чтобы чем-то компенсировать его отказ и вознаградить за поистине братский поступок, через несколько недель маэстро назначают «композитором его величества короля и инспектором пения во всех королевских музыкальных учреждениях». Это самая высокая музыкальная должность в государстве, введенная специально, чтобы почтить итальянского композитора и извлечь пользу из сотрудничества с ним, которое считается крайне ценным для музыкальной культуры Франции.

Сам маэстро Паэр, хотя и завидует, но облегченно вздыхает, потому что с назначением на эту должность Россини обязан покинуть пост художественного руководителя Итальянского театра. Знаменитый Керубини, директор Парижской консерватории, недоволен таким исключительным назначением Россини, поскольку опасается, что оно уменьшит его престиж, но его успокаивают.

— Почему, — удивляется Россини, — почему я не могу и шагу сделать, чтобы вокруг меня не поднималось сразу же столько споров? Я ведь никого не трогаю, почему меня не хотят оставить в покое? И газеты, естественно... Вы видели газеты? Комментарии, сатирические заметки, карикатуры. Только не очень-то остроумные. Пришли бы ко мне, я бы помог им. Инспектор пения? Какого пения? И что я должен инспектировать? Вот где могли бы разгуляться журналисты и карикатуристы. Почему бы им не изобразить, например, Россини, который ходит по кафе и ресторанам, загримированный и переодетый, выискивая будущих певцов среди подвыпивших посетителей, распеваящих, вовсю фальшивя? Или же Россини, что, выполняя свой долг, бродит по бульварам и предместьям Парижа и слушает уличных музыкантов?

— Я вижу, ты мог бы стать и неплохим журналистом, а стал теперь личным советником директора Оперы, своего рода музыкальным диктатором.

— Диктатором пения, ты хочешь сказать. А пение во Франции весьма заржавело. Интересно, достаточно ли добавить немного масла, чтобы оно перестало так ужасно скрипеть?

— Между тем твоя новая должность дает тебе право носить мундир, и ты должен являться в нем во дворец.

— О, ты бы видел, какой красивый мундир, расшитый золотом, с галунами и нашивками...

— ...который ты, разумеется, надевать не станешь?

— Отчего же? Я не служил в армии, не был даже простым солдатом, и мне интересно, как я буду выглядеть в нем. Я даже хочу заказать портрет.

И он действительно заказал портрет — в мундире, со шпагой, в одной руке у него парадная шляпа, другой он опирается о роуль.

— Пожалуй, немного выпячен живот, но если не знать, что это не мои волосы, а парик, то на этом портрете я еще вполне красивый мужчина!

Двадцать тысяч франков, великолепный мундир, должность, которая завистникам кажется лишь предлогом, чтобы хоть как-то оправдать столь высокий оклад, успех «Осады Коринфа», все возрастающий на каждом следующем представлении и привлекающий невероятное количество публики, ах, жизнь прекрасна!

Но его просят написать оперу. Просят друзья, больше того, именно они сильнее всего и подзадоривают его. Нельзя бездельничать, когда providение милостиво наделило тебя гениальностью.

И Россини думает о новой опере. Но это будет старый «Моисей». Он задумал обновить свои старые оперы — те, которые кажутся ему лучшими. Он писал их в свое время слишком торопливо. Сейчас он хочет пересмотреть их, омолодить, приспособить к своим теперешним требованиям. Со зрелостью пришли более строгие художественные критерии.

Чтобы выразить их, не лучше ли писать совершенно новые оперы? Конечно, лучше, он тоже так считает. Но есть старые оперы, которые ему хотелось бы опять увидеть на сцене, а для этого нужно, чтобы они отвечали его сегодняшним взглядам. Это тоже немалая радость, когда можешь дать новую жизнь своим любимым творениям. Кроме того, приятно (признаться и в этом?), что не надо браться за совершенно новое сочинение, не надо испытывать терзаний, которые неизбежны поначалу, когда сидишь перед листом чистой бумаги.

Изменять, исправлять, добавлять ему кажется гораздо легче. В результате, возможно, и получится совсем другое произведение (разве не так произошло с «Осадой



Коринфа»?), но работа эта делается постепенно — то один эпизод, то другой — и кажется не такой трудной, при всей своей огромной творческой активности все же он остается немного лентяем и признает это, и мирится с этим. Он так снисходителен к другим, почему бы не позволить немного снисхождения и к себе?

Итак, пусть готовят французский вариант либретто «Моисея». Этим занимается все тот же Баллокки и французский поэт Де Жуи, псевдоним Виктора Этьена, который написал либретто опер «Весталки» и «Фернандо Кортес» для Спонтини и уже работал над «Осадой Коринфа».

Россини предупредил:

— Мне нужна большая вещь для Оперы. Нужно, чтобы вместо двух актов было четыре. Меняйте, удлиняйте. О музыке я позабочусь сам.

Либреттисты меняли, удлиняли. Начали с того, что переименовали всех персонажей, кроме Моисея и фараона, потом переделали и переставили сцены, добавили много новых эпизодов, но основная сюжетная линия сохранилась в том виде, как ее наметил славный Тоттола.

Теперь, после столь длительного отдыха, который он дал своему вдохновению, маэстро охвачен нетерпением — ему хочется поскорее приняться за дело, испытать радость творчества, хочется петь, сочинять, выдумывать. Быстрее — пусть быстрее пишут поэты свои стихи!

Россини перерабатывает, можно сказать, заново отливает музыку старого «Моисея». Он оживляет ее там, где она слишком вяло растекается фиоритурами и кантиленами, — девять лет назад это нужно было, чтобы потакать вкусам неаполитанской публики. Теперь его музыка становится более глубокой, сильной, богатой, но не теряет при этом непосредственности — он пишет другую музыку, новую. Два месяца работы и радости. За два месяца он создал нового «Моисея». Французский «Моисей» готов, и его начинают репетировать. Россини убежден, что создал нечто необычное. Он с воодушевлением пишет матери в Болонью, как доволен своей оперой, как доволен, что снова принялся за работу с прежним пылом.

Но из Болоньи приходят печальные известия. Мама больна, тяжело больна. Он уже давно знал, что ей нездоровится. Год назад он даже на несколько дней приезжал в Болонью навестить ее и увидел, что она похудела, некогда красивое лицо осунулось, глаза стали больше и горели лихорадочнее, а от волнения при встрече с сыном она слегла и пробыла в постели две недели. Мама стала

очень нервной. У нее была аневризма, и больная находилась в тяжелом состоянии.

— Отменю репетиции и отправлюсь к матери! — решил Джоаккино.

Но друзья и врачи отговорили его: свидание с сыном может оказаться для нее роковым. С тяжелым сердцем остался Россини в Париже и продолжал репетиции, но распорядился, чтобы за матерью был самый тщательный уход. Он поручил ее лечение четырем болонским профессорам и потребовал каждый день сообщать о ее состоянии. В конце февраля, как раз в тот день, когда он собирался послать ей подарок по случаю своего дня рождения, он получил ужасное известие: мама умерла!

Отец, знавший, как горячо он любил мать, не в силах был сам сообщить ему об этом. Горестную весть ему принесли друзья. Славная женщина умерла как добрая христианка. В последние минуты после причастия она звала своего сына, что был так далеко от нее.

А теперь ее сын плачет, отчаянно рыдает. В его жизни почти не было огорчений, если не считать уколов слишком суровой критики и непонимания публики, но это были неприятности, которые легко можно было забыть — достаточно лишь пожать плечами или одержать триумфальную победу. А сейчас на него впервые в жизни обрушилось горе, настоящее большое горе, причем самое ужасное, какое только может выпасть на долю человека. Ему кажется, что жизнь померкла, ему кажется, что жизнь кончается. Вся его молодость, вся жизнерадостность, весь творческий пыл словно рухнули куда-то в пропасть вместе с этой смертью.

Он пережил мрачные дни, просил оставить его одного и не тревожить, это он-то, любивший, чтобы вокруг всегда было много народу, даже в тот момент, когда он сочинял музыку. Написал отцу с просьбой сообщить подробности — хотел погрузиться в горе, надеясь, что отчаяние найдет в нем какое-то мучительное утешение. Распорядился оказать должные почести самому дорогому человеку. Ему казалось, что он не сможет больше сочинять музыки, что теперь уже ничто в жизни не будет иметь для него смысла. Но постепенно мысли о матери принесли ему неожиданное утешение — вызвали желание работать. Его охватило горячее желание приняться за дело, сочинять еще больше музыки, побеждать, потому что мама всегда просила его работать побольше и очень гордилась успехами сына. Он будет по-прежнему писать му-

зыку ради нее, чтобы и там, наверну, она могла радоваться его победам.

Россини принялся репетировать с особым усердием, и 26 марта 1827 года в невероятно переполненном зале Оперы состоялась премьера нового «Моисея». И сразу же определился полный успех, грандиозный успех. На этот раз не было ни одного возгласа против. Мощь гения обезоружила наконец всех противников. В зале буря восторгов. Нескончаемые овации, громкие крики: «Россини! Россини!» Зрители единодушно требуют маэстро на сцену: «Пусть выйдет! Пусть выйдет!» Но Россини стоял за кулисами, откуда наблюдал за тем, как зарождался и рос этот безумный шквал оваций, и словно ничего не слышал, какой-то отрешенный, отсутствующий. С тех пор, как он получил известие о смерти матери, а прошел уже месяц, он замкнулся в мрачном молчании. На вызовы, на настойчивые требования выйти на поклонь отвечал: «Нет, нет, оставьте меня!» Понадобились решительные действия двух певцов — Дабади и его жены, — чтобы вывести его на сцену, к публике, которая, казалось, была охвачена безумием.

В ответ на этот ураган аплодисментов и неистовых криков Россини несколько раз поклонился, и зрители ближайших рядов с изумлением увидели в глазах маэстро слезы. Возможно ли? Возможно ли, чтобы Россини, скептик, остряк, человек без всяких предрассудков, был взволнован? Значит, буря этого успеха потрясла и его? Но Дабади объяснили всем загадку этого волнения. Уходя со сцены, рассказывали они, победитель бормотал сквозь слезы, безутешно, как ребенок: «А мамы нет! Мамы больше нет...»

Это был триумф, который переходил границы всякого воображения, самый огромный, какой только имел Россини за свою карьеру.

«Моисей» был признан абсолютным шедевром. Уже само по себе прекрасное полотно прежнего «Моисея» Россини расшил новым жемчугом. Газеты превозносили оперу. «Глоб» писала: «Маэстро Россини превратил свой юношеский набросок в совершенное произведение, достойное гения, достигшего зрелости. Он покорила не только обычную публику партера, но и профессоров консерватории, ставших его страстными апологетами...» А газета «Конститусьонель» утверждала: «Эту оперу отличает поистине непревзойденная красота, это один из шедевров прославленного маэстро».

Однако триумф «Моисея» имел для французов и другое значение. Опера, Гранд-опера, национальная гордость Франции, пришла в упадок. Здесь столь старательно оберегали традицию, что спектакли превратились в нестерпимо скучное зрелище, и публика свое равнодушие выразила просто — перестала ходить в театр. Приемы, какими пользовались французские певцы, больше не устраивали ее. По сравнению с чистотой модуляции, с мягкостью, нежностью и красотой итальянского пения, которые, однако, не уменьшали силу голоса и драматическую выразительность, французское пение казалось просто криком, воплем, ржавым скрипом. Все жаловались на это, но никто не знал, что же делать, что предпринять. И тут произошло чудо, совершить которое способен только гений, — явился Россини со своим «Моисеем» и разрешил проблему. «Ревю мюзикаль» писала: «Музыкальная революция, начавшаяся «Осадой Коринфа», завершилась вчера ораторией «Моисей». И «Газетт де Франс» подтверждала: «Речь идет о революции в оперном театре, совершенной синьором Россини за четыре часа. Теперь уже никогда не будет больше французского крика — в Опере станут петь так же, как в Итальянском театре». Что же получается — во Франции начинают говорить, будто Россини офранцузился? Нет! Это Россини итальянизировал французскую музыку и покорила ее величайший храм.

Ах, почему не дожила до этого дня мама! Она бы так порадовалась его победе. Джоаккино вызвал в Париж отца, которого смерть Нины повергла в отчаяние. Но в шумной столице добрый Вивацца чувствует себя неудобно, хотя сын пытается развлечь его, дом полон гостей и в изобилии есть все, что отец любит, как и его сын: хорошая кухня и хорошие вина.

Но в семье маэстро вместе с трауром начался и разлад. Синьора Изабелла пристрастилась к картам. Поначалу это было похоже на каприз, просто чтобы убить время. Теперь же игра стала привычкой, которая подавила все другие интересы. Она поддавалась увлечению, потому что ей казалось, будто оно приносит утешение: певичка была бесконечно огорчена — ей пришлось покинуть театр. Она была еще молода, в зените славы, но голос начал звучать неровно, эмиссия стала неуверенной, опасной, ей уже несколько раз пришлось пережить унижение, когда в зале шикали, а иногда и свистели. Она пыталась держаться. В Париже пела в «Семирамиде», стараясь

своим изумительным мастерством скрыть слишком явные недостатки голоса, но это принесло ей большое разочарование. «Семирамида» оказалась последней оперой, в которой она выступала на сцене.

Слишком умная и тонкая певица, она хорошо понимала, что упорствовать бессмысленно, и оставила сцену. Но какое же это было огорчение! И какая пустота образовалась в ее жизни! Что делать? Чтобы как-то отвлечься, она начала играть в карты.

Друзья и певцы по приглашению синьоры собирались в доме маэстро и играли вечера напролет. Изабелла ставила крупно, не жалея ни времени, ни денег. Маэстро очень огорчился этим. Карточная игра была ему противна еще с тех пор, когда он скитался с родителями по разным театрам. Его бедное детство, старание еще мальчиком заработать немного денег, чтобы отдать их маме, лишения, которые терпели родители, зачастую не имея самых необходимых средств для существования, развили в нем чувство бережливости, вполне естественное для него, но казавшееся кое-кому жадностью. На самом же деле это было обычное чувство, с каким бедняки, даже разбогатевшие благодаря своим заслугам, относятся к деньгам, — они знают, как трудно зарабатывать их, и презирают безрассудные траты, считая их оскорблением труда. Маэстро раздражался, когда видел, как жена рискует и нередко проигрывает значительные суммы.

Он пытался отвлечь ее от пагубной страсти. Тщетно. Желая показать, что не одобряет сборище картежников, он не раз покидал гостиную, ни с кем не попрощавшись. А иногда, видя, что игроки и не думают расходиться, прибегал к помощи юмора, который спасал его от стольких огорчений и помогал легко переносить неприятности — он возвращался в гостиную в длинной ночной рубашке, с колпаком на голове и свечой в руках, напевая строчку из «Цирюльника»: «Доброй ночи вам, синьоры, доброй ночи вам, синьоры...» Картежники смеялись и покидали дом. Сегодня. А едва наступал следующий вечер, появлялись снова. И Изабелла все больше и больше отдавалась этой страсти.

— А что, по-твоему, я должна делать, если не играть?

— Тебе совсем нечего делать?

— Нечего.

— Пиши для меня музыку и увидишь, что у тебя пройдет всякое желание играть.

Пока же пропадало всякое желание жить вместе. Идиллия маэстро и певицы длилась недолго и уже превратилась в привычное супружеское сожительство, которое нередко становится похоронами любви. Она швыряла деньги направо и налево, проигрывала их в карты, вела себя легкомысленно, была доброй, но импульсивной. Он же отличался осторожностью, был бережлив, любил спокойную жизнь. И они начали замечать, что во многом противоположны друг другу. Однако оба были честными и порядочными людьми и не хотели опускаться до бурных сцен, которые могли бы изменить их жизнь. И продолжали жить, ничего не меняя, как привыкли.

Вивацца пытался сгладить острые углы. Он опасался, что разногласия сына и невестки помешают ему жить по-барски, к чему он уже начал привыкать. Естественно, он был на стороне сына. Это проклятое пристрастие к картежной игре разве не может разорить их? Сколько богачей оказывалось в нищете! Когда же он увидел, что семейные ссоры стали слишком частыми и супругов уже нелегко примирить, Вивацца извинился, сказал, что тоскует по дому, обнял сына, обнял невестку и сбежал в Болонью.

В Париже Россини опубликовал «Упражнения для колоратуры и сольфеджио», которые написал еще несколько лет назад, подготовил к печати партитуру «Моисея», уступив ее издателю Трупена за скромное вознаграждение, чтобы тот мог компенсировать деньги, напрасно потраченные на публикацию «Осады Коринфа», написал кантату для своего пылкого почитателя банкира Агуадо, ставшего к тому времени маркизом де Лас Марисмас. И пока шли представления «Моисея», маэстро все чаще слышал, что мир ждет от него новую оперу.

Какое это мучение — ломать голову, слова принимаясь за совершенно неведомую оперу! Почему ему не дают спокойно заниматься переработкой своих старых опер, они ведь так прекрасны, а ремесло реставратора ему так по душе. Изабелла, по-прежнему любившая его, несмотря на головомойки, которые он устраивал ей из-за карточных страстей, рассердилась:

— Упрекаешь меня, что я играю, а сам ты разве не играешь со своей славой, без конца латая старые оперы, которые все уже знают наизусть?

— «Латать», мне кажется, не совсем подходящее выражение, Изабелла. Ты перепутала мои старые домашние туфли с моими старыми операми?

— О, Джоаккино, ну уж если ты думаешь, что я могу так неуважительно относиться к твоему гению? Будь твои оперы старыми домашними туфлями, они давно уже были бы без подметок, такой славный путь они проделали по всему свету!

Россини улыбнулся на комплимент жены. Остроумна она и мила, и отличная актриса. Если бы не эта дурная страсть к карточной игре и некоторые другие неприятные черточки, они могли бы жить душа в душу.

— Видишь ли, дорогая, ты — певица, ты можешь меня понять. «Монсей», и «Осада» тоже, стоили бы мне гораздо меньше труда, если бы я писал их заново, но в таком случае мне пришлось бы работать над ними как над новыми операми, и тогда я не написал бы их. Лень? Можно ли обвинять в лени человека, создавшего сорок опер за пятнадцать лет? Нет. Просто мне не хочется ставить перед собой слишком сложную задачу. Но стоит мне начать, как я уже несусь во весь опор.

— Можно узнать, куда же теперь ты понесешься во весь опор?

— Теперь, чтобы доставить тебе удовольствие, я думаю написать совершенно новую оперу...

— О, bravo!

— ...Но в значительной мере используя музыку из «Путешествия в Реймс», которую уже никто не помнит.

— И ты хотел бы, чтобы тебя не называли лентяем?

— Я хотел бы... Я хотел бы... чтобы ты сказала мне, как в наши давние времена: «Джоаккино, любимый мой!»

— В самом деле? О Джоаккино, любимый мой!

В этот вечер Изабелла не играла в карты. Партнерам по зеленому столу, когда те пришли вечером к Россини, верный Франческо, слуга Изабеллы, сказал, что господа устали и легли спать.

Эжен Скриб достиг тогда зенита славы как блистательный и плодовитый комедиограф. Однажды на каком-то приеме один общий знакомый, встретив драматурга вместе с Россини, воскликнул:

— А почему бы самому великому композитору в мире не заказать либретто самому великому комедиографу Франции?

Захваченный врасплох, Скриб только улыбнулся, а Россини ответил:

— Оставим мир в покое, он тут ни при чем, а идея эта мне кажется неплохой.

— Мне тоже, — поддержал Скриб.

И сотрудничество определилось. Тут же началось предварительное обсуждение. Серьезная или комическая опера?

— Комическая, — предложил Россини, уже думая об эпизодах из «Путешествия в Реймс», которые сможет использовать. — А сюжет?

— Есть у меня один, — ответил Скриб, пользовавшийся славой человека, в голове у которого всегда были наготове по меньшей мере десять новых комедий. — И кажется, подходящий.

— Оригинальный? — поинтересовался Россини. — Совершенно новый?

— Конечно, оригинальный, раз я его придумал. Но вы же знаете, что на свете нет ничего абсолютно нового. Речь идет об одной моей комедии, которая шла лет десять назад, — «Граф Ори».

Россини рассмеялся.

— Вашу руку, сеньор Скриб. Мы с вами люди одного склада. Только вы не бойтесь, что мы действительно напишем оригинальную оперу? Скажите мне в двух словах, в чем заключается сюжет? Я целиком полагаюсь на вас и спрашиваю об этом только для того, чтобы задать себе нужную тональность.

— Комедия написана на сюжет одной пиккардийской легенды. Граф Ори — искатель приключений во время крестовых походов, дерзкий и обаятельный тип вроде Дон Жуана. Вместе с четырнадцатью кавалерами своей свиты, как и он переодетыми, он проникает в монастырь Формантье. Граф соблазняет аббатису, его спутники — монахинь.

— Ах, черт возьми! — воскликнул маэстро. — Тут я вам посоветую не увлекаться!

— Не беспокойтесь, либретто будет пригодно даже для воспитанниц благородного пансиона.

— Понимаю! Для воспитанниц точно такого же монастыря, как Формантье!

Скриб быстро написал либретто, и Россини нашел его вполне подходящим. Когда Скриб передавал ему рукопись, маэстро сказал:

— Я так вжился в вашу комедию, что уже написал большую часть музыки, — и перелистал перед ним страницы некоторых сцен из «Путешествия в Реймс».



— Я понял,— ответил Скриб.— Выходит, я должен приспособить мои скромные стихи к вашей замечательной музыке.

— Не все ваши замечательные стихи станут жертвой моей скромной музыки,— возразил Россини,— потому что я намерен написать и совершенно новую музыку.

Начавшееся так весело и дружески сотрудничество развивается стремительно и блистательно. Опера в двух актах. Стихи почти всего первого акта подгоняются под музыку «Путешествия в Реймс» и под некоторые арии из «Эдоардо и Кристины».

— Но для второго акта я напишу новую музыку,— обещает Россини.

Чтобы спокойнее было работать, он уезжает в загородный дом своего друга банкира Агуадо, и через пятнадцать дней партитура уже закончена. Скриб и его соавторы Делестр, Россон и тенор Нурри\*, тоже помогавший сочинять стихи, еще не успели закончить первый акт, а Россини уже пригласил их послушать музыку второго.

«Граф Ори» впервые появился на сцене 20 августа 1826 года и сразу же был воспринят как жемчужина, как образец комической оперы, которую можно сравнить с «Севильским цирюльником», но все же нельзя поставить рядом с ним. Однако юношеское вдохновение, стремительность и порывистость «Цирюльника» компенсируются здесь более тщательной и изысканной отделкой. «На вопрос, выходит ли эта опера за пределы творческой манеры автора,— писала «Ревю мюзикаль»,— ответим— нет. Это все тот же Россини, только еще более тонкий музыкант, искусно владеющий мастерством, бесспорный властелин своих выразительных средств». Берлиоз, отнюдь не питавший к Россини нежности, был покорен «Графом Ори». «Какое музыкальное богатство! — писал он.— Повсюду россыпи прекрасных мелодий, оригинальных гармоний, великолепных оркестровых эффектов, неожиданный рисунок аккомпанемента».

Как всегда, не объявляя никаких программ, не возводя революций или художественных катаклизмов, Россини в который раз написал нечто необычайное и после несравненного «Цирюльника», а он не может быть повторен, потому что он уникален, создал образец новой ко-

\* Нурри Адольф (1802—1839) — один из лучших теноров XIX века, обладавший сильным голосом широкого диапазона (пел партии баритона, владел фальцетом). В дни июльской революции 1830 года был на баррикадах, где пел для повстанцев «Марсельезу».

мической оперы. Образец итальянский, потому что автор его итальянец, дух, направление, темперамент и манера — тоже чисто итальянские. Поднятая на щит музыкантами, опера была с восторгом встречена публикой и основательно пополнила финансовые ресурсы театра. Издатель Труппена приобрел и эту партитуру, заплатив за нее шестнадцать тысяч франков. Баснословная по тем временам сумма!

Теперь России — высший музыкальный авторитет Франции и первый маэстро оперы в мире.

Почитатели преклоняются перед ним, завистники вынуждены опустить головы. К нему обращаются с любым вопросом, какой только имеет отношение к искусству. Он советует, как надо создавать музыкальные учреждения, объясняет, как следует исполнять симфонии Бетховена, принимает участие в организации Концертного общества при консерватории. «Нужен я франту, даме-красотке, всем ужогу я!» — напевает он знаменитую каватину Фигаро.

Двор, знать, простой народ чествуют его, аплодируют ему. Его повсюду приглашают, и везде он вызывает к себе живейшее расположение и симпатию. Он всегда обладал врожденным даром очаровывать и мужчин и женщин (его, правда, больше интересуют женщины, красивые, конечно), но теперь его обаяние соединилось с изысканностью и благородством манер, он стал остроумнее и изящнее в своей иронии. Его остроты передаются из уст в уста, облетают всю столицу, придавая маэстро ореол светскости, который отнюдь не вредит ему.

Однако нужно работать и написать наконец совершенно оригинальную оперу. Нельзя больше перетрачивать свои старые сочинения, нельзя оглядываться назад, нельзя выискивать колосья на полях былой славы. Как бы он ни хотел, но делать этого больше нельзя. Творческая возмужалость вооружила его более строгим отношением к искусству. России не изменился, остался прежним, но стал более утопченным, возвышенным. Интуицией гения он угадывает изменение вкусов публики, предчувствует духовную эволюцию общества.

Начинается революция в искусстве. Молодежь со своей страстью все обновлять, какая охватывает каждое новое поколение, воображающее, будто оно открыло нечто совершенно новое, не понимающая, что все периодически повторяется, а меняются лишь имена, — эта молодежь с гневом объявляет войну прошлому: все еще господству-

ящему классицизму, ученым-педантам и замшелым академиям. Россини нечему учиться у этих, по существу, второящихся старое революционеров: он обогнал их. Без гневных прокламаций, без громких криков он уже совершил в музыке грандиозную революцию, и только бездарии и тупицы не видят ее, действительно не видят, потому что неисправимо глухи и бессильны.

Из-за слишком высокого положения, которое он теперь занимает, из любви к искусству, из уважения к самому себе Россини должен писать только крупные произведения, оперы, которые будут иметь определяющее значение для всей музыки. Прошло время игр и «стряпни», хотя это были гениальные игры и гениальная «стряпня». Теперь его сочинения должны быть абсолютно оригинальными. Может, он ошибается? Нет, он этого не может себе представить, хотя в общем возможно все. Только ошибки его в любом случае будут приниматься как выдающиеся ошибки великого маэстро.

Более того (и тут за серьезностью намерений снова проглядывает практическая жилка юмориста), чтобы заранее дать понять, что речь будет идти об очень серьезной работе, Россини предлагает правительству заключить с ним контракт, по которому его гонорар за каждую новую оперу будет составлять пятнадцать тысяч франков (кто и когда прежде слышал подобные цифры?) и вдобавок — бенефис в его пользу. И помимо всего он хочет еще иметь пожизненный оклад в шесть тысяч франков в год, независимо от опер, над которыми станет работать. Нужно договориться, чтобы жить спокойно. Спокойствие для Россини — это идеальное состояние, помогающее писать выдающиеся оперы. А раз так — пусть сначала будет обеспечено спокойствие.

Итак, за работу.

Первая проблема — найти хорошее либретто, отличное либретто. Теперь Россини понимает, что литературная основа и тема имеют огромное значение. Надо быть осторожным в выборе либретто, чтобы потом не пожалеть.

Скриб предложил ему прекрасную комедию «Граф Ори». Нет ли у этого плодовитейшего автора еще какой-нибудь идеи? Скриб, этот кладезь сюжетов, предлагает ему «Густава III»\*, но он не нравится Россини, и дра-

\* Из либретто «Густава III» позднее написали оперы Обер, Галевн, а также Верди — «Бал-маскарад».

матург отдает либретто маэстро Оберу, а Россини по-  
зывает «Еврейку», но маэстро считает, что уже доста-  
точно занимался евреями в «Моисее», и отказывается.  
«Еврейку» напишет Галевн.

А Россини привлекает драма Шиллера «Вильгельм  
Телль». Он давно уже думает о ней. Надо бы сделать  
хорошее, драматически сильное либретто, чтобы из стол-  
кновения поработителей и поработенных, из народного  
восстания были высечены самые благородные и высокие  
чувства: любовь к родине, стремление к свободе, отече-  
ская любовь, возвышенная страсть. В этом, 1828 году уже  
поставлен «Вильгельм Телль» Пиксерекура, и Комнчес-  
кая опера подготвила еще одного «Вильгельма Телля» —  
Гретри, на стихи Седена \*.

Такой обостренный интерес к легенде о швейцарском  
герое весьма знаменателен. Двадцать лет наполеонов-  
ской диктатуры и реакционный Священный союз пере-  
трясли мир. В народе бродит фермент революции, растет  
стремление к свободе, объединяющее отважные умы. Там  
и тут вспыхивают восстания, которые жестоко подавля-  
ются, но кровавые репрессии только еще больше распе-  
ляют смельчаков. Революционное движение 1821 года в  
Италии, волнения в Польше, беспорядки в Германии,  
восстание в Пьемонте, заговоры тайных обществ в Вене-  
ции и Ломбардин, во всех мелких государствах Италии.  
Романтизм стоит у дверей. Направленные это открывает  
новые горизонты множеству идей — романтизм в искус-  
стве, в политике, во всем. Романтизм — знамя восста-  
ния против тирании. И начинается оно на театральных  
подмостках, чтобы обрушиться потом на ступени трона.

Во Франции романтизм, провозглашенный страстны-  
ми словами Виктора Гюго в предисловии к «Кромвелю»,  
по-настоящему начался «Венецианским мавром» Аль-  
фреда де Виньи в 1829 году. Но главный взрыв произо-  
шел, когда во Французском театре 25 февраля 1830 года  
состоялась премьера «Эрнани» Гюго. На спектакле при-  
сутствовал молодой Теофиль Готье (ему шел тогда два-  
дцать первый год). Восставая вместе с литературной мо-  
лодежью против поборников и защитников классицизма,  
он писал, что «эта дата будет означена в истории лите-  
ратуры и мирового искусства пламенными буквами. Этот  
вечер решил нашу судьбу. Мы получили импульс, кото-  
рый до сих пор движет нами. Время уходит, но ослепи-  
тельный свет его не меркнет. И каждый раз, когда звучит

\* Гретри написал свою оперу еще в 1791 году.

волшебный рог Эрнани, мы настораживаем уши, словно старые боевые кони, готовые вновь броситься в атаку». Эти слова, особенно этот рог Эрнани, сегодня вызывают у нас улыбку, но тогда они звучали как сигнал тревоги, призыв к восстанию. Но в более общем смысле романтизм означал провозглашение свободы всех самых смелых и самых широких проявлений человеческого духа — в литературе, истории, философии, во всех искусствах и науках, вплоть до политики. Это, так сказать, видимая программа романтизма. Однако была и другая, скрытая программа, о которой, наверно, и не помышляли создатели этого направления, но она возникла сама по себе, как логическое следствие нового искусства — стремление к абсолютной свободе суждений и мысли.

Россини уже почти закончил «Вильгельма Телля» по либретто академика Де Жун и начинающего поэта Ипполита Биса, когда в Париже «взорвался» романтизм.

Как всегда, Россини предчувствовал и опережал время. Либреттисты стремились создать из могучей драмы Шиллера подходящий для оперы сюжет и сделали в ней много изменений, нередко по подсказке маэстро, который с большим вниманием следил за рождением либретто, советовал и предлагал отдельные ходы и сцены, необходимые ему по музыке, что уже звучала в голове. Изменения в чем-то были удачные, потому что рождали у музыканта вдохновение, в чем-то не совсем удачные, поскольку искажали образ главного героя. Но в целом либретто устраивало маэстро. Только ему хотелось, чтобы в сюжете было побольше силы, динамичности и были более глубокие чувства. В первом варианте либретто, который принес ему чересчур академичный Де Жун, было шесть тысяч (шесть тысяч!) стихов. Перепуганный маэстро прилеп к помощи хирурга для неизбежной ампутации. Но даже в сокращенном виде либретто доставало страстности, которая, по мнению маэстро, была очень нужна опере.

Чтобы спокойно писать музыку, Россини уехал в Пти-бур — загородный дом своего друга банкира Агуадо. Там он наслаждался полной свободой, мог делать все что угодно, не считаясь со светскими условностями. Но так как маэстро любил общество, Агуадо пригласил на виллу приятную компанию. Хозяин дома и гости вели себя так, словно маэстро был монархом, и все с почтением наблюдали, как он работает. Однажды вечером, после ужина, Россини не смог скрыть своего плохого настроения.

— Что с вами? Работа не клеится? — поинтересовался Агуадо.

— Клеится. Только никак не могу справиться с одной сценой. В либретто она написана не так, как мне хотелось бы, как я чувствую. Этот академик Де Жуи просто ледяной человек, писатель, которого никак не растопить, даже если сунуть его в раскаленную печь. Представляете, мне нужно писать сцену клятвы. Делегаты трех кантонов спустились с гор, чтобы условиться о начале восстания против поработителей — надо спасти родину. Они готовы скорее умереть, чем жить в рабстве. Тут должна быть волнующая сцена с пылкими, бурными страстями. А в либретто я нахожу лишь несколько вялых строк. Какое убожество! Мне пужно, чтобы в этой сцене прозвучал крик души заговорщиков. Я чувствую, что их речь во время этой первой встречи должна быть напряженной, возбужденной. Каждый из них понимает и особую торжественность момента, и серьезность положения, каждый исполнен непреклонной решимости. Слова должны быть суровы, как горы, с которых они спустились. Я слышу тут воинственную музыку, глубоко взволнованную и предельно мужественную. Потом появляется Вильгельм Телль, он призывает всех на борьбу, воспаляет, разжигает святую любовь к отечеству. В этот кульминационный момент и должна прозвучать пророческая клятва освободить родину от австрийского ига. Тут нужны страстные, горячие слова, а я мучаюсь с какими-то бездушными стихами. Вот почему я так расстроен. Какое убожество!

Речь Россини, такая взволнованная, произвела на всех сильное впечатление, но потом заговорили о другом. А спустя полчаса к маэстро подходит молодой человек, секретарь банкира, и протягивает ему несколько страниц.

— Что это? — удивляется композитор.

Молодой человек отвечает:

— Мне бы хотелось, чтобы это оказалось тем, что нужно. Прочтите, пожалуйста, и если вам не понравится, извините мою неопытность и дерзость.

Маэстро начинает читать, и глаза его зажигаются радостью. Дойдя до конца, он восклицает:

— Ах, наконец-то! Наконец-то я получил именно то, что мне нужно! Этот юноша изложил в стихах ту самую сцену, о которой я вам только что говорил. Это мое спасение! Друг мой, как мне отблагодарить вас? Теперь с вашей помощью я смогу написать сцену клятвы так, как слышу ее.

Молодого человека звали Арман Марраст\*, и пока маэстро сочинял музыку, он помогал ему оживлять и переделывать самые холодные и невыразительные эпизоды.

Яркая сцена клятвы предельно отчетливо предстала в сознании маэстро, когда он удили рыбу на берегу реки. Агуадо заметил, что маэстро уже некоторое время стоит недвижно, хотя поплавок его удочки прыгает, потому что на крючок попался карп. Он крикнул ему:

— Маэстро, тяните! Смотрите, какая прекрасная рыба вам попалась!

Маэстро не обернулся, не ответил.

— Маэстро, тяните, а то сорвется!

Но маэстро по-прежнему стоял, словно ничего не слыша, и смотрел на воду как зачарованный. Удивленный и даже немного обеспокоенный, Агуадо подошел к нему и тронул за плечо.

— Что случилось? — вздрогнув, спросил Россини.

— Вы поймали карпа, тяните его скорее, а то сорвется.

— Карпа? Какого карпа?

— Который попался вам на крючок.

Россини посмотрел на воду и по-детски весело, заразительно засмеялся.

— Дорогой Агуадо, я даже не заметил! Знаете, что я выловил в эти десять минут? Всю сцену клятвы для «Вильгельма Телля». А теперь, с вашего позволения, поспешу домой записать ее.

За пять месяцев была создана вся музыка огромной оперы. Вернувшись в Париж, Россини еще пять месяцев занимался инструментовкой. Если учесть объем оперы и старание, с каким он работал над ней, то десять месяцев — это очень небольшой срок.

Россини был убежден — и даже решился сообщить об этом друзьям, — он написал «нечто такое, что рождается не каждый день». Однажды утром, когда музыка была уже написана и он занимался инструментовкой, у него в гостях были бас Левассер и тенор Нурри, которым предстояло исполнить партии Вальтера и Арнольда. Как всегда, маэстро нужно было, чтобы кто-то находился рядом, когда он сочиняет. Вдруг он прервал работу и сказал друзьям:

---

\* Марраст Арман (1801—1852) — французский буржуазный политический деятель, литератор и публицист.

— Идите-ка сюда, давайте вместе споем этот терцет.  
Он сел за рояль, певцы стали по обе стороны от него, чтобы видеть ноты, маэстро сыграл вступление, затем дал им знак и запел сам. Волнение, которое испытывали певцы по мере того, как слушали эту музыку, впервые исполняя ее с листа, было таким сильным, что, закончив, оба они невольно наклонились к маэстро и обняли его, растроганные до слез. Возбужденный Левассер предложил еще раз исполнить терцет, но Нурри не смог, настолько он был потрясен этой музыкой.

Маэстро начал писать «Вильгельма Телля» в августе 1828 года. В ноябре газеты объявили, что скоро уже начнутся репетиции, но это заявление было преждевременным.

В январе 1829 года еще ничего не было известно о премьере. Но все говорили о «Вильгельме Телле», и нетерпение разжигалось всякими противоречивыми сведениями. Тем временем возникла трудность: не могла принять участия в спектакле синьорина Чинти, которую автор пригласил на роль Матильды. Синьорина Чинти сделалась синьорной Дамуро и не могла выступать на сцене, потому что, как вежливо и завуалированно сообщали газеты, «став законной супругой, синьора Дамуро добровольно обрекла себя на некоторые узаконенные неудобства, длительность которых можно определить довольно точно». Итак, опять отсрочка. Потом еще одна из-за того, что певица, которая должна была заменить Чинти-Дамуро, немка Фишер-Мараффа, не понравилась парижской публике при первом знакомстве с нею. Затем возникли другие причины, связанные с финансовыми вопросами.

Департамент изящных искусств затягивал переговоры о контракте на новых условиях, предложенных Россини, — пятнадцать тысяч франков за каждую новую оперу, бенефис в его пользу и пожизненный оклад в шесть тысяч франков в год. Маэстро настаивал на скорейшем решении. Он хотел обеспечить свое будущее, заслужив уже право диктовать свои законы. Поэтому он подал в суд на администрацию королевского дома и предупредил Любера, директора Оперы: если ему не будут гарантированы эти деньги, он приостановит репетиции «Вильгельма Телля». Бюрократы решили, что это пустая угроза, и потянули еще. И тогда маэстро прекратил репетиции.



Тревога. Скандал. Но администрация по-прежнему не решалась заключить такой контракт. Тогда маэстро оставил дома партитуру уже законченных третьего и четвертого актов и предупредил Любера: если он не получит ответа в течение нескольких дней, то заберет из театра и первые два акта. Это было как гром среди ясного неба! Театр целый год жил в надежде на новую оперу Россини. Были потрачены огромные средства, было готово все — декорации, костюмы. Любер в отчаянии поспешил к министру, и наконец 8 мая контракт был заключен, причем подписан лично королем Карлом X. Довольный, но еще более невозмутимый и бесстрастный, Россини вручил театру два последних акта и возобновил репетиции.

Таким образом, после ожидания, обостренного бесчисленными отсрочками, при огромном стечении наэлектризованной публики («все места уже давно проданы, — извещали газеты, — а ложи, говорят, стоили по пятьсот франков, ожидание невероятное») в семь часов вечера 3 августа 1829 года состоялась премьера «Вильгельма Телля». Афиша «Королевской музыкальной академии», как тогда официально называлась Опера, объявляла о ней, не обозначив, как это было принято для первых спектаклей, имя автора. Зато названы были исполнители: сопрано Чинти-Дамуро — Матильда, меццо-сопрано Морри — Джемми, баритон Дабади — Вильгельм Телль, тенор Нурри — Арнольд, бас Левассер — Гесслер.

Однако ожидаемого успеха не было. Сдержанные аплодисменты, не очень горячие вызовы. Оркестранты, критики, любители музыки были покорены трагедийной мощью, своеобразием стиля, носившего печать личности Россини, но это был другой Россини, а опера оказалась началом новой эры в музыкальном театре. Знатки были сразу же захвачены этой несравненной музыкой. Для них это был волнующий вечер, исполненный непередаваемого восторга.

Но большинство публики встретило оперу холодно. Слишком долго ждали ее, слишком длинными были акты (опера шла почти четыре с половиной часа), слишком неожиданным и незнакомым оказался этот Россини, непохожий даже на того, который написал «Моисея», слишком много было новизны в стиле, музыке, слишком высоко взмыл в небо орел, чтобы за ним сразу же легко могла последовать толпа, не привыкшая к такому величию искусства и не подготовленная еще к напряжению, кото-

рое необходимо было, чтобы испытать радость более высокого наслаждения.

Россини понял. Понял, что его музыка не дошла до широкой публики. Однако не впал в уныние. Он крайне обостренно воспринимал реакцию публики и критики. Но если, как в данном случае, был уверен в себе и в своем сочинении, его уже не беспокоило, какой окажут прием новой опере. Время восстановит справедливость. Он уже не говорил, как прежде: «Хочу, чтобы премьерами считались вторые представления моих опер». Его искусство, ставшее более строгим, не допускало шутивого отношения к себе — оно приносило ему глубокое внутреннее удовлетворение именно потому, что он был абсолютно уверен в своей правоте.

Однако почтительные аплодисменты и настойчивые вызовы не поколебали его решения не выходить на сцену. Публика так и ушла, разочарованная тем, что не увидела его, но еще больше тем, что услышала не ту оперу, которую ожидала.

Споры в зрительном зале были необычайно оживленными, и музыканты утверждали, что это шедевр.

На другой день Россини явился к королю, чтобы преподнести ему первый экземпляр «Вильгельма Телля» (издатель Труппена купил партитуру за двадцать четыре тысячи франков, сумма огромная), а король вручил ему знак ордена Почетного легиона.

Но и на следующих спектаклях настоящего успеха не было. Автор, понимая, что опера слишком длинная — публика не привыкла к таким масштабным спектаклям, — сделал некоторые купюры, но все равно она шла почти четыре часа. Россини довелось увидеть успех «Вильгельма Телля» только несколько лет спустя.

Пока же критик Фетис завершил свою длинную статью словами: «Послушав нового «Монсея», этот дивный шедевр, я решил, что Россини достиг вершины, о какой можно мечтать. Все считали так же. Но теперь «Вильгельм Телль» открывает нам нового Россини и доказывает, что совершенно напрасно пытаться измерить возможности гения»; а в «Ревю э газетт мюзикаль» можно было прочесть: «В этой опере столько музыки, что ее хватит на десять опер и все будут прекрасные, все богатые мелодиями». И публика, хоть и постепенно, с каждым новым спектаклем стала понимать, что перед нею

ничто исключительное. Но большего успеха все-таки не было, тогда...

Вечером 7 августа под окнами квартиры Россини на бульваре Монмартр собралась огромная толпа почитателей. Тут были друзья, известные музыканты, любители музыки, простой народ, а также оркестр Оперы во главе с дирижером Хабенеком \*, которые решили устроить чествование Россини как бы в компенсацию за холодный прием на премьере и за глухоту большей части публики, а также для того, чтобы выразить свое восхищение оперой. Это было произвольное проявление чувств. Маэстро ничего не знал об этом, его не было дома, он ужинал у друзей. Вернувшись к себе, он увидел толпу, услышал аплодисменты и голоса, выкрикивавшие его имя. Он поспешил попасть домой, чтобы выйти на балкон и поблагодарить своих поклонников. Но пробраться сквозь толпу было нелегко. Люди не хотели пропускать этого самоуверенного типа, который так настойчиво рвался вперед, и полицейские, подоспевшие сюда для наведения порядка, задержали его.

— Но я — Россини!

— Ах, вы Россини! Вы уверены?

— До сих пор никогда не сомневался в этом.

— Вот как? Тогда, уважаемый, посмотрите вон туда. Видите синьора на балконе среди других, вон того, самого толстого? Вот это и есть Россини, настоящий маэстро Россини!

— Но это мои друзья! Они ждут меня. Пустите.

Тщетно. Россини пришлось искать в толпе людей, которые знали бы его лично. Он вынужден был обратиться к какому-то чиновнику, но и тот засомневался. Россини объяснил ему:

— Поверьте, если вы не узнаете меня, эти люди не разойдутся, потому что они ждут меня, хотят, чтобы я вышел на балкон.

Когда же наконец ему удалось сделать это и предстать перед толпой, он был встречен ураганом аплодисментов. Оркестр под управлением Хабенки исполнил увертюру, вызвав бурю восторга. Потом Нурри, Дабadini и Левассер спели сцену клятвы. В том же доме выше эта-

---

\* Хабенек Франсуа Антуан (1781—1849) — выдающийся французский скрипач, дирижер, композитор. В 1828 году организовал оркестр «Концертного общества Парижской консерватории», который под его руководством стал одним из лучших европейских симфонических коллективов.

жом жил Буальдьё, он спустился в квартиру Россини, и обнял его под бурную овацию толпы.

Но в театре, несмотря на восторги знатоков, оперу все еще не понимали. И спустя десять дней Россини решил уехать в Италию.

— Вернусь,— сказал он,— когда публика поймет.

Всегда радостно возвращаться в Италию, только на этот раз маэстро не встретит в Болонье поцелуем мама, которая всегда с нетерпением ожидала его и, счастливая, горячо обнимала своего сына-триумфатора. Дорогая мама, как горестно сознавать, что не увижу тебя больше!

Это единственная печаль, омрачающая радость возвращения. В Болонье он встречается с отцом, со славным, как и в былые времена, Виваццей, тоже тяжело переживающим утрату.

По пути в Болонью Россини ненадолго задерживается в Милане. Тут он отправляется в театр Каннобиана послушать оперу «Пират» одного молодого композитора, о которой отзываются очень хорошо. Молодого маэстро зовут Винченцо Беллини.

— Молодой! Можно подумать, будто я уже такой старый! Всего на девять лет старше.

Автор «Пирата» учился в Неаполитанской консерватории, когда Россини властвовал в Сан-Карло.

Известие о том, что на спектакле будет сам Россини, вызвало ажиотаж, и миланский театр был переполнен. Публика хотела снова видеть маэстро, который после парижских триумфов стал поистине мировой знаменитостью (его оперы идут даже в Америке), ведь именно в Милане на премьере «Пробного камня» он одержал первую крупную победу.

Но в этот вечер, 26 августа 1829 года, а потом и следующий спектакль Россини слушает «Пирата», сидя в ложе за шторой, и тут его смогли навестить только немногие друзья и представители властей.

— А знаете, почему маэстро не хочет показываться? — ехидничают те, кто не мог побывать в ложе. — Потому что у него теперь вот такой огромный живот и он стал совсем лысым. Он боится произвести плохое впечатление на тех красавиц, за которыми ухаживал прежде.

— И с каким успехом!

— Это верно. Тогда. А теперь? В таком виде?

Напрасное ехидство. Россини несколько не боится по-

казываться на людях. Он даже гуляет по Милану-неи-ком. А лысину скрывает искусный парик. Однако в ло-же вместо маэстро все видят синьору Изабеллу Коль-бран-Россини, и она вызывает всеобщее любопытство.

— Хорошо сохранилась.

— Не постарела. Всего на семь лет старше мужа.

— А ему сколько?

— Тридцать семь с небольшим. Говорят, они все вре-мя ссорятся. Часто бывают скандалы.

— В самом деле?

— Она ужасная мотовка, а он очень жадный. Она все спускает в карты...

— Но она же очень богата!

— Она все переписала на имя мужа.

— Неосмотрительно!

— А теперь он не дает ей денег. В Париже она вы-нуждена была давать уроки пения, чтобы заработать не-сколько франков.

— Но это неправда! Ее муж очень добрый человек!

Россини захотел познакомиться с автором «Пирата» и поздравить его. Ему представили красивого юношу, блед-ного, тоненького, светловолосого, с очень нежным лицом. Ему двадцать семь лет, но выглядит он совсем подрост-ком, отчего все называют его «юный Беллини». Молодой, можно сказать, начинающий маэстро теряется в присут-ствии прославленного композитора.

— Маэстро, ваши триумфы... Ваша слава... Весь мир у ваших ног... Я ваш скромный, но восторженный почи-татель...

— Оставим комплименты, молодой человек. Я привык к ним и знаю им цену.

— Но я... Еще в консерватории... Представляете, Дзингарелли запрещал нам изучать вашу музыку.

— Знаю, знаю. И вы пели ее у себя в спальне.

— И слушали в Сан-Карло, куда бегали под предло-гом, будто идем навещать родственников... И аплодиро-вали.

— Знаю, знаю. Аплодировали, как сегодня вашему «Пирату».

— О, гораздо больше. Мы аплодировали гораздо больше.

— Молодой человек, я хотел сказать вам вот что. Вы написали прекрасную оперу. В ней видна еще юношеская неопытность. Но дай вам бог, чтобы у вас всегда был только этот недостаток! Вы начинаете тем, чем многие другие заканчивают.

Когда маэстро приезжает наконец в Болонью, в начале сентября, его встречают как короля. Но он сразу же укрывается в Кастеназо, на вилле жены.

— Я буду жить как Цинциннат \*, — говорит маэстро.

— Будешь писать еще одну оперу? — уточняет названный Вивацца.

— Нет, нет. Я хочу сказать, что займусь теперь сельским хозяйством.

— Но вы же гораздо больше зарабатываете денег своими операми.

— Да, но я хочу жить спокойно.

И он клянется, что больше и слышать не желает о театре и музыке. Надолго. Но, естественно, в том же сентябре и в октябре соглашается дирижировать в театре Коммунале весь оперный сезон, репертуар которого составлен в основном из его опер — «Отелло», «Семирамида» и «Танкред». Главную партию в них исполняет изумительная певица — Джудитта Паста. Однако после спектаклей маэстро каждый раз уезжает в Кастеназо. Но в октябре уже холодно, и Россини с женой перебираются в Болонью, в палаццо, который он купил еще шесть лет назад и переделал на свой вкус, потому что ему доставляло удовольствие изменять обстановку, убранство и архитектуру дома.

Теперь он полностью отдается светской жизни: приемы, на которые его приглашают едва ли не каждый день, приемы, которые в оставшиеся дни он устраивает друзьям у себя, музыкальные вечера, на которых выступают лучшие певцы и музыканты, приезжающие в Болонью, и на которых «сам кавалер Россини», сообщают газеты, и «его прекрасная супруга» исполняют дуэты, вызывая бурные аплодисменты. Жизнь его спокойная и удобная. Отдых и музицирование в равной мере заполняют ее. Маэстро поднимается в полдень, как приучила его парижская театральная богема, ложится в полночь. С полудня до полуночи — обеды, приемы, концерты, ужины. Главным образом, обеды и ужины. Россини еще раз убеждается, что Болонью не случайно называют «жирной».

Ну а искусство? Театр? А обязанность писать по контракту новые оперы для Оперы? В марте 1830 года при-

---

\* Цинциннат — римский патриций, консул, диктатор. Согласно преданию, был образцом скромности, доблести и верности гражданскому долгу.

езжает в Болонью один из двух директоров Итальянской оперы — синьор Робер. Он совершил длительное путешествие, чтобы поговорить о театральных делах.

— Вы приехали сюда по делам? — спрашивает Россини.

— Да, потому что мы с Северини — официальные директора Итальянского театра, но нами руководите вы — его фактический директор.

— Прекрасно, вы приехали в очень удачный момент.

— Значит, у вас уже готова опера?

— Нет еще. Но я знаю, что вы хороший певец, и это как нельзя кстати. Мне нужен дон Джеронно для «Турка в Италии», которого я сократил до одного акта, и вы будете петь его в прелестном домашнем театре моего друга графа Сампьеры.

— Но я приехал сюда не для того, чтобы петь!

— Дорогой синьор Робер, как часто нам приходится в жизни делать совсем не то, что мы хотим! Представляете, вот я, к примеру, стал писать оперы, хотя для меня самое идеальное — вообще ничего не делать.

Но как же так? Неужели он и в самом деле не занимается тем, что предусмотрено по контракту с Парижем? Нет, он думает над этим, думает! Летом 1830 года, укрывшись в тишине виллы Кастелазо, он пишет Люберу письмо с просьбой прислать либретто для второй оперы, которую он должен представить театру. Потом, рассерженный равнодушием Любера, обращается к министру де Ла Рошфуко, настаивая, чтобы ему доставили либретто, которое он «ожидает уже девять месяцев». Либретто, которое он ожидает, — «Фауст». Он хочет положить на музыку поэму Гёте. Он в восторге от нее, он сам составил план либретто и отправил его в Париж, чтобы там сочинили стихи.

— Я очень хочу поскорее начать работу, — повторяет он, — «Фауст» увлекает меня. В нем, на мой взгляд, слишком много всякого колдовства и сверхъестественного, но я постарался избавиться от всего, что в музыкальном произведении может породить длинноты и провалы, и сохранил основную сюжетную линию. Но почему так медлят, почему не присылают либретто? Хотят, чтобы я сам приехал в Париж ссориться с ними?

Отправиться ссориться в Париж он вынужден совсем по другому, весьма напугавшему его поводу. Французская революция в июле 1830 года свергла короля Карла X, с

которым он подписал контракт. У нового монарха Луи Филиппа послужной список куда скромнее. Руководство оперой переходит в ведение министерства внутренних дел. Вот неожиданность! А как же его пожизненный оклад? А гонорар за новые оперы? В середине сентября, едва только Россини показалось, что в Париже больше не стреляют из пушек, он покидает Болонью, оставив жену в Кастеназо. Он рассчитывает пробыть в Париже всего несколько недель. Но остается там на пять лет.

Первое время он живет на вилле банкира Агуадо в Пти-буре. Потом перебирается к маэстро Северини, одному из директоров Итальянского театра. Вдвоем они занимают несколько комнат в служебном помещении театра под самой крышей. Здесь неуютно, не очень красиво, низкие потолки, мало удобств да и подниматься высоко, зато не нужно платить. И певцы всегда рядом.

Он снова становится кумиром Парижа, снова закручивается в вихре светской и музыкальной жизни — приемы, вечера, концерты, князья, министры, послы, которые постоянно навещают его, певцы, которые никогда не расстаются с ним, причем самые выдающиеся, — Паста, Мария Малибран, Гризи, Рубини, Тамбурини \*, Лаблаш \*\*. Нет, правда, Изабеллы Кольбран, чтобы принимать гостей. Однако он находит ей временных заместительниц. Приемы, концерты и вечера следуют один за другим.

Каждый день он бывает в суде, отстаивая свои интересы — контракт, подписанный с королевским домом. На нем стоит подпись короля. Или во Франции уже больше не считаются с подписью короля, пусть даже свергнутого? Упорнейшая судебная тяжба будет длиться несколько лет. Но Россини не сдастся. От него требуют оперы. Хотят «Фауста»? Пожалуйста, но где либретто?

---

\* Малибран Мария Фелинга (1808—1836) — французская певица, колоратурное меццо-сопрано, сестра певицы Полины Виардо-Гарсна. Гризи Джулия (1811—1869) — итальянская певица, сопрано, одна из крупнейших представительниц бельканто в XIX веке. Для нее Доницетти написал партию Норины в опере «Дон Паскуале».

\*\* Тамбурини Антонио (1800—1876) — итальянский певец, драматический баритон, один из выдающихся певцов XIX века, обладал голосом красивого, мягкого тембра, феноменальной вокальной техникой, большой сценической выразительностью.

\*\*\* Лаблаш Луиджи (1794—1858) — выдающийся певец, бас обладал сильным голосом яркого тембра, большого диапазона, гениальный актер.



будутся разговоры о «Жанне Д'Арк» и ничем не завершаются. Прежде всего Россини требует, чтобы были гарантированы его права. И после длительной борьбы ему удается отстоять лишь пожизненный оклад в шесть тысяч франков в год.

Тем временем Россини через двух официальных директоров передает судьбой Итальянского театра и обеспечивает ему несколько лет процветания, какого этот старый театр никогда не знал прежде. Он помогает итальянским композиторам, приглашает их в Париж. Гаэтано Доницетти обязан Россини тем, что его оперы легко нашли дорогу на сцены парижских театров. Меркаданте\* маэстро буквально опекает. Винченцо Беллини обязан ему еще больше, чем все остальные. С огромным успехом проходит премьера «Анны Болейн» Доницетти. Спектакль незабываемый. В нем пели Паста, Рубини и бас, буквально ошеломивший парижскую публику, неаполитанец Лаблаш.

«Анна Болейн» появляется как раз вовремя, чтобы спасти Итальянский театр от краха, к которому вот уже несколько лет его вел директор Лоран, сумевший разогнать всю публику, ставя оперы, не представлявшие для нее никакого интереса. Лоран пытался при поддержке французского правительства поправить дела и вывез на гастроли в Англию всю блистательную, но плохо организованную группу (в нее входили Малибран, Зонтаг, Пизарони, Донцелли, Цуккелли — великолепнейшие голоса), однако не сумел воспользоваться ни случаем, ни составом исполнителей. Не лучший результат принесла и его попытка противопоставить итальянской музыке немецкую — «Вольного стрелка», «Фиделно» и «Волшебную флейту».

По совету Россини, обладавшего безошибочным чутьем, Северини и Робер, сменившие Лорана на посту директора Итальянского театра, пригласили из Италии молодых итальянских композиторов. И сразу же поразительный успех имела опера Доницетти «Анна Болейн». Она словно аркой соединила «Моисея» и «Вильгельма Телля» с новой итальянской школой, которая старалась привить молодые побеги к мощному стволу россиниевской оперы.

---

\* Меркаданте Саверио (1795—1870) — итальянский композитор. С 1840 года директор консерватории в Неаполе, автор шестидесяти опер.

Чудесный расцвет итальянского музыкального гения — золотой век, какого еще никогда не было прежде. И вскоре другая великолепная неожиданность — «Пират» Винченцо Беллини, затем его «Чужестранка», которая к успеху композитора присоединила открытие новой звезды на небосклоне искусства — Джульетты Гризи, уже прекрасно зарекомендовавшей себя в «Семирамиде». А потом еще «Капулетти и Монтеки», тоже Беллини, и наконец в январе 1835 года незабываемая премьера «Пуритан» — необыкновенный триумф Винченцо Беллини (за восемь месяцев до смерти этого очаровательного и тонкого композитора). «Пуритане» прошли в несравненном исполнении Гризи, Тамбурини, Лаблаша и Рубини. Молодой автор был на вершине славы. Он получил предложения еще написать оперы для Итальянского театра, заключил контракт с Гранд-опера, он награжден орденом Почетного легиона...

Россини был главным вдохновителем всех побед итальянской музыки. Более того, именно благодаря ему открытие этих опер состоялось во французской столице. Россини был поистине крестным отцом молодых итальянских композиторов. Это он уговорил Беллини остаться в Париже, помогал ему, когда тот работал над «Пуританами», он разделил оперу на три акта и изменил финал второго. Молодой маэстро писал тогда в Неаполь другу Флоримо: «Россини дает мне множество мудрых советов и очень помогает мне... Он действительно любит меня со всей искренностью, и я тоже питаю к нему самую горячую благодарность и глубочайшее почтение».

Неожиданно в конце сентября 1835 года распространился слух: Винченцо Беллини скончался. В начале сентября, когда он заболел, Россини находился на вилле Агуадо и не сразу узнал об этом. Беллини уже несколько месяцев жил в деревне у каких-то подозрительных тифлов, у неких супругов Льюисов, называвших себя англичанами. Но, видимо, хозяйка только выдавала себя за жену Льюиса, а на самом деле была его любовницей. Очевидно, она соблазнила Беллини, который был очень податлив на женские чары. Все в истории его болезни и смерти вызывает сомнение: люди, у которых он жил, то странное обстоятельство, что друзьям, приехавшим навестить больного, не позволили повидаться с ним, — и ужасный конец: незадолго до катастрофы негодяи скрылись, бросив умирающего на произвол судьбы.

Узнав о случившемся, Россини посетил в деревню, но было уже поздно. В этой горестной ситуации он проявил себя безупречным другом, организовав подписку на похороны музыканта и памятник ему.

— Гений Беллини и сам он оставили в моей душе такое глубокое, такое горячее восхищение, что время не сможет стереть его. У него была прекраснейшая душа, изысканно-нежная, и мы всегда будем оплакивать его. Он вознесся на вершину славы и мог бы создать новые шедевры.

— А не съездить ли нам в Испанию?

Это предложил Россини его друг банкир Агуадо, который недавно стал маркизом Алессандро Де Агуадо де лас Марисмас. Титул пожаловал ему король Испании за художественные достижения и, главное, за то, что он заключил выгодные для страны займы. На восемь лет старше Россини, Агуадо сразу же, как только маэстро приехал в Париж, стал его почитателем и меценатом. Родом из Севильи, он сделал военную карьеру, дослужившись до звания полковника, потом занялся спекуляцией и невероятно разбогател. Утверждали, будто он обладал восьмьюдесятью миллионами франков. Но у него душа художника, и потому он не дрожит над своим богатством, а охотно отдает его на пользу искусству. У него исключительно ценная коллекция живописи, он субсидирует Итальянский театр. Словом, во всех отношениях очень хороший человек. К тому же он боготворит Россини.

— А не съездить ли нам в Испанию?

Неожиданное предложение нравится Россини. Испания всегда привлекала его, интересовала еще до «Цирюльника». Кроме того, путешествовать с таким другом и гидом, должно быть, одно удовольствие. Что может быть лучше? Агуадо соблазняет:

— Заглянем и в мою Севилью, поищем там нашего Фигаро.

— Прекрасно, мне тоже хочется узнать, похожа ли хоть немного Испания, которую я воспел, на Испанию — вашу родину.

По-испански галантный маркиз де Агуадо улыбается:

— Вовсе не похожа, но после вашего «Цирюльника» испанцы поняли: по-настоящему испанцами, в смысле художественном, можно стать, лишь подражая вашему Фигаро.

И они немедленно — в феврале 1831 года — отправляются в путь, спасаясь от парижских туманов. До Пиренеев они добираются не без трудностей, но когда переправляются через горы и попадают в долину Каталонии, их встречает яркое солнце и теплая, ранняя весна, и путешествие становится очень приятным.

Через неделю в Мадриде Агуадо имеет честь представить Россини Фердинанду VII. Маркиз постарался устроить все так, что маэстро оказывают в Испании поистине королевские почести. В тот вечер, когда они приехали в столицу страны, в Королевском театре срочно заменили обычный спектакль «Севильским цирюльником». Автора пригласили дирижировать оперой, на представлении которой присутствовал король. Неистовые овации, приглашение ко двору, шествие с факелами по окончании спектакля, серенада под окнами маэстро...

Во время этого путешествия архидиакон Мадрида его преосвященство Франсиско Фернандес Варела, властный и богатый прелат, сумел через своего друга Агуадо добиться от маэстро обещания написать для него «Стабат матер»\*. Однако маэстро поставит условие: «Стабат» не будет опубликован, и заказывать его исполнение имеет право только он один, Варела.

Когда же Россини вернулся в Париж, ему было уже совсем не до «Стабат». Весной во французской столице началась эпидемия холеры, и маэстро предпочел переждать ее вместе с маркизом Агуадо в Байоне. В конце сентября, когда уже исчезли сомнения, что эпидемия закончилась, он вернулся в Париж.

Между тем мадридский архидиакон напоминал о «Стабат», который обещал маэстро, и торопил его. И Россини, чтобы сдержать слово и не доставлять неприятностей Агуадо, принялся писать. Но закончить не успел — заболел и слег в постель. Он вынужден был попросить маэстро Тадолини дописать остальное. И в марте 1832 года «Стабат», наполовину сочиненный Россини, был отправлен в Мадрид. И был исполнен там всего один раз. Прелат прислал маэстро в подарок золотую табакерку с восемью крупными бриллиантами, вставленными в крышку, стоимостью в двенадцать тысяч франков.

---

\* «Стабат матер» — католическое хоровое (вокально-инструментальное) произведение на текст духовного стихотворения, возникшее в средние века и начинавшееся словами «Стабат матер до-лороза» («Мать скорбящая стояла»).

Как ни старался Россини избежать холеры, все-таки по возвращении в Париж он заболел — нет, не холерой, по другой тяжелой болезнью. Он решил, что поправиться сможет, только если будет дышать воздухом родной Италии.

И вот он в Болонье, однако сразу же уезжает в Кастеназо. Прошло пять лет с тех пор, как он последний раз виделся с отцом и сунругой. Отец спешит доложить, что жена по-прежнему играет в карты и рискует спустить все состояние. Но маэстро заботится только о своем здоровье. Другими делами, «менее важными», он займется позже!

Россини ужасно похудел, и стали поговаривать, будто он проводил курс лечения, чтобы «избавиться от живота».

— Глупцы! — усмехается он. — Неужели я такой дурак, что стану рисковать жизнью ради сомнительного удовольствия избавиться от живота, который к тому же несколько мне не мешает?

Когда же он вернулся во Францию, любители музыки очень обрадовались, решив, что он опять стал сочинять. Дело в том, что издатель Трупена выпустил «Музыкальные вечера» Россини — сборник, в который вошли восемь арий и четыре итальянских дуэта в сопровождении фортепиано. В театральных кругах вновь появилась надежда, что после нового успеха (все нашли пьесы изумительными, Ференц Лист сделал дьявольское переложение для фортепиано, Рихард Вагнер оркестровал дуэт «Моряки», и под его управлением он был исполнен в Риге) маэстро снова будет писать для театра.

Маэстро, однако, думал возвратиться в Италию, так как после окончания судебного процесса с королевским домом никаких контрактов с Гранд-Опера у него больше не было. Он уже собирается в дорогу, и тут банкир Ротшильд — тоже, как и Агуадо, его друг и почитатель — приглашает его посетить вместе с ним Бельгию и Германию. В Испанию — с Агуадо, в Германию — с Ротшильдом. Россини, полагая, что путешествие по Европе в обществе миллионера — случай редкий, соглашается и в июне 1836 года отправляется в путь вместе с представителем известной династии финансистов.

Чудесное путешествие. Оно приносит ему много радостей и неожиданностей. Брюссель, Антверпен, Ахен,

Кельн, Кобленц, берега Рейна, Франкфурт, Бавария. И повсюду его встречают с королевскими почестями — толпы народа, ожидающие его приезда, триумфальные арки, приемы, банкеты, концерты, серенады под окнами гостиницы, чествования в театре. Россини снова видит признание своей славы, только на этот раз с пышностью еще более грандиозной. Из Антверпена в Брюссель он решается проехать на поезде, но эксперимент этот оказался настолько плачевным, что навсегда отбратил его от нового дьявольского изобретения. Его первая поездка по железной дороге стала и последней.

— Это напомнило мне переезд через Ла-Манш. Несчастное человечество, к чему приведет его эта современная страсть все делать побыстрее! Как будто оно может опоздать к своей могиле!

Путешествие имело конкретную цель — Франкфурт, куда Ротшильд ехал на свадьбу одного из членов своего клана. Миллионеру было лестно привезти с собой Россини, кумира всех любителей музыки и, несомненно, самого знаменитого человека в мире. Во Франкфурте музыкант Фердинанд Гиллер\* представил Россини молодого композитора Феликса Мендельсона-Бартольди. Россини очень приветливо и доброжелательно отнесся к нему, сразу похорив простотой обхождения, и попросил сыграть прекрасные «Песни без слов», а потом поразил юного маэстро, заявив, что знает и любит Баха.

— Как? Неужели вы, итальянец, так любите немецкую музыку? — удивился Мендельсон.

— Я? — переспросил Россини так серьезно, что невольно вызвал сомнение. — Только се и люблю!

Ему нравилось иногда говорить как бы абсолютно всерьез, вводя собеседника в заблуждение и вынуждая переспросить: «Вы это серьезно или шутите?» Мендельсон, тоже умнейший человек, счел, что Россини говорит совершенно серьезно, но все же спросил:

— А как же итальянская музыка...

— Итальянская музыка? — так же всерьез продолжал Россини. — Что касается итальянской музыки, то мне на нее наплевать...

— О! — воскликнул немецкий композитор.

— Вот именно — о!

Мендельсон немного обиделся, когда Россини, слушая его этюды, заметил:

---

\* Гиллер Фердинанд (1811—1885) — немецкий пианист, дирижер, композитор, музыкальный критик и писатель.

— Это напоминает Скарлатти.

Но обида молодого композитора была быстро развеяна простодушной откровенностью «великого и толстого» Россини, как написал Мендельсон родным после этой встречи, «который был в самом прекрасном расположении духа. Я знаю очень немногих, кто был бы столь же приятен и остроумен, как он. О Париже, французских музыкантах, о себе он рассказывает забавнейшие вещи. А когда говорит о присутствующих, то делает это с таким большим уважением, что невольно веришь ему, пока не заметишь лукавство в его глазах. Те, кто не считает его гением, сразу же меняют свое мнение, едва только послушают его».

Вернувшись после триумфальной поездки в Париж, Россини встречается со многими друзьями, — Агуадо, Карайой, Герольдом, Буальдые и другими выдающимися музыкантами и певцами, которые стараются уговорить его остаться во Франции, несмотря на постыдное поведение правительства Луи Филиппа.

— Правительство — это не народ, правительство — это не страна! — говорили ему.

— Может быть, это и так, — ответил Россини, — но я уезжаю. А что мне делать в Париже? У меня был контракт, подписанный королем, повторяю — королем Франции. Я должен был представить еще четыре оперы, кроме «Вильгельма Телля», но контракт расторгли. Что касается «Вильгельма Телля», то с ним обошлись еще хуже, чем с контрактом. После первых спектаклей стали сокращать сначала до трех актов, потом до двух, затем стали купировать отдельные сцены, музыку — все. Дошли до того, что давали только один второй акт в исполнении посредственных певцов в виде интродукции к какому-нибудь балету. И все это в большом оперном театре! Позорный скандал! Я пережил его только потому, что бог наградил меня известной долей ума. Два года назад директор театра, которого я встретил на улице, признался: «А знаете, вы больше не можете жаловаться на Оперу, потому что сегодня мы даем второй акт «Вильгельма Телля». Я ответил ему: «В самом деле? И... вы даете его целиком — второй акт?» Бюстители музыкального искусства во Франции перепутали мои оперы с барахлом старьевщика, которое можно продавать по частям? А в это же время делаются сумасшедшие расходы и ангажируются великие певцы, и тратятся месяцы на постанов-

ку таких опер, как «Роберт Дьявол»\*... Я не хочу спорить о достоинствах других композиторов, но я не допускаю, чтобы ко мне относились неуважительно. Постепенно изъяди из репертуара французских театров все оперы, которые я написал во Франции. Мне не дали возможности создать «Фауста» — так и не прислали либретто. Мне не дали возможности написать «Жанну д'Арк»... И вы хотите, чтобы я оставался тут? И хотите, чтобы я еще писал оперы? Зачем? Для кого? Я создал их сорок штук. Для одного человека, мне кажется, достаточно. Пусть теперь на сцену выходят другие, новые гении, которые нравятся министру внутренних дел и директору Гранд-опера. Я уезжаю в Италию. Мое почтение.

Откровенное признание, в котором слышится огорчение. Однако на самом деле он не был огорчен, а только хотел, чтобы все думали, будто это так. Путешествие в Испанию, а особенно в Бельгию и Германию, показало ему, если он еще этого не знал, как высоко чтит его весь мир.

Никогда еще ни один музыкант на свете не пользовался такой широкой, поистине всемирной известностью и признанием. Клике завистников удалось, постаравшись, оторвать его от театральной жизни Парижа? Тем хуже для Парижа и его театров. Россини не собирается придавать всему этому значения — не в его характере переживать и огорчаться. Тем более что по возвращении в Болонью и Кастеназо — он знал это — его ожидает не слишком приятная ситуация. Если не считать недолгого пребывания в Италии год назад, когда он приезжал на родину из-за болезни, прошло шесть лет с тех пор, как он покинул Изабеллу. Даже при всей снисходительности к самому себе он не мог отрицать, что поступил очень несправедливо.

В чем же, в сущности, она была виновата? Не знала меры в расходах и предалась пагубной страсти — игре в карты. Но разве маэстро забыл, что синьора Изабелла принесла ему в приданое почти миллион франков? Или не знал, что страсть к игре возникла у нее от огорчения, что пришлось рано оставить сцену, на которой она так блистала?

---

\* Опера Мейербера.



Подобно многим мужчинам, когда они чувствуют себя виноватыми, Россини пытался оправдать себя, преувеличивая вину жены, в то время как это было, возможно, только легкомыслие или каприз. Почему же теперь он думает о дорогой Изабелле как о чужом человеке, почти как о недруге, от которого охотно бы избавился?

Джоаккино прекрасно знает эту причину, в которой ему нелегко признаться. Другая женщина проникла, нет, не в сердце — оно тут ни при чем — в его мысли и завладела им. Завладела властно, как умеют делать некоторые женщины, когда встречают человека, пусть даже самого талантливого на свете, но легко приручаемого потому только, что он не любит принимать решений, которые требуют хоть какого-нибудь труда или усилия. Россини — гений, но в обычной жизни у него очень мягкий характер. Властная женщина, даже не очень умная, скорее именно не очень умная, способна иной раз «прибрать человека к рукам». Россини встретил как раз такую женщину. Подобное может случиться с кем угодно. Но большинство мужчин умеет вовремя вырваться из такой ситуации даже после того, как извлечет из нее какую-то пользу, поскольку понимает, что рискует оказаться в цепях рабства. Россини же, напротив, считает, что должен благодарить судьбу за эту встречу. И тут уж спасения нет. Добровольный узник — самый беспомощный узник.

Эта женщина — она немолода (ей за сорок), когда-то, наверное, была красива, а теперь, увы, уже нет, не очень умна, с сомнительным прошлым, с не очень строгой моралью — завладела Россини, войдя в его жизнь через незащищенную дверь слабости.

Оторванный от театральных кругов, от сцены и светских удовольствий, Россини в своей личной жизни нуждается в том, чтобы им руководили. Другим это бывает необходимо из-за недостатка ума. Ему же из-за того, что он слишком умен, из-за желания поменьше тратить сил и не принимать никаких решений, вообще ничего не делать, потому что он предпочитает перекладывать на других ответственность за то, что нужно сделать, за то, что должно произойти. Он не считает это слабостью, по его мнению — это просто лень.

Спустя два года после переезда в Париж он заболел, и эта женщина была у него сиделкой. Она сразу же поняла, что заботиться о нем — значит привязывать его к

себе. Россини познакомился с нею в весьма вольной обстановке в Экс-ле-Бен. Парижанка, дочь какой-то мадам, видевшей в ней лишь источник дохода (об отце никто никогда не вспоминал) и продавшей ее за приличную сумму одному господину, который помог девушке сделать первые (если это были первые) шаги по пути легких приключений. Затем она стала содержанкой богатого американца, который, естественно, оставил ей репуту. Потом влюбилась в художника Ораса Верне \*, который даже написал ее портрет, взяв за модель для своей знаменитой картины «Юдифь и Олоферн». Когда же она больше не нужна стала художнику, он указал ей на дверь, и она быстро нашла ему заместителей, каждый из которых если не слишком убедил ее в порядочности мужчин, то, во всяком случае, обогатил опытом и приумножил ее состояние, хотя в ее кругу и говорили, что мадемуазель Олимпия Пелиссье (так ее зовут) больше любит мужчин, нежели деньги. Однако, если деньги доставались без особого труда, мадемуазель Олимпия не совершала глупости — не отказывалась от них. Обеспечив свое будущее, убедившись, что сможет дальше жить без пужды — что еще может желать привыкшая к удобствам женщина? — мадемуазель Олимпия решила теперь отдаться не какому-нибудь богатому любовнику, а музыкальному искусству. Она плохо знала музыку, и у нее не было приличного голоса, так что на сцену она не рвалась, а стала вокалисткой-любительницей.

В этот момент и познакомился с ней маэстро. Когда же он заболел, она стала ухаживать за ним. Очень ласково и заботливо, говорил он. Наверное, он не понял или не захотел понять, что мадемуазель Олимпия заботилась не только о больном, но и о своем будущем.

Эта опытная дамочка вошла в жизнь маэстро с твердым намерением больше не расставаться с ним. И он решил, что это самая прекрасная перспектива семейной жизни, какую только может уготовить ему судьба. Но он был женат и супруга была жива. Что делать? Россини, как все нерешительные и слабохарактерные люди (нерешительность и слабохарактерность никак не исключают гениальности), подумал, что судьба обязана помочь ему. Поэтому он предоставил все этой самой судьбе, пообещав самому себе, что лишь немного поможет ей — по мере

---

\* Верне — семья французских живописцев XVIII—XIX веков. Верне Орас (1789—1863) — парадный исторический живописец.

сил. К счастью для него, синьора Изабелла Кольбран-Россини способствовала судьбе, вызвав неприязнь мужа или, по крайней мере, дав ему повод считать себя разочарованным в ней, что для мужа, желающего расстаться с женой, одно и то же.

Изабелла швыряет деньги, Изабелла бросает их на игорный стол — вот уже два огромных недостатка для Россини, человека бережливого, рассудительного, осторожного. Кроме того, она поссорилась с отцом Джоаккино, Виваццей, который уже не был веселым трубачом, как прежде, а сделался яростным защитником состояния и интересов сына. Прожив всю жизнь в бедности, теперь, когда появилось богатство, он охранял его с особой озабоченностью бедняка, боящегося возврата к нищете, бедняка, который, привыкнув беречь деньги, впадает в крайности — либо тратит их, как сумасшедший, либо становится до безумия скупым.

Вивацци не швырял деньги, ох, нет, и невестке тоже не позволял швырять. Но она не обращала на него внимания и тратила напрадую, оскорбляя осторожную бережливость отца и сына Россини. Маэстро был в Париже, а Изабелла и свекор, распорядитель состояния, жили в Болонье, откуда на лето уезжали в Кастеназо. Синьора Изабелла, оставив театр и оставленная мужем, хотела, по крайней мере, развлекаться. Она созывала гостей, приглашала певцов и певиц — своих старых коллег по театру, устраивала концерты, банкеты. Ей нужны были деньги на расходы по дому, на коляски, на лошадей, на туалеты, на карточную игру.

И каждый раз, когда она требовала их, Вивацци едва не умирал от огорчения. Вынужденный давать ей деньги, он отводил душу, отправляя сыну в Париж ужасные письма, в которых были, к примеру, такие фразы: «Вы (он с почтением обращался к сыну на «вы», потому что между скромным трубачом и всемирно известным гением было слишком большое расстояние, не допускавшее фамильярного «ты»), Вы гораздо лучше меня знаете характер вашей супруги. Она невероятного самомнения, тогда как я — сама скромность. Ей нравится транжирить деньги и развлекать своих поклонников (ах, Вивацци, Вивацци!), а я люблю спокойствие...». Он писал: «Синьоре герцогине ди Кастеназо (это была одна из остроумных свекровей) угодно вести себя, подобно молоденькой девушке, и хотя она тратит сто скудо в месяц и у нее есть хлеб, вино, дрова, кузнец, уже оплаченный, доктора, специали-

сты-хирурги, садовники, часовщики, обойщики мебели и всякие иные прихоти, она жалуется, что ей не хватает средств на жизнь...» Он писал: «У нее безудержная страсть к этим проклятым картам... Как можно оставаться в согласии с такой высокомерной и бесстыдной женщиной (ах, Вивацца, Вивацца!), которая только и делает, что доставляет одни неприятности? Какой же вы счастливый, что находитесь далеко отсюда, и да поможет вам бог всегда держаться подальше от нее, а она должна благодарить небо за то, что у нее такой муж, потому что, выйдя она замуж за кого-нибудь другого и оказавшись он таким же, как она, они оба уже просили бы милостыню...»

Несчастье! Просто несчастье! Изабелла считала, что несчастье — это содержание, выделенное ей мужем, и залезала в долги, а кредиторы требовали, чтобы Вивацца оплачивал их, и тот писал в Париж: «Не забывайте, что мы здесь, в Болонье, пользуемся хорошей репутацией и дорожим ею...» Маэстро, не желавший неприятностей, ничего не отвечал, к великому огорчению разъяренного Виваццы. А когда приехал в Болонью, то очень пожалел, что пришлось расстаться с дорогой, предусмотрительной Олимпиаей и захотел вызвать ее сюда. Но для этого нужно было разобраться в проблеме и принять (одному, вот досада!) какое-то решение.

Однако то, что представлялось очень трудным, на самом деле оказалось, к его немалому удивлению, очень простым. Изабелла устала от такой жизни — с мужем, который вовсе и не муж и совершенно забыл ее. Кроме того, она уже знала о новой подруге Джоаккино, и когда он предложил ей расстаться, Изабелла вскричала:

— Да ради бога! Когда угодно! Хоть сейчас!

По правде говоря, такое слишком быстрое согласие не понравилось маэстро. Его самолюбие было уязвлено. Ему хотелось бы видеть хоть следы каких-то переживаний, чтобы удовлетворить свой мужской эгоизм, потому что хоть и знают мужья, что не правы, но всегда хотят думать, будто расставание с ними — это ужасная потеря! Для Изабеллы же не было никакой ужасной потери. И Россини утешился, решив, что снисходительность только поможет успокоить совесть. Через адвокатов были оговорены условия. Маэстро оставлял Изабелле виллу Кастеназо...

— Как великодушно — она же моя! — заметила Изабелла.

...сто пятьдесят скудо в месяц (жалкие крохи) и скромную квартиру в городе на зимнее время. В разговоре с другом Россини признался:

— Я поступил благородно, во всяком случае, все настроены против нее из-за бесконечных безумств.

Ах, Джоаккино, величайший и знаменитейший маэстро, ты уже забыл годы, проведенные в Неаполе, путешествие в Вену, несколько месяцев в Лондоне, пребывание в Париже? Забыл, какой великой невицей была Изабелла? Как помогала в твоих неаполитанских триумфах? Какая это добрая, славная, великодушная подруга? Как же дорого обходится людям, даже самым великим, «мысль об этом металле»! И сколько трещинок в человеческом сердце даже у того, кто одарен искрой гения!

Что ж, теперь ты будешь жить с мадемуазель Олимпией, великий маэстро. Выходит, тому, кто знал столько женщин, суждено остановиться не на самой лучшей?

Если так, по крайней мере, все остальные будут отомщены.

Синьора Изабелла оказалась умнее всех в этом треугольнике. Россини никак не мог предположить, что в соревновании умов окажется побежденным своей отвергнутой женой. Это означает, что мужчины, даже если это великие люди, когда речь идет о женщинах, как правило, ничего не понимают.

С поспешностью, в которой ощущалось повиновение (не будем говорить о любви, которая тут ни при чем, и все трое это прекрасно понимают), маэстро, как только решено было расстаться, вызвал в Болонью мадемуазель Олимпию Пелисье. Он лишен предрассудков, но не настолько, чтобы бросать вызов всему городу, где хочет спокойно жить, у него не хватает смелости принять подругу в своем доме на Страда Маджоре, тогда как рядом, на виа Дзамбони, живет законная жена. Чтобы избежать скандала, он снимает для Пелисье квартиру на виа деи Либри.

Изабелла захотела познакомиться с ней и пригласила ее к себе в гости вместе с Россини. Вот тогда и был разыгран этот феноменальный спектакль: маэстро привел свою подругу к жене, не понимая всей комичности этого терцета, в котором самой жалкой фигурой был он сам. Любезнейшим образом встретила Изабелла свою заместительницу, сыграв сцену, как великая актриса, ка-

ковой и была на самом деле, и унизила мужа, дав ему понять, что о нем никто не сожалеет и никому он не нужен. Мадемуазель Олимпия со своей деланной важностью выглядела крайне глупо.

Женщины какое-то время продолжали внешне доброжелательное знакомство. Но потом Изабелле надоела эта комедия, она оставила барышню-сиделку, коллекционирующую мужчин, на попечение уступчивому Россини и перестала интересоваться ими обоими.

Отчасти из желания путешествовать, отчасти ради того, чтобы как-то разрядить ситуацию, поскольку маэстро, видимо, начал понимать, как она смешна и унизительна для него, он привез дорогую Олимпию в Милан, и они пробыли там пять месяцев.

Друзья и почитатели были рады вновь увидеть маэстро и с любопытством смотрели на его новую подругу. Вдали от Болоньи он наконец решился представить ее официально и поселился вместе с нею в просторной квартире в палаццо Канту у моста Сан-Дамиано. Праздники, приемы, банкеты, концерты, спектакли — блестящая жизнь. Олимпия любила развлечения, особенно бесплатные, потому что, как оказалось, бережливость ее граничила с предельной скупостью. Может быть, Россини потому и приблизил ее к себе, что после транжиры, но зато настоящей дамы Изабеллы, нашел наконец женщину, которая так же, как и он, не любила шутить с деньгами.

В Милане маэстро положил начало новой для города традиции, которая всем очень понравилась и быстро привилась, — он стал устраивать музыкальные вечера. В его доме собирались самые выдающиеся певцы, композиторы, любители музыки, писатели, поэты. Он составил стройный хор из сорока человек. Естественно, тем, кто участвовал в концертах, Россини ничего не платил, наоборот, певцы сами оспаривали друг у друга честь принимать в них участие. И то обстоятельство, что не надо было тратиться, бесконечно радовало бережливую барышню Олимпию, которая единовластно свела необходимое угощение до подслащенной водички и нескольких чашечек кофе.

Но публика приходила на эти вечера ради удовольствия послушать прекрасную музыку в замечательном исполнении, под несравненным управлением Россини. Жаль, думала Олимпия, что нельзя заставить гостей платить за входные билеты.

В концертах принимали участие прославленные исполнители — Джудитта Паста, волшебник Лист, композиторы Меркаданте, Кочча, братья Риччи\*, Маццукато, певицы Брамбилла, Таккони, Джаннони, тенор Нурри, множество великолепных певцов-любителей, среди которых известнейший князь Помпео Бельджойозо и его двоюродный брат Антонио, одаренные настоящими певческими голосами, а также обе синьорины Бранка, ученицы маэстро Россини, графы Кастельбарко и Сомалья, маркизы Медичи ди Мариньяно, Де Филиппо, Ровелли...

В разгар этих празднеств маэстро получил весьма взволновавшее его известие о пожаре Итальянского театра в Париже. Это случилось в январе. Пожар возник спустя два часа после того, как публика покинула зал. Была только одна жертва, но какая! Большой друг Россини, директор театра Карло Северини, у которого маэстро столько времени жил в служебном помещении под крышей театра, где тот и погиб в огне. Россини с ужасом думал о том, что и он мог оказаться там же.

Когда маэстро вернулся из Милана в Болонью, опять же в обществе барышни Олимпии, которая теперь уже следовала за ним повсюду, в конце апреля 1839 года на него обрушилось новое ужасное горе. Маэстро, так любивший своих родителей, потерял отца. Скончался жизнерадостный Джузеппе Россини, экспансивный Вивацца, самый пылкий поклонник гения Джоаккино, самый страстный трубадур его славы.

Безутешный маэстро не захотел больше оставаться в доме, где все напоминало о дорогом отце. Дом был только что отремонтирован, и, несмотря на это, он продал его и уехал в Неаполь, чтобы забыть свое горе, которое действительно сильно подорвало его здоровье.

В Неаполе он встретился с неповторимым Барбайей. Тот по-прежнему оставался его другом и почитателем, несмотря на то, что Россини увел у него Изабеллу. Все такой же веселый и доброжелательный, он пригласил Россини на свою княжескую виллу в Позилипо. Гостеприимство бесплатное, разумеется, и можно себе представить, как обрадовалась мадемуазель Олимпии!

— Ты не один? — сразу же спросил Барбайя. — Я знал о твоей размолвке с Изабеллой, но не думал, что она зашла так далеко. У тебя другая женщина? Та, что бы-

---

\* Риччи Федерико (1809—1877) — итальянский композитор, написал пятнадцать опер, с 1852 по 1869 год преподавал пение в Петербурге.

ла сегодня утром с тобой в гостинице? Как ты, конечно, понимаешь, она тоже моя гостя. Вот видишь, как плохо ты сделал, что увел у меня Изабеллу? Со мной она жила в полном согласии, а с тобой не смогла. У вас слишком разные характеры. Она гранд-дама, а ты, уж извини меня, ты великий гений, но и великий скряга! Ха-ха! Я смеюсь, потому что подумал, что теперь я мог бы увести от тебя твою новую пассию, в отместку. Но не бойся, я шучу. Я видел ее и оставляю тебе. Больше того, скажу тебе одну вещь, которая тебя очень утешит: с ней тебе не придется страдать от ревности, если ты, конечно, способен ревновать. Вот увидишь, никто на нее не польстится. Это же какая-то, извини меня, клуша.

— Говори о ней с уважением, потому что она моя подруга. Впрочем, если она курица, то я, увы, давно уже не петушок. Мне сорок семь лет.

— Ну и что? Ты еще большой ребенок, несмотря на свой живот. Но мне кажется, Изабелла достойно отмщена. И я тоже. Я говорю в шутку, ты же понимаешь, великий и прославленный Джоаккино. Что бы ты хотел на обед? Начнем с прелюдии из великолепного блюда — макарон с томатным соусом? Когда-то ты обожал его. Может быть, оно вернет тебе вдохновение? Ты не хотел бы написать большую оперу для Сан-Карло? У меня и либретто готово — «Джованни ди Монферрато» поэта Гуариниччиоли. Не либретто, а восторг! Я знаю, что в парижской Опере тебе заплатили пятнадцать тысяч франков за «Вильгельма Телля». Я дам тебе двадцать.

— Только не говори об этом Олимпии, а то заставит согласиться.

— А ты не хочешь?

— Не хочу и не могу. Но согласен на макароны.

Неаполь не принес ему физического и душевного отдохновения, на которое он рассчитывал. Спустя два месяца он вернулся в Болонью больной и грустный, как и прежде. Утешение и новые заботы он нашел, однако, когда взялся за дела Музыкального лица, где учился и куда его пригласили руководителем, чтобы вывести это учебное заведение из печальной летаргии, в которой оно пребывало. С энергией, какой от него никто не ожидал, и решимостью, какая необходима, чтобы не допустить в искусстве компромиссов, он за несколько лет вернул лицу его былую славу. Новые, строго подобранные педагогические методы преподавания, возобновление еженедельных концертов, приток новых учащихся — свыше ста



человек, — привлеченных его волнебным именем... Россини опять увлекся музыкой, вновь позволил искусству завладеть собой. Но ни о театре, ни об опере и речи быть не может! Вот уже двенадцать лет он не пишет музыку и слышать не хочет никаких разговоров на эту тему!

Знаменитого бельгийского музыковеда Фетиса, который приехал в Болонью навестить Россини и который давно не виделся с ним, очень удивило и опечалило плачевное состояние маэстро.

— Я был горестно поражен, увидев его таким похudevшим. Он сильно постарел, движения его стали затрудненными, медленными. Болезнь, начавшаяся еще в молодости, довела его до такого печального состояния, которое еще больше ухудшилось от горя из-за потери отца. Потому что этот человек, которого считают эгоистом, всегда был очень любящим сыном.

Фетис находил, что Россини, несмотря на слабость, был активнее, чем прежде, когда ничем не болел. Он занимался лицеем с большой любовью и достиг превосходных результатов.

— Все лето, — говорил Фетис, — он живет в загородном доме, но почти каждое утро приезжает в Болонью в своей уже знаменитой коляске, запряженной парой лошадей приходит в лицей, навещает друзей, потом возвращается в деревню, где нередко принимает за обедом иностранцев и некоторых болонских друзей.

Однажды Фетис спросил его:

— Если вы больше не хотите писать для театра, почему бы вам не сочинять духовную музыку? Вы бы, несомненно, создали нечто совершенно новое, достойное вашего имени.

— Я? Духовную музыку? — скромно потупясь, с иронией переспросил Россини. — Чтобы писать духовную музыку, нужно быть музыкантом, образованным музыкантом. Вы считаете, что это относится ко мне? Слава богу, я не пишу больше музыки.

Бельгийский гость притворился, будто поверил, но он знал, что как раз в это время Россини вел переговоры с французским издателем Трупена о публикации своей мессы «Стабат матер». Произошел ряд событий, которые вынудили Россини снова взяться за перо и сочинять музыку вопреки всем своим заявлениям.

Тот богатый прелат из Мадрида Варела, для которого Россини писал в 1832 году «Стабат матер», недавно скончался, оставив все свое состояние беднякам. Среди бумаг

покойного душеприказчика нашли рукопись Россини и, считая, что она составляет часть наследия, продали некоему французу, который, в свою очередь, уступил ее издателю Оланье, одному из соперников Трупена, за шесть тысяч франков. Когда Россини узнал об этом, он через суд запретил Оланье публиковать и исполнять его музыку, заявив о своем праве собственности на нее, поскольку речь шла о личном подарке, какой он сделал мадридскому архидиакону. Кроме того, из десяти частей «Стабат» только шесть были сочинены им, и он не хотел, чтобы под его именем появлялась музыка, написанная Тадолини.

Начались судебные тяжбы, процессы. Чтобы доказать свою правоту и чтобы «Стабат» действительно была целиком его произведением. Россини вынужден был пересмотреть партитуру, написанную в свое время населе, лишь бы сдержать слово, и сочинил новые четыре части вместо тех, которые дописал Тадолини. Задето авторское самолюбие.

Тем временем Россини продал «Стабат» Трупена, и тот от его имени выиграл процесс. Тогда Оланье, видя, что ускользает счастливый случай заработать большие деньги, при содействии своего компаньона Шлезингера, владельца «Ревю э газетт мюзикаль», выступил против Россини с резкими и злобными нападками.

«Стабат матер», родившаяся таким странным образом и имевшая столь необычную судьбу, не сразу стала достоянием публики. Первое исполнение девяти частей состоялось в октябре 1841 года в домашнем концерте у маэстро Циммермана. Впечатление, какое произвело это сочинение на узкий круг слушателей, было столь сильным, что братья Эскюдье, издатели «Франс мюзикаль», купили за восемь тысяч франков у Трупена разрешение исполнять «Стабат» в Париже в течение трех месяцев. И действительно, после исполнения нескольких частей мессы для критиков и журналистов она впервые прозвучала целиком 7 января 1842 года в зале Вагтадур, где теперь размещался итальянский театр. Мессу исполнили синьоры Джульетта Гризи и Альбертацци, тенор Марио \*, бас Тамбурини — несравненный квартет. Исполнение превосходное.

---

\* Марио, настоящее имя Джованни Маттео де Кандио (1810—1883) — итальянский певец, обладавший кристально чистым голосом, прекрасной артистической внешностью. Выступал в Петербурге в 1849—1853 и 1870 годах.

Месса взволновала, потрясла, восхитила. Это был совершенно необыкновенный успех — взрыв изумления и фанатичного восторга. Аплодисменты были неистовые. Газеты отмечали невероятную реакцию публики. Комментатор «Деба» писал: «С тех пор, как была исполнена в Париже оратория Гайдна «Сотворение мира», я не помню, чтобы мне довелось присутствовать на более торжественном, более впечатляющем и более прекрасном концерте, который так сильно взволновал бы слушателей. Грандиозен блеск этого великолепного сочинения...» И еще: «Музыка полна вдохновения и величия. Выраженные «блистательная музыка» невольно приходило на уста каждому слушателю».

В зале находился Генрих Гейне. Он писал: «Стабат» Россини — самое необыкновенное событие минувшего сезона. и упреки, которые делаются великому маэстро немцами, весьма отчетливо свидетельствуют об оригинальности и глубине его дара. Сочинение это, утверждают немецкие критики, якобы слишком светское, слишком земное для духовной музыки... Ощущение бесконечного исходило от всего произведения, словно сияние голубого неба, словно величие моря. Вот в чем вечная прелесть Россини, его светлая нежность, которую никто никогда не мог, я не говорю — нарушить, испортить, но даже омрачить. Как источник Аретузы сохранил свою извечную сладость, хотя и протекал через соленые воды моря, так и сердце Россини сберегло свою мелодическую прелесть, хотя ему вдоволь пришлось испытать из горькой чаши житейского горя». А другой великий человек, словно в подтверждение слов Гейне о том, что «кто-то всегда изливает свою желчь на то, что видит и слышит», написал о Россини в его последнем сочинении несколько страниц, в которых злоба, предвзятость и (почему бы не сказать об этом?) зависть плохо маскируются вуалью юмора. Он намекает на болезнь Россини, шутит по поводу его физических страданий, язвит насчет того, что в Болонье «Россини уплетает пирожки и пишет завещания», что тот «страдает низом живота», что «его дорогой папа умер» (какие тонкие чувства!), что он «сделался набожным и хотел бы стать торговцем рыбой», злословит по поводу его личной жизни. Кто автор этой резкой, уничтожающей критики? Может показаться странным, но автора зовут Рихард Вагнер. Как же бывают порой жалки и ничтожны даже великие люди!

Однако успех «Стабат матер» был таким грандиозным

и столь единодушным был восторг, если не считать это единственное исключение в лице Вагнера, что Россини мог снисходительно улыбнуться в ответ на его гневные нападки.

Россини радовался этому успеху, который обрел, когда думал, что его уже все забыли. И еще больше порадовался два месяца спустя, когда «Стабат» прозвучала в актовом зале Болонского университета в совершенно неповторимом исполнении. Россини пригласил дирижировать мессой Гаэтано Доницетти, который накануне перед отъездом из Милана, вечером 9 марта 1842 года, стал свидетелем колоссального успеха «Набукко» Верди в театре Ла Скала. И на следующее утро уже в дилижансе на пути в Болонью (вместе с двумя певицами — Марией Альбони и Кларой Новелло) Доницетти с восторгом говорил об опере и все время повторял: «Как великолепна эта музыка! Какой композитор этот Верди!».

«Стабат матер» исполняли сопрано Новелло, тенор Николай Иванов\* и двое очень талантливых любителей, обладавших красивейшими голосами, — аристократка Клементина Дельи Антони и князь Помпео Бельджойозо, а также известнейшие певцы бас Цуккели и Мария Альбони. Какой был прием? Невероятный. Передать это невозможно. Доницетти сообщил своему другу Томмазо Персико: «Я не в силах передать тебе, какой бурный прием устроили в Болонье Россини и мне. Это невозможно описать! Духовой оркестр, крики «ура!», мадригалы... Россини, которого я наконец уговорил присутствовать на третьем исполнении, чувствовали по заслугам. Он поднялся ко мне на дирижерский подиум, обнял меня, расцеловал, и восторженные крики чуть не оглушили нас обоих. Он упал ко мне на грудь, разрыдался и все повторял: «Не покидай меня, друг мой!» Все были растроганы, видя, как расчувствовался Россини».

Выходит, маэстро снова стал объектом преклонения? Но разве когда-нибудь переставали восхищаться им? Он по-детски радовался вновь обретенной огромной популярности. Но вот пришло из Франции известие, крайне огорчившее его. Умер дорогой друг, пылкий и верный почит

---

\* Иванов Николай Кузьмич (1810—1880) — русский певец, тенор. В 1830 году приехал вместе с М. И. Глинкой в Италию для усовершенствования в пении. В 1832 году с успехом дебютировал в Неаполе в опере «Анна Болейн» Доницетти. Выступал в Ла Скала, в театрах Парижа и Лондона. Считался единственным соперником Джованни Рубини.

татель, маркиз Агуадо. Он погиб под огромным снежным обвалом в Астурии по пути в свои испанские владения. Какое горе! Слабое здоровье маэстро из-за этого горя дало еще одну трещину.

Какой смысл имеют все эти эфемерные радости жизни, если всех нас ждет смерть? Какой смысл имеет и этот успех «Стабат», которую исполняют повсюду, в Италии и за рубежом, и поток почестей, обрушившийся на него, и все остальные проявления внимания и уважения, и даже тот факт, что 2 августа, день его именин, отмечается в Болонье как городской праздник?

Когда нужно делать добро, он всегда был готов помочь. Он пожелал, например, все сборы от исполнения «Стабат» положить в основу фонда на строительство Дома престарелых и нуждающихся музыкантов, и теперь при условии, что сбор пойдет в пользу бедных, согласился дирижировать в театре Контавалли необычным спектаклем «Отелло», в котором участвовали прекрасные певцы-любители — князь Полятовские и принцесса Элиза.

Но он плохо чувствует себя. Его мучает старая болезнь. Он еще больше похудел, стал нервным, раздражительным, легковозбудимым. Болонские врачи, которых он очень ценил, дали ему понять, что нужна операция, не очень сложная, но тонкая. Россини дружен со знаменитым хирургом Чивьяле, живущим в Париже, и в мае 1843 года рсшает отправиться к нему на лечение. Путешествие было долгим и скучным, на перевале Монченизно их застигла снежная буря («Олимпия, неужели нас ожидает такой же конец, как и банкира Агуадо?»). Но в Париже ему были рады необыкновенно. Здесь находился маэстро Спонтини, только что приехавший из Италии, тут были Мейербер и Доницетти, показавший парижанам своего замечательного «Дона Паскуале» — гениальный шедевр, который золотой нитью связал традицию оперы-буффа Чимарозы, Моцарта и раннего Россини. «Дона Паскуале» исполняли блистательные певцы — Джульетта Гризи, Лаблаш, Тамбурини, Марно. Однако Россини не смог присутствовать на премьере. Ему запрещено было принимать гостей, утомляться, развлекаться. Хирург Чивьяле не терпел непослушания.

— И это вы говорите мне? Я же приехал в Париж лечиться, а не развлекаться.

Он и в самом деле был очень послушным больным, к тому же находился под присмотром мадемуазель Олимпии, которая действительно была незаменимой сиделкой.

Спустя три месяца Россини мог считать себя выздоровевшим, но еще три месяца ушло на завершение лечения. Однако он уже смог принимать у себя сотни людей — все старые друзья, а иногда и незнакомые люди, приходившие к нему с визитом.

— Вы, конечно, напишете новую оперу?

— Я, конечно, не напишу новую оперу. Однако гораздо хуже другое — я не напишу и старую оперу.

И снова праздники, приемы, концерты, музыкальные вечера. Но маэстро все чаще охватывает сильнейшая тоска, все чаще приходит к нему мысль о смерти, мучая и вызывая горькие размышления. Ему пятьдесят один год, он только что избавился от болезни, жизнь снова улыбается ему всеми своими радостями. Так в чем же дело? Слишком много ушло дорогих ему людей. Нет Беллини, этого нежного, грустного мелодичного существа. Нет дорогого друга Северини, с которым они столько веселились. Нет прелестной Марии Малибран, очаровательной Марии, к которой он относился, как к дочери, удивительной певицы, приводившей в восторг толпы людей и дарившей весну сердцам друзей. Нет Агуадо. Давно уже нет — ушли раньше всех — его родители. Умерли, умерли, умерли! Как мучительно сознавать это! Надо уехать в Болонью, уехать сразу же, надо вернуться домой. А что, в Болонье не умирают? Не надо спрашивать его ни о чем. Но здесь, в Париже, ему недостает слишком многих дорогих людей. Надо уехать, вернуться в Италию!

Скульптор Этекс создает его скульптурный портрет в мраморе в натуральную величину. Статую помещают в фойе Оперы. Эри Шефел пишет большой портрет маэстро.

Все дела завершены? Попрощался со всеми? Тогда в путь, в Италию.

И снова начинается болонская жизнь.

Двенадцать лет болонской жизни. Он руководит Музыкальным лицеем, избирается городским советником, принимает в своем доме молодых и старых певцов, устраивает музыкальные вечера у себя и бывает на таких вечерах в других домах, вызывая всеобщее преклонение.

Не однообразна ли такая жизнь? Нет, потому что Россини умел равномерно заполнять свои дни разными впечатлениями. После тридцати лет лихорадочной деятельности ему хотелось расслабиться и отдохнуть душой и телом, пожить в полном спокойствии и тишине.

Писал ли он в это время? Почти ничего, почти никогда. В ноябре 1844 года он публикует у своего издателя Труппена три хора для женских голосов в сопровождении фортепиано — «Вера, Надежда, Милосердие». Но первые два из них — это переработка музыки, написанной еще в ранней юности. В театре он бывает редко — ему не нравятся современные оперы. Как-то в октябре он отправился послушать из любопытства оперу одного молодого маэстро, как уверяют, очень талантливого, заставляющего много говорить о себе. Это была та самая опера, которая имела такой шумный успех в Ла Скала, ее слушал там Доницетти — «Набукко» («Навуходоносор»). Молодого автора зовут Джузеппе Верди. Россини слушал оперу с большим интересом, но не высказал никакого суждения, более того — остался недоволен, когда его попросили поделиться впечатлениями.

— Что скажете, маэстро?

— Хороший состав исполнителей.

— А музыка?

— Музыка? Исполнена очень хорошо.

Однако после спектакля он сказал весьма убежденно:

— В этом композиторе есть что-то дикарское. Он знает, чего хочет, и знает, что делает. В опере есть великолепный хор.

Однажды летом 1845 года, охваченный какой-то странной тоской, Россини захотел узнать, как поживает его жена. Что с ней? Бедная женщина, нелегко, наверное, ей приспособиться к новой жизни, ведь она привыкла, чтобы исполнялся каждый ее каприз! Теперь она живет на скромные средства, выделенные ей маэстро, и старается не уронить свое достоинство. Старые коллеги по театру, бывая в Болонье, охотно навещают ее, потому что синьора Изабелла всегда приветлива и рада им. С их помощью она устраивает иногда домашние концерты, летом приглашает в Кастеназо Дарданелли, которая пела с нею вместе прежде, дает уроки пения синьоринам из богатых семей.

Как-то Россини узнает, что Изабелла больна. Он тревожится и хочет понять, что случилось? Больна? Чем? Тяжело? Мадемуазель Олимпия, выполняющая обязанности сторожа, находит это любопытство излишним. Но Россини, который обычно повинуетеся новой госпоже, на этот раз не обращает на нее внимания. Он хочет знать, что с Изабеллой. Через несколько дней приезжает из Кастеназо верный слуга Изабеллы Тоньино. Ему требуется

сразу же поговорить с маэстро, причем наедине. Олимпия хотела бы знать, в чем дело. Нет, Тоньино должен говорить только с маэстро. Оставшись с ним, он выполняет свою миссию посланника.

— Синьора очень больна, очень-очень. Бедняжка, не знаю, поправится ли. Она хочет видеть вас, синьор маэстро. Она закликает вас приехать к ней сразу же, сейчас, немедленно.

— Значит, ей так плохо? — тревожится Россини.

— Так плохо, что она умоляет вас не медлить, чтобы не приехать слишком поздно.

Россини, очень боявшийся своей смерти, всегда принимал близко к сердцу и опасности, грозившие другим, а тут к тому же речь идет о его жене. Весьма обеспокоенный, он не обращает внимания на Олимпию, которая советует ему не торопиться, возможно, болезнь скоро пройдет. Но маэстро велит запрячь лошадей и спешит к Кастаназо.

Он не был здесь семь лет. Сколько воспоминаний нахлынуло на него! Словно окунулся в прошлое! Венчание в церкви, первые дни супружеской жизни накануне отъезда в Вену, сочинение «Семирамиды»... Синьора Изабелла ждет его. Россини входит к ней. Когда же он покидает ее через полчаса, верный слуга, провожающий маэстро, замечает, что по лицу его ручьем текут слезы.

— Бедная женщина, бедная женщина! — вздыхает Россини.

Прерывающимся от волнения голосом он приказывает Тоньино и служанке исполнять любое желание синьоры, заботиться о том, чтобы у нее ни в чем не было недостатка, а если что-то понадобится, сразу же обращаться к нему и постоянно сообщать ему о ее здоровье.

Месяц спустя Изабелла Кольбран-Россини умирает. Ее последние слова были обращены к Россини: «Мой Джоаккино!» Она звала его с такой безутешной печалью, что все, кто был рядом, невольно прослезилась.

Кто же может отныне уговорить нетерпеливую барышню Олимпию. Пелиссье, которая настаивает: «Ты больше ничем не связан, теперь ты должен жениться на мне!»

И маэстро женится. Через десять месяцев после смерти Изабеллы, 16 августа 1846 года. Они венчаются почти тайно, без церемоний, в небольшой часовне на вилле Банци, где проводят лето. Свидетели — знаменитый певец



Донцелли и знакомый фаготист. Барышне сорок семь лет, маэстро — пятьдесят четыре.

Ничего не изменилось в его существовании, просто стало одной женой больше. И он продолжает вести привычную болонскую жизнь: концерты, вечера, лицевы, визиты и неизбежные просьбы сочинить «какую-нибудь пьесу» по тому или иному случаю и неизменный отказ. Однажды он соглашается. В июне 1846 года Италия празднует коронацию папы — избирается известный своим либерализмом кардинал Мастан Феррети ди Свингалля, принявший имя Пия IX. Россини готов написать гимн, но на самом деле лишь несколько перерабатывает хор из «Девы озера». Этой музыкой он уже воспользовался однажды, когда в Турине отмечали юбилей Тассо. Удобная музыка — годится на любой случай. Под управлением Россини гимн исполняет на площади Сан-Петроньо хор из пятисот человек. Успех — музыкальный и патриотический — колоссальный. Потом снова продолжается обычная жизнь: концерты, вечера, прогулки, приглашения...

Со всех концов мира присылают различные приветствия. И ставят монументы. Все больше приезжает гостей. Один француз, сопровождавший скульптора Этекса к Россини, пишет друзьям: «Мы подъезжаем в коляске к дому великого композитора и встречаем его по дороге. Он прогуливается с друзьями и похож на древнегреческого философа, окруженного учениками, внимательно слушающими его. Мы представляемся, он приветливо встречает нас, берет под руки, ведет в дом. Он тепло отзывается о Франции и современной французской музыке. Непростительно ошибается тот, кто полагает, будто Россини не интересуется событиями музыкальной жизни. Он внимательно следит за всем. Я признался ему, что спектакли в итальянских театрах произвели на меня удручающее впечатление. Он ответил: «Вы правы, теперь ценится не тот, кто лучше поет, а тот, кто поет громче». Россини часто жалуется на здоровье, особенно на слабость в ногах, но мне кажется, он больше страдает душой, чем телом. На лице его нет следов каких-нибудь недугований, двигается он легко, словно ему тридцать лет, беседу ведет оживленно, смотрит пристально».

Французские гости заверяют его, что Париж помнит и любит великого Россини, что все надеялись увидеть маэстро на открытии его памятника в фойе Оперы, где по этому случаю был устроен концерт из его произведе-

ний. Почему бы ему не вернуться в Париж? Почему не подарить миру новые шедевры? Театр и не знает уже, что нового предложить своим слушателям. Гаэтано Доницетти сражен безумием — погиб один из удивительнейших талантов (Еще одного можно считать ушедшим! Сколько же их, ох, сколько!), Мейербер больше ничего не пишет, и на горизонте не заметно ни одного яркого дарования. Почему Россини упрямо молчит?

— Дорогие мои, я слишком плохо чувствую себя, чтобы браться за работу. Если вы и в самом деле хотите поставить какую-нибудь мою оперу, которая еще не шла в Опере, возьмите «Деву озера». Я думал поставить ее сам, когда только начал руководить Итальянским театром, потому что считаю эту оперу самой подходящей для французской сцены, но пришлось отказаться от этой мысли, потому что не нашлось певицы, которая могла бы спеть партию Малькольма. А теперь у вас есть Штольц... \*

Предложение принимается. Однако маэстро хочет, чтобы написали новое либретто, которое хотя бы отчасти повторяло сюжетную ситуацию старого. Маэстро наблюдает за тем, как подгоняется музыка к новым стихам. Так «Дева озера» превращается в трехактного «Роберта Брюса», который ставится в Опере в декабре 1846 года. Успех премьеры незначительный, главным образом из-за неудачного исполнения Розины Штольц, на которую Россини так рассчитывал. Но все последующие тридцать спектаклей прошли великолепно, и зал был всегда переполнен. Однако в парижской печати началась полемика. Одни порицали этот прием — приспосабливать старую музыку к новому либретто (среди самых яростных противников Гектор Берлиоз), другие одобряли и восхваляли Россини, потому что его опера, неважно, старая или новая, дарит всем столько прекрасной музыки и «вместо того, чтобы призывать слушателей закрыть глаза и уши в знак протеста, мы предпочитаем пригласить их в театр, чтобы получить удовольствие от мелодий итальянского маэстро».

Вдали от Парижа Россини спокойно относится к тому, что там говорят и что там происходит. Со своей сто-

\* Штольц Розина (1815—1903) — французская певица, меццо-сопрано, обладавшая голосом обширного диапазона, редким драматическим талантом, прекрасной внешностью. В 1837—1847 годах была одной из ведущих певиц театра Гранд-Опера, много выступала в других театрах Европы. Искусство Р. Штольц высоко ценили Дж. Россини, Г. Берлиоз, Г. Доницетти, написавший специально для нее партию Леоноры в «Фаворитке».

роны, он считает, что «Роберт Брюс» — это «благородная стряпня», и его совесть спокойна. Тем более что великодушным жестом он уступил авторское право маэстро Нидермейеру, который приспособил музыку к новым стихам и получил за это приличную сумму в пятнадцать тысяч франков.

И вот наступает 1848 год — год вулканический, пынувший огнем революций, год, который поджег взрывчатку в той пороховой бочке, в какую превратилась Европа, жаждущая свободы, объятая пламенем патриотизма. Разумеется, Болонья тоже жила в этой раскаленной атмосфере. Многие годы итальянцы стремились обрести независимость. Надежда видеть Италию единой воодушевляет всю страну, весь народ. Все живут в убеждении, что этот год принесет наконец избавление от австрийского ига. Все готовы отдать последнее, чтобы бороться и победить.

Вечером 27 апреля 1848 года в Болонье небольшой военный оркестр, встретивший сицилийских добровольцев, направлявшихся в Ломбардию, в центр сражения за независимость, остановился под окнами палаццо Донцелли, в котором жил Россини, чтобы сыграть в честь великого композитора. Маэстро вышел на балкон поблагодарить за внимание, как вдруг сквозь шум аплодисментов прорвался чей-то злобный крик: «Долой богача-ретрограда!», раздался свист, послышались угрозы. Напуганный всем этим и рассерженный, Россини уходит с балкона. Подобный инцидент был тем более обиден, что совсем недавно он передал болонской комиссии, собиравшей средства на ведение войны за свободу, пятьсот скудо и двух отличных коней.

Синьора Олимпия, которая терпеть не могла итальянцев и яростно ненавидела патриотов, преувеличила характер инцидента, подлила масла в огонь, заявив, что угрозы напугали ее, что было бы неосторожно оставаться в Болонье, что Россини в опасности...

На другое же утро, не попрощавшись даже с самыми близкими друзьями, маэстро и его перепуганная жена самым поспешным образом уехали в почтовой карете во Флоренцию.

Конечно, сама по себе эта смена, эти оскорбительные выкрики и угрозы очень сильно повлияли на маэстро, но бежать его заставила именно жена. Это вид-

но из письма, которое Россини, едва приехав во Флоренцию, отправил своему другу графу Бьянкетти в Болонью: «Состояние моей бедной супруги было такое, что оставаться часом дольше в Болонье было бы для нее равносильно смерти...»

Когда в Болонье узнали о бегстве Россини, все были потрясены. Уго Басси, монах-патриот, послал ему письмо, в котором от имени болонцев просил вернуться в город, всегда любивший его и восхищавшийся им. Но Россини не изменил своего решения, ведь за ним стояла неумолимая синьора Олимпия. «Состояние, в котором она находится,— отвечал маэстро падре Уго Басси,— не позволяет ей предпринять столь утомительное путешествие, а мои чувства к ней не разрешают покинуть ее в такой момент». Однако он согласился написать гимн в честь папы Пия IX, который был исполнен на площади, заполненной народом, и вызвал всеобщий восторг.

Россини так и не мог понять, что значила для него встреча с барышней Олимпией Пелиссье, и наивно полагал, будто ему повезло с женитьбой на этой особе.

Это была одна из тех ужасных женщин, которые губят любимого (по-своему) человека в полном убеждении, что спасают его. Недалекая, ничем не примечательная особа, она будила в нем наименее возвышенные интересы — стремление к удобствам, вкусной еде, спокойствию, она побуждала его отказываться от какой бы то ни было деятельности, лишь бы тот не тратил никаких сил. Вся эта нелепая история в Болонье, из-за которой Россини покинул город, была раздута ею. Она навязывала маэстро тот образ жизни, который нравился ей, и старалась стать незаменимой, чтобы он даже представить себе не мог, что в силах обойтись без нее. Она помогала ему одеваться, повязывала салфетку на шею, когда он садился за стол, словом, обращалась, как с ребенком.

Маэстро, ленивый по натуре, был счастлив, охотно позволял ей делать все это и еще благодарил. А то, что он не понял или не захотел понять, как старается подавить его дух эта дамочка, можно объяснить его характером. Но вот почему этого не поняли друзья (впрочем, некоторые поняли, но не рискнули открыть ему глаза, да он, наверное, не поверил бы им) и почему этого не отразил никто из его биографов, остается ничем необъяснимым фактом.

В сущности, чего теперь хотелось Россини? Спокойствия. И вторая жена обеспечивала это спокойствие. Значит, надо благодарить ее, думал маэстро. Во Флоренции очень тихая обстановка, доброжелательное отношение великого герцога, горожане оказали ему праздничный прием. Все это несколько успокоило его. Только не следует ему говорить о Болонье. Тогда он взрывается, негодует и по скрытой подсказке жены начинает повторять, что это «город ливерной колбасы и преступлений», город убийц, где хотели покончить с ним. Незаметно, не выдавая себя, действуя издалека и осторожно, Олимпия Пеллиссье проводит свою линию — она старается, чтобы маэстро захотел расстаться с Италией, которую она ненавидит, мечтает подвести его к столь желанному для нее решению уехать во Францию и навсегда поселиться в Париже. Постепенно, лицемерная и неумолимая, она осуществляет свой план. И маэстро подчиняется ей.

Друзья и почитатели, как всегда, снова собираются вокруг него. Успокоившись, маэстро находит силы сочинить «Гимн миру», а из желания доставить удовольствие лорду Вернону, специалисту по Данте, даже рискует приблизиться к этому великому поэту и кладет на музыку несколько терцин о Франческе да Римини из «Божественной комедии». Самые знатные семьи — от великого герцога до князей Понятовских и графини Орсини-Орловой — почитают за честь пригласить Россини к себе в гости.

В сентябре 1850 года Россини по совету Олимпии хочет завершить все дела в Болонье (это будет серьезный шаг на пути продвижения во Францию) и решается поехать туда. Чтобы жить там? Боже упаси! Напротив, чтобы окончательно расстаться с ней. Разве Олимпия согласилась бы отправиться с ним, не будь у него таких планов?

Он постарался как можно скорее покончить с делами, поскольку это была единственная причина, которая помогла ему преодолеть страх пребывания в Болонье. Он нанес визит австрийскому наместнику генералу Нобили, итальянцу по происхождению, и получил разрешение (опять чувствуется рука ангельски заботливой Олимпии) перевезти во Флоренцию свои драгоценности, серебро, произведения искусства — все ценности — с военным конвоем, который обычно сопровождал туда деньги для солдат тосканского гарнизона. Осторожность! Вот качество, которого не было у бедной Изабеллы. Зато у Олимпии... Славная женщина эта Олимпия, обо всем позаботится!

Обо всем позаботится, чтобы еще крепче подчинить себе обожаемого маэстро.

В марте 1851 года все ценности маэстро, или, как он шуточно говорил, «сокровища моей короны», были переправлены во Флоренцию и оставлены на хранение графине Орсини. Маэстро писал ей: «Я очень хотел бы, чтобы никто не знал, что вы оказали гостеприимство моим богатствам, потому что в наше время лучше прославиться тем, что ты убил своих родителей, чем прослыть богатым человеком, владеющим ценными вещами». Страх под воздействием жены все усиливается.

Он продал виллу Кастеназо (твою собственность, воспоминание о тебе, Изабелла Кольбран!) и в начале мая, уладив все дела, уверенный, что больше не вернется в Болонью, решил уехать во Флоренцию. В гостиную собрались множество представителей болонской знати, пришедших попрощаться с ним и пожелать ему счастливого пути. Неожиданно без предупреждения явился с ответным визитом австрийский наместник граф Нобили, который несомненно знал о всех, кто собрался у Россини, а также о том, что болонцы отказывались принимать в своих домах австрийских оккупантов.

Когда слуга доложил о нем, гости, словно по приказу, немедленно распрощались с Россини и покинули его дом. Пошечина была хлесткой. И она была адресована — в этом нельзя было усомниться — австрийскому наместнику. Тот, со своей стороны, выразил Россини сожаление по поводу «оскорбления, какое было нанесено маэстро». И маэстро, который с известной поры перестал понимать некоторые вещи — с помощью жены, а также из-за уже начавшегося тяжелого нервного заболевания, — поверил Нобили, вскипел гневом и обрушил на болонцев ругательства за то, что они устроили в его доме такой афронт. И уехал во Флоренцию.

Ах, мерзкая Болонья, все такой же зловредный город, ты предпочитаешь кичиться своим патриотизмом вместо того, чтобы проявить уважение к маэстро? И Россини не хочет больше видеть тебя. Так мстят великие люди, когда позволяют командовать собой женщинам.

Незадолго до своего первого бегства из Болоньи маэстро отомстил ей не менее больно. У него было составлено завещание, по которому все состояние он оставлял

городу для Музыкального лица. Тогда он порвал это завещание. Теперь он рвал отношения.

Как тут не испортить нервы, как не заболеть после стольких неприятностей и волнений? Муж заболел? Вот давно желанный случай стать незаменимой сиделкой. Однако нужно, чтобы он заболел как следует и дошел до такого состояния, когда у него останется только одна воля — ее воля. Своей ласковой заботой она довела его до этого. И понадобилось не так уж много времени — всего семь лет жизни во Флоренции, потому что, в сущности, Россини был, конечно, исключительным человеком, и какое-то физическое и душевное сопротивление он все-таки дорогой жене оказывал... Но дорогая жена тем не менее довела его до желанного состояния. Не из злобы, понятное дело, а из любви.

Между тем в течение этих семи лет Россини проводил время в обществе друзей, собирал музыкальные вечера, сзидил на загородные прогулки, устраивал приемы, приглашал певцов, приехавших во Флоренцию, с удовольствием готовил кушанья.

— Говорят, будто я люблю поесть. Может быть, отчасти это и так. Только мне гораздо больше нравится видеть, как другие едят с аппетитом.

Как и прежде, он ценил общество умных собеседников, а в тосканской столице было немало ярких умов, и маэстро с удовольствием встречался с ними, когда вечерами в его доме собирались самые образованные и интересные люди Флоренции.

Однако он действительно плохо чувствовал себя: худел, побледнел и облик пышущего здоровьем человека, потерял (невероятно!) хорошее расположение духа, стал легко возбудимым и готов был прослезиться по любому поводу, и это Россини, никогда в жизни не проливавший слез!

Еще некоторые проблески живости нарушают его монотонное существование — музыкальные вечера, банкеты, некоторые знаменитые визитеры... Когда Россини приехал из Болоньи, он купил палаццо на углу виа Ларга и виа деи Джинори, отремонтировал его и обставил на свой вкус.

Как-то его большой друг тенор Донцелли, которого он очень любил, попросил у него страницу музыки (новой, конечно же!) для своей дочери. «Значит, ты забыл, мой добрый друг, — ответил ему Россини, — о состоянии все возрастающего умственного бессилия, в каком я на-

хожусь? Музыка требует свежих мыслей, у меня же ничего нет, кроме упадка сил и водобоязни».

Неврастения, которая начала давать о себе знать уже давно, лишила его сна и аппетита.

— Я слишком много требовал от своей фантазии за все годы безостановочного труда,— говорил он профессору Мордани, лечившему его,— и теперь расплачиваюсь.

Иногда в подавленном состоянии он вздыхал:

— Другой на моем месте покончил бы с собой, а я... Я жалок, у меня не хватает смелости на это...

Как больно было слышать такие слова! Но ничто не могло вернуть ему бодрость духа и хорошее настроение — ни орден святого Иосифа, которым наградил его великий герцог тосканский, ни титул командора ордена Почетного легиона, который присвоил ему Наполеон III, ни орден, присланный турецким султаном. Исполнение его кантаты «Вера, Надежда, Милосердие», постановка во дворце Питти «Вильгельма Телля», чудесная природа на вилле Норманди, где он проводил лето, купанья в Лукке, славные, веселые друзья, окружавшие его, — ничто не помогало избавить его от страха и чувства подавленности, в которые он погружался все сильнее. Кризисы ипохондрии случались все чаще, ослабляли его, пугали. Олимпия, действительно по-своему любившая его, поняла, что настал ее час. Итальянские врачи не могут вылечить его. Почему же не обратиться к французским специалистам?

— Видишь ли, дорогой, спасение там. В Париже тебе всегда было хорошо. И опять будет хорошо, поверь мне.

И маэстро поверил. Он был подавлен, измучен, растерян. Перемена обстановки пошла бы ему на пользу. Врачи... В Италии тоже есть хорошие врачи, а вообще... сменить... И 26 апреля 1855 года он сел в почтовую карету и отправился с Олимпией в Париж.

Италия, прощайся со своим великим сыном. Ты никогда больше не увидишь его.

России, прощайся со своей великой Италией. Ты никогда больше не вернешься сюда.

Заметно изменился Париж за эти двадцать лет. Банальная суета былого времени сменилась тревожным беспокойством. Город невероятно разросся. Людской поток, заполняющий улицы, словно схвачен неуправляемым



стремлением куда-то успеть. Куда? Кто знает! Политические бури не раз сотрясали Париж после революции, которая свергла Карла X, заменив его умеренной монархией Луи Филиппа. Были и иные волнения, и государственный переворот, когда на трон взошел Наполеон III. Однако при всех этих политических распрях нашлись силы и время для роста города — столица изменила свой облик и продолжает менять его, охваченная настоящей строительной лихорадкой.

Но что мог увидеть Россини? Из почтовой кареты он перешел в квартиру на рю Бас дю Рампар, 52, где и остался в заточении. Он приехал в Париж лечиться, а не любоваться переменами. Это была невероятная неожиданность для парижан, когда они узнали о возвращении Россини. Многие молодые люди спрашивали: «Разве он еще жив?», настолько все привыкли говорить о нем как о бессмертном. А ведь бессмертными становятся, как известно, только после смерти.

Газеты пишут о его приезде как о курьезном факте. Возвращается не какой-то забытый человек, а человек воскресший. Старые, самые верные друзья спешат к нему. Но Россини никого не принимает.

Мадам Олимпия и двое слуг строго соблюдают приказ. Врачи провели консилиум и назначили лечение: неподвижность, покой, тишина и строгий режим. По-настоящему заботливая сиделка, Олимпия трепетно ухаживает за ним, ей помогают служанка Нинетта и давний слуга маэстро, его «сторожевой пес», Тонино Скапнавини.

Только через несколько дней самые близкие друзья получили возможность приветствовать Россини. Маэстро производит горестное впечатление. Он очень изменился. Куда девался прежний жизнерадостный, шумный Россини? Теперь это худой, бледный человек с ввалившимися глазами и слабым голосом, с трудом отвечающий на вопросы. Не узнаешь своих старых друзей, Джоаккино? Смотри, это маэстро Карафа, Микеле Карафа — твой веселый неаполитанский друг, «придворный Россини», как его называют, а это финансист граф Пийе-Уилл — банкир и пианист-любитель, заменивший незабвенного Агуадо в безграничном восхищении тобой, еще один финансист — барон Ротшильд, маркиз Сампьеры, поэт Мэри и маэстро Обер, который и в семьдесят шесть лет окружен молодыми женщинами, маэстро Пансерон...\* Как

\* Пансерон Огюст (1796—1859) — французский вокальный педагог и композитор, профессор Парижской консерватории.

же грустно разговаривать с Россини! Кажется, он и память утратил — начнет фразу и не закончит, хочет подать руку, но протягивает ее в другую сторону. Он не терпит музыки, не различает тональность. Сможет ли он поправиться?

— Сможет! — решительно заявляет мадам Олимпия.

Теперь, когда она достигла цели — увезла Россини из Италии и вернулась с ним в Париж, — теперь она хочет, чтобы он поправился как можно скорее, и энергично берется за дело. Ведь потом сможет сказать ему: «Ну что? Я же говорила — в Париже ты поправишься!».

Черные дни. Но вот и первый проблеск света. Однажды утром, разговаривая с Карафой, маэстро пошутил над ним. Это значит, он начал поправляться. Тогда же, в июне 1855 года, в Париж приехал Джузеппе Верди, тому сорок два года, он уже знаменит. Россини сочувствует:

— Вы не представляете, на какую галерею попали! Вы еще поймете это!

Россини иронизирует? Значит, дело идет на поправку. Он начинает выходить из дома и как-то заглядывает в мастерскую некоего Майера, изготавливающего портреты с помощью любопытной, недавно изобретенной системы, которая называется фотография. Синьора Олимпия договаривается с ним, и маэстро незаметно фотографируют. Когда же ему показывают снимок, он восклицает:

— Вы сыграли со мной плохую шутку. Кто увидит меня таким, подумает, что я стар.

— Что вы, маэстро, фотографию можно отретушировать, и человек помолодеет.

— Вот как? В таком случае ваша затея будет иметь большой успех.

Теперь, когда ему стало лучше, визитеры стучатся непрерывно. Пачками идут письма, книги, музыкальные сочинения. Олимпия и двое слуг ограждают маэстро от докучливых посетителей. Довольный Россини говорит немногим друзьям, которым дозволено переступать порог:

— У Олимпии призвание генерала. Она поставила вокруг меня тройную оборону — портье, Тонино и себя. Портье — это форпост, слуга — мощный бастион, что касается Олимпии, то ко мне можно добраться только через ее труп.

Когда в Париже начинается жара, он уезжает в Трувиль, на модный морской курорт. Он не купается, но

много гуляет. И опять видит знаки внимания к себе, любопытство и восхищение публики. Он не тщеславен, но ему приятно.

— Я думал, уже никто не помнит меня.

Он снова встречается с Фердинандом Гиллером, который двадцать лет назад познакомил его с Мендельсоном. Они становятся друзьями и часто вместе прогуливаются. Между прогулками и партиями в домино маэстро рассказывает ему разные эпизоды из своей жизни, и тот старательно записывает их. Гиллер преклоняется перед маэстро. В письме близким он рисует такой портрет композитора: «Россини исполнилось шестьдесят три года, но на лице его нет следов старости. Он выглядит примерно так же, как двадцать лет назад. Невозможно представить себе более умное лицо, более живые глаза и более прекрасный лоб. Во всем его облике чувствуется южный темперамент, который говорит уже сам за себя. Голос у него необычайно приятный. Его доброе настроение, его ироническое остроумие производят очаровательное впечатление. Не думаю, чтобы можно было найти более общительного человека, чем он. Он никогда не устает беседовать и умеет очень внимательно слушать. Он принадлежит к числу тех счастливых натур, в которых все сама естественность и непосредственность. Нет ничего деланного во всем его облике, как нет этого и в его музыке. Вот этой живой непосредственностью он и покоряет все сердца».

Вернувшись в конце сентября в Париж, маэстро узнает, что Итальянский театр открывает сезон «Моисеем». «Это шедевр!» — восхищается публика, давно уже не имевшая возможности послушать оперу. А газеты добавляют: «Какая вдохновенная музыка! Это гармонии, сошедшие с небес! И какая самобытнейшая личность!» Автор радуется успеху, но не присутствует на спектакле, прежде всего потому, что он никогда не любил выходить на сцену, да к тому же врачи запретили ему гулять по вечерам.

В марте 1856 года его ожидает еще одна радость. С огромнейшим успехом в том же театре исполняется месса «Стабат матер». Опять возвращается к маэстро невероятная популярность. Он видит подтверждение ей в том, как люди повсюду приветствуют его, когда летом он приезжает лечиться на минеральные воды в Вильбад, возле Штутгарта. Когда же он проездом остановился в Страсбурге, его встретила огромная толпа (он всегда ез-

дит в карете, естественно, в поезд ни разу не сел после того знаменитого случая в июне 1836 года, когда поклялся больше никогда не ездить в нем) и исполнила перед гостиницей импровизированную серенаду с хором и оркестром. В Вильбаде, Киссингене, Баварии, Бадене — повсюду его принимали с восхищением. Вернувшись в Париж, Россини поселяется в более просторной квартире на втором этаже на Шоссе д'Антен, 2, на углу Итальянского бульвара, в самом центре столицы. Теперь он уже совершенно здоров. Не стало неврастения, исчезла меланхолия, вернулось доброе настроение.

Ему нравится заниматься обстановкой нового дома, он уделяет этому много внимания, это развлекает его. Он бродит по Парижу, заходит в магазины, делает покупки, следя, чтобы его не обманули. Правительство Наполеона III оказывает ему любезность — разрешает не платить таможенную пошлину (только какую-то смехотворную сумму ради проформы) за бесчисленные ящики с мебелью, серебром и предметами искусства, которые он выписал из Италии, — все, что находилось в его домах во Флоренции и Болонье. Мадам Олимпия позаботилась, чтобы у маэстро больше не возникало желания вернуться обратно.

Новая квартира очень нравится ему. Все солнце, какое только есть в Париже, навещает его, заглядывая в многочисленные окна. В квартире есть гостиная, большая спальня и гардеробная рядом, гостиная для мадам, спальня с балдахином и письменным столом, всегда заваленным письмами и бумагами маэстро, столовая и еще одна комната, нечто вроде музея, где собрано множество памятных вещей, связанных с театром, некоторые произведения искусства, горки с драгоценностями Изабеллы Кольбран и тридцать восемь орденов Россини. Бесчисленных посетителей маэстро принимает в спальне, которая днем превращается в кабинет. Внушительно и величественно выглядит концертная гостиная, где почетное место занимает рояль. Богатое серебро, прекрасные фарфоровые вазы, ценная коллекция живописных полотен, среди которых портрет Россини, написанный в 1815 году великим художником Майером, — маэстро изображен на нем в красном берете («Не для того, чтобы соблазнять прекрасных дам, — объясняет Россини, — а чтобы скрыть уже заметную лысину»).

В этой квартире в Париже, а также на вилле в Пасси маэстро проведет последние тринадцать лет жизни.

Как проходит день Россини? Спокойно, размеренно, как ему хотелось бы, чтобы проходила вся жизнь.

Просыпается он в восемь часов, немножко нежится в постели, продлевая удовольствие, — ведь он так любит находиться в горизонтальном положении. Жена всегда рядом, помогает одеться — здесь особенно проявляется ее умение быть необходимой, и маэстро очень ценит ее помощь. Потом приходит парикмахер, который бреет его каждое утро, поправляет парик, который маэстро выбирает среди множества других в зависимости от времени года, настроения или каприза. После легкого завтрака — кофе с молоком и хлеб — выходит прогуляться на часок по бульварам. Иногда берет карету и ездит по поручениям жены. Почти всегда его сопровождает кто-нибудь из друзей, часто — молодой бельгийский любитель музыки Эдмон Мишотт<sup>1</sup>. Россини нравится ходить по магазинам и делать покупки. Однажды он узнал, что у одного лавочника-итальянца есть отличные макароны. Вместе с Мишоттом он входит к нему в лавку и просит неаполитанские макароны.

— Эти? — удивляется он, едва лавочник протянул ему свой товар. — Но это же генуэзские!

— Нет, уверяю вас...

— Можете уверять сколько угодно, но мне нужны неаполитанские макароны, а не генуэзские. До свиданья.

И уходит. Тогда Мишотт шепчет растерявшемуся лавочнику:

— Знаете, кто этот господин? Это Россини, великий маэстро.

— Россини? Черт возьми, если он и в музыке разбирается так же хорошо, как в макаронах, тогда я прекрасно понимаю, почему он так знаменит.

Мишотт догнал Россини и передал ему слова лавочника. Россини рассмеялся:

— Еще никто из моих почитателей так не захваливал меня.

В шесть часов обед. Пища простая, но тщательно приготовленная. Иногда он отказывается от невзыскательности ради изысканности. А как же его слава гурмана? Конечно, он весьма даже любит хорошую кухню, неда-

---

\* Мишотт Эдмон (1830—1914) — бельгийский музыковед. был дружен с Россини в 1856—1868 годах, оставил воспоминания о нем.

ром же он столько лет жил в Болонье, Неаполе и Флоренции. Однако на самом деле он не такой уж большой гурман. Эта слава пришла к нему оттого, что ему очень нравилось выдавать себя за гурмана и специалиста в вопросах кулинарии. Когда он гостил у Ротшильда, то часто беседовал с его знаменитым поваром Каремом, и тот просвещал его, объясняя, как готовятся самые вкусные блюда. Таким образом он приобрел культуру, которую называл классической и которая должна была обогатить культуру практическую, а та у него была врожденная. Он был страстным собирателем гастрономических рецензий и большим любителем ранних овощей и фруктов. При случае он охотно становился к плите, изображая повара. Некоторые его письма благоухают ароматами кухни, как, например, письмо, адресованное моденскому торговцу гастрономическими товарами Беллентани, которое начинается такими словами: «Лебедь, именуемый пезарским, шлет Орлу колбасников...»

Ему вовсе не нужно было хоть в какой-то мере беспокоиться о расходах или экономить средства, поскольку его доходы составляли сто пятьдесят тысяч франков в год. За квартиру, в которой он жил, маэстро платил двенадцать тысяч франков в год, что по тем временам было необычайной роскошью, кроме того, он держал семерых слуг и двух кучеров.

Утром, прежде чем отправиться на прогулку, он сам делает распоряжения на кухне. Обедает всегда в обществе друзей. А по субботам у него собирается до шестнадцати человек, причем гости обязаны являться в вечернем костюме при белых галстуках. Гости, но не он. Маэстро никогда не расстается со своим прекрасным просторным халатом и галстуком, неизменно заколотым булавкой с портретом Генделя. После обеда он никогда не выходит из дома. Да и какой смысл куда-то идти, если все, что только есть самого прекрасного в Париже, — лучшие люди собираются по вечерам в его доме, когда он устраивает большие приемы. А в обычные вечера он уходит к себе, выкуривает сигару, просит жену почитать ему газету, потом приходят близкие друзья, приносят последние новости.

Это час «хроники России». Маэстро слушает, комментирует, его замечания нередко так остры и колки, что на другой день облетают весь Париж. Когда же он ничего не говорит, те, кто собирает его остроты, сами придумывают их.

— И что только не говорят за меня! Среди нескольких остроумных замечаний столько глупостей!..

— Знаете, маэстро, займы дают ведь только богатым!

— Откровенно говоря, я предпочел бы немножко больше бедности и немного больше благодеяний. Предоставляя мне кредит, меня пичкают чепухой, ставят в безвыходное положение! Эти подметальщики забрызгивают грязью меня самого больше, чем тех, в кого они целятся! Я в отчаянии, но так уж устроен мир!

Около десяти часов вечера он неизменно смотрит на часы и произносит:

— Десять. Пора. Доброй ночи, синьоры...

Еще один день ушел в бездну вечности. Завтра все повторится, и так будет продолжаться тринадцать лет, с небольшими вариациями.

Знаменитые «субботы у Россини» сделались чуть ли не самым замечательным событием светской жизни Парижа. Ни один деятель культуры и искусства, проявивший себя чем-либо во времена второй империи, не мог не стремиться побывать на них.

Приглашение на субботу к Россини являлось как бы признанием исключительности. Если не на обеде, то непременно нужно было хотя бы однажды побывать на концерте, который следовал за ним.

На обед собираются только знаменитости и признанные, проверенные, настоящие друзья. Россини очень любит принимать гостей и умеет делать это весьма искусно. Роскошная сервировка — серебро и фарфор, элегантное убранство стола, изысканность кухни. Обеды у Россини известны своей утонченностью, самыми ранними овощами, особыми блюдами. Для приобретения некоторых необходимых вещей маэстро пользуется своими многочисленными знакомствами — от князя Меттерниха, который поставляет ему вина, до «короля колбасников в Модене», который присылает фаршированные свиные ножки, от Ротшльда, который гордится, что на столе у Россини стоят знаменитые бутылки его «Лафита», до виолончелиста Витали, который добывает ему самые вкусные масла, от маркиза Буска, выбирающего лучшие сыры, до одного неаполитанского друга, который взялся присылать ему лучшие макароны.

Среди гостей самые разные люди, но все непременно в высшей степени известные и прославленные — артисты и князья, государственные деятели и писатели, по возможности красивые женщины и ученые, деятели театра и представители так называемого парижского и зарубежного высшего света. Тут бывают ближайший друг Россини маэстро Карафа (он присутствует на всех без исключения обедах), композиторы Мейербер, Обер, Тома, Сен-Санс, Джузеппе Верди — когда оказывается в Париже проездом или наблюдает за постановкой какой-нибудь своей оперы (Обер и Сен-Санс — блистательные собеседники, Джузеппе Верди — молчалив), князь Понятовский, с которым маэстро был дружен еще во Флоренции, Александр Дюма — ему только что исполнилось пятьдесят лет, и он все такой же вулканически горячий, веселый, оригинальный, обремененный славой, идеями и долгами, несмотря на сказочные гонорары, Гюстав Доре — великий художник, остроумный собеседник и превосходный певец, Эдмон Мишотт — мастер играть на рюмках, валторнист Вивье — бесценный юморист, невесткой полная примадонна Мария Альбони, а также Джульетта Гризи, Борги-Мамо, Фодор, знаменитейшая Мария Тальони, дочь миланского танцовщика Филиппо, та самая, которая, танцуя на кончиках пальцев, вознеслась так высоко, что стала графиней — графиней Жильбер де Вуазен, ей уже пятьдесят лет, но иногда она еще соглашается исполнить какой-нибудь танец у Россини, Аделина Патти — сплошные улыбочки, смешки, кокетство и трели, генуэзский скрипач Камилло Сивори, идущий по стопам недостижимого Паганини, певцы Марио, Тамбурини, Тамберлик, Бадиали, совсем молодой Арриго Бойто\* со своим товарищем по учебе Франко Фаччо\*\*, издатель Тито Рикорди, маэстро Флоримо — ближайший друг Винченцо Беллини, барон Ротшильд, барон Османн, изменяющий архитектурный облик Парижа, певец и критик Скудо...

Во главе стола торжественно, словно патриарх, восседает Россини. Но величавость его только внешняя, по-

---

\* Бойто Арриго (1842—1918) — итальянский композитор, поэт и либреттист. Под влиянием Вагнера написал оперу «Мефистофель».

\*\* Фаччо Франко (1840—1891) — итальянский композитор и дирижер, сражался в армии Гарибальди, с 1868 года — профессор композиции Миланской консерватории и дирижер театра Каркано, позже Ла Скала, был известен как исполнитель опер Верди.



тому что он сразу же заводит оживленную, интересную и остроумную беседу, воспламеняя и увлекая других живостью своих шуток и неистощимой всеелостью. Олимпия сидит важная и чинная. Она претендует на то, чтобы к ней относились с не меньшим почтением, чем к маэстро, и если какой-нибудь неосторожный гость не выскажет ей должную порцию комплиментов, то рискует быть исключенным из списка приглашаемых.

Для обедов по субботам Россини не считается ни с какими расходами. Однако синьора Олимпия не в силах справиться со своей скупостью. Каждый раз на красиво накрытом столе стоят вазы с изумительными свежими фруктами. Но до них дело почти никогда не доходит. И все из-за синьоры Олимпии. То она вдруг почувствует себя плохо и выйдет из-за стола, а если поднялась хозяйка, встают и гости, то появится Тонино с каким-то словно специально подготовленным известием или сообщением о неотложном визите, словом, между гостями и фруктами всегда возникает препятствие. Однажды Флоримо как настоящий неаполитанец, который не позволит провести себя и всегда сумеет узнать всю подноготную, дает слуге хорошие чаевые и спрашивает, почему в доме Россини гостям никогда не удается попробовать фрукты.

— Все очень просто,— признается слуга,— мадам берет фрукты напрокат и должна вернуть их.

У Россини в петлице знак ордена Почетного легиона. Как только он садится за стол, синьора Олимпия посылает ему салфетку с тесемочками. Нередко в конце обеда маэстро достает из кармана красный шелковый платочек и прячет в него надоевший зубной протез.

Но самое замечательное в «россиниевских субботах» — это концерт, который начинается после обеда в большой гостиной. Издатель Джулио Рикорди рассказывает об одном из таких вечеров:

— В последнюю субботу было такое стечение гостей, что человек тридцать приглашенных были вынуждены пристроиться на лестничных ступеньках. К счастью, синьора Олимпия заметила нас с отцом и любезно провела в музыкальную гостиную. Какое зрелище! Россини сидел в окружении поистине «всего Парижа». Не припомню уж имена герцогинь, маркиз и баронесс, которые ухаживали за ним. Тут были министры, послы, в другом конце зала сидел кардинал, папский легат в фиолетовом облачении, и все почтительно кланялись ему. Между тем



Гаэтано Брага, взял свою виолончель, подошел к роялю, а Россини сел за него. Все умолкло, и Брага доставил слушателям удовольствие, исполнив новое сочинение Россини под аккомпанемент автора... Гюстав Доре спел романс. Россини был прав, когда, представляя его моему отцу, сказал: «Это синьор Доре, которого все считают великим художником, но который на самом деле — великий певец, следовательно, мой коллега». У Доре был прекрасный баритон, и пел он с необыкновенным чувством и выразительностью. Но самый большой успех выпал на долю Адельны Патти, Марии Альбони, Гардони и Делле Седие, которые спели квартет из «Риголетто» под аккомпанемент Россини. Кто слышал это исполнение, запомнит его на всю жизнь! Какой аккомпаниатор Россини! Какое чистое, точное, деликатное туше! Просто поразительно. Я знаю только одного маэстро, который может поспорить с Россини в искусстве аккомпанемента, — это Джузеппе Верди»\*.

Заключив выступление, певцы обычно подходят к маэстро, чтобы выразить ему свое почтение, надеясь услышать одобрение. Россини необыкновенно умел изобретать комплименты. Он всегда всем говорил лестные слова, не скрывая, однако, правды.

Вопрос, с которым чаще всего обращаются к нему, когда отваживаются касаться этой темы, — почему он перестал писать оперы в тридцать семь лет, после «Вильгельма Телля», в самом расцвете творческих сил, на вершине славы? Для всех это озорчивая загадка.

\* Можно присоединить к этой оценке мнение композитора Обера. Даниэль Обер был впервые представлен Россини в доме Караччи, который пригласил его на обед, устроенный им в честь своего знаменитого соотечественника. Встав из-за стола, Россини по просьбе гостеприимного хозяина сел за рояль и пропел каватину Фигаро. «Я никогда не забуду, — рассказывал Обер, — впечатления, полученного от этого блистательного исполнения. У Россини был красивый баритон, и он пел свою музыку с вдохновением и блеском так, что превосходил в этой партии Пеллегрини, и Галли, и Лаблаша. Что касается его искусства аккомпанировать, оно изумительно: его руки, казалось, бежали не по клавишам рояля, а распоряжались целым оркестром. Когда он закончил, я машинально посмотрел на клавиши, мне показалось, что они дымились. Когда я вернулся домой, мне захотелось бросить в огонь мои оперы. Зачем писать музыку, если ты не в состоянии делать ее, как Россини?» (Фрагмент в переводе Е. С. Гвоздевой публикуется по книге: G. Radiciotti, Oberechino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte del. I. P. 268. Tivoli, 1927—1929).

Иногда маэстро просто игнорировал этот вопрос, иной раз отделялся шуткой, но бывали случаи, когда он относился к нему вполне серьезно и говорил:

— Не понимаю, почему все так интересуются тем, что касается исключительно меня одного. В общем-то мне это льстит, так как означает, что я не забыт. Почему я не писал и больше не пишу оперы? Почему бросил писать? В чем дело? Приводят разные причины, но ни одна из них, мне кажется, не верна. Между прочим, кое-кто даже утверждает, будто я больше не пишу, потому, что выдохся. Ах, черт возьми, вот это, я считаю, самое ошибочное мнение! Правда, я сказал однажды кому-то из друзей: «Я писал, пока иден сами искали меня, а теперь, когда я должен искать их, я совершенно не намерен этим заниматься». Но то было сказано скорее в шутку, лишь бы избавиться от нескромного человека, хотя в этом есть и доля истины. Однако до вывода о том, что я выдохся, же, же, еще очень далеко!

— Но точно так же говорили после каждой вашей новой оперы, маэстро, и вы всякий раз опровергали это!

— Говорили, что после «Вильгельма Телля» я перестал писать из опасения, будто не смогу оставаться на этой высоте. Честно скажу, я никогда так не думал, не считал, что это так. Издателю Рикорди в ответ на его просьбу снова взяться за лиру, я сказал: «Моя лира запылится. Как-то, много лет назад, я повесил ее на гвоздь, и теперь мне не хочется снимать ее». Моему другу художнику Де Санктису и Рихарду Вагнеру, которые обращались ко мне с такими же просьбами, я ответил: будь у меня дети, я продолжал бы писать, несмотря на свою вошедшую в поговорку лень, но у меня нет наследников, а имеющихся средств достаточно для жизни, и я не стал больше сочинять ни ради почестей, ни ради заработка.

— Очень странно слышать ваше признание в лени, ведь вы создали сорок опер...

— Это верно, признаюсь, я ленив, лентяй. Однако это не помешало мне написать за тринадцать лет в Италии тридцать четыре оперы, а потом уже в Париже переделывать еще несколько. Это очень любопытная лень, мне кажется! Но повторяю: я по сути своей ленив. И если бы сочинение музыки стоило мне большого труда, я бы не стал сочинять.

— Вы не скучаете без музыки?

— После «Вильгельма Телля» я думал писать еще,

хотел написать «Фауста», я даже составил план либретто, но руководство Оперы не выполнило своих обязательств. Я бы охотно написал «Жанну д'Арк», но не написал либретто, какое хотел. Поэты превратили возвышенную и трагическую жизнь молодой воительницы в любовную мелодраму. Так ничего и не получилось! Не было толчка, и я решил замолчать. Кроме того, каждый человек принадлежит своему времени, и я тоже. В искусстве я всегда любил естественность и непосредственность и всегда следовал им. Теперь же, когда отказались от этих главных особенностей музыки ради жалкой прихоти удивлять и поражать, у меня нет никакого желания менять свои взгляды и идти несвойственным мне путем.

Однажды, когда маэстро был особенно расположен к откровенности и не считал нужным придумывать какие-то объяснения, он признался своему преданному Карафе:

— В сущности, причина вот в чем — я перестал писать, потому что у меня просто пропало всякое желание сочинять музыку. И после всего написанного мною у меня было только одно желание — отдохнуть\*.

— Мне ни к чему докучливые визитеры, — объяснял маэстро слугам.

Но как избавиться от них? Всегда кто-нибудь умудрялся прорваться к нему. Однажды вечером является дама из Шотландии. Она уговорила пропустить ее к маэстро, заявив, что должна сообщить ему какие-то интересные новости о лондонских театрах, сама же, едва переступила порог, раскрыла ноты и принялась уговаривать маэстро сесть за рояль и аккомпанировать ей — она хочет спеть каватину Розины из «Цирюльника». Она училась пению во Флоренции у знаменитого маэстро Романи. Она мечтала, чтобы ее послушал Россини, и специально приехала в Париж.

Россини развеселило комичное нахальство дамы, и он попросил маэстро Станциери сесть за рояль. Голос шотландской гостьи скрипел, как ржавый замок. Окончив арию, этот «замок» с волнением, но и с нескрываемой гордостью обратился к Россини:

— Хорошо, маэстро, не правда ли? Романи, у которого я училась петь, всегда говорил, что я пою, как Малибран.

\* На вопрос, какие его оперы будут жить долго, Россини ответил: «Последний акт «Отелло», второй акт «Вильгельма Телля» и «Севильский цирюльник» (F. Тоуе. Rossini. P. 141).

Маэстро с улыбкой ответил ей:

— Синьора, ваш учитель очень скромн. Я слышал Малибран и могу вас заверить, что она никогда не пела так, как вы!

— О, маэстро! — в восторге воскликнула дама. — Вы невероятно порадовали меня! Я буду учиться еще усерднее, чтобы быть достойной ваших слов.

— Нет, синьора, — продолжал маэстро, а его друзья не знали, как удержаться от смеха, — не учитесь больше. Вы уже знаете все, что могли выучить.

Не всегда ему удавалось избавиться от любителей и даже от певцов-профессионалов, которые непременно хотели петь ему. Иногда это развлекало его.

Но его жертвами были главным образом любительницы пения, дилетанты, которые обычно несколько не сомневались, что у них прекрасные голоса, и жаждали попасть на прослушивание к Россини, потому что лишь одно его хорошее мнение стоило любого диплома. То и дело кто-нибудь являлся к нему с просьбой послушать. Однажды пришла синьорина из очень знатной семьи, которая фальшивила так, что и передать невозможно. Из уважения к ее имени маэстро не захотел высказывать суровое суждение и в то же время ему не хотелось говорить неправду. И он успокоил свою совесть, сказав синьорине так:

— У вас совершенно исключительный метод пения. Мне еще никогда не приходилось слышать подобное.

— О, маэстро, вы смущаете меня. А... а голос?

— Он под стать вашему методу.

В другой раз его упросила прослушать свое пение одна дама. Загубив какую-то арию («Слава богу, не моя музыка», — вздохнул маэстро), она, дрожа от волнения, приготовилась выслушать его мнение и сказала с деланной скромностью:

— Простите, маэстро, но я просто не знаю, как смогла петь сегодня. Я так боялась...

— А я — нет? — ответил маэстро.

Синьоре Краусс, хорошо обученной певице, голос которой, однако, был неровен, он сказал:

— Вы поете с душой, а душа ваша прекрасна!

Когда маэстро хотел избавиться от докучливых посетителей, он всегда старался сделать это с улыбкой. Однажды кто-то из друзей попросил его послушать молодую девушку, учившуюся пению.

— Уверяю вас, маэстро, у нее сокровище в горле!

— Зачем же вы хотите привести ее ко мне? Отведите к хирургу, пусть извлечет это сокровище, а потом к банкиру. Это же для нее большая удача.

От его насмешек не спасались даже знаменитости. Как-то он присутствовал в Итальянском театре на представлении «Сороки-воровки», в которой пела прелестная Мария Малибран, его обожаемая Мариетта. В каватине певица продемонстрировала все свои изумительные трели, на какие только была способна, и привела публику в бешеный восторг.

За кулисами, окрыленная успехом, она остановила Россини:

— Слышали, маэстро?

— Да, дорогая. Молодец, молодец! Но извини меня, а кто же написал каватину, которую ты пела?..

В другой раз после каватины Розины, которую Аделина Патти украсила такими фиоритурами и трелями, что публика опять буквально с ума посходила от восторга, Россини сказал певице:

— Вы — чудо. Но только хотелось бы знать, кто сочинил эту арию?

— О чем вы, маэстро? Это же ваша музыка!

— Моя? Жаль. Будь она чужая, я бы отколотил автора палкой в наказание за то, что он написал эту крапивную лихорадку.

Одна известная певица, которая иногда фальшивила, имела несчастье спеть для маэстро не совсем удачно и поинтересовалась, какое произвела впечатление.

— Впечатление? Дорогая синьора, такое сильное, что у меня нет слов, чтобы высказать вам все, что я думаю.

— О, благодарю вас, благодарю!

— Я очень доволен, что послушал вас...

Когда же она, счастливая, удалилась, маэстро закончил фразу:

— ...потому что больше, славу богу, не придется слушать.

Однажды на музыкальную субботу к Россини пришел Лист. Ему было тогда пятьдесят четыре года. После бурной молодости этот красавец и покоритель женских сердец принял сан священника и стал аббатом. И в этом обличье он впервые предстал перед Парижем. Всем было любопытно посмотреть на Листа и послушать его.

Россини давно был знаком с ним. Чудесный венгерский пианист-виртуоз поразил его еще в Милане. «Это

феномен!» — сказал он. Тогда же в доме графини Самойловой, экстравагантной русской дамы, которая была не равнодушна к маэстро Пачини, Россини слушал в исполнении Листа его переложение для рояля увертюры из «Вильгельма Телля». Когда Россини спросили его мнение, он ответил:

— Это очень трудно, очень трудно, мне жаль только, что это не невозможно...

Теперь Лист предстал в облике аббата, и похоже (но только похоже), сутана несколько притушила этот огонь. Все ожидали, что он сыграет что-нибудь свое, но пианист выразил желание познакомиться с новыми россиниевскими сочинениями для рояля. Маэстро назначил ему встречу на следующее утро. Лист исполнил целую серию вариаций на темы его произведений. В них ощущалась такая могучая фантазия, рождаемая с такой необыкновенной легкостью, что Россини не мог удержать восторженных восклицаний.

Тогда Лист, еще более оживившись, начал играть впервые увиденные им сочинения маэстро, молниеносно импровизируя вариации. Причудливая, прихотливая мелодическая вязь, как бы шутя, неожиданно развивала тему. Он играл необычайно пылко и вдохновенно и к тому же умудрялся в этом водовороте звуков спрашивать маэстро: «Ну, как? Хорошо? Нравится? Я верно передал ваш стиль?» Это была какая-то музыкальная акробатика, неистощимый фейерверк виртуозности. Когда же он окончил играть, Россини в восторге воскликнул:

— Этот человек — демон!

Со времени «Вильгельма Телля», то есть уже более тридцати лет, маэстро не написал ничего, если не считать «Стабат матер» и «Музыкальные вечера». Он заявлял, что ненавидит музыку и больше не умеет сочинять ее. Когда же поправился от болезни и снова ощутил всеобщее восхищение и уважение, к нему постепенно вернулась прежняя страсть. Он стал с удовольствием импровизировать за роялем, сочиняя разные мелодии.

Однажды в апреле 1857 года синьора Олимпия получила в день своих именин неожиданный подарок: шесть новых мелодий с прелюдией. Эти небольшие сочинения просто чудесны. И посвящение тоже чудесное. Маэстро написал: «Болеутоляющая музыка — прелюдия для рояля — и шесть коротких мелодий, сочиненных на те же



слова... Дарю их моей дорогой жене Олимпии как скромное свидетельство признательности за теплую заботу обо мне во время моей слишком долгой и ужасной болезни». Это было первое из множества сочинений для рояля, которые он с удовольствием продолжал писать почти каждый день.

— Я сочиняю их потому, что не могу не сочинять, — с милой наивностью признался он сыну Вебера.

Это означало, что гений не мог больше оставаться в бездействии.

Едва распространилась эта поразительная новость, как сразу же посыпались просьбы от издателей и любителей музыки, предлагавших за новое сочинение внушительные суммы. Россини галантным жестом передал эти письма жене, потому что новые мелодии были теперь ее собственностью. Однако синьора Олимпия — и это прекрасный поступок — отклонила все предложения и ревниво оберегала музыку, которая была посвящена ей.

Иногда маэстро развлекался, исполняя свои новые сочинения, которые он называл «грехами старости», причем исполнение его было поразительным и неповторимым, хотя он любил теперь называть себя «пианистом четвертого класса». Многие из этих сочинений звучали потом в концертах в исполнении известных пианистов, которые тоже все до одного хотели отнести себя к четвертому классу, раз это был класс Россини, класс исключительно пианиста. Но маэстро никогда не решился опубликовать эти опусы. Джулио Рикорди, как тот ни упрашивал продать их, он отвечал:

— Нет, нет. Это наброски, которые я делаю просто так, в шутку. Что вы хотите! Мне так надоели все эти уговоры написать что-нибудь. Маэстро здесь, маэстро там...

Сочинения для рояля любопытны еще и тем, что Россини придумывал для них юмористические названия и комментарии. Среди них есть, это верно, и серьезные сочинения, например, «Траурная песнь на смерть Мейербера», «Тирольская сиротка», «Жанна д'Арк», «Первое причастие», но есть и шуточные — «Маленький вальс олеум ричини (касторка)», «Прогулка из Пасси в Курбева, которую следует совершать (гомеопатически и попезарски) по всем тонам хроматической гаммы», «Четыре закуски и четыре десерта»...

В Пасси, в пригороде Парижа, Россини проводил летние месяцы уже четыре года подряд, снимал сельский

домик. Однако зачем снимать чужой дом, если ему так нравится жить тут? Разве уж совсем прошла его «каменная болезнь», как он называл свою страсть к приобретению и строительству домов. Когда парижский муниципалитет узнал о желании маэстро построить здесь дом, он предложил ему в бесплатное и пожизненное пользование земельный участок с тем, чтобы потом и участок, и построенный на нем дом отошли городу.

— Деловые люди в этом муниципалитете, — заметил Россини. — Но я не так беден, чтобы принимать подобный подарок, и не так богат, чтобы самому делать Парижу такой дорогой подарок.

В начале 1859 года в Пасси появился солидный пожилой господин в длинном пальто и широкополой шляпе, с тростью в руке. Его сопровождала пожилая дама и несколько друзей. Они направились к участку, на котором были вырублены деревья. Тут их ждали еще один господин и несколько каменщиков. Солидный пожилой господин положил первую лопату извести на камень, и рабочие опустили его в котлован, вырытый для фундамента, а синьора посадила куст роз. Это были Джоаккино Россини и его жена Олимпия, которые заложили основание своей виллы и парка. Потом каждое утро Россини, всегда относившийся ко всему новому с детской живостью и увлеченностью и вообще был бы счастлив воспринимать жизнь словно игру, ездил и смотрел, как возводится вилла. Из Болоньи и Равенны были приглашены итальянские художники, чтобы украсить комнаты. На плафоне в гостиной маэстро велел поместить медальоны с портретами Палестрины, Моцарта, Чимарозы и Гайдна, а в соседнем зале портреты Бетховена, Гретри, Буальдьё. Это было исповедание веры. Среди кумиров он поместил и портрет падре Маттен, своего учителя.

Вилла получилась красивая, просторная и удобная. И каждый год в начале весны на главных воротах вывешивалась лира. Это означало, что Россини с женой открыли летний сезон в Пасси. Сюда на лето переносились и знаменитые музыкальные субботы, проходившие на Шоссе д'Антиен. Тут появились и новички — Гуно, Рубинштейн, Иохим \*, баритон Фор, который был велико-

---

\* Иохим Йозеф (Йозеф) (1831—1907) — выдающийся венгерский скрипач, композитор, дирижер и педагог. Гастролировал в Англии, Франции, Австрии, Венгрии, России (впервые в 1872 году), выдающийся интерпретатор классической музыки.

лепным Вильгельмом Теллем, Кристин Нильссон — белокурой соловей, знаменитые сестры Маркизио — Барбара (контральто) и Карлотта (сопрано), великолепные артистки, приехавшие из Италии и завоевавшие славу необыкновенных певиц.

Появление в Париже этих сестер вызвало необычайный интерес, и дирекция Оперы решила представить их публике в опере Россини, в какой сестры вызывали фурор в Италии, — в «Семирамиде». Стихи перевел поэт Мэри, музыку приспособил к ним друг Россини маэстро Карафа. Он разделил оперу на четыре акта и добавил танцы, обязательные для больших оперных спектаклей в Париже. Россини поручил эту работу именно ему, потому что целиком полагался на него. Карафа был автором многих пользовавшихся большим успехом опер, и ему явно не повезло, что он жил в одно время с Россини, который отвлекал на себя все внимание публики. К тому же композитор находился в стесненных денежных обстоятельствах. Россини целиком уступил ему авторское право на все спектакли, и это принесло славному Карафе солидную сумму в сто пятьдесят тысяч франков — целое состояние по тем временам. Какой широкий жест для человека, которого называли скупым!

«Семирамида» имела огромный успех, как и обе прекрасные певицы, причем успех этот повторялся на каждом из тридцати спектаклей. Это была большая радость для Россини — видеть триумф оперы, написанной в молодости!

— А знаешь, — с волнением признался ему счастливый Карафа, — опера ведь нисколько не постарела!

— Зато ее автор, увы, весьма!

Незадолго до этого с маэстро сыграли плохую шутку. Приходит к нему как-то Гюстав Доре и спрашивает:

— Маэстро, почему вы так скрытны со мной?

— Что же я утаил от вас, друг мой?

— Вы написали новую оперу и ничего не сказали об этом.

— Я?

— Да. Если вы по-прежнему выдаете себя за маэстро Джоаккино Россини. Итальянский театр объявил о постановке новой оперы Джоаккино Россини. Когда же вы написали ее?

— Во сне, наверное. Или, может быть, это вам приснилось?

— Да нет, честное слово. Я видел афишу.

Действительно, Итальянский театр объявил о «новой опере Россини» — о «Любопытном инциденте», который некий Береттони слепил из музыки оперы «Случай делает воров», растянув действие на два акта и добавив фрагменты из других ранних опер маэстро. Удивленный и возмущенный, Россини потребовал, чтобы театр перестал обманывать публику, и «стряпня», выдаваемая за «оперу, составленную синьором Береттони из старых мелодий маэстро Россини», была показана только один раз.

— Странное какое-то представление о собственности и честности,— заключил Россини.— У тебя есть носовой платок, и ты хозяин своего платка, как и собственного носа. А я не могу быть хозяином своих опер! Буквально за волосы хватают меня! Или не знают, что их у меня давно уже нет!

Когда у маэстро начали безвозвратно исчезать его прекрасные волосы и обозначилась лысина, он поначалу очень сильно огорчился. Для него, молодого, красивого, знаменитого, пользующегося всеобщим вниманием и любовью, любителя красивых женщин, весьма склонного к легким любовным приключениям, которые не доставляют лишних хлопот, не осложняют жизнь и не вносят в нее дисгармонии, такая быстрая утрата волос (в тридцать лет он был уже почти лысым) казалась унижительной. Но потом он, естественно, привык к этому и благодаря своему характеру относился к собственной лысине с юмором.

Ведь для чего-то же придуманы парики! А раз так, значит, можно считать, что лысины не существует! И он смеялся:

— У меня самая прекрасная шевелюра на свете, вернее, даже самые прекрасные, потому что они имеются у меня на любой сезон и на все случаи жизни.

А если кто-нибудь иронически улыбался, Россини добавлял:

— Вы, наверное, полагаете, что я не должен говорить «моя шевелюра», потому что это чужие волосы? Но волосы-то действительно мои, потому что я купил их, причем заплатил немало. Они мои точно так же, как и одежда, которую я покупаю, поэтому, мне кажется, я вполне

справедливо могу считать своими эти чужие волосы, за которые я заплатил деньги. И потом — по какой такой неизвестной мне причине я должен оставлять непокрытой голову, если я так легко простужаюсь, а при этом укрываю другие, гораздо менее важные и уязвимые части тела?

Но находились и такие любители комплиментов, которые, желая польстить маэстро, притворялись, будто не верят, что он лыс. Однажды, когда маэстро шутливо оплакивал свою утраченную шевелюру, одна милая певица успокоила его:

— Ах, маэстро, не станете же вы уверять, что эти прекраснейшие волосы — не ваши!

Тогда Россини галантно, как снимают шляпу, снял парик, и широким мушкетерским жестом приветствовал ее:

— Дорогая подруга, я молчу — пусть за меня говорят факты.

Много было разговоров про парики Россини, прямо легенды слагались. Уверяли, будто их у него целая сотня. Сотня не сотня, но было действительно много. Друзья забавлялись, рассказывая о них, а один писатель-насмешник, Вирметр, даже составил реестр коллекции его париков, утверждая, что в доме Россини они служили вместо барометра. Парики имелись разной фактуры, разных стилей, причесок, характера: легкие и волнистые — для весенних дней, для жаркой солнечной погоды; строгие, важные и солидные — для пасмурных дней и торжественных случаев. Было и чисто россиниевское изобретение — парики с «моральным оттенком»...

Подобно тому как любой элегантный человек, заботясь о своем гардеробе, имеет одежду на разные случаи, так и Россини приобретал парики для самых различных моментов светской жизни. Парик не может быть безликим, он непременно должен отражать какие-то чувства. Вот почему у него есть легкий парик для свадеб, печальный парик для похорон, очаровательный парик для танцевальных вечеров, приемов и светских собраний, важный парик для присутственных мест, кудрявый парик для свиданий. Скажи мне, какой парик ты надел, и я скажу тебе, что ты собираешься делать. Если кто-нибудь пытался шутить, удивляясь, что такой выдающийся человек, как Россини, имеет «слабость к парикам», маэстро недоумевал:

— Почему слабость? Раз я ношу парик, значит, у меня по крайней мере есть голова. Я знаю некоторых, даже очень важных людей, которым, вздумай они носить парик, не на что было бы надеть его...

Трудное это дело — выбор парика. Не менее сложно выбрать и упряжку, чтобы проехать по городу. Россини предпочитал худых и усталых лошадей, которые наверняка будут тащиться медленно и спокойно, не подвергая никакой опасности. Ведь в коляску садись для того, чтобы доехать, куда нужно, а не для того, чтобы мчаться сломя голову!

Среди гостей, которых Россини часто и охотно принимал у себя на вилле в Пасси, был римский художник Гульельмо Де Санктис. Однажды он оказался в спальне маэстро (в спальне, которая днем превращалась в кабинет, тут он сочинял музыку и принимал гостей) и был удивлен необычайным порядком на столе, где лежали бумаги, перья и разные другие вещи. Даже парики на деревянных подставках были аккуратно расставлены на камине, словно украшения. Впрочем, маэстро действительно украшал ими свою голову и всегда держал под рукой.

— Какой порядок! — восхитился художник. — Обычно артисты неряшливы, более того, подчеркнуто неряшливы и неаккуратны, полагая, будто беспорядок придает их облику некую исключительность.

— Заблуждение, дорогой мой, — заметил Россини, — порядок — это уравниловка, это богатство.

Де Санктис с удивлением и восхищением наблюдал жизнь Россини на вилле в Пасси. Она была во всем очень упорядоченной и педантичной. Маэстро вставал в семь часов и после утреннего туалета принимался писать. В десять тридцать он завтракал, потом снова работал до часу, а затем отправлялся на прогулку. Он любил гулять по Булонскому лесу, недалеко от виллы. Однажды, когда маэстро вернулся усталым и сильно вспотевшим от жары, Де Санктис последовал за ним в спальню. Обычно в такие минуты Россини предпочитал, чтобы его никто не видел, но с художником он держался по-свойски, и тот имел привилегию быть допущенным за кулисы. И Де Санктис увидел, как Россини переоделся, спокойно снял парик, в котором ему было жарко, обернул голову полотенцем наподобие восточного тюрбана и сел отдыхать в кресло, пока не пришел в себя после жары.

— У него красивейшая, идеальной формы голова, — вспоминал художник, — на ней нет ни единого волоска, и она такая гладкая и розовая, что светится, как алебастр. Очертаниями она напоминает голову Цицерона или Сципиона Африканского.

Как выглядел он в эти годы? Об этом рассказывает издатель Джулио Рикорди, который часто бывал у Россини со своим отцом Тито:

— Это был красивый еще мужчина, хорошего сложения, с могучими плечами, широкой грудью, с необычайно красивыми белыми тонкими пальцами, которые он с невинным кокетством выставлял напоказ. У него было приятнейшее лицо, веселое, с живыми горячими глазами, смотревшими пытливо и иронически, величественная, точно микеланджеловский купол, голова, которую он оставлял непокрытой, когда принимал близких друзей вроде моего отца. Голова была совершенно лысой и так ярко отражала источник света, что я невольно засмотрелся на нее. Россини заметил это: «Твой сын любит мою лысину. Но я могу и прикрыть ее, вот мой берет». И он взял со стола что-то, показавшееся мне платочком, и надел на голову. Это оказался один из его париков. В нем Россини сразу же обрел привычный для меня облик. Мир знает Россини как язвительного остроумца, циника, скептика. Я же имел счастье узнать его ближе. Этот человек обладал необыкновенным обаянием и был очень добрым в своих шутках. Над собой он шутил так же, как и над другими, и в его шутках никогда не было злобы, не было желания обидеть.

Дом Россини походил на калейдоскоп. Трудно передать, сколько народу тут побывало. Однажды осенью 1862 года явились двое молодых людей — один высокий, элегантный, белокурый, с большими мечтательными глазами и длинными усами, другой — невысокий и коренастый. Это были приехавшие из Милана студенты консерватории, решившие поучиться некоторое время в Париже. Одного звали Арриго Бойто, другого — Франко Фаччо. У них было прекрасное рекомендательное письмо от издателя Тито Рикорди, и Россини принял их со всей благожелательностью. Когда же он узнал о серьезности намерений молодых студентов, то стал приглашать их на свои заманчивые субботние обеды.

Польщенные такой высокой честью, молодые люди возвращались наутро в дом Россини и оставляли свои

визитные карточки в знак признательности. Окончив занятия и собираясь уезжать в Италию, они пришли к маэстро попрощаться. Россини был крайне доброжелателен и на прощание вручил каждому по пакетик.

— Это может вам пригодиться, — сказал он.

Едва выйдя на лестницу, молодые люди, сгорая от желания узнать, что же подарил маэстро, развернули пакетики. В них оказались визитные карточки, которые они все это время оставляли у него.

Маэстро собирается на обычную прогулку — надел шляпу, взял трость, и тут слуга докладывает, что пришли два господина. Ах, черт возьми, не могли явиться немного раньше или чуть позже? Маэстро недоволен, он не любит менять своих привычек и уже готов отказать в приеме, но слуга добавляет: один из господ — посол Португалии. А, вот это хорошо, очень кстати пришел, маэстро хочет ему кое-что сказать!

Действительно, едва гости вошли и поздоровались, маэстро сразу же с нескрываемой иронией обращается к послу (другого господина он не знает):

— Очень рад видеть вас, но я был бы рад увидеть и тот самый ящик портвейна, который вы обещали мне год назад от имени вашего короля.

Посол с улыбкой отвечает:

— Очень хорошо, что вы вспомнили об этом как раз сейчас. Ваша претензия, маэстро, может быть адресована непосредственно его величеству, присутствующему здесь.

Другой господин, явившийся с визитом к Россини, действительно король Португалии. Этот монарх — большой любитель искусства, особенно музыки. Приехав накануне вечером в Париж, он захотел немедленно повидать маэстро. Россини, несколько не смутившись, выразил королю свое почтение, а тот, видя, что маэстро собрался куда-то идти, извинился за беспокойство и попросил разрешения прийти в другой раз. Маэстро, естественно, возразил, ибо он слишком счастлив принять короля, чтобы откладывать встречу.

Король прежде всего удивился, что ящик вина до сих пор не прибыл, ведь он отдавал распоряжение отплатить его.

— Вот это хорошая новость, сир.

Но самое главное — король хотел выразить свое огромное восхищение музыкой Россини. У него есть все пар-



титурь маэстро, и при дворе почти всегда звучит только музыка Россини.

— Я сам пою и играю, маэстро, позволяю себе осквернять вашу музыку.

— Осквернять, ваше величество? Для меня и моей музыки это большая честь.

Тогда, осмелев, король Португалии сел к роялю и исполнил каватину Фигаро, аккомпанируя себе в ми-бемоль мажоре, потом каватину из «Золушки», тоже с аккомпанементом в ми-бемоль мажоре, затем еще одну арию — из «Семирамиды» — в этой же тональности. Маэстро невозмутимо слушал, только иногда с любопытством поглядывал на руки короля, которые нажимали все на одни и те же клавиши, а когда тот закончил, воскликнул:

— Хорошо, очень хорошо, сир.

— В самом деле? Вы необычайно обрадовали меня, маэстро!

— Да. Я нахожу, что у вашего величества поразительно твердый характер.

— В каком смысле?

— В том, что я очень ценю вашу неизменную приверженность к тональности ми-бемоль мажор. Это доказательство неколебимого характера. Вы никогда не меняете своего мнения. Это превосходно. Король должен быть именно таким.

Милая похвала. Но ящик портвейна он все равно получил.

Однажды в марте 1860 года к Россини пришел Эдмон Мишотт.

— Маэстро, один музыкант, о котором сейчас много говорят в Париже, был бы счастлив встретиться с вами.

— Кто же это?

— Рихард Вагнер.

Россини вздрогнул. Новость поразительная. Рихарду Вагнеру было в это время сорок семь лет. Он уже не мальчик, но сохранял юношеский полемический задор, горячность и ту слепую, неколебимую непримиримость, которая прощительна и может быть даже привлекательна только в молодости. Немецкий музыкант со своим огромнейшим талантом был дерзок. Итальянская музыка для него особенно ненавистна, а Россини стал мишенью

для нападков. Мелодии Италии триумфально шествовали по всему миру, нужно было низвергнуть их, чтобы поднять на руинах знамя немецкой музыки и прежде всего знамя Вагнера. Он опубликовал немало гневных страниц, полагая, что они способны уничтожить этого кумира публики — Россини. Он называл его «фабрикатором искусственных цветов», который, огорченный успехами Мейера, сделался «торговцем рыбой и церковным композитором», и яростно набрасывался на него, обрушивая оскорбления и обвинения, преувеличивая его недостатки со злобным удовольствием фанатика, которое увлекало его за пределы его же собственных убеждений.

Гениальный человек, Вагнер гораздо больше любил свою музыку и собственную художественную исключительность, нежели истину и искусство. Если искусство создано не им, значит, это не искусство. И все же совсем недавно, выбрав для своего творческого вечера, где он выступал в качестве дирижера римского оперного театра, «Норму» Винченцо Беллини и патетически рекомендуя ее публике как шедевр, Рихард Вагнер писал: «Пение, пение и еще раз пение. Пенне — это, если богу угодно, язык, с помощью которого человек должен выражать себя музыкально».

Потом он изменил свое мнение, но не по внутреннему убеждению, а в силу полемической необходимости. Он относился к числу тех людей, кто, чувствуя в себе кипение творческой энергии и не имея возможности тотчас же проявить ее, мстит за это, ополчаясь на тех, кто, по их мнению, слишком легко «достиг цели». Так поступают обычно молодые или те, кто продолжает считаться молодым, несмотря на возраст, кто видит в «достижении цели» только саму цель, но не замечает усилий, страданий и борьбы, которые пришлось выдержать во имя великих идеалов, а великий идеал нередко представляет собой неизменный тезис: «Хочу уничтожить тебя, чтобы занять твоё место». Потом, когда они тоже достигают своих целей, эти предсказатели будущего успокаиваются и становятся добрыми защитниками прошлого — своего прошлого. Это старая история, которая повторяется тысячелетиями и неизменно, непременно будет повторяться еще тысячелетия, ибо история, вопреки известной поговорке, никогда не была учителем жизни и ничему не учит, потому что никто не хочет у нее учиться.

Действительно, когда Вагнер при поддержке короля Людвига Баварского смог осуществить свою большую

мечту \*, он стал спокойнее, и итальянская музыка перестала быть для него «девкой, которая отдается без любви», а о Россини Рихард Вагнер скажет баронессе фон Бюлов: «Признаюсь вам, я очень люблю музыку Россини, но не говорите об этом вагнерианцам, они не простят мне этого!»

Незадолго до встречи с Россини, который по-прежнему господствовал в Париже, Вагнер был вынужден бороться за постановку «Тангейзера». И злился, негодуя против тех, у кого, по его мнению, была легкая жизнь,— прежде всего, разумеется, против Россини. Париж был заинтригован и занял в основном сторону Россини, хотя у немецкого композитора тоже хватало здесь горячих сторонников. Резким полемическим выступлением Вагнера в печати противопоставлялись остроты, приписываемые Россини, которые бродили по Парижу, вызывая одобрительные улыбки. Рассказывали, будто однажды за обедом Россини велел подать маэстро МеркадANTE, заявлявшему о своем восхищении музыкой Вагнера, рыбу под соусом. Когда же слуга принес это блюдо, на тарелке оказался один соус. В ответ на недоуменный вопрос МеркадANTE Россини якобы ответил:

— Это блюдо, как музыка, которую ты обожаешь,— сплошной соус, и никакой рыбы!

Но все это было выдуманно. Рассказывали и другую историю о том, как маэстро Карафа, войдя однажды в кабинет к Россини, застал его за роялем изучающим какую-то партитуру, стоящую на пюпитре:

— Что ты делаешь, Джоаккино? Что читаешь?

— Это музыка Вагнера, и я пытаюсь понять ее.

— Но разве ты не видишь, что ноты стоят вверх ногами? — изумился Карафа.

— Вижу, а что? — ответил Россини. — Я пытался прочитать их в нормальном положении, ничего не понял. Может быть, так смогу понять.

---

\* Речь идет о создании Байрёйтского театра, в котором должны были исполняться произведения Рихарда Вагнера. На концерте при закладке здания театра в 1872 году была исполнена Девятая симфония Бетховена под управлением Вагнера. Торжественное открытие Байрёйтского театра состоялось 13—17 августа 1876 года постановкой тетралогии «Кольцо Нибелунга». Зал театра, вмещавший две тысячи зрителей, был полон до отказа. На спектаклях присутствовали П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лист, Э. Григ, К. Сен-Санс. С 1882 года ежегодно в течение трех-четырех недель проводятся Байрёйтские фестивали. Только в годы первой и второй мировых войн фестивали не проводились.

Похоже на правду. Остроумной шуткой Россини хотел постоять за себя. Однако, когда ему приписали слова, которые могли обидеть Вагнера как художника, Россини опубликовал в газете опровержение — он никогда не мог бы себе позволить плохо отозваться о музыканте, который так страстно любит искусство, как этот немецкий композитор. Именно после такого честного и братского жеста Вагнер, воспользовавшись помощью общего друга Мишотта, и решился наконец объявить о своем желании увидеться с Россини.

Это было в марте 1860 года — в сопровождении друга Вагнер переступил порог дома Россини. Мишотт, присутствовавший при встрече, рассказывает подробности этой беседы двух титанов, когда встретились вчерашний революционер, превратившийся, по общему мнению, в консерватора, и революционер сегодняшний.

Россини был в прекрасном расположении духа, оживленный, веселый, изысканно-вежливый. Он поднялся на встречу Вагнеру и дружески протянул ему руки.

— Добро пожаловать, господин Вагнер. Не бойтесь, новый Орфей, переступить этот страшный порог. Я знаю, меня пытались очернить в ваших глазах. Мне приписывают множество насмешливых замечаний по вашему адресу, которые я никогда не говорил и которые ничто не могло бы оправдать. Среди них были такие недостойные и несправедливые, что я счел нужным даже напечатать опровержение.

Он добавил, что никогда не позволил бы себе обидеть музыканта, который столько сделал для того, чтобы расширить границы искусства.

— Ваше единственное произведение, какое я знаю, — марш из «Тангейзера». Я слышал его в Киссингене и признаю, нашел очень красивым.

Когда таким приятным образом были развеяны досадные предвзятости, разговор пошел спокойно, в обстановке сердечности и взаимопонимания. Немецкий композитор сразу же был покорен удивительной простотой Россини и отвечал ему с глубоким почтением, что весьма удивило бы друзей Вагнера, привыкших к его задиристому полемическому напору.

— Позвольте, глубокоуважаемый маэстро, — сказал Вагнер, — поблагодарить вас за добрые слова. Они тро-

нули меня до глубины души и показывают все величие и благородство вашего характера.

Вагнер пожаловался, что осуждают его намерения, осуждают, даже не прослушав его оперы, подтверждающие его взгляды. Он говорил о класе и заговорах, о предвзятой враждебности. Россини вежливо заметил, что Вагнер не должен считать себя единственной жертвой подобных интриг.

— Кому из композиторов не приходилось бороться, чтобы победить, начиная с самого Глюка? Мне тоже...

И Россини рассказал Вагнеру о препятствиях и интригах, которые ему надо было преодолевать поначалу в Италии, потом в Вене, главным образом из-за ненависти великого, но несчастного, крайне нервного и больного Вебера, а затем и в Париже, прежде чем он смог представить публике свою музыку. Он вспомнил о волнующей встрече в Вене с Бетховеном и о том, как в Париже пришел к нему с покаянием Вебер, высказав сожаления и принеся извинения, рассказал о своих первых, самых трудных годах странствий и нелегкой бродячей жизни, какую он вел, когда вынужден был импровизировать в угоду требованиям импресарио и певцов, чтобы зарабатывать на пропитание.

Вагнер прервал его:

— Это удивительно, как в подобных условиях, ведя этот цыганский образ жизни, вы смогли написать такие изумительные страницы музыки, как «Отелло» и «Моисей». Ведь они вовсе не похожи на импровизации, а носят печать продуманного труда, требующего большой концентрации душевных сил.

— О! — воскликнул Россини. — Я писал очень легко, к тому же обладал врожденным музыкальным инстинктом.

Так они перешли к разговору об учебе, музыкальной технике и фантазии. И Россини выразил глубокое восхищение Моцартом, Гайдном, Бетховеном, Бахом. «Если Бетховен — это чудо среди людей, то Бах — чудо среди богов». А Мендельсон? Какой приятный композитор!

В ответ на вопрос Россини, почему Вагнер по примеру Глюка, Спонтини, Мейербера (себя он не назвал) не напишет оперу сразу на французский текст, тот изложил ему свою концепцию музыкальной драмы и рассказал о предпринятой реформе. После того как он написал «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Тристана и Изольду», он понял, что уже не способен сойти с пути, который означал в его

понимании постепенное приближение к окончательной форме музыкальной драмы. Объясняя свою концепцию, Вагнер высказал огорчение, что его стремление к идеалу натывается на старые, рутинные формы выходных арий, пошлых дуэтов, фабрикуемых по одному и тому же образцу, септетов, в которых персонажи, пренебрегая смыслом своих ролей, выстраиваются в ряд перед рампой...

— Признаюсь, мне это тоже всегда казалось смешным,— прервал его Россини.— А знаете, как мы в Италии называли тогда эти септеты? «Грядка артишоков». Мне же они казались гостиничными слугами, которые дружно кричат, протягивая руки за чаевыми. Но что поделаешь? Так было принято. А поступишь иначе, рискуешь оказаться заброшенным гнилыми помидорам!...

— А оркестр,— продолжал Вагнер, слегка улыбнувшись на шутку Россини,— этот рутинный однообразный аккомпанемент, упрямо повторяющий одни и те же фигуры, не принимая во внимание ни характеры персонажей, ни сценические ситуации? Это «концертная музыка», чуждая действию и чисто условная. Разве она совместима со здравым смыслом и высокой миссией искусства?

На это Россини ответил:

— Выходные арии и для меня были кошмаром, потому что нужно было угодить всем и чаще всего не удавалось угодить никому. Что касается драматического действия, я понимаю, что вы стремитесь к верному логическому развитию событий. Но скажите мне, пожалуйста, как вы думаете сочетать это ваше стремление к логике с музыкальной формой оперы, которая сама по себе уже чистая условность? Это ваши собственные слова. Потому что, если говорить об абсолютной логике, то весь строй оперы восстает против нее. По самой своей сути музыкальная драма — это нонсенс, если рассматривать ее с точки зрения логики. По логике, то есть так, как в жизни, люди, переживающие какие-то сильные чувства или охватываемые страстью, не поют. Следовательно, опера, заставляющая их петь,— это чистая условность, от начала до конца. Кто может с точностью сказать о разбушевавшемся оркестре, изображает ли он бурю, мятеж или пожар?

Вагнер признал справедливость этого суждения.

— Однако не подлежит сомнению,— добавил он,— что эти условности, когда они возводятся в ранг искусства, нужно использовать так, чтобы они не приводили к абсурду и комичности. Я считаю, раз опера по своей сути есть организм, в котором соединяются все ис-

куства, участвующие в ее сотворении, — поэзия, музыка, живопись, то она должна целиком создаваться композитором, и он должен сам позаботиться о всех ее составных частях...

— Выходит, он должен сам писать для себя либретто и даже декорации? Это слишком затруднительно!

— Почему же? Есть немало композиторов, которые проявляют замечательные литературные и поэтические способности, перестраивая и переделывая по своему вкусу либретто, какие им приносят. Чтобы далеко не ходить за примером, вы сами, маэстро, разве не поступили так, когда писали «Вильгельма Телля», потому что некоторые эпизоды в этой опере, вспомните «сцену заговора», отличаются такой музыкальностью и легкостью вдохновения, что ясно становится — никто, кроме вас, не мог их задувать и написать именно так.

— Это верно, сцена заговора была переделана, и не без труда, по моим указаниям.

— Значит, достаточно этому принципу придать некоторое расширенное толкование, чтобы заключить, что мои идеи не так уж невыполнимы и странны, как это может показаться с первого взгляда. В том, что касается певцов, то они вынуждены будут подчиниться и принять это новое требование, которое к тому же способствует их возвышению. Отказавшись в силу необходимости от демонстрации своей виртуозности, своих голосовых данных и силы легких, они смогут понять, что интерпретация образа основывается на понимании и раскрытии характера персонажей, которых они изображают. И тогда певцы начнут проникать в душу эпохи, в которой происходит действие, изучать психологию, нравы и идеи этой эпохи и каждого конкретного персонажа, с пониманием будут отбирать костюмы и, наконец, постараются прибавить к своей ясной дикции декламацию, исполненную правды.

— Правда, правда! Вы все время говорите о правде в царстве условности! С точки зрения чистого искусства ваши перспективы широки и заманчивы. Но с точки зрения музыкальной формы они неизменно приведут к мелодической декламации, а это означало бы гибель мелодии!

Вагнер заявил, что он не претендует на то, чтоб его концепция соблюдалась со всей строгостью, это недопустимо, ее надо применять тактично, с чувством меры. Что касается мелодии, он сказал, что вовсе не отказывается от нее.

— Вы сами, маэстро,—сказал он,—дали нам высший образец в сцене молитвы из «Вильгельма Телля», где свободное пение, акцентирующее каждое слово и поддерживаемое трепетным сопровождением виолончелей, достигает предельных вершин оперной экспрессии.

— Выходит,—с непередаваемой интонацией воскликнул Россини,—что я, сам того не подозревая, создал «музыку будущего»?

И Вагнер галантно, со всей искренностью ответил:

— Вы, маэстро, создали музыку всех времен, и это наилучшая музыка.

Так, обмениваясь мнениями и соревнуясь в искренности и любезном понимании, продолжали разговор старый, прославленный маэстро и маэстро уже немолодой, жаждущий славы. Когда же они снова коснулись опер Россини, в частности «Моисея», «этой замечательной фрески», и вспомнили о безутешном хоре в сцене казни тьмой, Россини повторил:

— Выходит, и у меня, по-вашему, немалая склонность к современной музыке? Не будь я так стар, все бы начал сначала, и тогда горе старинной школе...

— Ах, маэстро,—вздыхнул Вагнер,—если бы вы не бросили перо после «Вильгельма Телля», в тридцать семь лет! Это же преступление! Вы сами не знаете, что могли бы извлечь из вашей головы.

Тогда Россини признался:

— Что вы хотите? По правде говоря, после того, как я за пятнадцать лет написал около сорока опер, хотя люди называют это моей ленью, я почувствовал, что мне нужно отдохнуть. К тому же у меня не было детей, которые побуждали бы меня трудом обеспечить им будущее. Да и театры в Италии пришли к тому времени в полный упадок, гибло искусство пения. А потому самое лучшее, что я мог сделать,—это замолчать. Таким образом, комедия была окончена.

Сказав это, Россини поднялся, крепко пожал гостю руку, поблагодарил за визит и «такое ясное и интересное изложение новых идей».

— А я уже больше не слагаю музыки, потому что нахожусь в возрасте, когда ее скорее разлагают, и уже готовлюсь к тому, чтобы самому разложиться \*. Я принадлежу своему времени. Теперь предстоит другим, и в осо-

---

\* В оригинале каламбур, построенный на игре слов — composer, décomposer и redécomposer.



бенности вам, полному сил, сказать новое слово и добиться успеха. И я от всего сердца желаю вам в этом удачи.

Провожая гостя к выходу, Россини вдруг задержался возле флорентийского органчика XVII века, завел его, и небольшой изящный инструмент, украшенный инкрустацией, исполнил мелодии нескольких старинных народных песен.

— Что скажете? — спросил Россини Вагнера, остановившегося в изумлении. — Это музыка прошедшего времени, и даже давно прошедшего. Простая и наивная. Кто сочинил ее? Загадка. Но она, несомненно, рождена очень давно. А все еще живет! Вот уже целый век. А что будет с нашей музыкой?

Попрощавшись и выйдя на лестницу, Вагнер сказал Мишотту, сопровождавшему его:

— Признаюсь, я не ожидал встретить такого Россини, каким он оказался, — человека простого, непосредственного, серьезного, с живым интересом относящегося ко всему, о чем мы говорили... Как Моцарт, он в самой высокой степени обладает мелодическим даром, который подкрепляется удивительным чутьем сцены и драматической выразительности... Из всех музыкантов, каких я встретил в Париже, он единственный действительно великий музыкант!

Россини, блистательный пианист и прежде всего непревзойденный аккомпаниатор, часто шутя называл себя «пианистом четвертого класса» и всерьез заявлял, что хочет поступить в музыкальную школу в класс рояля. Когда ему доложили однажды, что пришел с визитом Игнац Мошелес \*, известный музыкант и композитор, прославившийся прежде всего как великолепный пианист, Россини был счастлив и принял его с распростертыми объятиями.

— Современные пианисты, — сказал он, — пугают. Они садятся за рояль с таким видом, словно идут на приступ, и играют с таким порывом, что кажется, будто стремятся уничтожить не только рояль, но и стул, на котором сидят. А современные певцы? Я больше не отважи-

---

\* Мошелес Игнац (1794—1870) — немецкий пианист и композитор, профессор Лейпцигской консерватории. Один из крупнейших пианистов первой половины XIX века, выдающийся мастер фортепианной импровизации.

ваюсь слушать их. Они не поют — кричат. И кто громче всех — тот и молодец. Какое странное представление о пении! В мире все должно быть гармонично и мелодично. Поет человек или говорит, голос должен быть мелодичным, по возможности звучным, но не раздражающим.

Когда разговор зашел о музыке, Россини поделился с Мошелесом своими музыкальными пристрастиями. Он и раньше не скрывал их.

Палестрина, Марчелло и Перголези были для него «нашими древними святыми отцами». Об Иоганне Себастьяне Бахе он говорил: «Десять минут его музыки — это высшее наслаждение. Четверть часа — и можно умереть». И продолжал: «Бах — это колосс. То, что для других исключительно трудно, почти невозможно, для него — забава. Это великий гений. Рядом с самыми сложными формами он никогда не теряет из виду ни ясности, ни архитектурной линии своих мыслей».

Моцарта он буквально обожал. Посылая как-то портрет Моцарта преподавателю пения Пьермарини, Россини сделал на нем такую надпись: «Дарю вам портрет Моцарта. Снимите шляпу, как это делаю я, перед величайшим из всех маэстро». В другой раз он написал: «Этот портрет прекрасно воспроизводит музыкального титана, в котором сочетаются гений и наука». А под другим, кем-то подаренным ему портретом Моцарта, он начертил: «Это был кумир моей молодости, отчаяние моего зрелого возраста, и теперь он — утешение старости».

Говоря о своем отношении к немецким композиторам, Россини сказал сыну Мошелеса:

— Я всегда лечился у классиков. Два раза в неделю принимал Бетховена, четыре раза — Гайдна, а Моцарта — каждый день. И на то есть причина. Бетховен — это колосс, который иной раз бьет вас под ребра. А Моцарт, наоборот, всегда мил. А почему? Потому что в ранней юности Моцарт побывал в Италии, когда там еще умели хорошо петь...

Однажды в беседе с историком Гизо, министром в правительстве Луи Филиппа, маэстро выразил огромное восхищение музыкой Бетховена.

— Странно, — заметил министр, — я полагал, что ваш гений и гений боннского маэстро никак не согласуются.

— Вы ошибаетесь. Для меня Бетховен — первый из всех!

— А как же Моцарт?

— Моцарт! — ответил Россини. — Он — единственный.

Уже давно Россини казалось, что певцы разучились петь. Но если кто-нибудь подмечал, что именно он сам и нанес один из наиболее страшных ударов по бельканто, маэстро возражал:

— Я только старался избавиться от певцов, которые прикрывались бельканто как щитом, чтобы убивать композиторов,—они уродовали любую музыку в зависимости от своих капризов и вокальных возможностей.

Однако он слушал этих «убийц» на своих субботних концертах, и те охотно спешили к нему, потому что петь в доме маэстро означало получить почетный диплом, а кроме того, тут была возможность встретить всех самых знаменитых, самых выдающихся людей, какие только есть в Париже, и приобрести важные знакомства. В один из таких вечеров посол Англии попросил маэстро от имени организаторов Всемирной выставки 1862 года в Лондоне написать триумфальный марш.

— Я бы согласился,—ответил он,—если бы принадлежал еще к этому миру...

— То есть как?..

— Дайте мне договорить. Я бы согласился, если бы принадлежал еще к этому музыкальному миру. Но я к нему уже не отношусь.

Однако, когда Россини узнал, что Концертное общество Парижской консерватории собирается устроить концерт, сбор от которого пойдет на памятник Керубини, он, не ожидая просьб, сочинил для этого концерта «Песнь титанов», и она имела огромный успех, а также написал «Хор охотников», исполненный в замке Ротшильдов в Феррьер в присутствии Наполеона III, того самого императора, который однажды с улыбкой сказал Россини, извинившемуся за опоздание:

— Ничего, мы, короли, можем себе это позволить...

Более серьезное и бесспорно более значительное сочинение этих лет — «Маленькая торжественная месса». Маленькая — это из скромности, торжественная — по размаху. Эту мессу он снабдил своими знаменитыми комментариями. Несмотря на серьезность сочинения, за видимым лукавством смешных слов скрывается волнение. Подшучивая над своим искусством, маэстро вместе с тем высказывает просьбу к богу допустить его в рай.

На первой странице мессы маэстро написал: «Маленькая торжественная месса сочинена для загородного дома в Пасси», и для ее исполнения нужны «двенадцать пев-

пов трех полов — мужчины, женщины и кастраты». И добавляет: «Бог простит мне следующее сравнение. Апостолов было тоже двенадцать на знаменитой трапезе, которую Леонардо изобразил на фреске, называющейся «Тайная вечеря». Кто бы мог поверить! Среди твоих учеников есть такие, которые берут фальшивые ноты! Господи, успокойся, я утверждаю, что на моем завтраке не будет Иуды и что мои ученики станут верно и с любовью петь тебе хвалу и это маленькое сочинение, которое является, увы, последним смертным грехом моей старости».

Закончив сочинять, на последней странице мессы маэстро сделал такую приписку:

*«Боже, вот и закончена эта бедная маленькая Месса. Что сотворил я: священную музыку или дьявольскую? Я был рожден для оперы-буффа, ты это хорошо знаешь. Немного учености, немного сердца, вот и все, что в ней есть. Будь же благословен и уготовь мне рай.*

*Дж. Россини. Пасси, 1863»\*.*

Эта большая маленькая месса вызвала необычайное изумление и волнение, когда была впервые исполнена в узком кругу знатоков во дворце графини Пийе-Уилл. Россини вдохновенно дирижировал репетициями и исполнением. В хоре были студенты консерватории, соло пели сестры Маркизио, тенор Гардони, бас Аньези. Исполнение было великолепное, успех неописуемый. Маэстро еще раз, в семьдесят два года, покори́л, потряс, восхитил слушателей, как в самые прекрасные времена далекой бурной молодости. Среди избранной публики находились очень известные композиторы Мейербер, Тома, Обер, были тут папский нунций монсиньор Киджи, министр иностранных дел Франции, Ротшильды, князь Понятовский, некоторые писатели и художники. По окончании мессы все шумно выражали восхищение, а Мейербер, который во время исполнения даже не мог удержать восклицаний, бросился к Россини, чтобы излить свой восторг.

---

\* Россини сказал как-то Мишотту, что «Маленькая месса» — предмет его особой гордости, потому что он показывает на ее примере, как нужно писать музыку для вення. А в 1851 году он писал: «Хороший певец должен быть лишь добросовестным исполнителем замыслов композитора, стараясь как можно яснее и выразительнее передать их... Словом, только композитор и автор стихов должны считаться создателями произведения» (F. Toye. Rossini. P. 242.).

и так крепко обнял его, что тому пришлось ухватиться за рояль, чтобы не упасть.

— Спасибо, дорогой Джакомо, но не надо так волноваться. Это вредно для вас, вы ведь так возбудимы, небезопасно и для меня.

Однако Мейербер, охваченный волнением, продолжал с невероятным пылом:

— Это учитель для всех нас! Даже сам он не понимает величия своего гения. Его искусство не имеет пределов, да, не имеет пределов! Все, что он пишет, это чудо, это бесценно!

В тот же вечер Мейербер написал Россини, «Юпитеру Россини», такое письмо: «Божественный маэстро! Не могу завершить день, не поблагодарив вас еще раз за огромное удовольствие, которое я испытал, послушав ваше последнее наивысшее сочинение. Дай вам бог дожить до ста лет, чтобы вы могли создать еще несколько подобных шедевров, и дал бы он мне тоже прожить столько же, чтобы я мог восхищаться этими новыми произведениями вашего бессмертного гения. Ваш неизменный почитатель и старый друг Дж. Мейербер».

Мейербер был искренним другом Россини вот уже полвека, с тех пор, как они познакомились в Венеции, и маэстро питал к нему такие же теплые, дружеские чувства, несмотря на то, что вездесущие сплетники и злопыхатели пытались поссорить композиторов. Пускали в ход ядовитые шутки против Мейербера, приписываемые Россини, которые тот опровергал, говорили, будто Мейербер подсылал кланку освистывать оперы Россини — вымысел, даже не нуждавшийся в опровержении. Иногда, это верно, Россини позволял себе удовольствие пошутить, но он никогда не имел в мыслях обидеть друга — это была шутка ради шутки. Однажды, когда Россини прогуливался с музыкальным критиком Алессандро Бьяджи, им встретился Мейербер и со свойственной ему экспансивностью поинтересовался здоровьем маэстро. Россини хмуро ответил:

— Я плохо чувствую себя. У меня кружится голова, сильное сердцебиение и вообще уйма болезней...

И грустно попрощался с Мейербером, который удалился, высказав ему тысячу пожеланий поправиться. Когда он ушел, Бьяджи посоветовал маэстро:

— Так идите скорее домой! Я не знал, что вы так плохо чувствуете себя. Надо поостеречься.

Но маэстро уже был по-прежнему бодр и весел и со смехом сказал:

— Что вы! Я прекрасно себя чувствую! Но бедный Мейербер сам так болен... Ему наверняка будет приятно узнать, что и мне нездоровится и даже завтра, чего доброго, отдам концы. Мы так немного можем дать нашим друзьям утешения! И если только это возможно, не стоит отказывать в нем...

Когда же утром 2 мая 1864 года он узнал от одного друга, что Мейербер тяжело болен, он сильно разволновался и, взяв экипаж, помчался к нему на авеню Монтень и с тревогой спросил портье, собираясь подняться по лестнице:

— Как себя чувствует маэстро Мейербер?

— Как чувствует? Он умер! Умер несколько часов назад!

Известие так потрясло Россини, что пришлось отвести его в комнату портье, где он разрыдался. Узнав, что приехал Россини и очень переживает, дочь Мейербера спустилась к портье и нашла великого друга своего отца почти без сознания. Она помогла ему прийти в себя и стала утешать, хотя сама не меньше нуждалась в утешении. Россини обнял ее, и они вместе долго плакали. Он вернулся домой до такой степени угнетенный и расстроенный, что врачи запретили ему присутствовать на похоронах. Но пока друзья провожали Мейербера в последний путь, он сел за рояль и сочинил «Траурную песнь для Мейербера».

Сколько похорон, сколько дорогих людей не стало! Еще раз ощутил он где-то совсем рядом ледяную руку смерти. Маэстро содрогнулся.

Сколько еще осталось?

Прочь печали, жизнь берет свое, надежда возрождается! Мир улыбается Россини, надо и ему улыбаться миру и жизни.

Почести повсюду, празднества повсюду. В Пезаро, в городе, который всегда рад вспомнить о своем великом гражданине, создано Россиниевское общество, на доме, где он родился, укреплен мраморная доска, его именем названа улица, в праздник святого Джоаккино на площади воздвигают статую Россини, в оперном театре ставят «Вильгельма Телля», организуют концерты, в честь маэ-

стро устраивается фейерверк. Настоящий национальный праздник, потому что со всех городов объединенной наконец-то Италии съезжаются делегации, которые придают манифестации грандиозный и волнующий вид.

Россини не покидает Париж (из-за возраста и потому что рядом строгая сиделка синьора Олимпия), но он польщен, доволен, счастлив. И шлет благодарственное письмо муниципальному совету Пезаро, направившему к нему в Париж делегацию горожан, которые вручили маэстро Большую золотую медаль. В этот день святого Джоаккино празднества проходили в Болонье, в Луго — «на другой его родине», в Берлине, где его именем назвали новый оперный театр, в Риме, в Париже, где император Наполеон III назначает его главным командором ордена Почетного легиона, и, наконец, в Пасси, на вилле маэстро, где ему живет так хорошо.

— Вас, наверное, очень беспокоят свистки паровозов с ближайшей станции?

— О нет! Меня гораздо больше беспокоили свистки, которые я слышал на представлениях моих опер. Сколько было свиста на моих премьерах! Но какие это были прекрасные времена! Времена моей юности...

Как-то историк Эмиль Науман, пришедший к маэстро с визитом, застал его за инструментовкой «Маленькой мессы».

— Мне месса больше нравится только в сопровождении фортепиано и фисгармонии, — сказал маэстро, — как мы ее исполнили первый раз, но поскольку я уверен, что после моей смерти кому-нибудь поручат инструментовать ее, лучше я сделаю это сам.

А закончив инструментовку, он захотел послушать мессу в какой-нибудь большой церкви. Однако возникло препятствие — женщинам было запрещено петь в церкви вместе с мужчинами. Как быть? Маэстро попросил флорентийского профессора Ферруччи составить учтивое письмо на латыни папе Пию IX с просьбой снять запрет.

— Пий IX любит музыку, и ему нравится моя музыка. Один мой друг рассказывал, что слышал, как он, гуляя по ватиканским садам, напевал каватину из моего «Турка в Италии», — пел красивым голосом и весьма выразительно, а когда ему сделали комплимент, он ответил: «С юных лет я всегда пел музыку Джоаккино».

Но ни учтивое письмо на латыни, ни «Турок в Италии» не помогли снять запрет. Желание Россини так и

осталось неосуществленным. Ему исполнилось семьдесят пять лет, и даже незначительные неприятности весьма огорчали его. «Не удалось взволновать папу? Попробую утешиться, поволновав королей, которые без конца просят у меня гимны». Так он написал английский «Национальный гимн», который был исполнен в Бирмингеме на традиционном музыкальном собрании, и «Гимн Наполеону III и его доблестному народу», который был исполнен во дворце Всемирной выставки в Париже в июле 1867 года,—красивая, невероятно шумная мелодия сразила публику, состоявшую из королей и принцев.

— Сразила и уши,— заметил Россини,— это же музыка для харчевни.

29 февраля 1868 года. Маэстро семьдесят шесть лет, и он может отпраздновать день рождения, потому что в этом феврале двадцать девять дней.

— Удача, которая не часто выпадает,— порадовался он,— и очень удобно для друзей, которым не приходится часто делать подарки...

Семьдесят шесть лет, но он чувствует себя хорошо. Правда, в начале зимы сильно простудился, и его мучил навязчивый катар. Но он вылечился.

— В моем возрасте,— заявил он врачам,— нельзя позволять себе роскошь болеть. Или ты здоров, или умирай. Я предпочитаю быть здоровым. Что я должен делать, чтобы поправиться?

— Вам нужен полный покой.

Маэстро повиновался безропотно, как никогда. Он отменил прогулки, многолюдные обеды и субботние концерты, даже встречи и беседы. И поправился.

И теперь, в день рождения, в его парижской квартире устроен грандиозный праздник — собрались самые близкие друзья, намечен большой концерт. Россини выглядел счастливым, бодрым, как в свои самые лучшие годы.

— Сколько вам лет, маэстро?

— Разве теперь припомнишь? Годы — как женщины. Их замечаешь, только когда они начинают обременять. Меня они пока не обременяют...

Две недели назад в Опере состоялось торжественное пятисотое представление «Вильгельма Телля», удивительной оперы, которую на премьере публика не поняла, но которая потом постепенно после разного рода унизи-



тельных искажений все же с триумфом утвердилась на сцене.

Любопытна история возрождения этого шедевра. Не оцененная публикой, опера претерпела немало позорных сокращений, шла как довесок к другим спектаклям, певцы, терзая, убивали ее.

В 1831 году импресарио Ланари, собираясь поставить оперу в Лукке, решил поручить партию Арнольда знаменитой Пизарони — прославленной певице, но... жепщине. Этой хитростью импресарио надеялся вызвать любопытство и пробудить интерес к опере. Россини мягко возражал, но импресарио уже сделал нужные поправки в партитуре. К счастью, Пизарони, перевозносимая парижанами, не понравилась зрителям Лондона и Милана как раз незадолго до начала сезона в Лукке, и импресарио понял, что из его затеи ничего не выйдет.

Но упрямец все же хотел поставить «Вильгельма Телля», потому что верил в эту оперу. Только надо было найти стоящего тенора для труднейшей партии Арнольда. Он пригласил Дюпре, великолепного певца, который догадался, что эта прекрасная музыка поправится публике, если воспользоваться ее любовью к верхним нотам, к таким нотам, которые потрясают, изумляют, и тогда, увлекшись, зал начнет аплодировать.

— Почти вся партия Арнольда, — вспоминал певец, — соответствовала моим вокальным возможностям, но в заключительной строчке большой арии, изъятый из парижской и восстановленной в итальянской редакции оперы, есть это воинственное и повелительное «Следуйте за мной!», завершающееся такой высочайшей нотой, что я никогда и не осмеливался брать ее. От ужаса у меня волосы встали дыбом. Но тут меня внезапно осенило: этот героический призыв, этот крик души, если исполнить его обычными средствами, не произведет никакого впечатления на публику. Чтобы вызвать нужный эффект, надо вложить в оперу всю творческую энергию, на какую я только способен. Я собрал все силы — душевные и физические, — всю свою волю и приказал себе: «Умру, но сделаю все, как надо». Ценой этих иснмоверных усилий мне и удалось взять это грудное *до*, которое приводит публику в бешеный восторг.

Благодаря Дюпре и его знаменитому грудному *до*, благодаря стройному ансамблю певцов и превосходному оркестру «Вильгельм Телль» имел в Лукке первый настоящий успех. И после этого прошел по всем крупным те-

атрам Италии, правда, всегда изменяя имена действующих лиц и название, а иногда даже сюжет — по воле подозрительных цензоров, но прошел с неизменным триумфом. Потом «Вильгельм Телль» обошел и весь свет, а когда вновь оказался в Париже, то был воспринят как совершенно новая опера и вызвал восторг у той же самой публики, что не поняла шедевра Россини при первой постановке. Спустя восемь лет состоялась как бы новая премьера во французской столице, и тенор Дюпре с восторгом рассказывал об этом замечательном спектакле:

— Никогда еще «Вильгельм Телль» не привлекал такого количества публики в театр, как вечером 17 апреля 1837 года. Интерес зрителей, подогревавшийся в течение полугода газетными статьями, должен был наконец удовлетвориться. И когда после интродукции к первому акту я появился на вершине горы, то увидел целую батарею биноклей, нацеленных на меня, можно даже сказать — против меня. Я стойко выдержал этот первый взрыв любопытства, но когда спустился на сцену и повернулся к хору швейцарцев, услышал, как по залу прошестел смехок. Насмехались над моими высокими каблуками, с помощью которых руководитель постановки надеялся придать мне при моем низком росте более мужественный вид, хотя я и возражал против этого. Ничего не поделаешь, мне пришлось пережить этот смехок, и я старался не придавать ему значения и пообещал себе больше не поворачиваться спиной к публике. Когда же я остался на сцене один, наступила такая тишина, что я испугался. «Ну вот и все!» — подумал я. И запел, поначалу не очень понимая, нравится ли мое исполнение. Но после фразы «О Матильда, кумир души моей...» сомневаться уже не приходилось. Разразился ураган аплодисментов. Сбросив напряжение, я смог наконец облегченно вздохнуть. Однако нужно было петь дальше, нужно было закрепить успех. К счастью, певец, когда чувствует поддержку зала, всегда воодушевляется, и его возможности увеличиваются. И я продолжал отважно петь, а товарищи помогали мне. Публика горячо аплодировала всем. Но ждали еще мою большую арию и знаменитую ноту. Когда я спел арию и взял грудное *до*, не могу передать, что произошло. Публика, казалось, сошла с ума. Никогда, даже в самых смелых мечтах, я и представить себе не мог подобного успеха.

Можно сказать, что эта поразительная нота и пение Дюпре помогли публике понять грандиозность оперы и

целюбить ее. Вскоре в Париж ненадолго приехал Россини, и Дюпре пригласил его в Оперу послушать свое исполнение.

— Приходите лучше ко мне домой,— ответил Россини.

Нужно заметить, что в кульминационном месте арии автор указал в партитуре головное *до*, а не грудное. Послушаем, как сам Россини рассказывает об этой встрече с Дюпре:

— Я жил тогда в доме моего друга Трупена. Дюпре поспешил прийти и в присутствии Трупена пропел (должен признать, великолепно) многие отрывки из моей оперы. Но по мере приближения к «Следуйте за мной!» я стал испытывать то неприятное ощущение, какое бывает у некоторых людей, когда они знают, что в условный момент должен раздаться пушечный выстрел. Наконец взорвалось знаменитое *до*. Черт побери! Что за грохот! Я встал из-за рояля и бросился к горке, полной бокалов тончайшего венецианского стекла. «Ничего не разбилось! — вскричал я. — Просто невероятно!» Тенор, казалось, был удовлетворен моим восклицанием, которое воспринял как комплимент. «Значит, маэстро, вам нравится мое *до*? Скажите откровенно». — «Откровенно? В вашем *до* мне больше всего нравится то, что оно уже отзвучало и я не подвергаюсь больше опасности услышать его снова. Я не люблю противоестественных эффектов, а это *до* с его резким тембром раздражает мое итальянское ухо, как крик каплуна, которого режут. Вы — величайший певец, поистине новый создатель партии Арнольда. Зачем же вы опускаетесь до такого приема?» И Дюпре ответил мне: «Дело в том, что публика в Опере уже привыкла к нему, и это *до* приносит мне огромный успех...»

Пусть же Россини в свой день рождения отдастся воспоминаниям:

— А Тамберлики? Этот весельчак в своем усердии превзойти *до* Дюпре изобрел грудное *до диэз* и навязал мне его в финале моего «Отелло», где по-настоящему написано *ля*. Спетое во всю силу легких, это *ля* казалось мне достаточно свирепым, чтобы с избытком удовлетворить самолюбие теноров всех времен. Но вот Тамберлики переделал мне его в *до диэз*, и все сныбы пришли от этого в бурный восторг! Спустя неделю он попросил разрешения повидать меня. Я принял его, но, опасаясь, что повторится, если не хуже, случай с Дюпре, предупредил,

чтобы он перед тем, как войти в гостиную, оставил бы свое *до* на вешалке. Сохранность его гарантируется, и, уходя, он сможет забрать его.

В тот вечер, когда в Опере шло пятисотое представление «Вильгельма Телля», оркестранты и хор после окончания спектакля, уже после полуночи, пришли сыграть серенаду к Россини — к его дому на углу Итальянского бульвара и Шоссе д'Антен. Маэстро показался в окне, поблагодарив почитателей, и увидел, что народ заполнил не только двор, но и значительную часть бульвара.

Праздник по случаю возобновления музыкальных вечеров на вилле в Пасси. Осень дарит последние золотые дни. Солнце светит мягче, но еще тепло, и воздух прозрачен.

Маэстро с печалью думает о том, как гаснет это прекрасное время года, и чувствует, что ему еще труднее, чем обычно, прощаться со своим загородным домом. В Париже его ждут несколько зимних месяцев, пасмурные, сырые, холодные, каждый год все более холодные, все более пасмурные. При одной мысли об этом пробегает дрожь. Покидая Пасси, каждый раз думает об одном и том же: вернется ли он сюда весной?

Прочь печали! Кто думает о прошлом, омрачает себе настоящее. Кто думает о будущем, лишает настоящее радости. Нужно жить сегодняшним днем. Погода еще прекрасная? Птицы еще поют в саду? И по-прежнему приходят друзья, чтобы выразить маэстро свою любовь и почтение? Прекрасно, значит, нужно жить и радоваться жизни! Снова устраивать субботние обеды и концерты. И этим вечером, 26 сентября 1868 года, снова банкет для друзей и концерт.

Длинный стол уставлен фарфором, хрусталем, цветами. Маэстро на своем месте. Но это не стул. Это трон. Джоаккино Россини — король вот уже более сорока лет. Его короновала слава. Короны не видно, зато хорошо заметен парик, который не обманывает, никого не обманывает. Он красивого светло-каштанового цвета — такими были когда-то его настоящие волосы. Они были такие тонкие и мягкие, что женщины любили накручивать их на пальцы и чувствовать, как они скользят по ладони, словно тончайший песок.

Синьора Олимпия повязала ему на шею салфетку. Ловко и незаметно маэстро надевает на оголенные десны зубной протез. Чего ждут? Друзья собрались — вернейший Карафа, Гюстав Доре, художник с богатейшей фантазией, в планах которого досадить мадам Олимпии, банкир Пийе-Уилл, критик Кастиль-Блаз, подобная Юноне певица Мария Альбони, получившая прозвище Императрица, маленькая Нильссон, крохотный белокурый соловей — вздох на каждой ноте и слеза на каждом вздохе, мэр Пасси, над ним хозяин дома не перестает подшучивать — почему тот не построи́т здесь большой театр, который затмил бы парижскую Оперу, где можно было бы поставить новые творения Россини, пианиста четвертого класса, молодого, начинающего композитора...

Обед исключителен. Повар Россини, бравший уроки у кулинара в доме Ротшильда, просто гений. Жаль только, что там он научился также не обращать внимания на расходы. Мадам Олимпия содрогается всякий раз, когда этот мастер кастрюль представляет ей счет. Но он нравится Россини... И обед исключителен.

— А вино, разве плохое вино? Что вы скажете о нем? — спрашивает маэстро.

— У тебя, наверное, очень хорошее, — хитро щурится Карафа, — не случайно только ты пьешь его.

— Не потому, что оно лучше, мой дорогой придворный, а потому, что оно легче. А у тебя, хоть ты из княжеской семьи, вкусы, как у завсегдатая кабачка...

— У меня?

— У тебя, Карафа. Тебе оно показалось бы обыкновенной водой!

— Я обожаю воду! — восклицает Доре.

— Не знал.

— Когда она запечатана в бутылке вроде той, что вы велите подавать только себе, многоуважаемый маэстро, а мы довольствуемся разбавленным вином...

— ...подкрашенной водичкой.

— ...сиропчиком.

— Ого! — восклицает Россини, задержав в воздухе вилку. — Это заговор?

— Требование общественности! — решается провозгласить мэр, подстрекаемый Доре.

— И если нам не подадут то же вино, какое наливают тебе, — настаивает Карафа, — мы больше не будем у тебя обедать...

— Вот неожиданная радость! — напевает Россини.

— Минуточку, дай закончить. Мы больше не будем у тебя обедать по вторникам, четвергам и субботам, а будем приходить только в остальные дни недели!

— Спасите! — с деланным комизмом вздыхает мадам Олимпия.

И Россини, обращаясь к Карафе, замечает:

— Я понимаю — ты спутал мой дом с приютом для голодающих музыкантов. Ты все никак не можешь понять, что находишься в гостях у самого декорированного человека в мире.

— Ты хочешь сказать — имеющего больше всех наград\*. У тебя тридцать семь орденов.

— Тридцать восемь. Потому что на днях Виктор Эммануил II сделал меня кавалером большого креста...

— Ура! Ура!

— Подождите, это еще не полный титул... Кавалером большого креста итальянской короны.

— Наши поздравления!

— Виктору Эммануилу или мне?

— Ладно уж — обоим.

— Но я тотчас же отомстил, написав музыку для военного оркестра.

— Из какой своей старой оперы ты стянул ее? — не унимается Карафа.

— Нет, она абсолютно оригинальная. Называется «Корона Италии, фанфары для духового оркестра».

— Это, конечно, шедевр! — с искренним восторгом восклицает Нильссон.

— Конечно, конечно, мой дорогой соловушка, — подтверждает Россини, — в семьдесят шесть лет пишут только шедевры.

Шутят, едят, пьют, смеются. В другом зале начинают собираться гости, приглашенные на концерт, — «гости второй смены», как называет их Россини.

В этот вечер ожидается прекрасная программа — три знаменитости, уж не говоря о самой большой — о хозяйке дома, — Мария Альбони, Нильссон, Форе. Альбони покоряла слушателей, исполнив последнее сочинение маэстро, Форе след изящные песни, Нильссон — сентиментальные арии Севера.

---

\* Каламбур построен на слове *decorazione*, имеющем несколько значений: убранство, декорация, орден, награждение.

А дальше... маэстро дарит гостям поистине бесценный подарок. Ко всеобщему удивлению, он встает, подходит к роялю и с комичным поклоном, изображающим робость дебютанта, садится за него и, аккомпанируя себе, поет недавно сочиненную элегию «Прощание с жизнью». Грусть воспоминаний, печаль, тоска по солнцу, свету, теплу, краскам... Резкий аккорд — и звучит одинокая нота, словно вырванная у рояля, как лепесток у цветка. Элегия окончена.

Все взгрустнули. Маэстро тоже некоторое время недвижно сидит за клавиатурой, как бы продолжая слушать отзвук последней ноты. О чем он думает? С такой печалью... Прощание с жизнью...

И не знает маэстро, и никто не знает, что это его последний концерт.

Прощание с жизнью...

Зима обрушивается неожиданно, словно выскочив из западни. Внезапно резко похолодало. Дожди, туманы, дни стали короткие, хмурые, воздух подернут мутной пеленой.

Надо скорее уезжать в город, выбираться из Пасси, нужно возвращаться в Париж. Однако маэстро не может уехать сразу же. Зима застала его врасплох. Он простудился, опять начался бронхит, появились и признаки невроза, беспокоившего в последние годы: жмет сердце, одышка, бессонница. Он вынужден лечь в постель.

— Это серьезно? Я поправлюсь? — с тревогой спрашивает он врачей.

— Конечно, поправитесь, маэстро. Надо немного побережся и немного полечиться.

Однако в ходе лечения врачи обнаруживают, что болезнь осложнена неожиданным открытием — фистула в кишечнике. Необходима операция, но больной сильно ослаблен, и ее нельзя делать сразу.

Ждут, пытаются укрепить организм. По настоянию, с какой разговаривают с ним жена, врачи, друзья, Россини догадывается, что положение серьезное. Он героически принуждает себя к полной неподвижности. Лежит, почти не открывая глаз и не разговаривая. О чем он думает? Он погружен в себя, как в тот вечер, когда играл «Прощание с жизнью». Ох, как же печальна, как грустна эта мелодия, которая, казалось, звучала сквозь слезы!

Если же он открывает глаза, то для того лишь, чтобы слабо улыбнуться, а если произносит что-то, то пытается утешить — он! — других. Лишь при визите врачей он, похоже, оживляется. Он хотел бы угадать, хотел бы знать. Врачи советуют ему не тревожиться. Это обычная зимняя простуда, он много таких перенес.

— Но мне уже семьдесят шесть лет!

— Тем более необходимо поправиться, — улыбается доктор Вио Бонато, который лечит его вместе со своими коллегами — Д'Анкана, Нелатоном и Бартом. — У вас немалый опыт, а у хвори никакого. Вы победите ее.

Но болезнь быстро прогрессирует. Решено сделать операцию. 3 ноября маэстро незаметно дают наркоз и оперируют. Очнувшись от наркоза, он думает, что просто дремал.

Но хирурги обнаружили, что фистула гораздо больше, чем предполагали. Заражение постепенно распространяется на весь организм. Операция принесла некоторое облегчение, но ненадолго. Через два дня возникла необходимость сделать вторую операцию, и поначалу кажется, что она дает надежду на выздоровление.

Однако снова разочарование, снова горестное разочарование. Заражение теперь уже не прекратится. Долгие ужасные дни, долгие, еще более ужасные ночи. Рядом с ним жена, врачи, друзья. Все стараются не обнаружить свою тревогу, потому что больной в полном сознании, более того, его интеллект еще сильнее обострен. И нужно, чтобы он не понял, ни о чем не догадался.

Его мучения сделались невыносимыми. Он испытывает непрестанные боли. Потом его начала изводить жажда. Но врачи запретили давать воду. Крохотный кусочек льда он выпрашивает как милость, умоляет о нем, точно ребенок. Его охватывает глубокое уныние.

— Как вы себя чувствуете сегодня утром, маэстро? — спрашивает доктор Барт.

— Откройте окно и выбросьте меня в сад. Тогда я перестану страдать!

Никому не разрешалось входить в дом — только врачам и самым близким друзьям. Сотни посетителей, едва стало известно, что маэстро заболел, приезжают в Пасси, подходят к дверям и тихо осведомляются о его здоровье, расписываются в альбоме и с печалью в сердце удаляются.

Однажды приехал папский нунций — монсиньор Киджи, поклонник маэстро, один из неизменных посетителей



субботних концертов. Он пришел попрощаться с другом? Выполнить свою миссию священника? Преодолев сопротивление синьоры Олимпии, не хотевшей впускать его, он приблизился к больному и, поздоровавшись, объявил, что принес благословение папы «in articulo mortis» \*.

Россини с испугом посмотрел на него. Бестактность прелата сразила его. Вот, значит, чем объясняется осторожное молчание тех, кто ухаживает за ним, вот наконец ужасная правда. Теперь ни к чему больше притворяться, не нужно говорить утешительные слова, не надо жалостливого обхождения. Россини знает все. Врачи больше ничего не могут сделать. Нужно обратиться к богу.

Священник? Можно позвать аббата Галле. Россини знаком с ним. Он тоже почитатель, почти друг маэстро. Если маэстро пожелает... Хорошо, пусть придет. Маэстро, который так любит жизнь, сразу же примиряется со смертью \*\*.

Оставался час до полуночи 13 ноября 1868 года.

День прошел в гнетущей обстановке безутешного молчания. Уже не осталось никакой надежды, но никто не хотел верить, что наступит конец.

Маэстро был почти без сознания. Измученная горем синьора Олимпия, несравненная, заботливая сиделка, казалось, лишилась последних сил. Друзья тихо плакали. Мария Альбони и Аделина Патти зажимали платками рот, чтобы приглушить рыдания. Великие исполнители опер Россини стояли у постели маэстро, словно музы, принесшие прощальное приветствие от искусства, театра, публики.

— Санта Мария! Санта Анна!.. — тихо шептал Россини.

---

\* На смертном одре (лат.).

\*\* Завещание Россини свидетельствует о высоком гражданском долге композитора. Маэстро оставил два с половиной миллиона франков, в основном в ценных бумагах и прежде всего, как это ни странно, в акциях железнодорожных компаний. Большую часть этих средств он определил на создание музыкальной школы в Пезаро. Выражая признательность Франции за гостеприимство, он учредил две годовые премии по три тысячи франков за лучшее исполнение оперной или духовной музыки и за выдающееся либретто в стихах и прозе. Большую сумму предназначил он и на создание дома для престарелых французских певцов, а также вокалистов из Италии, сделавших карьеру во Франции. Дом этот был построен в Пасси на средства маэстро и существует поныне.

Потом с его губ еле слышно слетело имя жены.

Он глубоко вздохнул, его благородная голова тяжело вдавилась в подушку, прекрасные, белее покрывала руки вытянулись, пытаясь сложиться в молитвенном жесте.

«...В мире угасло великое имя! Это было самое популярное имя нашей эпохи, известность самая широкая, и это была слава Италии!» — писал Джузеппе Верди.

На заупокойной мессе присутствовало около четырех тысяч человек. Россини был похоронен на кладбище Пер-Лашез рядом с Беллини, Керубини и Шопеном. В 1887 году его прах перевезли в Италию и торжественно погребли во Флоренции рядом с могилами Микеланджело и Галилея, величайших сынов Италии.

# ПИСЬМА РОССИНИ



*Переводы с итальянского  
и французского*  
Е. Гвоздевой

тение... Но вернемся снова к «Цирюльнику». Во втором действии, которое, откровенно говоря, слабее первого, больше всего нравится дуэт графа, переодетого учителем пения, и доктора Бартоло: «Мир и радость», ария старого опекуна «Quando mi sei vicino», в которой я передразнил старую школу, и конец терцета Розины, Альмавивы и Фигаро «Zitti, zitti, piano, piano»<sup>3</sup>. Меньше всего нравится квинтет, в котором больной лихорадкой Базилио уходит и снова возвращается. Я сам охотно признаюсь, что квинтет Паизиелло гораздо проще и грациознее моего...

Дорогая Анджелика, не премините убедиться, и чем раньше тем лучше, в изысканности моего нового салата... Вообще живу я здесь довольно хорошо, пользуюсь успехом у римлянок, и даже большим, чем хотел бы, но я в отчаянии из-за того, что здесь мало или совсем нет хороших устриц. Если вы в божественном Неаполе наслаждаетесь свежими устрицами, то вспомните обо мне... Чуть не забыл самое важное: недавно я начал новую оперу.<sup>4</sup> Надеюсь привезти ее в законченном виде. До этого момента не забудьте целиком

вашего Дж. Россини.

## 2. МАРИИ МАЛИБРАН, ПЕВИЦЕ<sup>1</sup>

*Марии Малибран знаменитой композиторше, певице, пианистке, художнице, цветочнице, чтице, танцовщице и т. д., т. д., т. д.*

Дорогая Марнетта, я зашел к тебе, чтобы соблазнить тебя и забрать на обед к Дюбраку, который симпровизировал отменный обедик, но — о боже! — возвращение твоего слуги (а я его долго ожидал) разбило все мои намерения, ибо он объявил мне, что ты отобедала в городе.

Второе. Барон Дельмар хотел бы заполучить тебя завтра вечером к себе в гости с тем, чтобы ты исполнила парочку арий. Предупреждаю тебя, что это собрание не концерт, но станет им благодаря твоему выступлению; если ты сможешь решиться на такой шаг, то чрезвычайно обяжешь меня. Будут только Рубини, Лаблаш и ты, созданная для того, чтоб украшать любой сад своим присутствием.

Как видишь, мне нужен ответ сегодня же вечером,



## ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА

1816—1868

### 1. ИЗАБЕЛЛЕ КОЛЬБРАН, ПЕВИЦЕ<sup>1</sup>

Рим, 1816

...Я хотел бы, чтобы моя прелестная подруга оказалась сейчас в Риме, дабы стать свидетельницей моего триумфа. Мой «Цирюльник» с каждым днем пользуется все большим успехом, и даже к самым заядлым противникам новой школы он сумел так подлизнуться, что они против своей воли начинают все сильнее любить этого ловкого парня. Серенада Альмавивы распевается здесь по ночам на всех улицах, большая ария Фигаро «Largo al factotum» стала коронным номером всех басов, а каватина Розины «Una voce poco fa» — вечерней песней, с которой каждая красотка ложится спать, чтобы утром проснуться со словами «Lindogo mio sagà»<sup>2</sup>

Но больше, чем моя новая опера, вас, дорогая Анжелика, заинтересует новый салат, который я недавно изобрел на радость всем гастрономам. Спешу вам сообщить его рецепт: возьмите блюдо, налейте в него прованского масла, добавьте английской горчицы, французского уксуса, немножко лимонного сока, перца и соли, хорошенько разотрите все это и затем приправьте мелко нарезанными трюфелами. Они придадут салату тонкий вкус, который вызовет восхищение любого гурмана. Кардинальский статс-секретарь, с которым я недавно познакомился, апостольски благословил меня за это изобре-

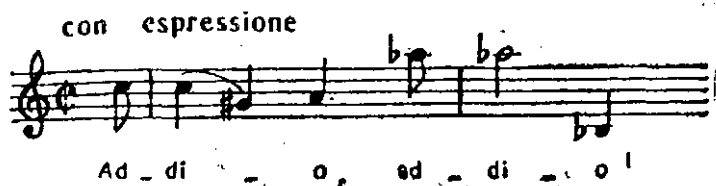
чтобы найти выход из положения в случае твоего отказа. Итак, по получении сей записки пошли мне ответ в театр и постарайся, чтобы он был благоприятным.

Обнимаю тебя по обыкновению со слезами на глазах и желаю тебе и всем твоим близким все те блага, которых жаждет для тебя твой любящий друг

Дж. Россини.

Из твоего дома, 14 января 1832 года.

Р. С. Я ждал Шарля \*, но он не показывается и я удаляюсь. Прощай.



### 3. ФИЛИППО САНТОКАНАЛЕ, АДВОКАТУ \*\*)

26 января 1835

Зная, с какой любовью вы относитесь к нашему общему другу Беллини, с удовольствием сообщаю вам, что его опера «Пуритане в Шотландии», сочиненная для Парижа, имела блестящий успех. Певцов и композитора два раза вызывали на просцениум, и должен сказать, что в Париже подобное проявление успеха редко, и его добиваются только по заслугам. Вы видите, мои предсказания сбылись и, говоря откровенно, сверх наших надежд. В этой партитуре есть значительные успехи в области оркестровки, однако ежедневно советуйте Беллини не слишком обольщаться немецкой гармонией и всегда полагаться на свой счастливый природный дар создавать простые мелодии, полные истинного чувства. Прошу

\* Слуга Малибран.

\*\* Друг и адресат Россини.

вас сообщить моему доброму Казерано об успехе Бедлини и сказать, что он может убедиться в том, что «Пуритане» представляют собой наиболее законченную партитуру из сочиненного им до сих пор.

#### 4. БАНДИНИ, ИМПРЕСАРИО<sup>1</sup>

Болонья, 18 августа 1838

Разрешите в двух словах поблагодарить вас за все приятные вещи, которые вы говорите мне в вашем уважаемом письме. Не могу дать вам никаких указаний к «Елизавете», поскольку из моей памяти выскочили совершенно какие бы то ни было воспоминания о костюмах, декорациях т. д. Это произведение относится к тем, которые надо предать забвению. Дайте публике, любящей новое, современную музыку и не забывайте старинного композитора, вашего друга.

#### 5. АНДЖЕЛО КАТЕЛАНИ, КОМПОЗИТОРУ

Болонья, 11 июня 1841

Я получил и прочел сценарий оперы «Караттако». Мне довольно понравились и сюжет и характеры. Ситуации, не будучи очень своеобразными, хороши, правдоподобны и могут быть воплощены в музыке, что особенно важно. Интродукция великолепна. Но разрешит ли цензура клятвы умереть за родину? Я бы сделал выход Велледы следующим образом: речитатив, как в сценарии, *Cantabile amoso*, появление хора, отдаленные звуки марша, возвещающие приход Ауло, контрастная кабалетта\*, прощание подруг и т. д., и т. д. Уход Ауло, последующий дуэт и финал очень хороши как ситуация. По моему лучше было бы объединить второй и третий акты в один, но при распределении отобрать достаточное количество музыкальных кусков. Пожар в конце представления обеспечит вам самый горячий успех. Я желаю, чтобы он был колоссальным. Вы обещаете посетить меня, как только закончите музыку к первому акту. Я буду всегда в вашем распоряжении, хоть и мало что

---

\* Кабалетта — небольшая ария или каватина, чаще всего героического характера.



значу. Очень вас благодарю за укус, который вы для меня раздобыли; сообщите мне, сколько я за него должен. Хорошенько обрисуйте в музыкальных характеристиках две различные группы; приготовьтесь вступить на путь славы...

#### 6. АНТОНЕНУ ОЛАНЬЕ, ИЗДАТЕЛЮ<sup>1</sup>

Без даты, по-видимому, конец 1841

Сударь, вернувшись с дачи, я нашел ваше письмо, ожидавшее меня четыре дня, в этом причина задержки моего ответа. Вы сообщаете мне о том, что вам продали рукопись, которую я только посвятил почтенному отцу Варела, оставив за собой право издать ее, когда сочту удобным. Не вдаваясь в сущность мошенничества, которое намеревались совершить в ущерб моим интересам, должен заявить вам, милостивый государь, что я твердо решил преследовать издателей до самой смерти, если они опубликуют во Франции или за границей мою «Stabat mater» без моего разрешения. Кроме того, сударь, должен сказать вам, что в экземпляре, посланном мною преподобному отцу, находятся только шесть номеров моего сочинения, поскольку я из-за серьезного недомогания не мог сам закончить это произведение и поручил одному другу<sup>2</sup> завершить его за меня. Я не сомневаюсь в том, что вы, будучи хорошим музыкантом, при рассмотрении этой рукописи, легко заметите разницу в стиле между одними номерами и другими. Вскоре по выздоровлении я закончил мое сочинение, и автографы этих новых номеров находятся только у меня. Очень сожалею, сударь, что не могу разрешить вам издание моей «Stabat mater». Надеюсь, что мне представится более благоприятный случай доказать вам мое всяческое внимание, на чем остаюсь преданным вам

*Джоаккино Россини.*

#### 7. УГО БАССИ, СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЮ<sup>1</sup>

Флоренция, 2 мая 1848

Болонцы, уважением которых я так дорожу, не могли бы выбрать посредника лучшего, чем вы, о-синьор, чтобы сделать мне еще более приятными выражения их

любви. Будьте столь любезны, о синьор, передать им также чувства моей глубокой благодарности. Болонья всегда была центром моих симпатий. С удовольствием вспоминаю, как в ранней юности я изучал там музыкальное искусство и, позволю себе сказать вместе с поэтом: «Прекрасный стиль, который оказал мне честь».<sup>2</sup>

К Болонье, даже среди соблазнов и рукоплесканий европейских столиц, были всегда направлены мои мысли, мои чувства, мое сердце. В Болонье, укрывшись от мирской суеты, я нашел тихое пристанище и утвердил мое скромное, а не колоссальное, как многие думают, состояние. В Болонье я нашел гостеприимство, дружбу и самое большое из всех благ — покой последних лет моей жизни. Болонья — мое второе отечество, и я горжусь тем, что являюсь если и не законным, то все же ее приемным сыном.

По искренности этих чувств, о синьор, вы легко поймете, какое сладостное впечатление произвело на меня переданное вами почетное приглашение города Болоньи и какое страстное желание я возымел вернуться в его стены. Если бы болезнь, поразившая в настоящее время мою супругу, не мешала мне, то получив ваше письмо я примчался бы поблагодарить всех добрых друзей, братьев и соотечественников, которые так меня любят и, в свою очередь, так любимы мною. Но состояние, в котором она находится, не позволяет ей пуститься в столь утомительное путешествие, а мои чувства к ней не разрешают покинуть ее в такой момент. Лишу себя надеждой, что если она быстро поправится, я смогу достаточно скоро в ее обществе ответить лично на сердечность болонской публики теми словами благодарности, которые сейчас я могу выразить только письмом, и которые я прошу вас, о синьор, передать ей вашим красноречивым и всесильным голосом.

Я чувствую с самым волнующим удовлетворением, что вы, о синьор, подсказали, а болонская публика подхватила вашу мысль дать мне случай сделать новую попытку попрактиковаться в заброшенной мною профессии в связи с сочиненным вами итальянским гимном. Истый и ревностный итальянец, я сделаю все от меня зависящее, чтобы приспособить его слова для пения на радость всей Италии, рукоплещущей великому, благодетельному нашему повелителю, папе Пию IX.<sup>3</sup>

Примите, о синьор, заверенье в высочайшем уважении и внимании, с которым имею честь остаться вашим покорным слугой.

## 8. ДОМЕНИКО ЛИВЕРАНИ

Флоренция, 11 июня 1848

Дорогой Менегино<sup>1</sup>, не нахожу ничего неуместного в исполнении хора на Пьяцца маджоре. Принимая во внимание краткость хора, хорошо было бы исполнить его между двумя другими произведениями. Единственно я не согласен с тем, чтобы первым номером была поставлена увертюра к «Осаде»<sup>2</sup>. Это слишком яркая пьеса, чтобы поместить ее перед хором. Я сделал бы наоборот: увертюру поставил третьим или последним номером, а первым было бы желательно что-нибудь торжественное, как например, вступление к «Роберту-Дьяволу» или же что-нибудь другое в жанре *Stabat*, которое<sup>3</sup> вы исполняете в Сан-Петронио. Таким образом программа будет такова:

№ 1. Торжественное произведение.

№ 2. Хор.

№ 3. Увертюра к «Осаде Коринфа».

Для труб в строе *ля бемоль* можно было бы приспособить какую-нибудь трубу с сурдиной в строе *ля*...

## 9. ФЕРДИНАНДО ГУИДИЧИНИ

Из дома, 12 февраля 1851<sup>1</sup>

Я у вас в долгу с ответом на вашу любезную записку, в которой вы поставили передо мной музыкальную проблему. Ваш вопрос, однако, скорее словесного порядка, чем по существу, а поэтому я разделаюсь с ним в два счета. Итак, скажу вам, что хороший певец для хорошего исполнения своей партии должен быть достойным интерпретатором замыслов композитора и стараться передать их со всей энергией и наивозможной силой. Кроме того, музыканты должны быть точными исполнителями того, что написано в нотах. В конце концов композитор и либреттист являются единственными истинными творцами. Кое-какие ловкие певцы умеют иногда щегольнуть дополнительными фиоритурами, и если это называется творчеством, тогда пусть себе так и называют. Но нередко подобное творчество оказывается неудачным, оно искажает очень часто мысли композитора

и лишает их той простоты выразительности, которой они должны были бы обладать.

Французы употребляют фразу «сгéeer un rôle». \* Этот тщеславный галлицизм могли бы присвоить себе певцы — первые исполнители главных партий в какой-нибудь новой опере, полагающие что они являются образцом для подражания другими певцами, которые потом будут приглашены для исполнения той же самой роли. Здесь слово творить кажется неуместным, ибо если считать, что творить означает *извлекать из ничего*, то певец, наоборот, работает несомненно с *чем-то*, то есть со стихами и музыкой, которые не являются его собственными созданиями. Вот что мне хотелось изложить вам, и по-моему этого за глаза достаточно для ответа на ваш вопрос.

#### 10. ТОРКВАТО АНТАЛЬДИ, МАРКИЗУ<sup>1</sup>

Флоренция, 15 июня 1851

Из записки, которую вы столь любезно адресовали мне 5 числа текущего месяца, я узнал, что вы желаете, чтобы я высказал свое мнение о значении Николо Ваккаи «как композитора и педагога, стяжавшего славу в Италии и за ее пределами». По тем сведениям, которыми я располагаю о талантливых творениях этого моего знаменитого друга, я утверждаю, что он является весьма выдающимся в области выражения чувств и философских мыслей, и это делает честь его уму. Особенно это ощутимо в опере «Задиг и Астарта», в его «Камерных ариеттах» с сопровождением фортепиано и особенно в третьем акте оперы «Джульетта и Ромео», которые обеспечивают ему достаточно блестящее положение среди наиболее известных композиторов. Не менее знаменитым стал он и в качестве педагога, глубокого знатока физиологии человеческого голоса. Для того чтобы ученики не выходили за пределы искусства, он применяет в занятиях с ними метод, который заставляет их петь так, что они «трогают душу» («che nell'anima si sente»), а не вопят на нынешний манер.

Совершенно убежденный в достоинствах Ваккаи, я сам доверил его умному руководству различных учени-

\* Создавать роль (фр.).

ков, которые достигли великолепных успехов. Как в Париже, так и в Лондоне я имел случай воздать должное его методу и доброте его характера...

## 11. ДЖОВАННИ СЕРВАДИО, КОМПОЗИТОРУ<sup>1</sup>

Флоренция, 28 февраля 1852

Основание здесь «Экспериментальной гимназии» как нельзя более целесообразно и полезно для выдвижения и поощрения молодежи, занимающейся музыкой вопреки всем препонам, которые злая судьба расставляет в начале композиторской карьеры.

Протянуть руку помощи тому, кто, влекомый гением, жаждет вырваться из тьмы, чтобы засверкать при свете лампы — это акт подлинного милосердия. Весьма благородно намерение оказывать помощь так, чтобы она исходила от учреждения, созданного людьми просвещенными и деликатными, а не от мецената, ставящего взамен своей весьма сомнительной помощи часто довольно нескромные условия.

Спешу просить вашу милость любезно занести мое имя в первый список лиц, содействующих этому начинанию. Не только ради украшения искусства, но и ради благополучия артистов и блага человечества я принимаю близко к сердцу возможность увидеть возвращение музыки на стезю наших великих мастеров. Для них неприменным каноном были четкий план композиции, изящество стиля, и пение, трогаящее душу во имя логики сердца, которая намного выше логики рассудка. Последняя, искажая естественность сочетаний (*la naturalezza delle combinazioni*) очень часто подменяет силу усилением и новизну экстравагантностью.

Новое учреждение, благодаря рвению директора и хорошему руководству двух Советов, станет безграничным благодеянием для музыки и для своих питомцев, если ему удастся вернуть искусство композиции к нормам, от которых оно роковым образом уклонилось, рая сердца и терзая души.

Еще раз шлю поздравления вам и всем другим, столь же живые и искренние, сколь живыми и искренними являются мое уважение и признательность, исходя из чего имею честь подписаться вашей милости покорнейшим и вернейшим слугой.

## 12. ДОМЕНИКО ДОНЗЕЛЛИ, ЗНАМЕНИТОМУ ТЕНОРУ

Флоренция, 30 октября 1852

Дорогой мой друг, к тебе зайдет слуга Винченцо, которого я посылаю в Болонью в помощь моему агенту Фаби на предмет продажи моей обстановки, он вручит тебе сие письмо. Оно сообщит тебе, что наше здоровье удовлетворительно. Что же касается морального состояния, не могу сказать ничего хорошего: люди слишком мерзки, поэтому я могу успешно обходиться без них в эти последние дни моей жизни, для которых мне нужно было бы набраться постоянного спокойствия, ставшего теперь невозможным.<sup>2</sup> В твоём последнем письме ты просишь у меня музыкальное произведение для твоей дочери и для «Севильского цирюльника».<sup>3</sup>

Значит ты забыл, мой добрый друг, о состоянии все возрастающей умственной импотенции, в котором я обретаюсь? Поверь мне, что если бы чувство скорее деликатности, нежели тщеславия не заставило меня отказаться от славы и денег, я не повесил бы так рано на гвоздь свою лиру. Музыка требует свежих мыслей, у меня же нет ничего, кроме упадка сил и водобоязни. Я был бы на вершине блаженства, если бы, исполнив твою просьбу, смог дать тебе доказательство моей нежности, но, поверь, это выше моих сил. Скажи мне приблизительно время, когда Розмунда должна будет отправиться в Венецию, скажи мне также, не нужны ли тебе какие-нибудь рекомендательные письма к каким-нибудь австрийским властям. Понятия не имею — солидаризуются ли венецианцы с белыми<sup>4</sup> или же выступают против — держи меня в курсе дел. Будет ли Тадолини сопровождать твою дочь в Венецию и присутствовать там на ее дебюте? Эта предосторожность, по-моему, вполне уместна, хотя Тадолини немного чудаковат. Я считаю, что Розмунда будет для тебя утешением, ты имеешь полное право на это, мой добрый Доменико. Олимпия бесконечно благодарна тебе за твои сердечнейшие слова, обращенные к ней, и желает, чтобы ты передал всем своим близким о том горе, которое она испытывает, пребывая вдали от вас. Я ничего не скажу тебе о том, как болит мое сердце от того, что не могу быть рядом с тобой, что лишен близости, которую страстно желал с самой ранней юности: твоё сердце и твой ум сумеют оправдать принятое мной решение.

Рассчитывай всегда на мою любовь и знай, что я весь твой.

### 13. ЛУИДЖИ КРИЗОСТОМО ФЕРРУЧЧИ, ПРОФЕССОРУ-ЛАТИНИСТУ

Флоренция, конец 1852 г. или начало 1853

Ты не чувствуешь себя в состоянии перевести для меня несколько строк из «Жанны д'Арк»<sup>1</sup> с латинского на итальянский язык? Приезжай, и мы сделаем вместе. Нам поможет Евгений.<sup>2</sup>

Ты спрашиваешь меня, как случилось, что контральто почти не фигурирует среди главных партий в музыкальных произведениях. Это вовсе не потому, что к нему охладели. Пойди на исполнение мессы, и ты его услышишь. Тот, кто одарен хорошим слухом, пусть дожидется Sanctus,<sup>3</sup> чтобы судить о мастерстве органиста. Как раз здесь контральто звучит в регистре, соответствующем тембру человеческого голоса, оно проникает в сердца верующих своей патетичностью, особенно проявляющейся в *andante*. Мудрый деревенский органист умеет вовремя применить контральтовый регистр.

Контральто — это норма, которой следует подчинять голоса и инструменты во всем музыкальном произведении. Если хочешь обойтись без контральто, то можно довести первую исполнительницу первых партий (*La prima donna assoluta*) до луны и загнать низкий бас (*il basso profondo*) в колодец. А это — надувательство\*. Следует писать в среднем регистре, ибо в нем всегда получается хорошая интонация. На крайних звуках столько же выигрывают в силе, сколько теряют в грации, а при злоупотреблении получается паралич гортани, после чего предлагают выход в виде декламационного пения, то есть лающего и фальшивого.

Тогда-то рождается потребность в усиленной инструментовке, дабы скрыть дефекты голоса, а это вредит красному музыкальному колориту.

Так поступают теперь, а после меня будет еще хуже.

Голова возьмет верх над сердцем, наука опрокинет искусство потоком пот; то, что называется инструментовкой, станет гробницей певческих голосов и чувства. Да не будет так!!!

\* Непереводимая игра слов. В оригинале сказано: «...far vedere la luna peli rozzo», что буквально значит: «видеть луну в колодезе», но в переносном смысле означает «надувать, втирать очки» (примеч. переводчицы).

#### 14. ФЕРМО ПЕДРОККА-ГРУМЕЛЛИ, ГРАФУ

Флоренция, 10 июня 1853

Подарок<sup>1</sup>, полученный от вас, освежил в моей памяти воспоминания о моем покойном и оплакиваемом друге Майре. Книжечка, содержащая в кратком изложении похвалы, которые должны быть высечены для потомства на мраморном памятнике, будет долговечным свидетельством как достоинств знаменитого усопшего, так и признательности ему от столь любимого им Бергамо. Майр был одним из первых, кто достойно продвинул музыкальную драму по пути прогресса, закрепив в ней «характерное» пение, особенно в речитативе, который может быть не слишком удачно называют теперь «декламационным». Величайший Марчелло и другие великие композиторы придавали ему огромное значение<sup>2</sup>. Майр рано осознал необходимость использовать художественные приемы как выразительные средства и применял их с непринужденностью, а не с робкой нерешительностью, так сказать, под хлыстом правил. Может быть, не читав того, что я узнал позже из геркуланского папируса Филодемо<sup>3</sup> в переводе с греческого светлейшего Эннио Курино Висконти, он понимал, что нет музыки, которая по своему характеру может называться «законной» или «незаконной», как если бы это относилось к юридическим действиям. Отсюда, однако, не следует, что нарушая некоторые основные правила, мы наносим вред или соблюдая их — ощущаем, напротив, спокойствие. В музыке сталкиваются самые большие противоположности, самое огромное удовольствие нам доставляет нарушение законов, и поэтому придерживаться их иной раз невыгодно. Я привел эти рассуждения как дань уважения философскому гению и художественной доктрине нашего доброго и уважаемого Майра, показавшего себя исполином во всех жанрах, господином, а не рабом науки, а так же и для того, чтобы истинные таланты могли найти в них для себя поддержку, но чтобы заурядные (*triviali*) композиторы не закусывали удила, ибо для них правила являются отличной цепью, которой они должны быть скованы...



## 15. ОДНОМУ ТУРИНСКОМУ ПОЭТУ<sup>1</sup>

Ноябрь, 1853

...Избранный вами жанр вполне гармонирует с эпохой, в которой магнетизм и волшебство взяли верх над невинными эротическими историями наших предков. И начиная с «Роберта Дьявола», «Фрейшютца», «Макбета» и т. д. их естественно соединили с ныне забытыми сказками (favole)... Я всегда был рьяным приверженцем естественности и спонтанности ситуаций, которые составляют сущность искусства, но от них с некоторых пор отказались ради жалкого удовольствия удивлять и ошеломлять.

Боже меня упаси вступить на этот путь и препятствовать свободе других бежать по нему за пределы всяких человеческих границ. Если бы я должен был дать совет, он был бы таков: возвратитесь в пределы естественного вместо того, чтобы углубляться в мир экстравагантностей и чертовщины.

## 16. ТИТО РИКОРДИ, ИЗДАТЕЛЮ<sup>1</sup>

27 декабря 1853

...То, что вы в идиллическом тоне говорите мне о запыленной лире, подошло бы при известных условиях. Но, согласитесь со мной, если бы пришлось подвергнуть ее современным порывам Борея, то возникла бы опасность, что ветер вместе с пылью унесет на другой полюс и самую лиру<sup>2</sup>. Итак, пусть другие направляют куда хотят свою ладью, ведь места хватит всем.

Все-таки то, что вы рассказываете мне о французском императоре, относится к области сказок, а то, что вы так настоятельно от меня требуете, никогда не будет приведено в исполнение, ибо музыкальная техника движется вне присущей ей сферы, а я не намерен льстить тем, которые путают богатство искусства с определяющими его сухими правилами. Будьте здоровы, друг музыки и музыкантов, и знайте, что мне чуждо всякое честолюбие, что я достаточно разбираюсь как в разных областях музыки так и в оценке времени, когда могут наступить перемены...

Сочинению свое время, а учению тоже свое время. Бывают периоды, в которые мы больше чувствуем, чем видим, тогда мы должны писать. Сейчас наступило время, когда мы больше видим, чем чувствуем, и поэтому необходимее учение. Вглядитесь в положение вещей в наше время, и вы легко поймете, что я поступаю правильно. Впрочем, во всякое время я и словом и примером к вашим услугам. Я всегда с радостью помогал каждому искренним советом.

Венгрию я с давних пор весьма уважаю, ибо токайское вино всегда на моем столе. Но теперь я вдвойне чувствую симпатию к этой стране, именно потому, что и вы, уважаемый друг, живете там <...>

### 17. СТЕФАНУ ФАЙ, ГРАФУ, ПИАНИСТУ<sup>1</sup>

14 февраля 1854

...Меня очень радует, что, судя по вашему письму, вы страстный любитель музыки и умете отлично играть на фортепиано. В не меньшей степени меня радует, что вы, как можно заключить из написанного вами, питаете особое пристрастие к классической музыке. Я, последний из классиков, следуя законам природы, торжественно и свято придерживаюсь этого однажды избранного пути. Поэтому я отказался от комической музыки и обратился к серьезной церковной музыке<sup>2</sup>. Насколько рано, едва созревшим юношей, я начал сочинять, настолько же рано и раньше, чем кто-либо мог это предвидеть, я бросил писать. Так всегда бывает в жизни: кто рано начинает, должен, согласно законам природы, рано кончить.

Впрочем, я также принял во внимание время, когда удивительные, чтобы не сказать — ужасные — события причиняют вред искусству и искажают цель самых лучших занятий. Каждый разумный человек должен отсюда легко понять, что я замолкаю частью для того, чтобы не идти по течению, а частью, чтобы подать добрый пример. Если бы искусство было возвращено в свои естественные границы, это послужило бы на пользу человечества. Тогда бы искусство не поддавалось соблазну путем невероятных усилий совершать невозможное и таким образом забрасывать грязью истинный эстетический смысл и даже подстрекать на фривольность.

## 18. ФИЛИППО САНТОКАНАЛЕ, АДВОКАТУ

Флоренция, 3 февраля 1855

Обожаемый друг мой, вы жаждете, чтоб я собственноручно написал вам, вот я и повинуюсь. В течение тринадцати месяцев я мучаюсь нервными припадками, которые лишили меня сна, аппетита, ухудшили мой слух и зрение и повергли в такую физическую протрацию, что я не могу одеться или раздеться без посторонней помощи. Врачи ничем другим не могут помочь мне, как только словами утешения. Среди стольких несчастий, что я вообще могу сказать вам, о мой земной ангел, мой благодетель, кроме того, что моя признательность и благодарность моей жены за ваше доброе к нам отношение останутся навсегда написаны вечными чернилами в наших сердцах. Не проходит и дня без того, чтобы мы не желали всего наилучшего вам, бесценному Наполеону \*, и супруге вашей, людям, которых я хотел бы также обнять, но... !!! <...>

Надеюсь, что мое письмо дойдет быстро, т. к. я оплатил его вперед во французском почтовом вагоне, который, по моим предположениям, мчится на всех парах.

Я столько времени не держал пера в руке, что не отдаю себе даже толком отчета в том, что пишу. Будьте же снисходительны к человеку, превратившемуся в предмет сожаления. Потерпите! Сохраните мне ваше сердечное расположение, для меня это самое большое утешение...

## 19. АЛЬФОНСУ РУАЙЕ, ПРЕЗИДЕНТУ КОМИТЕТА «ОБЩЕСТВА КОНЦЕРТОВ КОНСЕРВАТОРИИ»

Париж, сего 15 октября 1861

Сударь и друг, после просьбы, направленной мною в комитет «Общества концертов Консерватории», я получил милостивое разрешение на исполнение сочиненной мною небольшой вокальной пьесы, которая должна быть продемонстрирована вышеупомянутым «Обществом» при открытии памятника ученому и знаменитому Керубини.

Я сочинил это произведение для четырех басов (высокого роста), поющих в унисон. Оно называется «Песнь Титанов»<sup>1</sup>. Для его исполнения мне нужны четыре здо-

\* Сантоканале Наполеон — сын адвоката Сантоканале.

ровенных парня, я и прошу их у вас, поскольку вы их счастливый директор. Вот их фамилии а *parfetta visenda* \*. Беваль, Казо, Фор, Обэн. Как видите, перечисляю их в алфавитном порядке, чтобы доказать вам, что я ни на одну секунду не забыл *le convenienze teatrali* \*\*.

Не угодно ли вам, мой дорогой господин Руайе, дать мне новое доказательство вашей симпатии, став моим ходатаем перед этими господами и попросив их от моего имени оказать помощь в исполнении моей «Песни Титанов», в которой нет, уверяю вас, ни одной самой маленькой рулады, ни хроматической гаммы, ни трели, ни арпеджо. Это простая песня титанического ритма с оттенком ярости. Я проведу с ними одну короткую репетицию, и все будет в порядке!

Если здоровье позволит, я охотно отправлюсь (как и следовало бы) к вашим достойным артистам требовать милости, на которую я рассчитываю: увы, дорогой друг, мои ноги дрожат так же, как колотится сердце в груди, а это сердце спешит заранее выказать вам свою живейшую признательность. Оно водит моим пером, чтобы передать чувства самого высокого уважения и искренней дружбы от вашего

любящего *Дж. Россини*,  
пианиста четвертой категории.

## 20. АНДЖЕЛО КАТЕЛАНИ, КОМПОЗИТОРУ

Пасси де Пари, 28 июня 1862

Уважаемый друг и коллега, я получил ваше милейшее письмо от 21 текущего месяца, в котором вы просите у меня прощения за чрезмерный интерес к вещам лично меня касающимся. «Я отклоняю ваши извинения», и наоборот, хочу просить вас принять самую горячую благодарность за неизменное доброе отношение ко мне, повторные доказательства которого преисполняют меня гордости и удовлетворения.

Мои биографии (все без исключения) полны нелепостей и небылиц более или менее тошнотворных. Если бы я был менее философом, я бы мог опровергнуть их. У теперешнего поколения, посвятившего себя политике, не будет времени читать меня, а я считаю, что мне доста-

\* В порядке очереди (ит.).

\*\* Театральные условности (ит.).

точно повезло в том, что я сумел сохранить ваше расположение.

В этом году я не утруждаю вас гастрономическими поручениями: мое злополучное здоровье не разрешает их. Надеюсь, смогу наложить на вас контрибуцию будущей зимой, если буду жив! Вы ничего мне не говорите о себе: все ли у вас благополучно с работой? Ценят ли вас, как вы того заслуживаете? Я хотел бы, чтоб вы были счастливы, вы, как никто, этого заслуживаете!! Храните меня крепко в своем сердце; не церемоньтесь особенно в выборе выражений касательно меня и поверьте без ложной скромности, что никто не любит Вас сильнее

*Россини.*

## 21. СИНЬОРЕ СТЕФЕН ДЕ ЛА МАДЛЕН

Пасси, 4 сентября 1862

Спрашивать моего согласия на сооружение статуи нашему бессмертному Рамо, это, как говорится у нас, «*invitarli a pozze*» \*. Поверьте, я страстный поклонник этого выдающегося человека; он оказал музыкальному искусству столь великие услуги, что надо совершенно не понимать их, чтобы не ухватиться с рвением за единственный способ почтить этого гения. Драматические произведения, восхитительные пьесы для клавесина, которые я всегда заставляю играть у себя лучшую исполнительницу мадам Тардые, были и будут предметом моего постоянного восхищения, доставляющего мне счастье. Я говорю: *Fiat lux!* \*\* Пусть статуя будет воздвигнута!!

Приобщив меня к вашей великой идее, примите выражение признательности вашего преданного

*Дж. Россини.*

## 22. ДЖОВАННИ ПАЧИНИ, КОМПОЗИТОРУ

Париж, 8 апреля 1864

Милейший друг! Джорджоне, Тициан, Ван Дейк и Веласкес не могли бы сделать мой портрет более похожим, чем тот, что ты начертал в начале твоего любезнейшего письма от 2-го сего месяца. Хочу поговорить об улыбке, которую, как ты предполагаешь, должно было вызвать у меня твое милое предложение написать не-

\* Приглашать на свадьбу (ит.).

\*\* Да будет свет! (лат.).

большое инструментальное сочинение для «Общества (столь знаменитого) Флорентийского квартета». Я не только не улыбнулся, но чуть было не прослезился при мысли о невозможности согласиться на твою заманчивую просьбу. Поскольку у меня хватает духу объяснить тебе причину моего отказа, «поступлю как тот, кто плачет и исповедуется».

Я забросил свою музыкальную карьеру в 1829 году. Длительное молчание вызвало у меня потерю способности сочинять и знания инструментов. Теперь я простой пианист четвертого класса, и хотя я расцениваю себя, как видишь, весьма скромно, пианисты всех стран (чувствующие меня в моем доме) объявили мне глухую и жестокую войну (за моей спиной). В результате, несмотря на умеренную цену в двадцать сольди за уроки, я больше не нахожу учеников и лишен возможности проявить себя как исполнитель, потому что меня не приглашают выступать и вот я живу (как пианист) отвергнутый публикой<sup>1</sup>... Джованни мой!.. «Если ты не плачешь, что тебе нужно тогда, чтобы плакать?»<sup>2</sup>

Я высказался, высказался и перевожу дыхание... Я прекрасно знаю о твоем согласии написать «Кантату»<sup>3</sup> для моих сограждан и для моего прославления. Оно меня не удивило, ибо мне ведомо твое доброе сердце, но окрылило, и я бесконечно благодарю тебя за новое доказательство любви ко мне. С чрезвычайным удовольствием читаю твои «Воспоминания», помещенные в газете и любезно преподнесенные мне Гуиди. Ты редкий молодец. У тебя всегда течет в жилах молодая кровь, да сохранит ее бог на долгие годы. Приготовься выдержать борьбу за проведение в жизнь твоего благого проекта. Храни меня крепко в своем сердце во имя моей большой любви к тебе, поверь, что у тебя нет более верного поклонника и более привязанного друга и коллеги.

Моя признательная жена в свою очередь шлет тебе тысячи сердечных пожеланий и жаждет, заодно со мной, чтобы ты передал наши приветы твоей супруге.

### 23. ВИНЧЕНЦО ФЕРРАРИ-СТЕЛЛА, КОМПОЗИТОРУ

Париж, 2 мая 1864

Я счел своим приятным долгом пробежать ваши вокальные сочинения в различных жанрах и полагаю необходимым заявить вам, что обнаружил в религиозных

композициях (Kyrie, Qui tollis и т. д.) стиль, вполне соответствующий данному жанру, и задушевную мелодию. В светских произведениях («Песнь Данте», «Жалоба королевы Виктории») я нашел смелые замыслы и пылкую выразительность в вокальной мелодии. Вы обращаетесь с голосами как знаток, а в наши бедственные времена хорошо, чтобы были знатоки, которые препятствовали бы упадку бельканто, одного из самых прекрасных даров итальянцев!! Я хотел бы, чтобы мое одобрение заставило вас испытать удовольствие, которое я испытываю, высказывая его вам...

#### 24. ФИЛИППО САНТОКАНАЛЕ, АДВОКАТУ

Пасси де Пари, 12 июня 1864

Любимейший мой Филиппо, командор Буттарини, выбранный недавно депутатом (ваш округ), доставит вам данное письмо. Он мой самый лучший друг в Париже, и я хочу чтобы вы полюбили его так же, как любите меня. Мне безумно хотелось бы, чтобы мы побратались с той сердечной пылкостью, которая доселе отличает итальянцев, хотя некоторые мои презренные сограждане создали мне репутацию «реакционера». Бедняги, они не знают, что в годы моей артистической юности я с увлечением и успехом положил на музыку следующие слова:

Видишь, по всей Италии  
Возрождаются примеры  
Отваги и доблести!  
Чего стоят итальянцы,  
Увидят при опасности! <sup>1</sup>

А потом, в 1815 году, по возвращении короля Мюрата в Болонью с обещаниями всяческих благ, я сочинил «Гимн независимости», который был исполнен под моим управлением в театре Контавалли. В этом «Гимне» есть слово «независимость», которое хоть и малопопулярно, но пропетое моим благозвучным голосом того времени и подхваченное народом, хором и т. д., вызвало живой энтузиазм.

Была выдумана историйка относительно этого «Гимна», которая меня порядком возмутила: один умник биограф утверждал, что я предлагал упомянутый «Гимн» (с другими словами) австрийскому генералу Стефанини,

чтобы отпраздновать его возвращение! Этому поступку хотели придать оттенок «plaisanterie» \*, но это была бы подлость, на которую Россини не способен.

Я мягок по характеру, но «гордец» в душе. Когда австрийский генерал вернулся в Болонью, я был в Неаполе, намереваясь сочинить оперу для театра Сан Карло; видите как составляется история!!! Чтобы уничижить прозвище реакционера, скажу под конец, что в моем «Вильгельме Телле» я подал слово «свобода» таким образом, чтобы дать понять, насколько я горячо отношусь к своей родине и к тем благородным чувствам, которыми она преисполнена. Пишу вам обо всех этих подробностях, ибо имею основание предполагать, что вы обо мне не очень высокого мнения с политической точки зрения, а теперь у вас будет оружие, чтобы защищать меня в случае нападков и, наконец, может быть это слегка позабавит вас!!!

## 25. АНДЖЕЛО КАТЕЛАНИ, КОМПОЗИТОРУ

Пасси де Пари, 19 июня 1864

Я получил ваше милейшее письмо от 15 сего месяца вместе с «Пизанской пасторальной мессой», которую вы любезно преподнесли мне и которую я уже просмотрел с живейшим интересом. Сочинение «самой короткой» мессы<sup>1</sup> (Либерийский закон!) с такими скромными и бедными вокальными и инструментальными средствами (о человеческие невзгоды!!), в пасторальном жанре (иначе говоря в размере , «выдуманная условность») исключает самое значительное и заманчивое в музыкальных произведениях, как-то: разнообразие ритма, размах и развитие мыслей, пышный колорит инструментовки. Подобная задача повергнет в мучение и ужаснет самых искушенных в нашем искусстве!!! Вы, о мой дорогой друг, можете хвастаться тем, что победоносно вышли из этого положения. Справедливо рассматривать вашу «Пизанскую мессу» как образец латинской просодии (столь часто терзаемой!) и приятной простоты, которая сочетается, насколько это допускает тема, с утонченным изяществом и изысканностью форм. Итак, вы можете гордиться своим музыкальным трудом, ибо, несмотря на

---

\* Шутка (фр.).



«монотонность» ритма, так свято вами соблюдаемую, вы достигли, посредством стиля, подходящего для церковной музыки, всего того возможного интереса и разнообразия, которые требуются от возвышенного искусства музыки. Мое одобрение может вам польстить, однако считайте его искренним...

## 26. АНТОНИО БУСКА, МАРКИЗУ<sup>1</sup>

27 октября 1864

Благодарю за новых горгонцолезских близнецов.\* Галльские друзья предпочитают сливочный сыр обычному, что равноценно предпочтению романса оркестровому произведению.

О, времена! О, убожество!..

## 27. ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО, МУЗЫКОВЕДУ<sup>1</sup>

10 июня 1865

...Мне приятно сообщить вам, что месяц тому назад мой друг граф Пилле-Вилль вторично исполнил в своем дворце мою мессу<sup>2</sup>. Поверите ли? Парижские умники за это произведение причислили меня к рангу ученых и классиков. Россини Savant! \*\*. Россини Classique! \*\*\*. Посмейтесь же, дорогой друг, и пусть вместе с вами усмехнутся Меркаданте и Конти (которых я с любовью обнимаю). Если был бы жив мой бедный учитель Маттеи, он сказал бы: «Вот уж на сей раз Джоаккино не обесчестил мою школу». Именно это бедняга написал мне в начале моей театральной карьеры. Когда вы приедете, я покажу вам свой груд, и вы рассудите, когда Маттеи лучше судил — сперва или потом.

## 28. АНДЖЕЛО КАТЕЛАНИ<sup>1</sup>

Пасси де Пари, 15 июля 1865

Вы считаете, что я вас забыл, и предполагаете, что я не придаю никакого значения вашим вопросам по поводу

\* Подразумеваются головки сыра горгонцолы.

\*\* Ученый (фр.).

\*\*\* Классик (фр.).

знаменитого Страделлы. Пересылаю вам письмо моего дражайшего друга Пачини, служащего в цензуре, из которого вы легко узнаете, насколько трудно (если не невозможно) дать желаемые вами подробности о смерти вышеупомянутого Страделлы<sup>2</sup>. По моему мнению Вам нужно обратиться к господину Ришару (как говорит Пачини) и сговориться с ним так, чтобы он мог насладиться доходом со своей брошюры, а вы — завершить свою работу<sup>3</sup>. Если вы согласитесь на такое предприятие, можете переслать мне письмо для господина Ришара, к которому я приложу мою настоятельную и горячую рекомендацию! Вас это устраивает? Затем мне необходимо знать, сколько Страделл существовало в этом мире! В детстве мне говорили о Страделле «калеке» как о несравненном певце, в юности мне рассказывали о «вокальных» чудесах некоего Страделлы «не калеки», наконец, в зрелом возрасте меня заверили, что существует Страделла — выдающийся композитор-энциклопедист. В качестве ученого разъясните мне что к чему, дабы я не осрамился перед французскими учеными мужами (каковыми они себя считают), утверждающими, что есть только один Страделла и что он автор единственного существующего во Франции произведения: «*Pietà, Signore!*»<sup>4</sup> и т. д., и т. д. Не смейтесь над моим невежеством и будьте моим добрым руководителем, прошу вас об этом. Пишу в темноте, не знаю, сумеете ли вы прочесть написанное...

## 29. АНДЖЕЛО КАТЕЛАНИ

Париж, 8 декабря 1865

Сообщите мне срочной депешей, отправил ли вам господин Ришар (как обещал мне) три первых номера «Менестреля» со статьей, озаглавленной «Страделла и Контарини». Надеюсь, он не пренебрег тем, что я ему так советовал и что вас так волнует. На всякий случай я храню вышеупомянутые номера и готов отправить их вам, если из-за ошибки в доставке почты или забывчивости Ришара у вас их до сих пор нет.

Наконец-то вы любезно разъяснили мне все, что касается Страделлы, но требуется еще одно объяснение. Здесь поют пьесу, приписываемую упомянутому Страделле «*Pietà Signore!*» и т. д. Если чересчур старческая

память не изменяет мне, по-моему, я слышал в юности, как распевали ариетту или канцону с другими словами, автором которой, разумеется, «не был наш знаменитый Страделла». Страшно хотелось бы уточнить его имя, чтобы поделиться этим с моими галльскими друзьями. Не откажите исполнить мою просьбу!!

Оставим в покое искусство и возвратимся к материи, которая является ведущей для теперешних поколений!!! Я хотел бы, чтобы вы заглянули к Беллентани, крупному колбаснику, и попросили его отправить в Париж на мой адрес шесть фаршированных свиных ног и шесть колбас, называемых «поповские шапки». Я хотел бы иметь также соответствующую инструкцию о том, как их надо готовить согласно нашим обычаям. Я своевременно отдам распоряжение своему агенту в Болонье, Гаэтано Фаби, чтобы он оплатил их импорт. До сих пор вы были моим примерным поставщиком, и я надеюсь, что в данном случае вы захотите заработать себе еще раз право на благодарность от целиком вашего

*Россини.*

### **30. ДЖОВАННИ ПАЧИНИ, КОМПОЗИТОРУ**

Париж, 27 января 1866

Дорогой друг и коллега, не сердись на меня за то, что я так задержался с ответом на твое последнее письмо; старческий катар (который мучает меня уже добрых два месяца) был тому причиной. Итак, прости мне это невольное упущение. Из твоего письма вытекает, что ты сейчас загорелся музыкальным искусством, «которое оказало тебе честь». Это искусство, единственно имеющее базой «идеал» и «чувство», не может избежать влияния времени, в котором мы живем. Идеал и чувство наших дней направлены исключительно на «паровые машины», «грабеж» и «баррикады»...

Дорогой Джованни, успокойся. Пусть тебе служит примером мое философское решение бросить мою итальянскую карьеру в 1822, а французскую — в 1829 году. Такое предвиденье дано не всем, бог мне его даровал, и я до сих пор благословляю его за это. Предоставляю твоему обширному уму заботу о присоединении к благому решению, своевременно принятому мною; сейчас я всего-навсего простой пианист, и, хотя я принадлежу

только к четвертому классу, скажу тебе (без ложной скромности), что в этом у меня нет соперников!!

Последуй моему примеру: ты извлечешь из него пользу и окажешься, таким образом, приобщенным к великой пианистической семье, которая, объединившись и вооружившись, сможет превзойти «гарибальдийцев» и т. д. Прерываю, так как замечаю, что становлюсь про-  
странным и, может быть, скучным.

Приедет ли, наконец, в Париж председатель Ката-  
незской комиссии, чтобы забрать прах моего бедного  
Беллини? <sup>2</sup> Я хотел бы обнять тебя до моей кончины!.. Ты  
знаешь, что с тобой меня связывает дружба, восхищение  
и признательность. Я все еще помню твоего доброго от-  
ца: какой «Джеронио», какой «Таддео»! <sup>3</sup> Пусть тебе бу-  
дет приятно знать, что никто не привязан к тебе сильнее  
пезарского старца, гражданина Ареццо.

Остаюсь у ног твоей жены и прими сердечные приве-  
ты от моей.

### 31. ЛУИДЖИ КРИЗОСТОМО ФЕРРУЧЧИ, УЧЕНОМУ-ЛАТИНИСТУ

Париж, 23 марта 1866

а)

Что ты подумаешь о моей задержке с ответом на твои  
сердечные письма и о моих чувствах восхищения и бла-  
годарности, вызванных многократными доказательствами  
твоей непрестанной любви ко мне, такой редкой в  
наше время? Обвиняй в этом только хрупкое мое здоро-  
вье: меня одолевает более двух месяцев старческий ка-  
тар, который прокладывает мне дорогу к великому пути.  
Сегодня я чувствую себя лучше и, как ты видишь, могу  
исписать кое-как этот листок, дабы благословить тебя и  
сообщить, что я получил твои вергилиевы стихи (так хо-  
рошо переведенные), в которых проявляется твоя любовь  
ко мне, твои высокие знания и изумительное искусство  
лгать, дабы почтить бедного Пезарца вопреки его заслу-  
гам. Первая посылка немного задержалась, вторая, всег-  
да мне желанная, пришла вовремя. Итак, позволь мне  
поцеловать тебя и поблагодарить снова, о мой обожае-  
мый Ферруччи.

Может быть тебе известно, что я сочинил торжествен-  
ную мессу,<sup>1</sup> исполненную в большом зале моего друга  
графа Пийе-Уилл (Pillet Will); она надела много

шума. Исполнение было превосходное, сопровождение временно состояло из двух фортепиано и одного гармонума (маленького органа). Несмотря на заботы мудрецов и невежд, я в большой нерешительности относительно того, как ее инструментовать, чтобы впоследствии можно было бы исполнить в какой-нибудь большой базилике. И это при отсутствии голосов (так называемых дискантов) сопрано и контральто, без которых нельзя петь «Gloria» Господу! Объясняю свою мысль... Один папа, имя и время жизни которого я не знаю, издал буллу, запрещающую калечить мальчиков, чтобы делать из них сопранистов. Эта мера, хотя и носила благородный характер, оказалась роковой для музыкального искусства и особенно для религиозной музыки (пыле находящейся в состоянии сильнейшего упадка). Эти калеки, для которых была закрыта всякая другая карьера кроме певческой, явились основоположниками «пения, трогающего душу», а их упразднение стало первопричиной страшного упадка итальянского бельканто... Другой папа, имя и время жизни которого я также не знаю, издал буллу, запрещающую смешение полов на хорах для певчих. Ты прекрасно помнишь, что в наших церквах верующие мужчины находятся отдельно, на одной стороне, а женщины — на другой. Сейчас, когда обычаи совершенно изменились, то есть мужчины и женщины перемешались друг с другом, смешно требовать непреклонно соблюдать предписание этой последней злополучной буллы. Кто заменит сопранистов и женщин? Мальчики от 9 до 14 лет с кислыми голосами и по большей части фальшивыми... Как, по-твоему, может существовать религиозная музыка с такими жалкими средствами? Ты мне возразишь: разве нет больше теноров и басов? Я тебе отвечу, что они великолепны для «De profundis» и нестерпимы для «Gloria in excelsis Deo...» \*

Выведем теперь мораль из моего повествования: если ты мне посоветуешь, я хотел бы написать Пию IX, чтобы он издал новую буллу, которая разрешила бы женщинам (совместно с мужчинами) петь в церквах. Я знаю, что он любит музыку, знаю также, что я ему не безызвестен. Один человек, услышав как он распевает, прогуливаясь в саду Ватикана: «Вы турки — я вам не верю»,<sup>3</sup> приблизился к нему, чтобы сделать комплимент

\* «Из глубины взываем» (лат.). «Слава в вышних Богу...» (лат.) — начальные слова песнопений, входящих в католическую мессу.

его прекрасному голосу и великолепию владению им, на что его святейшество ответило: «Дорогой мой, юношей я постоянно пел музыку Джоаккино». Дорогой Ферруччи, что ты на это скажешь? Стоит мне рискнуть и написать твоему старинному другу Пию IX? Если бы я добился того, что желаю, меня бы благословили и Бог и люди, но, повторяю, без твоего совета я останусь нем. Не засиживайся, прошу тебя, над слогом и путаницей моего пространныго письма. Как только прочтешь, брось его, ради Бога, в огонь...

Если по-твоему мне стоит обратиться к его святейшеству, пришли мне (на латинском, разумеется) образец письма; буду тебе чрезвычайно благодарен.

б)

Париж, 26 апреля 1866

Я получил твое дорогое послание от 18 сего месяца с докладной запиской для святейшего папы. Если ты считаешь меня сведущим, я назвал бы данную записку шедевром. Убежден, что ты принимаешь меня за первоклассного невежду! Ограничусь тем, что благословляю и благодарю тебя тысячу раз за заботу и сердечность, проявленные тобою, чтобы угодить мне. Я, однако, горд тем, что обратился к тебе, прирожденному музыканту сит...<sup>\*</sup> для того, чтобы обсудить такую тему. Только тот, кто так хорошо поет: «Ах! этот день я помню до сих пор»,<sup>3</sup> мог выйти столь победоносно из такого трудного дела. Дай обнять тебя, о мой Вергилий. Из боязни наделать слишком много ляпсусов я последовал твоему совету и поместил в конце докладной записки подпись (хоть бы ты написал, каким почерком мне надлежало ее начертать) — И о а к и м Р.<sup>4</sup> Вчера я передал ее нашему нунцию Киджи (которому известны твои заслуги); он пообещал мне как можно скорее вручить ее его святейшеству.

Да будет угодно небу, чтобы наши пожелания были благосклонно выслушаны! Посмотрим!

в)

Париж, 14 октября 1866

Разрешии теперь дать тебе краткое изложение корреспонденции твоего именитого друга. В ответ на твое

<sup>\*</sup> Союз «с» (лат.).

великолепное письмо, написанное по-латыни, через три месяца, я получил ответное, также по-латыни, им самим подписанное, в котором мне шлют благословения, похвалы, выражение нежных чувств и т. д., и т. п., но на согласие, которого я требую, то есть чтобы женщины могли петь в базиликах попеременно с мужчинами — ни единого намека. Я прекрасно понимаю: в это время у него столько забот, что ему некогда снизойти до нас. Тем не менее, после того, как пройдет неприятное чувство, собираюсь написать ему по-итальянски и моим жалким слогом заявить ему, что если в его власти осуществить мои желания, и он этого не делает, то он ответит за это перед Богом, если же не в его власти удовлетворить меня, то я ему сочувствую и не стану от этого менес преданным ему и т. д. и т. п. Решено, о мой Ферруччи??

### 32. ДЖОВАННИ ПАЧИНИ, КОМПОЗИТОРУ

Пасси, 7 августа 1866

Джованни, дорогой мой, изменяя своим привычкам, отвечаю тут же на твое сердечное письмо, датированное 2/VIII, хотя было бы лучше 2/IV, что омолодило бы его на четыре месяца и подготовило бы меня к прочтению твоего «прекрасного Кугие»\*, благородного начала твоей Мессы, рукопись которой я только что получил и тут же начал просматривать с величайшим интересом. Это драгоценный дар всегда с искренней нежностью любимого мною коллеги и друга, за который я ему бесконечно признателен. Продолжаю мое «чтение». Вот я дошел до Gloria. Предыдущий раз я назвал тебя молодчиной! Сейчас ты вынуждаешь меня назвать тебя великим пророком! То, что ты начал свою Gloria словами «et in terra pax hominibus»\*\* (вещь необычная), доказывает, что когда ты сочинял свою Мессу, ты *предсказывал будущее* и понимал, что мы должны скромно желать себе мира среди людей, поскольку (пока что) небо отказало

---

\* «Господи помилуй» (лат.) — начальный раздел католической мессы.

\*\* «И на земле мир людям» (лат.).

нам в «славе»! \* Пусть тебя не огорчает социальное, литературное и художественное варварство, повторяй с миром мое «*Laus Deo...*».

### 33. АНДЖЕЛО КАТЕЛАНИ, КОМПОЗИТОРУ

Пасси де Пари, 7 августа 1866

Дорогой друг и коллега, позавчера мне доставили пакет, содержащий большое количество экземпляров вашего ученого и интересного труда об Алессандро Страделле.

Не могу передать вам, как я был горд тем, что вы столь любезно посвятили мне свою работу, которая является не только плодом знаний и исследований, но также и результатом святой и редкой любви к музыкальному искусству и правде (вещи необычайные по нынешним временам). Сочинение, комментарии и разъяснения, касающиеся Алессандро Страделлы, делают честь не только их выдающемуся автору Кателани, но также и пезарскому старцу, которому посвящен труд. Итак, примите же мою горячую и искреннюю благодарность.

Можете мне поверить — я пробежал ваш труд с величайшим интересом. Он научил меня ценить в Страделле не только способного композитора, но также латинского и итальянского поэта (такое до сих пор не встречалось!). Из совокупности ваших изысканий я сделал вывод, что наш герой — плод любви «высокого полета»! Было бы любопытно прочитать его «Катание на лодке»<sup>1</sup> 1681 года, чтобы узнать как он использовал корнет, трубу и тромбоны для усиления оркестра. Вы знаете, в детстве в Болонье я слышал тромбон, называвшийся тогда «вспомогательной трубой» (*tromba d'utile*). Одному богу известно, каково было влияние, которое оказал этот ужасный инструмент на мою впечатлительную натуру!! Мне представляется, что труба в прологе в тоналности *ре*, (№ 147)<sup>2</sup> предназначена для того, чтобы придать сцене в аду оттенок свирепости. Однако как грустно, что мы до сих пор не знаем, где родился и умер наш коллега, так много создавший и столь мало известный!! Не оставьте, прошу вас, ваше превосходное наме-

---

\* Игра слов, основанная на том, что *Gloria* — название традиционной части католической мессы — значит «слава».



ренне напечатать некоторые сочинения Страделлы, этим вы заслужите признательность истинных ревнителей музыки.

Надеюсь, что к моменту получения моего письма (написанного наспех) ваше здоровье восстановится. Я начал рассылать экземпляры вашего труда тем, кому они предназначены (...). Разрешите мне закончить свое письмо новой благодарностью за почетное посвящение и считайте меня всегда вашим поклонником и другом.

**34. ПЛАЧИДО АВЕЛА. ПРИОРУ МОНАСТЫРЯ  
В МОНТЕКАССИНО, ОРГАНИСТУ И КОМПОЗИТОРУ  
ДУХОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВЕСЬМА ЦЕНИВШИХСЯ  
ПРИ ЕГО ЖИЗНИ**

Пасси, 17 октября 1866

Почтеннейший падре, считаю своим долгом уведомить вас о том, что я получил ваше послание от 5 сего месяца с приложением к нему ваших духовных музыкальных сочинений. Ваше преосвященство может поверить тому, что я просмотрел с живым интересом уже четыре ваших работы. Вы сумели соединить ученость с простотой, ясностью и изяществом так, что это может служить образцом, достойным подражания! Примите, почтеннейший падре, дань моего восхищения и горячей благодарности за драгоценный дар, который вы соизволили сделать мне.

Я не упущу случая предложить молодым композиторам следовать вашему примеру, и, если возможно, восстановить религиозную музыку (пришедшую в такой упадок) в ее первоначальной великолепии. Я получил от его святейшества письмо, полное великодушных и лестных для моего самолюбия чувств; однако из него неясно, даруют ли то, что я прошу и что продолжаю считать необходимым, а именно — буллу, разрешающую женщинам петь в базиликах совместно с мужчинами, ибо чтобы петь хвалы господу, нужны дисканты, сопрано и контральто. Я сохраняю за собой право написать по этому поводу его святейшеству, как только политические дела успокоят совершенно ум и сердце моего любимейшего Пия IX.

Остаюсь вашим чистосердечным ценителем и слугой.

**35. ЧИРО ПИНСУТИ, ПРОФЕССОРУ ПЕНИЯ  
В КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ В ЛОНДОНЕ**

Париж, 29 марта 1868

Несмотря на скверное состояние моего здоровья, не хочу оставить без ответа ваше письмо от 25 сего месяца. Я принимаю с удовольствием и благодарностью посвящение ваших музыкальных сочинений, образующих (по вашим словам) Альбом.<sup>1</sup> Не сомневаюсь, что в них преобладают «мелодия» и «ритм», главные основы музыки!!! Сердечно ваш...

**36. ТИТО РИКОРДИ, МИЛАНСКОМУ ИЗДАТЕЛЮ**

Париж, 21 апреля 1868

...Я знаю, что «Дон Карлос» произвел фурор в Милане; радуюсь за вас и за Верди. Передайте последнему, что если он вернется в Париж, то заработает себе состояние, поскольку только он один способен сочинить Grand'Opéra \*<sup>1</sup> (да простят мне это мои остальные коллеги).

Я хочу, чтобы вы поклонились от меня Бойто, великолепный талант которого я бесконечно ценю. Он прислал мне свое либретто «Мефистофеля»,<sup>2</sup> из которого явствует, что он слишком преждевременно стремится быть новатором. Не подумайте, что я объявляю войну новаторам! Я желаю только, чтобы не делалось в один день то, что возможно достичь лишь за несколько лет. Пусть дорогой Джулио<sup>3</sup> «снисходительно» прочтет «Деметрию и Полибио»<sup>4</sup> мою первую работу, и «Вильгельма Телля»: он увидит, что я не пятился назад!!!

Я окончательно замучил вас своим длинным письмом, хотел быть лаконичным... но... продолжайте любить меня. Вам пишет больной, который, однако, рад иметь возможность назваться целиком любящим вас.

---

\* Большая опера (фр.).

### 37. ЛАУРО РОССИ, ДИРЕКТОРУ МИЛАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

[Пасси де Пари, 21 июня 1868]

Ничто не могло бы доставить мне большего удовольствия, чем получение вашего письма с приложением интересной статистической таблицы об учениках Королевской музыкальной консерватории, поистине образцово руководимой вашей милостью в течение многих лет с усердием, знанием и любовью. Хотя мне были безызвестны блестящие результаты, достигнутые за последние два десятилетия, подтверждением коих и является прилагаемая вами таблица, мне приятно выразить вам, знаменитому маэстро, и выдающимся профессорам, так хорошо вам помогающим, свою симпатию и искренние похвалы, которые исходят, поверьте, от всего моего сердца.

Будучи питомцем государственного музыкального учреждения (Болонский городской лицей), чем я горжусь, мне приятно заявить вам, что я всегда был и остаюсь другом и защитником консерваторий.<sup>1</sup> Их нужно рассматривать отнюдь не как колыбель гениев, поскольку одному Богу дано одаривать смертных (изредка), но как данное провидением поле соревнования, как полезный артистический питомник, из которого черпают капеллы, театры, оркестры, колледжи и т. д.

Мне было чрезвычайно больно читать в некоторых уважаемых газетах, что министр Брольо намерен закрыть консерватории! Но мне непонятно, каким образом подобные намерения выводятся из (злополучного) письма министра, опубликованного в газете и обращенного ко мне! Могу поклясться вам, дорогой маэстро, своею честью, что в переписке с вышеупомянутым министром (и переписке, которая ведется до сих пор) никогда не было ни малейшего намёка по этому поводу. Неужели я мог когда-либо втайне поддерживать такое чудовищное решение??? Живите спокойно, я обещаю вам (в случае, если попытаются сделать что-нибудь в этом направлении) быть, несмотря на свою незначительность, самым горячим защитником консерваторий. Меня обнадежили, что в них не пустят корни новые философские принципы, ставящие целью превратить музыкальное искусство в литературу, в подражательное искусство,

настоящую философскую мелопею, которая эквивалентна свободному или ритмованному речитативу с разнообразным аккомпанементом тремоло и прочим...<sup>2</sup>

Да не забудем мы, итальянцы, что музыкальное искусство совершенно и предельно выразительно, и пусть не забудет публика, являющаяся нашим оплотом, что наслаждение должно быть основой и целью этого искусства:

Простая мелодия, ясный ритм.

Поверьте мне, дорогой маэстро, что только из-за отсутствия этих «явлений» [«accidenti»] (римский стиль) эти новоявленные философы (о которых вы упоминаете в вашем приятном письме) поддерживают и защищают тех жалких композиторов, которым недостает «мыслей, фантазии»!!! Laus Deo. Вижу, что слишком долго злоупотребляю вашим вниманием, простите мне это...

#### **88. КОНСТАНТИНО ДАЛЬ'АРДЖИНЕ, ДИРИЖЕРУ И КОМПОЗИТОРУ**

Пасси, 8 августа 1868

Синьор маэстро Даль'Арджине, считаю своим долгом сообщить вам, что ваше уважаемое письмо прибыло ко мне 2-го сего месяца. Ваше имя мне небезызвестно, потому что с некоторых пор даже до меня дошла молва о блестящем успехе вашей оперы «Два медведя»<sup>1</sup>. Мне чрезвычайно дорого, что вы (дерзкий юноша, по вашим словам!) относитесь ко мне с некоторым уважением, поскольку собираетесь посвятить мне оперу, только что вами законченную. В вашем милом письме я нахожу лишним одно слово — «дерзость». Вы же меня наверняка не считаете дерзким за то, что я сочинил (за двенадцать дней)<sup>2</sup> после папы Паизиелло оперу на изящнейший сюжет Бомарше. Что побудило вас спустя полстолетия с лишним взяться за сочинение «Цирюльника» в новой манере?

В одном парижском театре как-то был представлен «Цирюльник» Паизиелло: жемчужина безыскусственных мелодий и театральности. Он завоевал огромный и вполне заслуженный успех. Много дискуссий, много споров возникало и продолжается по сию пору между любителями старинной и новой музыки, вы же должны придержи-

ваться (я вам это советую) старинной поговорки, которая гласит: «среди двух ссорящихся третий радуется». Будьте уверены, ваша милость, что я желаю этому третьему, чтобы он радовался.

Итак, пусть ваш новый «Цирюльник» превратится в великого медведя, чтобы образовать музыкальный триумф с вашей оперой «Два медведя», и обеспечит их автору и нашей общей родине неувядаемую славу. Таковы горячие пожелания, которые шлет вам Пезарский старец по имени Россини.

P.S. Подтверждаю сказанное выше: буду тронут посвящением мне вашего нового труда. Примите, пожалуйста, заранее мою самую искреннюю благодарность.

### 39. ФИЛИППО ФИЛИППИ, МУЗЫКАЛЬНОМУ КРИТИКУ

Пасси де Пари, 26 августа 1868

Многоуважаемый доктор Филиппи<sup>1</sup>, не могу отпустить в Милан моего друга графа П. Бельджойозо без того, чтобы не снабдить его этими несколькими строчками, которые напомнят вам обо мне и одновременно выразят чувства моей благодарности за то, что вы сообразовали регулярно высылать мне журнал «Il Mondo Artistico», высокообразованным редактором и дальновидным театральным и художественным критиком которого вы являетесь. Кроме того, я чувствую потребность воздать вам тысячу благодарностей за постоянное расположение к Пезарцу, которое всегда проявляется в ваших интересных статьях.

Мне стало известно, что некоторые ваши музыкальные произведения исполнялись с блестящим успехом в Милане в различных академиях<sup>2</sup>. Можете поверить, мой дорогой доктор Филиппи, я радуюсь этому от всей души.

Мне приятно сказать вам, что ариетта в тоне *ля*, которую вы дали мне прослушать у меня дома в Париже, пропетая в полголоса ее автором, выдающимся пианистом-композитором, «*me trotte toujours dans la tête*»\*. Эта ариетта на венецианском диалекте настоящая жемчужина, и уж ни в коем случае о ней не скажут, что это музыка так называемого Будущего!!!<sup>3</sup> По поводу данной темы, столь модной и столь несправедливо осуждаемой,

\* Не выходит у меня из головы (*фр.*).

я выпущен сказать вам, что когда я читаю некоторые словеса вроде прогресс, упадничество, будущее, прошлое, настоящее, условность и т. д., у меня начинаются колики в желудке, которые я никакими силами не могу подавить. Если бы мне было даровано умение владеть вашим «savante plume» \*, сколько и какие уроки преподавал бы я этим всезнайкам (считающим себя музыкальными Демосфенами), которые болтают обо всем и ничего не могут объяснить. Они даже хотели бы выдать теперь за новое и исключительное то, что является, в сущности, допотопным. Эти умники говорят о декламационной музыке, о драматической музыке! Можно предположить, что эти синьоры не имеют понятия о том, что знаменитые Дюфе и Гудимель в течение полувеска создавали «исключительно» декламационную музыку, без строгого ритма, то есть драматическую. Затем появились знаменитейшие Каччини и Пери, продолжавшие в том же духе и называвшие свои музыкальные сочинения «Произведения в речитативном стиле». Потом им наследовали музыкальный титан Глюк и его единомышленники, которые, по-моему, были достаточно сведущи в декламационном и драматическом жанрах! Не сделайте из этого заключения, мой добрый доктор Филиппи, что я ратую за антидраматическую систему, ни в коем случае. Хотя я был виртуозом итальянского бельканто, прежде чем стать композитором, я разделяю философское изречение великого поэта, которое гласит:

Tous les genres sont bons  
Hors le genre ennuyeux \*\*\*.

Что же касается нынешних действий наших дорогих коллег, то следует согласиться, что социальные переверорты, вызванные надеждами, страхом, революциями и прочим, неотвратимо принуждают бедных композиторов, которые большей частью работают ради «куска хлеба и славы» \*\*\* ломать голову над изобретением новых форм, всевозможных приемов, дабы суметь развлечь новые поколения, занятые преимущественно грабежом, баррикадами и другими подобными штучками!!! Теперь дело за вами, уважаемый критик, изю всех сил внушать молодым композиторам, что во всех этих позднейших новшествах

\* Мастерское перо (фр.).

\*\* Все жанры хороши, кроме скучного (фр.).

\*\*\* Каламбур, построенный на игре созвучных в итальянском языке слов «голод» («fame») и «слава» («fama»).

ни прогресса, ни регресса, и в то же время заставить их понять что эти бесплодные выдумки — порождение одного лишь усердия, а не вдохновения; пусть у них, наконец, хватит мужества освободиться от привычных условностей и пусть они посвятят себя, с душой веселой и полной доверия, всему тому, что есть божественного и пленительного в итальянском музыкальном искусстве, а именно: «простой мелодии и разнообразию ритма». Если эти юные коллеги будут следовать таким наставлениям, они легко утолят голод, приобретут желанную славу, а их произведения будут долго жить, как живут творения старинных наших святых отцов — Марчелло, Палестрины, Перголези и как, несомненно, будет с произведениями наших знаменитых современников — Меркаданте, Беллини, Доницетти, Верди. Вы заметили, остроумный и дорогой доктор Филиппи, что в советах молодым композиторам по поводу итальянского музыкального искусства я намеренно обошел молчанием слово *подражательная* и только упомянул мелодию и ритм. Я всегда буду *inèbranlable*\* считать итальянское музыкальное искусство (особенно вокальное) целиком «идеальным»<sup>5</sup> [*ideale*] и «выразительным», но никогда «подражательным», как того хотели бы некоторые наши горе-философы материалисты.<sup>6</sup> Разрешите мне сказать, что сердечные чувства выражаются, а не имитируются.

Для подтверждения моего тезиса о музыкальном искусстве и его возможностях, скажу, что «выразительность» не исключает, разумеется, «декламацию», еще менее музыку, называемую «драматической», напротив, я утверждаю, что она иногда ею управляет. Далее, «идеальное» в сочетании с «выразительным» прокладывает путь к благородному, простому, фиоритурному [*fiorito*] и страстному пению (это то, что я предпочитаю). Скажем же раз и навсегда, что подражание — постоянное, неотделимый спутник и часто главный помощник деятелей двух изящных искусств — живописи и скульптуры. Если затем к подражанию присоединяются благородное художественное чутье, немного гения (на который природа не очень-то щедра), то этот последний, то есть гений, хотя иной раз и восстающий против правил, одним своим прикосновением породит прекрасное, так было и будет всегда.

\* Непреклонно (*фр.*).

Скажу, наконец, чтоб не оставить без применения два словечка прогресс и упадок, что только при изготовлении новых и бесчисленных инструментов я допускаю «прогресс». (Прогресс, который так нравится тем, кто называет себя любителями подражательной музыки, и возможно они правы.) Не могу однако не признать некоторого упадка в вокальном искусстве, тяготение его новых деятелей скорее к бешеному стилю, нежели к «нежному итальянскому пению, трогаящему душу». Да простит бог тех, кто был тому первопричиной.

Вижу, *hélas!*\* что немногие строки, обещанные мною в начале этого письма, превратились в пространное послание *abominable*.\*\*

Не улыбайтесь, прошу вас, слогу этой литературной мешанины или «нестройной» пьесе, написанной наспех. Остаюсь с нежной любовью ваш коллега и искренний почитатель

Дж. Россини,

прозванный французами «*Le singe de Pesaro*»\*\*\*, лугезцами (Романья), согражданами моего отца «Лугезский лебедь», а мною самим, как автором новой китайской гаммы, «Пианистом (без соперников) четвертого класса».

Пора кончать: кладу перо. *Laus Deo!*

#### 40. ЛУИДЖИ КРИЗОСТОМО ФЕРРУЧЧИ

Пасси, 18 октября 1868

Дорогой мой Луиджи! Ничто не могло бы доставить мне больше удовольствия, чем разговор о гравичембало или маленьком спинете,<sup>1</sup> находящемся сейчас у твоего кузена Малерби. Да будет тебе известно, что в моей юности и во время моего пребывания в Луго я ежедневно упражнялся на этом варварском инструменте! Говорю теперь «варварском», потому что я превратился, как ты знаешь, в ничтожного пианиста что-то вроде четвертого

\* Увы! (фр.).

\*\* Ужасное (фр.).

\*\*\* Пезарская обезьяна (фр.).



класса, но я до сих пор рекомендую этот инструмент преподавателям для обучения искусству прочувствованного пения как наиболее подходящий по сравнению с новыми громкими пианопорте. Если ты пойдешь в театр, тебе легко будет проверить, как проведены в жизнь советы Пезарца! О человеческое ничтожество!

В данный момент меня одолевает ежегодное воспаление слизистой оболочки. С увеличением лет увеличивается слабость в ногах; но то, что никогда не сможет ослабнуть во мне — это горячая любовь, которую я к тебе питаю. Знаю, что ты платишь мне взамен тем же, и хотя мы с тобой квиты, все же тебе будет приятно знать, что никто не любит тебя сильнее.

*Россини.*

#### **41. ИГНАЦУ МОШЕЛЕСУ, ПИАНИСТУ И КОМПОЗИТОРУ**

Пасси-Париж, без даты

Мой дорогой маэстро (фортепиано) и друг, разрешите мне поблагодарить вас за ваше любезное письмо.<sup>1</sup> Ничто не могло и не должно было бы быть для меня более приятным, более лестным, чем ваше посвящение. Я благодарю вас за него со всей горячностью, на какую способен и которая заставляет еще биться мое старое сердце.

Вы просите моего разрешения награвировать коротенькую тему, написанную мною для вашего дорогого сына: оно вам даруется. Ничто не может быть почетнее, дорогой друг, как объединить мое имя с вашим в этой маленькой публикации. Но, увы! Какова роль, которую вы заставляете меня играть в столь славном сочетании? Роль композитора, дарующего вам, великому патриарху, первенство в пианизме. Почему вы не хотите принять меня в большую семью? Одним больше, что вы на это скажете? Хотя я отнес себя очень скромно (но не без живого огорчения) к категории пианистов четвертого класса. Неужели вы хотите, дорогой Мошелес, заставить меня умереть от огорчения?

Вы этого добьетесь, — вы, великие пианисты, — обирающаяся со мной как с парией. Да, вы будете отвечать перед Богом и людьми за мою смерть...

## 42. АДРЕСАТ НЕ УСТАНОВЛЕН

Без даты

Подождите до вечера того дня, на который назначено представление. Ничто так не возбуждает вдохновение, как необходимость, как присутствие переписчика, ожидающего вашу работу и нажим стесненного обстоятельствами импресарио, который рвет на себе волосы. В мое время все импресарио в Италии были плешивыми к тридцати годам. Я сочинил увертюру к «Отелло» в комнатушке дворца Барбайи, куда меня силой запер самый плешивый и самый свирепый из директоров, давший мне только тарелку макарон и пригрозивший не выпускать меня из комнаты до тех пор, пока я не допишу последнюю ноту. Я написал увертюру к «Сороке-воровке» в день премьеры под навесом лестницы, куда был заточен директором, вверенный наблюдению четырех механиков сцены. Им был отдан приказ выбрасывать лист за листом мою рукопись через окно переписчикам, ожидавшим внизу, чтобы копировать ее. В случае отсутствия нотных листов им было приказано выбросить из окна меня самого. Для «Цирюльника» я сделал лучше: я не сочинил увертюру, а взял ту, которая была предназначена для оперы-семисерия\*, под названием «Елизавета». Публика была сверхдовольна. Я сочинил увертюру «Графа Ори» на рыбной ловле, стоя по колено в воде, в обществе синьора Агуадо, в то время как он разглагольствовал о финансах Испании. Увертюра к «Вильгельму Теллю» написана при обстоятельствах примерно такого же порядка. Что касается «Моисея», то к нему я вообще не сделал никакой увертюры<sup>1</sup>.

## 43. ГРАФУ НЕЙПЭРГУ<sup>1</sup>

Париж, 24 ноября 1828

Ваше превосходительство, я имел честь получить письмо, которое Ваше превосходительство написали мне в связи с выбором «Бьянки и Фальеро»<sup>2</sup> для открытия театра ее величества. Изменения, которых требует Ваше превосходительство, по-моему невыполнимы, разве что переделать два действия оперы, но для меня это было бы

\* Полусерьезная (ит.).

невозможно. С другой стороны, сюжет оперы не слишком подходит для итальянского ума. С полной откровенностью замечу вам, что если бы я предпринял путешествие в Италию с единственной целью показать оперу, то это явилось бы для меня отнюдь не коммерческим предприятием, но честью услужить ее величеству и Вашему превосходительству. Но не видя возможности сделать это с успехом, я предпочитаю отказаться от этого: любая партитура кроме «*Вильгельма Телля*» была бы недостойна фигурировать при таких блестящих для моей родины обстоятельствах. Поверьте, Ваше превосходительство, я крайне огорчен тем, что не могу ответить на доброту, которую так щедро расточает мне Ваше превосходительство, но моя любовь обязывает меня поступать честно, и я льщу себя надеждой, что мое письмо заслужит ваш милостивый ответ.

Имею честь считать себя вашим почтительным, признательнейшим слугой.

*Джоаккино Россини*

#### 44. КАРЛО СЕВЕРИНИ, ОДНОМУ ИЗ ТРЕХ ДИРЕКТОРОВ ИТАЛЬЯНСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА В ПАРИЖЕ

Болонья, 10 августа 1830

Дорогой Северини!

Я получил ваше любезнейшее письмо от 29 прошлого месяца и с горечью чувствую, в каком тревожном состоянии вы пребываете. Уверяю вас, что моя первая мысль относилась к вам и Альберту. До какой степени нелепы газеты, которые мы здесь в изобилии получаем! Хотя я и не ожидал никакого восстания, по-видимому положение не считают настолько обостренным. Что станет с театрами, кто их поддержит! Надо чтобы вы дали мне немедленно необходимые варианты для супругов Тадолини. Я отлично знаю, что если вы сможете, то заплатите им вперед сумму на их поездку. Заклинаю вас сообщить мне все новости, касающиеся театров и особенно вашего, а также оперного.<sup>1</sup> Получили ли вы мою пенсию<sup>2</sup> за два полугодия, дабы оплатить этой маленькой суммой два последних чека, находящиеся у вас, один в пять тысяч лир, другой в двести лир. Дайте мне об этом знать, чтобы в противном случае я мог найти выход из положения.

Газеты, полученные вчера, говорят, что 31-го все было в полном покое. Где король, где министры? Что будет со всеми нами? Пишите мне, прошу вас, как можно чаще и как можно подробнее. Вы должны представить себе, как мне необходимы верные сведения. Не теряйте присутствия духа, сумейте набраться мужества при данных обстоятельствах и будьте достойны себя и Родины.

Хотел бы видеть и слышать Балокки. О, сколько восклицианий!

Прощайте, мой добрый друг, больше хладнокровия, активности и никакого страха!

Тысячи лучших пожеланий мадам и мадемуазель — *don de ma part.* \*

Вас обнимает ваш преданнейший *Дж. Россини.*

*P. S.* В этот момент ко мне пришел синьор инженер Луиджи Коллини, брат того, который живет в Париже и который явится к вам с моим чеком на двести лир. Он просит вас, когда вы будете мне писать, сообщить какие-нибудь сведения об его уважаемом брате, от которого он не имеет никаких известий.

#### 45. ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПЕРУККИНИ

Болонья, 29 апреля 1844

Дорогой друг,

Синьора Авви [*Stavvy, Havvy*] \*\*, начинающая певица с очаровательным голосом и безупречной репутацией, передаст тебе данное письмо. Она хочет совершенствоваться в пении. Не знаю, кто является в Венеции лучшими педагогами пения, поэтому прошу тебя помочь синьоре Авви в этом важном деле. Будь с нею учтив, ты меня чрезвычайно обяжешь.

Весь твой преданный *Россини.*

---

\* От меня (*фр.*).

\*\* Фамилия неразборчива.

#### 46. УВАЖАЕМОМУ АРТИСТУ ЧЕЗАРЕ

Болонья, декабрь 1846

Дражайший друг!

Вчера я съел морское чудище, которое вы мне преподнесли. Оно было восхитительно. Примите чувства благодарности, которые всегда присущи благородной душе.

Мне было приятно узнать о ваших успехах, горд видеть, что мои сограждане оценили ваш талант. Желаю вам дальнейших успехов и остаюсь весь вам преданный

*Дж. Россини.*

*P.S.* Передайте мой привет адвокату Монсо [?]

#### 47. АНТОНИИ ОРСИНИ, УРОЖДЕННОЙ ОРЛОВОЙ, ПРОЖИВАВШЕЙ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Болонья, 24 марта 1851

Благотельница моя!

Разрешите мне прийти, чтобы с глубоким сердечным трепетом и увлажненными от умиления глазами выразить вам чувства моей живой благодарности за все добро, которое вы мне делаете, и за бальзам вашего расположения, которое вы мне выказываете в последние годы моей жизни. Это небо послало вас на землю, чтобы облегчить мои мучения и успокоить мои нервы, я благословляю вас и благодарю еще раз.

Предосторожности, предпринятые для охраны моих драгоценностей<sup>1</sup> и для того, чтобы скрыть их содержание, достойны вашего великолепного ума и женского сердца; я счастлив, что увидел князя и дорогую Софию, его достойную супругу. Соболаговолите передать им чувства моей любви и признательности. Сейчас я уже готовлюсь к предстоящему путешествию, когда мне дано будет сказать вам вслух то, чего не может сделать мое перо. Моя жена, обожающая супругов Орсини, также просит вас кланяться. Я заявляю, что еще никогда не цеплялся так за жизнь, дабы иметь возможность посвятить ее вам и быть неизменно целиком преданным и благодарным вам.

*Дж. Россини.*

#### 48. АДРЕСАТ НЕ УСТАНОВЛЕН

Флоренция, 29 ноября 1852

Просят мой автограф! Вот он — грош ему цена, но я дарю его моему любимейшему другу со всем сердечным пылом! Прощай!

*Джоаккино Россини*

#### 49. 3. ДОММЕРШТРАССЕНУ

Из дома. 13 декабря 1854

Уважаемый Синьор, вчера я получил по почте ваше любезнейшее письмо, датированное по ошибке 23-м. Я вам необычайно признателен за такую доброту и еще больше буду вам признателен, если вы окажете мне милость и напишете об этой статье, оставив пустые места там, где слова неразборчивы.

Я все время чувствую сильную слабость в груди, в силу чего не могу поддерживать разговор.<sup>1</sup>

Случай с семьей Бочелла весьма печален, но в конце концов у них остались две дочери, тогда как случай с Корсини ужасающий, потому что у них ничего не осталось и нет будущего.

Прилагаю песню, которую я написал в разгар моей болезни.

Спасибо еще раз. Остаюсь

*Ваш Россини.*

#### 50. КНЯЗЮ А. Я. ЛОБАНОВУ-РОСТОВСКОМУ, ПИСАТЕЛЮ-ИСТОРИКУ

24 ноября 1856

Князь, дни проходят и я не вижу осуществления обещания, которое было бы для меня исключительной милостью, честь посетить вас между 4.30 и 5 часами. Я был бы счастлив поблагодарить вас за дар, который сопровождал вашему письму, засвидетельствовав интерес, с которым я читал ваше Хронологическое резюме. Под вашим ученым пером оно оказалось лишенным длиннот, обычно присущих историкам, и это обостряет интерес, вызываемый знаменитой королевой.<sup>1</sup>

Прошу вас, князь, назначить мне час и дни, когда я смог бы, не будучи назойливым, представиться и выразить вам чувства уважения и восхищения.

*Дж. Россини.*

#### **51. КНЯЗЮ КАРЛО ПОНЯТОВСКОМУ**

Париж, 10 апреля 1863  
Князю Карло Понятовскому,  
знаменитому любителю музыки

Князь и друг,

Эти несколько строк напомнят вам обо мне и послужат одновременно рекомендацией для мадемуазель Челестины Лавини, отличной артистки, к тому же принадлежащей к семье виртуозов. Ее сестра, синьора Джустина, попросившая у меня эту записку, сама весьма заслуженная парижская пианистка. Я льщу себя надеждой, что по свойственной вам любезности вы ее примете, ибо она за свой талант и характер заслуживает как вашего заботливого внимания, так и внимания

Вашего преданного *Дж. Россини.*

#### **52. ШАРЛЮ ЖИЛЬБЕРУ МАРТЕНУ**

Пасси де Пари, 29 июня 1867

Господин Шарль Жильбер Мартен,

Разрешаю вам поместить в газете «Философ» мою карикатуру, в восторге от того, что увижу воспроизведенными чертами Пезарского старца, которого вы сумеете фантастически приукрасить — не так ли? — дабы смягчить нанесенный временем непоправимый ущерб.

*Дж. Россини.*

#### **53. АНТОНУ РУБИНШТЕЙНУ, КОМПОЗИТОРУ**

Париж, 27 января 1866

С.-Петербург

ГОСПОДИНУ РУБИНШТЕЙНУ,  
ЗНАМЕНИТОМУ КОМПОЗИТОРУ, ПИАНИСТУ,  
ДИРЕКТОРУ КОНСЕРВАТОРИИ

Милейший друг и прославленный коллега, разрешите этим несколькими строчками послужить рекомендацией для господина Боттезини, Паганини контрабасис-

тов! Этот знаменитый друг, владеющий этим противным окороком так, что превращает его в волшебную флейту, этот Боттезини, которого я горячо рекомендую Вашему высокому покровительству, не только великий виртуоз, но также изысканный композитор и человек, самый благородный по характеру, вполне достойный со всех точек зрения моего интереса и Вашей доброжелательной поддержки.

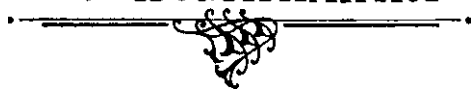
Благоволите, мой юный друг, принять его с присущей Вам любезностью, и если Вы сможете быть ему полезны во время его пребывания в столице всея Руси (которая имеет счастье обладать Вами) Вы бесконечно обяжете Вашего поклонника, друга и коллегу

*Дж. Россини, пианиста 4-го класса.*

*P. S.* Будьте любезны передать мой добрый привет очаровательной мадам Рубинштейн.



# ВОСПОМИНАНИЯ



*Переводы с итальянского,  
французского и немецкого*

Е. Бронфин,  
Е. Гвоздевой  
и С. Левика

«Миланская газета», вышедшая в начале июня 1822 года, вынудила меня взяться за перо во имя Россини. Я нашла в ней столько ложных измышлений и столько ошибок, что у меня разлилась желчь. Между тем я заметила, что небылицы произвели впечатление и что все посмеивались. Приехав в Равенну, чтобы послушать Моранди, Мариани и Таккинарди, я зашла в Кафе делла Пиацца и с трудом сдержалась. Сидевшие там сеньоры хохотали во всю мочь, читая адрес, по которому Россини якобы посылает письма своей матери. О, что только не говорилось по этому поводу! Тогда я решила: «Защитим,— сказала я себе,— мать и сына». И вот я берусь за трудное дело. Но оставим колкости и выйдем на арену.

Я должна была бы воспроизвести здесь статью «Миланской газеты». Я так и сделаю, но помещу ее не целиком, а разделю на главы и попрошу вас следовать за ходом моих замечаний.

## Глава I

«Новая английская газета, выпускаемая в Париже, публикует различные сообщения о жизни и музыкальной карьере Россини. Их приписывают одному французскому путешественнику, которому довелось познакомиться с композитором и близко наблюдать его. Вот их содержание в кратком изложении: «Джоаккино Россини родился в Пезаро в 1791 году. Он мог выучиться у отца чему угодно, кроме музыки. Отец, конечно, приобщил его католической религии и научил читать Ариосто. Россини настаивает на том, что последующее его образование было делом рук женщин и что ему не повезло в его театральной карьере в качестве певца, хотя сейчас он поет под аккомпанемент чембало с исключительным вкусом и пылом «Каватину Фигаро» и «Арию о клевете» Бартоло<sup>2</sup> из своего «Севильского цирюльника». Затем Россини сочинял канцоны в стиле того времени, которые выделялись своей живописью и оригинальностью и способствовали тому, что богатые венецианские любители музыки устроили ему контракт на сочинение оперы. В то время Россини был совсем юный и необузданный, поэтому у директора театра не сложилось высокого мнения о его таланте, и он не выражал желания поставить на сцене какую-нибудь из его опер. Но любители, затеявшие все это дело, уверенные в его несомненном успехе, заста-



## ДЖЕЛЬТРУДА РИГЕТТИ-ДЖОРДЖИ

### РОССИНИ

Заметки бывшей певицы о маэстро Россини в ответ на то, что о нем написал в Париже летом 1822 года английский журналист и что было опубликовано в том же году в одной миланской газете<sup>1</sup>.

1823 г.

Я уверена, что это слово вызовет любопытство всего мира. Ведь не было художника, которого бы, подобно Россини, столь хвалили или столь порицали. Но если окажется недостаточно одного его имени, чтобы возбудить всеобщее любопытство, замечу мимоходом, что о нем пишет женщина, поставившая себе целью защитить его от множества ошибочных обвинений. Не раз меня обуревало желание воздать должное истине. До сих пор я удерживалась от этого отнюдь не из-за трудности задачи, но из-за злословия нахалов. В Италии женщина, пишущая для публики, — явление необычайное. Итак, наберусь храбрости при всеобщем молчании и буду говорить о вещах, которые заинтересуют всех итальянских женщин: о Россини и его музыке. Я не ищу похвал, не домогаюсь награды, я пишу ради правды, хочу уточнить некоторые факты, которые были преподнесены слишком произвольно и слишком легко приняты на веру, и если я не смогу, подобно ученым мужам, цитировать источники и ссылаться на музыку греков и египтян, то по крайней мере буду говорить о современных произведениях и расскажу о вещах, достойных некоторого внимания.

вили директора подписать с ним контракт. Его первая опера, за исключением нескольких оригинальных кусков, была написана в господствующем стиле того времени, что не помешало ей снискать громкие аплодисменты. Вскоре затем Россини написал несколько своих лучших опер: «Пробный камень», «Танкред» и «Итальянка в Алжире», но чтобы оценить их достойным образом, необходимо послушать их в Милане или Венеции, особенно «Итальянку в Алжире» с участием примадонны и двух первых комиков типа Арколини, Пачини и Галли. Музыка «Танкреда» стала популярной в Италии с невероятной быстротой.

Музыка каватины «*Di tanti palpiti*»<sup>\* 3</sup> заимствована из одной греческой мелодии, или, как некоторые настаивают, из католической литании, которую пели на дорогах Болоньи. Россини слышал ее на одном из островков, окаймляющих венецианские лагуны. Из-за лени или же по какой-либо другой причине Россини до такой степени питал отвращение к увертюрам, что часто приспособлявал одну и ту же к различным операм.

Разрешите мне усомниться: когда приписывают что-то Россини, незачем ссылаться на французского путешественника. Статья сфабрикована в Париже на основе самых смутных представлений о Россини и со слов певцов, находящихся в этой столице. Как бы там ни было, я буду все время обращаться к синьору английскому журналисту, которому посвящаю эти почтительные замечания, питая к нему особое уважение за точность его басен.

Джоаккино Россини родился действительно в Пезаро в 1791 году<sup>4</sup>. Синьор английский журналист глубоко ошибается, считая, что он мог выучиться у отца чему угодно, кроме музыки. Наоборот, он мог обучиться у отца только музыке и уж никак не Ариосто, потому что по профессии отец был музыкантом и играл на валторне. Я много раз слышала его выступления в церквах, залах и театрах. Отсюда явствует, что синьор журналист не знает ни отца ни сына. Можно поверить, что маэстро Россини приобщился, благодаря отцу, к католической вере. Россини, родившийся в Пезаро и проживший там до шестилетнего возраста, был воспитан в семье в принципах католической религии и получил образование как общественное, так и частное <...>

\* «После стольких мучений» (ит.).

То, что образование Россини было прежде всего делом рук женщины, я бы считала почетом. Но отделим домашнее образование от школьного. Первое Россини получил от своей матери и от тех женщин, которые, облегчая материнский труд, учат нас произносить наши первые слова и выражать наши первые мысли.

До сего момента синьор журналист прав, но что касается остального, то он весьма заблуждается. Едва достигнув семилетнего возраста, Россини стал учеником синьора Д. Анджело Тезеи, известного капельмейстера Пезаро, и так преуспел в этих занятиях, что уже в восемь лет начал выступать в качестве сопрано в церквах Болоньи.

Вскоре, благодаря такой практике, он стал опытным певчим. Я восхищалась, хотя была тогда сама еще девочкой, как он бегло читал ноты, но мне казалось немислимым, чтобы капельмейстер мог с такой уверенностью в полном успехе доверить Россини вокальную партию «*Laudamus te*» и также «*Qui tollis*»\*. Между тем Россини исполнял все с такой точностью и таким мастерством, что когда в театре Дзаньони поставили «*Камиллу*» Паэра<sup>5</sup>, он был избран для партии сына. <...>.

С того времени болонцы предсказывали, что Россини станет одним из самых знаменитых певцов Италии. Они не ошиблись: Россини показал в своих сочинениях, насколько глубоко он знает божественное искусство пения. Вокальные партии, написанные для Давида, Ноццари, Гарсна, Марколини, для его супруги<sup>6</sup> или для меня (да, для меня!) полностью доказывают правоту моего утверждения. Но теперь, во славу Россини и Болоньи, а также истины, вернемся немного назад. Говоря о формировании Россини как ученика пения, нельзя обойти молчанием его образование как композитора. Английский журналист, знающий о Россини столько же, сколько я о китайском императоре, ничуть не старается сообщить своим читателям, из каких источников Россини почерпнул основы, которые впоследствии привели его к славе. После того как Тезеи обучил Россини всем тонкостям вокального искусства, он начал преподавать ему основы контрапункта. Затем, когда Россини минуло четырнадцать лет, его отправили в школу известнейшего падре Станислао Маттеи. Вскоре этот выдающийся маэстро увидел, что имеет дело с необыкновенным гением, плохо перено-

---

\* «Хвалим» и «Взявший на себя» — разделы католической мессы.

сящим узы схоластической науки. Несмотря на это Маттеи воспитывал его со всем возможным мастерством и приобщил его к тайнам музыкального искусства.

И действительно, в 1808 году Россини выступил в качестве композитора.

Его первые опыты были прослушаны с восхищением. В архивах болонского филармонического лицея сохранились сочиненные им первая симфония и первая кантата, из чего я делаю заключение, что хотя Россини и родился в Пезаро, но получил образование и славу в этом городе, который стал его родиной и в котором он обосновался.

Насколько мне известно, после «Камиллы» Россини никогда больше не пел в театре. Следовательно, синьор журналист делает ошибку за ошибкой, утверждая, что Россини не повезло в его театральной певческой карьере. Нельзя назвать карьерой один-единственный опыт. Да кроме того, ему достаточно повезло, если каждый вечер приносил бурю аплодисментов.

Подобно тому как Россини вначале пел в церквях и театрах, так впоследствии он изумительно пел в частных домах под аккомпанемент пианофорте\*. Синьор английский журналист напирает особенно на каватину Фигаро и арию Бартоло из «Севильского цирюльника». О, сколько еще вещей, не только своих, но и других композиторов, пел он под пианофорте к восторгу тех, кто его слушал. Много раз он пел прекрасные произведения Паиззелло, Чимарозы и Майра. Я слушала как он пел некоторые отрывки из оперы «Грот Трофонно» маэстро Сальери и разделяла величайшее наслаждение всех слушателей. Выразительность, с которой Россини поет под аккомпанемент пианофорте, не имеет себе равных. Я видела как в Риме и Неаполе знатные синьоры всячески ублажали Россини, чтобы заполучить его к себе на один вечер в качестве украшения их общества. <...> То, что Россини сочинял канцоны в стиле того времени — верно, но, к великому сожалению, я не слышала ни одной из них, хотя в возрасте от 15 до 19 лет часто встречалась с ним. Совершенно ложным является утверждение, будто любители музыки в Венеции добыли ему контракт на сочинение оперы и что эта опера была первой из написанных им. Первая опера знаменитого маэстро была не «Пробный камень», как утверждают, а «Странное недоразумение»<sup>7</sup> на либретто Гаспариз из Флоренции. <...> «Стран-

\* Старое, вышедшее из употребления название фортепиано; сохранилось в итальянском языке.

ное недоразумение» было принято холодно, хотя часть публики вызывала композитора на авансцену, чтобы выразить ему свое одобрение. Одновременно со «Странным недоразумением» Россини сочинял также «Деметрио и Полибио» для семьи Момбелли. Этой опере бесконечно аплодировали всюду, где бы ее ни исполняли. <...>

«Пробный камень» был сочинен Россини в Милане и имел огромный успех. «Итальянка в Алжире» и «Танкред» облетели с необычайной быстротой всю Италию. Считают, что Марколини, Пачини и Галли в значительной мере способствовали успеху «Итальянки в Алжире». Это отнюдь не умаляет значения других исполнителей. Если судить по результатам выступления, то Дзамбони, разумеется, был не хуже Пачини, когда участвовал в постановке этой классической оперы в Риме. Я исполнила в Риме тридцать девять раз рондо «Думай о родине»<sup>8</sup>, но вспоминая этот факт, не вижу причины им гордиться. И если Боттичелли Бартоломео не шел в сравнение с Галли, то Гарсиа, исполнявшего партию Линдоро,<sup>9</sup> можно вполне поставить в один ряд с Джентили и с любым другим знаменитым тенором.

Россини с самого раннего детства и до 19-летнего возраста жил неизменно в Болонье, и т. к. католическая литания, о которой была речь, распевалась на улицах этого города, то ему не понадобилось обучаться ей на венецианских островках. Кроме того могу вас заверить: нет ни одной болонской молитвы, которая могла бы выиграть в сравнении с аллегро каватины «*Di tanti palpiti*».

Я родилась в крохотном Рено, я — католичка, пела и пою молитвы во славу святой девы, но ни разу не уловила в них мотива, который хотя бы отдаленно напоминал бы эту каватину. Пусть скажут мои сограждане: права я или нет, или, может, мне изменила память.

Впрочем, вряд ли синьор журналист предполагал своим утверждением умалить достоинство столь прекрасной каватины. Даже если Россини, восстановив в памяти предполагаемую литанию, приспособил бы ее к словам «*Di tanti palpiti, di tante pene*» неужто он этим совершил бы большой грех? Ведь использовал же Майр для прекрасных хоров «Джиневры» ночные песни горцев Шотландии?<sup>10</sup> Я считаю, что композитору разрешается вводить в свои оперы мотивы, которые создает народ для своего удовольствия. Могу привести в пример Чимарозу,



который в своей «Джаннина и Бернардоне»<sup>11</sup> ввел народный мотив «Liron lai lega, liron lai lá» и собрал тогда с него обильную жатву. Не знаю, питал ли Россини особое отвращение к увертюрам. Я, пожалуй, склонна думать, как и предполагает синьор английский журналист, что присущая Россини лень мешала ему сочинять увертюры для каждой оперы<sup>12</sup>. С другой стороны, увертюры «Итальянки в Алжире», «Танкреда», «Золушки», «Сороки-воровки» и многие другие служат доказательством тому, что таланту Россини не чуждо сочинение увертюры.

## Глава II

«К огромному композиторскому успеху Россини вскоре присоединил триумфы другого порядка. С момента показа «Пробного камня» в Милане он занял почетное место среди итальянских маэстро. В этом городе больше чем где бы то ни было за образец крешендо считали крешендо Моска, который среди стольких своих опер насчитывает только одну достойную внимания, называющуюся «Разочарованные претенденты»<sup>13</sup>. В одном итальянском городе Россини наслаждался радостями жизни как молодой человек, достигший великой славы. Очарованный прелестями хорошенкой и приятной женщины, сидя в ее обществе за пианомфорте, сочинил большую часть тех арий, которые потом прозвучали в его операх. Они не могли бы быть плодом большего вдохновения. Утверждают, что он ни с кем не переписывается, за исключением своей матери, которой направляет письма по следующему своеобразному адресу: «Глубокоуважаемой синьоре Россини, матери знаменитого маэстро из Пезаро». Эта характерная черта дает представление о человеке, который вперемежку с серьезностью и шуткой, часто напускает на себя ложную скромность, и то делает вид, что не имеет понятия о собственной славе, то, наоборот, демонстрирует полное сознание своих заслуг».

Предоставляю другим распространяться о триумфах Россини другого рода.

Я знаю, что он женат на красивой и приятной женщине, и желаю ему самого большого счастья. Россини действительно занял почетное место среди итальянских маэстро, когда сочинил «Итальянку в Алжире» и «Танкреда». Россини применял крешендо Моска не только в Милане, но повсюду. Я неоднократно слышала, что

Россини обязан своим крешендо Дженерали<sup>14</sup>. Россини обязан им только самому себе. Он видел, что публика любила грохот и раздражалась неистовыми аплодисментами при громком и энергичном звучании. Он следовал выразительности естественной речи, когда в пылу спора человек разгорячается все больше и больше и все сильнее повышает свой голос. Россини учел действие этого естественного крешендо и применил его в своих сочинениях. Но надо заметить, что он не всегда придерживается этой системы, и что зачастую за нее принимают случайное сочетание. Например, романс Дездемона, в «Отелло», каватина «*Di tanti palpiti*» должны вызвать у слушателей чувство умиления и нет необходимости прибегать к литаврам и тарелкам, чтобы усилить это чувство. В квартетах, квинтетах и финалах он прибегал иногда к необычайной скорости движения музыки. Я хотела бы посмотреть, как выглядел бы один из этих номеров, если бы заканчивался так томно, как ария «Когда придет мой возлюбленный» Паиззелло<sup>15</sup>.

Все старинные и современные композиторы заканчивают свои оркестровые произведения с силой и мощью.

Когда даже в святых храмах появляется в финалах *Kyrie* и *Gloria* нежный мотив, он вводится для того, чтобы заставить еще сильнее прозвучать следующее за ним крешендо. Я призываю в свидетели любителей музыки.

Вполне возможно, что в каком-нибудь итальянском городе, сидя за пианофорте в обществе милой и молодой женщины, Россини вдохновился на сочинение нежных кантилен. Но это может быть также и остроумной выдумкой. Она прелестна, даже если самый факт никогда не имел места. С другой стороны, у меня есть некоторые данные, которые совпадают со сказанным сиеньором английским журналистом. Я сама слухала в течение многих вечеров эту милую молодую женщину, импровизировавшую за чембало вместе с Россини, а также с Паганини, мелодии, которые, подобно песням Орфея, способны умиротворить гнев Аверно<sup>16</sup>. Болонцы, обладающие «здравым смыслом», вне всякого сомнения, распознают за моими завуалированными словами, кто была красавица дива, о которой идет речь<sup>17</sup>.

Что касается предполагаемого адреса, по которому якобы Россини направлял письма своей матери, то это просто карикатура. Он всегда адресовал их так: «Синьоре Анне Россини, Болонья». Это могут подтвердить

служашшие почты. Иногда он делал на краях конверта какую-нибудь пометку, посредством которой хотел сразу же дать понять матери о чем-нибудь с ним случившемся. Например, когда «Сигизмунд»<sup>18</sup> не понравился в Венеции, Россини нарисовал на конверте своего письма к матери круглый фиаско\*; другой сосуд, меньшей округлости, он изобразил на письме, в котором сообщал о скромном успехе своей оперы «Торвальдо и Дорлиска»<sup>19</sup>. Но никогда в жизни Россини не писал «Многоуважаемой синьоре Россини, матери знаменитого маэстро из Пезаро». Россини знает великолепно, что его мать живет в Болонье, а не в Пезаро, и все это пустая болтовня, выдуманная специально для парижан, которые находятся от нас на таком далеком расстоянии, а не для жителей Неаполя, Рима и Болоньи.

### Глава III

«По возвращении в Пезаро Россини был освобожден по особой милости от закона о призыве в армию. После этого он отправился в Болонью, где имел не меньший успех, чем в Милане. Он приводил в восторг публику и сводил с ума прекрасный пол. Болонские пуристы, которые рассуждали о музыке столь же строго, как парижская Академия о французском языке, ставили ему в вину, и не без основания, допущенные им в своих композициях грамматические ошибки. Россини признал законность таких упреков, но в то же время заметил, что этих ошибок не нашли бы, если бы прочитали его рукопись. Впрочем, прибавил он, у меня всего шесть недель для сочинения оперы. Первый месяц проходит в развлечениях и забавах и только в последние две недели я могу сочинять в день по отрывку, который тут же распределяется между певцами. Где же, таким образом, мне взять время на проверку инструментовки?»

Мне говорили, и я великолепно помню это, что Россини за свои заслуги в искусстве был освобожден по особой милости от призыва. Но это было не в Пезаро, которого Россини не видел после своего рождения вплоть до того дня, когда привез туда «Сороку-воровку»<sup>20</sup>, да и сама поездка его в Пезаро состоялась через несколько лет после отмены в этой области закона о воинской по-

\* В итальянском языке слово «фиаско» (fiasco) имеет двойное значение: 1) оплетенная бутылка для вина; 2) провал, поражение (примеч. переводчицы).

винности. Впрочем, я считаю, что старая родина имела бы слабого защитника в лице Россини. Он всегда избегал опасных столкновений. Он родился для блаженного спокойствия. Совершенно верно то, что болонские пуристы ополчились на Россини за грамматические ошибки, которые он допускал в своих операх. Были ли они правы, я не знаю, потому что ничего не смыслю в столь высоких материях, однако же хочу высказать, подобно другим, свое мнение. Сначала Россини, одушевленный необычайным вдохновением, сочинял, не имея достаточного музыкального образования, с душой, полной новых идей и новых мелодий. Сознывая, что существующие музыкальные правила не являются больше необходимой условностью, он ломал их и считал, что может делать это безнаказанно. Столь же блистательно сколь и продуктивно, ему достаточно было двадцати или двадцати двух дней, чтобы сочинить оперу. Против этого потока критические статьи пуристов пытались воздвигать плотины, но Россини, торжествующий, во славу нового, смёл препятствия на своем пути и своими музыкальными творениями заслужил признание в самых цивилизованных странах. И поскольку его творческие достижения оказались поразительными, то отклонение от правил чуть было не превратилось в само правило, и то, что было ошибкой — не стало предписанием. В любом деле люди чаще всего ценят результат. Если бы могло случиться, что я, не владея мастерством, оказалась способной выдумать новые приемы и новые мелодии и добилась успеха у публики, хотя была бы абсолютно не сведуща в искусстве композиции, меня бы сочли за женщину выдающуюся. Первые музыканты, разумеется, не знали правил искусства, хотя были, в то же самое время, его творцами и изобретателями. Так было и с первыми художниками и с первыми поэтами. А кем был первоначально Шекспир, самый великий английский трагик? Вижу, что я забралась слишком далеко, но факт подходит к моему случаю. Барилли, знаменитый певец-буффо, не владея основами искусства, стяжал себе на многие годы громкую славу в театрах Италии и Франции. Банти и Гаффорини мало или ничего не знали о правилах искусства, но были мастерами того искусства, которое завоевывает сердца и приносит богатства импресарию. Россини этим искусством покори́л мир, я бы сказала, реформировал музыку и с полным правом мог бы заявить: «Если вы хотите музыки, вам придется прибегнуть к моей. А вы, великие

пуристы, столпы правил и знаний, вы должны отступить, потому что ваша музыка манит только ко сну. Народы Италии, Франции и Германии отшатнутся от пуристов при первом же испытании. Они сбегаются слушать мои сладостные мелодии и превозносят меня до небес».

Но Россини, хотя и считал себя выше критики современников, тем не менее во что бы то ни стало захотел отойти от своих первоначальных творческих идеалов и проложить новые пути. Он принял сторону пуризма и занялся поисками новых мудреных комбинаций, но не добился, по-видимому, тех успехов, которые сопутствовали ему прежде. Поразмислим над какой-нибудь из его опер, написанных в Неаполе, и посмотрим, подтвердится ли мое предположение. Рассмотрим «Моисея», оперу, признанную классической за чистоту композиции. Разве ей всегда сопутствовал успех, когда среди ее исполнителей не было мадам Кольбран и синьоров Давида, Нощари и Бенедетти? А в таком случае, кому же принадлежит успех? Успех принадлежит целиком Россини тогда, когда его оперы в исполнении даже посредственных артистов заставляют рукоплескать себе во всех частях мира. «Итальянка в Алжире» исполнялась самыми низкопробными актерами, и ей всегда рукоплескали и устраивали радостный прием. Почти то же самое можно сказать о «Турке в Италии» и о «Севильском цирюльнике».

Ну, а представим себе «Армиду», «Магомета» или «Моисея». Может быть кто-нибудь посоветует мне не смешивать оперы-серии с операми-буффа. Мне скажут, что первые должны быть всегда хорошо пропеты, тогда как для вторых порой достаточно мимического искусства актеров или миловидности примадонны. Это не всегда верно. Допустим, что опера-буффа, даже холодная и глупая, в силу названных предпосылок будет ставиться в каком-нибудь театре Италии, но никогда не доставит удовольствие целой культурной нации та опера, которая сама по себе не будет прекрасна и насыщена новыми мелодиями.

Именно этими достоинствами изобилуют «Итальянка в Алжире» и другие вышеупомянутые оперы. Если бы меня попросили привести пример, я обратилась бы к «Деметрию и Полибио», «Валтасару», «Танкреду», «Аврелиано», «Счастливому обману»<sup>21</sup> — операм-серии (кроме последней, семисерии), в которых всюду сверкает талант раннего Россини, благодаря чему они нрави-

лись и нравятся, хотя в них и не поют синьора Кольбран, Давид, Бенедетти и Ноццари.

Я не знаю, заявлял ли когда-либо Россини о том, что ему давали только шесть недель времени на сочинение оперы, и что только в последние две он писал в день по отрывку, распределявшемуся тут же между певцами. Я не знаю также, говорил ли когда-либо Россини о том, что у него не оставалось времени на просмотр инструментовки. Я была вместе с Россини в Риме в период карнавалов 1816—1817 годов, во время которых он сочинил «Севильского цирюльника» и «Золушку» и ей-же-ей, первая из названных опер ему стоила стараний и труда, и он вовсе не ограничился пятнадцатью днями, предшествовавшими премьере<sup>22</sup>. Скорее «Золушка» была сделана им наспех. Гениальный Россини не имел необходимости пересматривать инструментовку своих опер. Я считаю, что и сейчас ему нет никакой необходимости проделывать такую работу.

#### Глава IV

«Россини имел договоры со всеми городами Италии. Он мог написать четыре или пять опер в один год. Таким образом, начиная с 1810 до 1816 год, он переезжал из Венеции в Милан, из Рима в Неаполь, из Болоньи в Феррару, пребывая в каждом из этих городов по три-четыре месяца. Многие импресарио обогатились благодаря операм Россини».

Россини после оперы «Странное недоразумение» никогда больше не писал для Болонского театра. Для Феррарского театра он сочинил только «Валтасар, или Кир в Вавилоне»<sup>23</sup> на слова графа Авенти, и я вполне согласна с синьором английским журналистом, что многие импресарио обогатились с помощью музыки Россини, чего нельзя сказать обо всех актерах, исполнявших его оперы.

#### Глава V

«Этот маэстро после успеха какой-нибудь из своих опер тотчас же писал своей матери и отправлял отцу две трети полученных денег и хотя всегда путешествовал с восемью или десятью цехинами в кармане, однако он самый веселый человек на земле и издевается над дураками, с которыми встречается во время своих переездов. На пути в Реджо он выдал себя своим ком-

паньонам по карете за маэстро, смертельного врага Россини. С места в карьер он симпровизировал самую ужасную критику на свои лучшие арии и спел их, чтобы показать как убого писал знаменитый Россини».

Для того чтобы поговорить о заслугах Россини, эта глава как нельзя кстати. Анекдот с Реджо может быть достоверен, но я знаю другие, гораздо остроумнее. Невозможно найти в человеческой душе большую неприязненность. Я видела его много лет назад за роскошным ужином, на котором он изобразил приглашенным гостям провал своего «Сигизмунда». Потом, вспомнив как его осматривали в Венеции, он продемонстрировал свист так, что его было слышно в самых отдаленных апартаментах. Он повторил проклятья, которые на него были обрушены и проявил максимум равнодушия к своей неудаче.

## Глава VI

«Когда Россини подписал договор с Римом, импресарио предложил ему, после того как цензура забраковала несколько сюжетов, написать новую музыку к «Севильскому цирюльнику». Сначала пезарский маэстро колебался, затем написал Паиззелло, испрашивая у него разрешения, которое тот даровал, не сомневаясь в благополучном исходе. Россини показал письмо всем любителям музыки и даже напечатал в либретто соответствующее предуведомление. Он сочинил своего «Цирюльника» в тринадцать дней и сознался, что у него было сильное сердцебиение на первом спектакле, в тот момент, когда он садился за пианофорте.

Начало оперы римлянам показалось скучным и значительно уступающим опере Паиззелло. Ария, пропетая Розинной «Io sono docile»\*,—скорее наглые крики пожилой женщины, чем нежная жалоба влюбленной девушки, она не понравилась публике. Первые аплодисменты выпали на долю дуэта Розинны и Фигаро. «Ария о клевете» была признана очень красивой, но она сильно напоминала «арию мести»\*\* из «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

На долю этой оперы выпала странная судьба: на первом спектакле она не понравилась, а на втором бь

\* В общепринятом русском переводе: «Я так безропотна...», вторая часть каватины Розинны из первого действия оперы «Севильский цирюльник».

\*\* Ария графа «От зависти сгорая» из третьего действия оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта.

ла принята с энтузиазмом. Тем не менее римские критики нашли, что Россини значительно уступает знаменитым маэстро в воплощении нежной страсти. Сложные трели и рулады, в которых изощряется Розина, вызвавшие столько аплодисментов в Париже, были почти освистаны в Риме. Сложилось мнение, что если бы Чимароза когда-либо сочинил «Цирюльника», то опера получилась бы гораздо комичнее и гораздо более страстной! Утверждали, что россиниевский квинтет «Доброй ночи», в котором отправляют спать донна Базилио, несравненно хуже квинтета Паизиелло.

Теперь, синьор английский журналист, поговорю я, для которой Россини написал партию Розины в «Севильском цирюльнике».

Цензура не имела к Россини ни малейшего отношения. Либреттисту Ферретти поручили сочинить либретто для театра Арджентина, главная роль предназначалась для тенора Гарсиа. Ферретти представил сюжет о влюбленном в трактирщицу чиновнике, ухаживаниям которого противодействовал один судья. Импресарио показало, что сюжет несколько вульгарен, и, отказавшись от Ферретти, он обратился к другому либреттисту, синьору Стербини. Последнему не повезло с «Торвальдо и Дорлиской», и он решил еще раз бросить вызов судьбе. Договорились с Россини о сюжете нового либретто, и по общему согласию выбор пал на «Севильского цирюльника». Россини не писал Паизиелло, как предполагают, ибо знал, что один и тот же сюжет может быть успешно использован различными художниками. Кто из знаменитых трагиков XVIII века не сочинял «Меропу»! «Олимпиада»<sup>24</sup> почти одновременно была положена на музыку Чимарозой и Паизиелло без того, чтобы один спрашивал разрешения у другого. В своем обращении к публике Россини объяснил, что он взял сюжет, с таким мастерством уже использованный Паизиелло, не для того, чтобы обидеть достойнейшего композитора. Быть может, этот жест сыграл некоторую роль в последующем провале. О, чего только не говорилось по этому поводу в тот день на улицах и в кафе Рима! Завистники и злопыхатели жаждали доказать, что от гениального Россини не осталось и следа, и поэтому были чрезвычайно удивлены, услышав, что благородный импресарио театра Арджентина<sup>25</sup> предложил ему сочинить оперу. Все приготовились провалить Россини и, чтобы лучше преуспеть в задуманном, начали упрекать



его за то, что он взял сюжет, использованный Паизиелло. «Вот,— кричали, собравшись в кружках,— до чего может довести гордыня юношу, который не слушает советов! Ему взбрело в голову стереть бессмертное имя Паизиелло! Ты еще пожалеешь об этом, безумец, ты еще пожалеешь!»

В подобных случаях от друзей мало толку, их благородное молчание иногда воодушевляет и подогревает врагов.

Из-за своей уступчивости, оказавшейся роковой, Россини, глубоко уважавший тенора Гарсиа, разрешил ему сочинить ариетту, которая должна была быть им пропета под окнами Розины после интродукции.

Гарсиа действительно сочиняет испанские любовные песни.

Но Гарсиа, настроив на сцене гитару, что вызвало бесцеремонные смешки в зале, спел свою каватину без всякого воодушевления, и публика отвергла ее с негодованием. Я приготовилась к самому худшему. Трепеща поднялась по лесенке, которая должна была вывести меня на балкон, чтобы пропеть следующие два слова: «Продолжай, о дорогой, о, продолжай так» («*Segui, o caro, deh segui così*»). Римляне, привыкшие бурно рукоплескать мне в «Итальянке в Алжире», ожидали, что я снова заслужу аплодисменты приятной любовной каватиной.<sup>26</sup> Услышав эти несколько слов, они разразились свистками и бранью. Затем случилось то, чего и следовало ожидать. Каватина Фигаро, хотя и мастерски пропетая Дзамбони и прелестнейший дуэт Фигаро и Альмавивы, исполненный также Дзамбони и Гарсиа, не были даже прослушаны. Наконец я появилась уже не у окна, а на сцене, возлагая надежды на помощь моих предыдущих тридцати девяти выступлений, проходивших с неизменным успехом.

В ту пору я не была пожилой, синьор журналист, мне едва минуло двадцать три года. Мой голос считался в Риме одним из самых красивых, когда-либо слышанных. Я всегда с честью исполняла свой долг, и я считалась любимницей римлян. Поэтому они затихли и приготовились слушать меня. Я набралась снова храбрости, и как я пропела «каватину гадюки»,<sup>27</sup> пусть скажут сами римляне и Россини. Они оказали мне честь тремя последовательными вызовами, и даже Россини поднялся один раз, чтобы поблагодарить их. Сильно ценивший тогда мой голос, он повернулся ко мне от чембало и сказал

шутя: «Вот это дар!» — «Поблагодари его (ответила я ему, улыбаясь), ибо без его милости в этом месте ты бы не поднялся со своего стула!» Тогда решили, что опера воскресла, но оказалось иначе. Мы спели с Дзамбони красивый дуэт Розины и Фигаро, и зависть, закусив удила, пустилась во все тяжкие. Свистели со всех сторон. Подошли к финалу, представляющему собой классическую композицию, которая оказала бы честь любому мировому композитору. Взрывы смеха, крики, свистки, и если наступало затишье, так только для того, чтобы после него они раздавались еще сильнее.

Затем наступила очередь красивого унисона: «Это приключение».<sup>28</sup> Кто-то с галерки заволпил петушиным голосом: «Вон они — похороны герцога Чезарини».<sup>29</sup> Невозможно описать оскорблений, которые посыпались на Россини, остававшегося стойко за своим чембало и казалось говорившего: «Прости, о Аполлон, этим синьорам, ибо они сами не ведают того, что творят».

По окончании первого акта Россини на глазах у всех принялся аплодировать, но не своей опере, как все решили, а актерам, которые, по правде говоря, сделали все от них зависящее. Многие сочли это за личную обиду. Этого достаточно, чтобы представить каков был «успех» второго акта.

Россини покинул театр с видом самого равнодушного зрителя. С душой, полной смятения, я отправилась к нему домой успокоить его, но Россини не нуждался в моих утешениях: он спокойно спал.

На следующий день Россини убрал из своей партитуры все то, что казалось ему действительно достойным порицания, а затем притворился больным, вероятно для того, чтобы не появляться за чембало. Между тем римляне образумились и решили со вниманием прослушать всю оперу, чтобы затем оценить ее по справедливости. Они явились в театр и во второй вечер и прослушали оперу в полнейшей тишине. С этого места синьор журналист начинает говорить правду. Опера была увенчана аплодисментами всего зала. После спектакля мы все отправились к мнимому больному, его постель была окружена многими именитыми римскими синьорами, сбежавшими поздравить его с превосходнейшим произведением. На третьем спектакле аплодисменты все крепли: наконец-то «Севильский цирюльник» Россини попал в число музыкальных произведений, которые ни-

когда не стареют и достойны быть наряду с самыми прекрасными операми-буфф Паизиелло и Чимарозы.

Что касается трелен и рулад Розины, то синьор журналист собирался, возможно, покритиковать синьору Фодор, которая исполняла эту роль в течение нескольких месяцев в Париже. Я также слышала ее в Венеции, она пела партию Розины, пожалуй, с чрезмерными флюритурами. Впрочем, достоинства этой отличной певицы выше замечаний синьора журналиста. Что до меня, то за короткий период моей театральной карьеры, я исполняла партию Розины в Риме, Генуе, Болонье, Флоренции, и на мою долю выпали бесконечные проявления одобрения публики. Могу сказать это без хвастовства, потому что еще раньше то же самое было сказано всеми, кто приходил меня слушать. Гранара, Боски, Картони — импресарио названных городов, опровергните мои слова, если можете, прошу вас об этом.

Наконец все согласились на том, что «Севильский цирюльник» — шедевр. Повсюду импресарио и певицы хватались за него, как за якорь спасения. Финал, дуэт, квинтет, терцет производят потрясающее впечатление. Ария дона Бартоло, которой заменили во Флоренции арию из партитуры, является сочинением синьора Пьетро Романи. Это прекрасная ария, и Россини не возражал против введения ее в свою оперу<sup>30</sup>.

Может быть мои читатели не будут протестовать, если я поговорю немного также об опере «Золушка», которую Россини сочинил для меня в Риме в 1817 году. Меня вынудил заговорить о ней другой парижский журналист, написавший об этой опере также весьма странно. Он находит интродукцию слабой, партию примадонны полной недостатков: то в ней не хватает музыки, то она слишком роскошна и, наконец, считает, что для пения годится только одно рондо, которое, кстати, не представляет ничего особенного. Он порицает либретто, в котором «туфельку» подменили «браслетом» и ехидно заявляет, что может простить это либреттисту только в том случае, если примадонна, для которой написана данная опера, имеет красивую ручку и безобразную ногу.

Презрены те, что марают бумагу, дабы добиться незаслуженного успеха у читателей! В театрах Рима актерам не позволяют делать любые телодвижения, как на сценах Франции. Нашли, что пользуясь туфелькой, можно в какой-то мере нарушить приличия, а поскольку

речь шла о музыкальном произведении, можно было вполне заменить туфельку браслетом.

Пусть не воображает синьор парижский журналист,<sup>31</sup> что я говорю это в оправдание моей ноги; он меня не знает, а если бы знал, может быть, сказал бы, что мне гораздо выгоднее было бы оперировать туфелькой, чем прибегать к помощи браслета.

Затем я скажу вам, синьор журналист, что интродукция «Золушки» замечательна, и могла бы привести тому доказательства. Скажу вам, что роль примадонны разнообразна, приятна и великолепна, что бы там не говорили, хотя должна была изрядно утомить вас. Не знаю, удалось ли синьорине Бонини удовлетворить парижскую публику в этой трудной роли. Очевидно одно: партия Золушки предназначалась не для сопрано, однако сопрано ее поют, применяясь, кто лучше, кто хуже, к искрометным руладам. Золушка может быть исполнена с полным успехом только певицей, обладающей голосом ровным, подвижным и гибким, охватывающим две с половиной октавы. Тот, кого природа не одарила всем этим, согласно замыслу Россини, не должен петь партию Золушки.<sup>32</sup> Но вернемся к взятому на себя обязательству.

## Глава VII

«В то время импресарио королевских театров в Неаполе был синьор Барбайя, который предугадал в Россини самого талантливого композитора своего времени и привлек его к себе на очень выгодных условиях. Он сделал его дирижером оркестра театра Сан-Карло, вменив ему в обязанность сочинять три оперы в год. Россини принял эти условия с оплатой девять тысяч франков ежегодно, и хотя по характеру своему был непоседа и любил бродячий образ жизни, тем не менее оставался на своем посту несколько лет подряд.

Он написал для Сан-Карло «Елизавету», «Отелло», «Армиду», «Моисея», «Зораиду» и «Деву с озера». Он выдвигал много возражений против драмы «Отелло», но автор либретто маркиз Берио откровенно сказал, что Шекспир был варваром и что его нужно исправить. Впрочем, по праздничной увертюре видно, насколько маэстро проникся трагическим духом драмы».

К тому времени когда Россини пригласили в Неаполь, он сочинил всего несколько опер и разумеется еще

не дал для сцены «Севильского цирюльника». Он даже уехал из Неаполя в Рим, чтобы написать там это произведение. Я достаточно говорила выше о некоторых операх, написанных Россини в Риме; народы Италии не престанно выражают свое отношение к ним, и оно нисколько не расходится с моим. Мне остается добавить кое-что об «Отелло», которого английский журналист хочет уничтожить своей критикой. Действительно, увертюра в «Отелло» веселая и на первый взгляд она плохо вяжется с трагической драмой. Но кто вообще предписывает, каким должен быть характер оперных увертюр? Я не помню увертюр, действительно соответствующих тому, что происходит на сцене, за исключением опер Глюка «Альцеста» и «Ифигения». Увертюра Паэра к «Сарджино»,<sup>33</sup> увертюра Майра к «Джиневре» так же соответствуют содержанию опер. Вообще все увертюры отличаются большой живостью и неопределенностью. Одни претендуют на то, что увертюры должны представлять собою резюме опер, в то время как другие утверждают, что они не должны иметь с ними ничего общего: их развитие и их построение могут быть свободными и вольными. Опера «Отелло» начинается празднично, затем появляется Отелло с радостной каватиной. Сочиняя увертюру к этой драме, маэстро исходил из настроения ее первых сцен. Тут нет ошибки.<sup>34</sup> В остальном «Отелло», что бы о нем не говорили парижане, необыкновенно понравился в Неаполе, Риме, Флоренции и во многих других просвещенных городах Италии, а некоторые действительно поразительные эпизоды декламационной музыки произвели там фурор. В общем, «Отелло», хотя и написан по всем правилам искусства, во многом сохраняет достоинства раннего вдохновения Россини: оригинальность и привлекательность (*la vaghezza*).

### Глава VIII

«Со временем Россини превратился в лентяя и тем в известном смысле вредил своей славе. В последних его партитурах находятся самое большее два или три оригинальных мотива, все остальное не более чем видоизмененное повторение прежних мыслей. Редкое появление нового в его музыке, тем не менее столь великолепной, является в общем его огромным недостатком. Та часть миланской публики, которая умеет рассуждать и судить, уже выразила свое отношение тогда, когда

Россини написал в Милане «Сороку-воровку». Эта новая опера встретила действительно положительный прием, которому много способствовало искусство Беллок, Галли и Амбрози. Но когда первый взрыв энтузиазма прошел, и музыку оценили спокойно, в ней нашли много шума и ритмы вальса в сценах самых волнующих и ужасных. Приверженцы Россини, наоборот, считали заслугой то, что он смягчил ужас слов легкой музыкой, добавляя, что Моцарт, например, сочинил бы «Сороку-воровку» столь патетически, что ее было бы утомительно слушать. Вопреки всему каватина «От удовольствия у меня прыгает сердце» достойна Чимарозы. То же самое говорится о молитве «Благостный бог».<sup>35</sup>

Мне кажется, что здесь английский журналист говорит неплохо. «Сорока-воровка», наиболее обдуманная из опер Россини, дает представление, хотя и отдаленное, об отдыхе, который он собирается дать своему гению. Но сколько в ней прекрасных эпизодов, непосредственных и волнующих. Необычайной красотой отличается именно каватина примадонны. Кантилена сразу же захватывает вас. Хотя менее эффектна, но приятна и красива мелодия молитвы «Благостный бог». Похвалим синьора журналиста, поскольку он не настаивает на том, что Россини взял главный мотив для нее из католической литании, подхваченной им может быть в Неаполе.

## Глава IX

«Музыка «Бьянки и Фальеро»<sup>36</sup> была принята в Милане холодно. Опера совершенно лишена оригинальности. Несмотря на это, квартет второго акта заслуживает быть поставленным в один ряд с шедеврами знаменитых маэстро: ничто не может сравниться с ним ни в «Севильском цирюльнике», ни в «Сороке-воровке». Это превосходная композиция, носящая отпечаток патетики, но ей не хватает грустного моцартовского колорита. Вигано использовал ее с большим эффектом в одном из своих балетов».

По поводу этой главы у меня нет никаких замечаний.

## Глава X

«Россини сочинил свою оперу «Торвальдо и Дорлинка», если я не ошибаюсь, в Риме. Она является повторе-

инем его первых опер, и единственной оригинальной фразой в партии Кампореци является та, что начинается словами: «Мой Торвальдо, где ты?»

Как я говорила раньше, «Торвальдо» сочинен в Риме до «Севильского цирюльника» и был пятой или шестой оперой Россини, следовательно не мог быть перепевом его предыдущих опер<sup>37</sup>. Кампореци не имеет к этой опере никакого отношения, потому что в тот период она даже и не начинала свою театральную карьеру. Примадонной в «Торвальдо» была Сала. Позже опера исполнялась в Барселоне.<sup>38</sup>

## Глава XI

«Задолго до «Торвальдо» маэстро написал «Турка в Италии» для миланской Ла Скала. Но миланская публика, утомленная бесконечными повторениями одного и того же, приняла холодно новое сочинение, хотя Пачини, один из первых комиков-буфф, достаточно хорошо исполнил свою партию. В Париже в эту оперу ввели разные куски из «Золушки».

Опера «Турок в Италии» не доставила большого удовольствия в Милане, признаю это, но зато так понравилась в Риме, Флоренции, Болонье и других местах, что может по справедливости быть причисленной к прекрасным операм Россини. Может быть, синьор журналист видел Пачини в Милане, я видела Верни в Болонье. Нет ничего более правдивого в музыке и действии, чем квинтет второго акта «Я не знаю мою жену». В остальном нельзя отрицать того, что в «Турке в Италии» встречаются мотивы, выхваченные из предыдущих опер. Например, <...> в начале дуэта «Вы турки, я вам не верю» есть много общего с дуэтом «Капризам судьбы» из «Итальянки в Алжире». Ну и что из того? Эти музыкальные номера, оригинальные сочинения Россини понравились в «Итальянке» и в «Турке» и если бы снова дали эту последнюю оперу в хорошем исполнении, мы получили бы от нее в четвертый раз высокое наслаждение.

## Глава XII

«После благосклонного приема «Танкреда», «Итальянки в Алжире», «Пробного камня», «Севильского цирюльника», «Сороки-воровки», «Девы озера» итальянцы не хотели больше слушать никакой другой музыки,

кроме музыки Россини. Одна итальянская газетка насчитала в 1819 году семнадцать театров, в которых одновременно шли оперы Россини, не считая семи театров за пределами Италии. Рассказывают, что Россини заметил по этому поводу: «Я самый молодой и самый счастливый из композиторов». Но как раз этот необыкновенный и неслыханный триумф воспрепятствовал длительной популярности Россини. Можно сказать, что Италия теперь пресытилась его музыкой, и первый же маэстро, у которого хватило бы достаточно смелости и таланта не подражать Россини и отказаться от крещендо, что означает возврат к медленным темпам или истинно выразительному пению, несомненно затмил бы блеск Россини и ослабил бы его авторитет».

Россини нет надобности говорить: «Я самый молодой и самый счастливый из композиторов». Это истина, признанная всей Европой. В тридцать один год, со своими сорока операми<sup>39</sup>, из коих почти все потрясающие, обладатель по меньшей мере семидесяти тысяч скуди, можно предположить, что он был вполне спокоен, чувствуя прочность своего положения. Но отсюда вовсе не следует, что этот... необыкновенный и неслыханный триумф помешает длительной популярности Россини. Во Франции неоднократно говорили, что Россини, подобно низложенным Паизиелло и Чимарозе, сам в свою очередь будет с треском низвергнут: ниспровергатель правил и смелый новатор, он должен будет в конце концов пасть под тяжестью собственных триумфов. На эти утверждения, являющиеся, по существу, всего-навсего пожеланиями злопыхателей, я отвечу так: либо Россини найдет для своих будущих сочинений новые мысли, которые проникнут в душу слушателей, тогда он снова взойдет на триумфальную колесницу, либо Россини, за счет своей гениальности, захочет мудрствовать лукаво в искусстве, дающем наслаждение, тогда его первенству в мире наступит конец. О, как прекрасно подходит к этой ситуации одно изречение Горация! Как женщина говорит о Горации? Да, о Горации, не удивляйтесь: хотя я и женщина и певица, но часто читаю Метастазियो. Так как я от него в восторге, я не довольствуюсь чтением только его либретто. Я читаю также его канцоны, письма, переводы. Посмотрите, как Метастазियो переводит Горация в книге «Искусство поэзии», том 45, страница 50: «Употребление и размещение слов требует тонкости и осторожности. Ты тогда будешь уважаемым оратором, когда слова, извест-



ные каждому, благодаря твоему умелому обращению и распределению, покажутся новыми» <sup>40</sup>.

Я перефразирую эти слова применительно к композиторам и к Россини и делаю следующий вариант:

«Употребление и распределение нот требует тонкости и осторожности. Тогда ты будешь отличным композитором, когда многим известные звуки, благодаря твоему умелому обращению и распределению, покажутся новыми»

Вот в чем вся премудрость современной музыки. Успеха не добьются тем, что откажутся от крешендо <sup>41</sup>. Теперь не те времена, чтобы слушать (по крайней мере, в большинстве случаев) арии, заканчивающиеся медленно или томно.

Уже сейчас в стретто, квартетах, квинтетах, финалах все слова должны звучать громогласно. Такими представляли их себе также Паизиелло, Гульельми, Чимароза. Как же в таком случае обойтись без крешендо? Я повторяю вам: крешендо будет существовать до тех пор, пока будут посредством музыки подражать оттенкам естественной речи. По мере того, как развивается разговор, человек излагает свои мысли все с большим жаром. То же и в музыке. Не говорите мне о возвращении к ларго <sup>42</sup>. Считая его истинно выразительным пением, я отвечу: если бы эти ларго были сочинены наподобие, например, ларго синьоры Мольца «Обожаемый юноша, дивное наслаждение моей жизни» или же паизиелловского «Все зависит от тебя», или же многих, принадлежащих перу Сарты и Анфосси, они чрезвычайно наскучили бы публике. Пьесы в характере ларго тоже должны быть сочинены с новыми мелодиями и хорошо подходить к словам, к которым они предназначены: «Елена, о ты, которую я страстно желаю» в «Деве озера» Россини относится к числу приятных ларго. Ларго каватины «*Palpiti*», ларго рондо «Зачем мы зажигаем огни», ларго Паэра в «Гризельде», «Агнессе» и «Камилле», нежнейшие ларго Майра из «Джиневры» и «Элизы»... О! Они действительно созданы, чтобы доставлять самые тончайшие душевные наслаждения!

### Глава XIII

«К необыкновенным качествам Россини относится легкость сочинения. Один из первых музыкальных издателей в Милане, извлекий колоссальные барыши из его

опер, уверял меня во время своего пребывания во Флоренции, что Россини сочинил одну из своих самых красивых арий для «Сороки-воровки» за один час в его конторе для переписки, среди криков двенадцати или пятнадцати переписчиков, громко диктовавших копируемую музыку. Что же касается канцон и романсов, которые принесли столько славы разным маэстро, то для Россини было сущим пустяком сочинять их по дюжине в день в момент одевания перед выходом из дома».

Легкость, с которой Россини сочинял музыку, невообразима. Я с этим согласна. Но и здесь также разрешите сделать оговорку. Когда Россини сочиняет, вдохновленный своим гением, он пишет с необыкновенной быстротой. Шум, который стоит вокруг него, не только не мешает, а, наоборот, помогает сочинять музыку. Как и Чимарозу, болтовня друзей вдохновляет его на новые мысли. Не так обстоит дело, когда он сочиняет, например «Монсея». Тогда ему нужно сосредоточиться, искать, снова искать, напряженно работать, и порой, преодолевая трудности, Россини ускользает от Россини. Впрочем, я видела его в Риме сочинявшим «Золушку» посреди самого невероятного шума. Он просил своих друзей помочь ему таким образом. «Если вы уйдете,— говорил он порой,— у меня не будет стимула и поддержки». Странная причуда! Тут же, хоть и в сторонке, смеялись, разговаривали и даже напевали приятные арийки. А Россини? Россини, вдохновляемый своим гением, время от времени давал почувствовать всю его силу, создавая за пианофорте замечательнейшие сцены.

#### Глава XIV

«Знаменитый Вигано отобрал лучшие мелодии из опер Россини для своих балетов «Мирра», «Отелло», «Весталка». И как это ни странно, но получается именно так: после зрелища этих великоленных балетов в Милане, оперы Россини слушались равнодушно».

Обхожу молчанием эту главу. Пусть она свободно войдет в мир истины.

#### Глава XV

«Главная черта музыки Россини, по-видимому, заключена в ее необыкновенной быстроте, не позволяющей душе предаваться глубоким впечатлениям и сладостным

мыслям, которые постоянно встречаются в медленных движениях (Grave) Моцарта. Подобная быстрота сопровождается всегда новыми дерзаниями, которые зачаровывают. Из этого следует, что при сравнении с музыкой Россини всякая другая музыка кажется слабой и скучной. Но это непрерывное великолепие — главная причина того, что сочинения Россини не оставляют длительного впечатления. Итальянские утонченные любители музыки жаждут теперь иного. Что станет с «Севильским цирюльником», когда он достигнет возраста «Тайного брака» и «Дон Жуана»? Разве можно встретить во всей драме «Отелло», основой которой является ревность, хоть одну ноту, выражающую так верно самую жестокую из всех страстей, как в арии графа Альмавивы «От зависти сгораю» из «Свадьбы Фигаро»? Но вопреки всему этому, музыка Россини всегда развлекает, и в то время как требуется не только высокая степень внимания, но также сильное душевное напряжение, чтобы слушать соответствующим образом оперы, в которых Моцарт пытался выразить впечатления и глубокие страсти, оперы Россини, состоящие преимущественно из концертных арий, требуют малого внимания, слух развлекается, а душа очень редко принимает в них участие».

Эта последняя глава особенно трудна для меня. Здесь нет фактов, требующих подтверждения или опровержения; здесь говорится о Моцарте и Россини. Синьор английский журналист полагает, что Россини покоряет необыкновенной быстротой темпов, не оставляя глубоких впечатлений, которые порождают сочинения Моцарта. Опыт многих лет воодушевляет меня выразить свои чувства также и по поводу данных утверждений. Прежде всего я приведу понравившуюся мне мысль, которую прочла недавно в одной современной французской книге: «Музыка — это монархия, а пение царствует в ней абсолютным монархом. Аккомпанемент является верным и послушным подданным монарха». Исходя из этих слов (пусть не обижаются иностранцы в Италии) я считаю, что оперы Россини будут всегда нравиться публике больше опер Моцарта. В операх Россини вы всегда найдете итальянское пение. Я могла бы процитировать здесь по крайней мере сорок арий Россини, все прекрасные и певучие и все по вкусу ореккиантистов\*, я хочу сказать,

---

\* Ореккиантисты (от *ит. orecchianti*) — люди, поющие и играющие по слуху.

по вкусу людей, столь восприимчивых к очарованию музыки, что они быстро запоминают наиболее чувствительные мелодии и, едва прослушав, повторяют их с величайшим наслаждением. Нет ни одной оперы Россини, в которой не главенствовал бы этот чисто итальянский вкус, оказавший огромное влияние на музыку других стран. Где в операх Моцарта певучие арии, которые были бы по вкусу любителям? Я пела партию Церлины в «Дон Жуане» и, за исключением дуэта «Ручку мне дашь свою ты», какой другой отрывок мог запечатлеться в душе? Хотя (что я говорю?!) этот превознесенный дуэт настолько тривиален, что его не вспоминают ни любители, ни пуристы.

А затем, музыка наших дней вся, по существу, быстрая, независимо от того, сочинена ли она Россини или Моцартом. Я не говорю, что *ларго* должно быть скорым, как *аллегро*. Конечно, нет. Но ведь и *ларго* пробегает, не принеся умиротворения душе слушателей, и это допускается. Либо эти *ларго* производят сразу же очаровательное впечатление, либо сразу же вам надоедают. В первом случае удовольствие возникает не из-за медленного темпа, а из-за новизны и изящества сочинения. Также будет обстоит и обстоит дело с *аллегро*. Скажу больше, если бы пришлось рассуждать и строить умозаключения по поводу музыкальной фразы или мотива, то душа под гнетом рассудка не испытала бы никакого наслаждения. И это так. Представьте себе непонятные стихи или стихи, полные мудреных слов, и заставьте переложить их на музыку. Если окажется, что публике потребуются, как это частенько бывает, специальные пояснения к тексту, то тогда от нее ускользнет прелесть мелодии, и она не получит от нее наслаждения, которого можно было ожидать. Этим я хочу сказать, что наша музыка по самому существу своему быстрая, и эта быстрота не вредит и ничего не прибавляет к ее красоте. Музыка оперы всегда быстрая, даже если бы исполнение ее длилось десять часов.

Итальянцы не желают музыки, отличной от музыки Россини. Более того, они желают, чтобы Россини остался именно Россини и не искал запутанных новшеств и эффектов. Итальянцы желают выразительной музыки, которая сладостно проникала бы в сердца. Если какой-нибудь молодой маэстро сможет оказать такое воздействие, он будет поставлен в ряд с Россини и обретет подобно ему и славу и богатство.

Хотите знать, сеньор журналист, кому наскучила музыка Россини? — Завистникам его таланта и его удачи, некоторым маэстро, его современникам, фабрикующим бесстрастную музыку. Но публика и народ, любящие музыку, не страдают завистью, они презирают злобу. Какая-нибудь из его опер может быть сорвана на премьере неугодными театральными заводилами, но, как это было на втором спектакле «Севильского цирюльника» в Риме, Россини все равно достигнет триумфа, если останется самим собой. Но что будет с «Севильским цирюльником», говорит сеньор журналист, когда он достигнет возраста «Тайного брака» или «Дон Жуана»<sup>43</sup>? Может быть, то, что случилось с этими двумя партитурами, а может быть, нет. Уже теперь современные оперы по своей композиции сильно отличаются от старинных. В последних много арий и мало ансамблей, тогда как в современных операх вылезают со всех сторон дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты, и в них постоянно имеются грандиозные финалы. Поэтому самая прекрасная партитура, например, Анфосси или Саккини вызовет в конце концов глубокую скуку. Пусть хоть один импресарио опровергнет фактом мои слова. Но что я говорю? Все импресарио ищут только музыку Россини.

И поскольку иностранцы, постоянно ссылаясь на «Дон Жуана» Моцарта, хотели бы затмить ту скромную славу, которую принесла Италии наша музыка, язываю к толпе любителей или ореккиантистов поддержать меня.

Этот «Дон Жуан» Моцарта, наделавший столько шума в Милане и во Флоренции в театре Санта Мария, был потом холодно принят в других театрах Италии. По мнению многих маэстро, в нем имеются прекрасные фуги, но прекрасная fuga, говорит Руссо, неблагодарный шедевр гармониста<sup>44</sup>. Общий тон этой оперы, как и всех опер Моцарта, мне кажется невыдержанным, еще меньше выдержаны различные характеры и чувства. Крестьянин иногда поет в героическом духе, а более серьезный персонаж поет в тривиальном стиле<sup>45</sup>. Infernalная сцена в «Дон Жуане»<sup>46</sup> страшна и величественна.

Поклонники Моцарта и лицемерные обожатели его музыки говорят, что они пришли от нее в ужас. В болонском театре дель Корсо дело обстояло иначе. Там не нашли католическую литанию, но вспомнили «Quap-

tus tremor» или «Tuba mirum»\* самых холодных пуристов прошлого века. Этим я не собираюсь внушать презрение к Моцарту, которого, наоборот, должна чтить немецкая душа. Моцарт осмелился писать в итальянской манере и украсил ее прекрасными и искусными аккомпанементами, так, что самые устарелые вещи предстали как новые.

Но я взываю к итальянскому вкусу и прошу сладостного пения, которое проникает в душу, оно является абсолютным монархом музыки, требующим повиновения себе. Самобытность заключается в пении, в том пении, которое рождается из глубины сердца. Эта область чувства будет существовать вечно, ее единственную нужно ценить в театральных произведениях. И наконец, *bel canto* представляет собой творение гения. Для меня и для всех итальянских любителей больше значит одна прекрасная хорошо пропетая ария, чем все инструментальные квартеты и квинтеты вместе взятые (в которых, однако, Моцарта можно назвать энциклопедистом). «Если ищешь, если говоришь» Чимарозы, исполненное Маркези, Рубинелли и Паккьяротти трогает самые черствые сердца. «Этот сладостный трепет» Винтера, «Обожаемая тень, подожди меня» Дзингарелли, пропеты Крешентини, доставляли наслаждение в театрах Вены, Лиссабона и Парижа. И это вполне естественно. Несмотря на всю славу Паганини и всем известные достоинства Чентрони, их инструменты не поют.

С легким сердцем я расстаюсь с моим синьором английским журналистом, который, кончая свою критику, признает, что музыка Россини «всегда развлекает». Поэтому остановимся здесь и не будем больше продолжать. Когда музыка обладает этим свойством, вы всегда увидите людей, спешащих насладиться ее красотами.

А разве не естественно считать и называть красивым то, что нравится? Синьор журналист, желая сослаться на музыку Моцарта, говорит нам, что необходима «высокая степень не только внимания, но также сильного душевного напряжения, чтобы слушать соответствующим образом оперы, в которых Моцарт пытался выразить впечатления и глубокие страсти».

Синьор журналист, внимание необходимо, чтобы наслаждаться любым творением человека, и оно возбуждается, когда произведение вызывает интерес к музыке. Что касается впечатления, то оно быстропроходяще, по-

\* «Когда содрогнулся» и «Чудесная труба» (лат.) — эпизоды из Реквиема, католической заупокойной мессы

этому не может быть глубоким и постоянным. Музыка смолкает, тогда как живопись и скульптура позволяют вечно созерцать себя.

Доказывать в музыке можно за письменным столом, либо за чембало. Нельзя путать музыку, которая доставляет удовольствие в театре, с музыкой, представляющей механическое соединение нот. Оно может быть совершенным, но не произвести ни малейшего приятного ощущения.

Самый совершенный механизм порождает иногда тоску и зевоту. Ах, чего бы я здесь об этом не наговорила, если бы не боялась порицаний некоторых современных композиторов, которые, зная мое невежество в отношении их тайн, не преминули бы нанести мне удар, полученный Формионом, когда он, непосвященный в военное искусство, имел мужество вести переговоры об армиях и сражениях в присутствии Ганнибала. Итак, я умолкаю и пока кончаю.

## ФРОМАНТАЛЬ ГАЛЕВИ<sup>1</sup>

### ВОСПОМИНАНИЯ

1830 г.

...В понедельник 26 июля 1830 года афиши Оперы анонсировали на вечер того же дня спектакль «Вильгельм Телль». Утром, к полдню, весь персонал театра собрался на сцене. Все были обеспокоены назревавшими серьезными событиями, потому что знаменитые приказы были опубликованы накануне<sup>2</sup>, и все уже были охвачены духом восстания. Говорили о политике и готовили оперу. Я присутствовал на этой репетиции в единственном числе в темном зале, куда время от времени доносился глухой шум. Когда дошли до знаменитого терцета, а именно до слов главного героя: «Независимость или смерть!», дрожь пробежала по театру, и люди, находившиеся в глубине сцены, и люди, заполнявшие кулисы, актеры, оркестранты, механики, миманс, охрана, воспламененные как бы внезапно упавшей искрой, непроизвольно очутились все вместе посреди сцены и повторили в один голос клич Вильгельма. Никогда мизансцена, поставленная опытным режиссером, не была исполнена с такой силой и точностью... Многочисленные присутствующие тут же покинули театр и, спрятав под одеждой импровизированное оружие, помчались присоеди-

ниться к толпе, волновавшейся на бастионах. Спустя некоторое время пришло распоряжение отменить репетицию и заменить спектакль другим...

## АНТОНИО ДЗАОЛИНИ

### ПРОГУЛКА В ОБЩЕСТВЕ РОССИНИ<sup>1</sup>

1836 г.

В один прекрасный весенний день я отправился, по обыкновению, навестить Россини на его четвертом этаже над театром Фавар<sup>2</sup>. На этой вершине проживает великий маэстро или, скорее, еще цветущее и крепкое тело, полная огня душа, разносторонний ум великого маэстро, который уже многие годы не подает признаков жизни. Там он пребывает как бы на трофеях своей славы, как статуя великого человека на Вандомской колонне.<sup>3</sup>

Я встретил Россини в темной и узкой передней, которая вела в его комнаты. Последняя была слегка освещена через небольшую дверь, оставшуюся открытой для свободного выхода длинной вереницы мужчин, женщин, юношей, стариков — всякого рода музыкантов, следовавших за ним. Нужно признать, что Россини оставил искусство не от пресыщения, как покидают любовницу: он продолжает любить его. Разумеется он любит артистов, выслушивает их, дает им советы, делится с ними опытом, а они почитают его как своего верховного владыку. Прибыв после длительного спуска на улицу, эта почтительная фаланга артистов распрощалась с Россини, а я присоединился к нему, и мы вместе пошли по улице, которая некогда была бастионом этого большого города и до сих пор хранит старое название, по улице переполненной до отказа празднующими. К их числу присоединились и мы. Кружили взад и вперед, как если бы мы находились между двух баррикад, переходя бесцельно от одной темы к другой, пока речь случайно не зашла о музыке. Я сказал ему, как искренний друг и человек, который чувствует музыку, но не разбирается в ней, что в операх Моцарта и особенно в его собственных я обнаружил большую силу подражания.

Россини повторил, как эхо, эти последние слова, но с очень выразительным ударением и злой усмешкой. Я заметил: «Это у меня получилось глупо».



Он покачал головой и сказал: «Это общее заблуждение, оно присуще даже большинству тех, для кого музыка является профессией и кто рассуждает о ней с научных позиций. Музыка не подражательное искусство, а идеальное [*tutta ideale*] в своей основе, что же касается ее цели — возбуждающее и выразительное. Живопись и скульптура являются по существу подражательными искусствами, поскольку они имитируют действительность [*il vero*]. Идеал этих искусств состоит в создании из различных отобранных частей совершенного целого. Подражая, они представляют то, что человек видит, и говорят глазам и душе немим языком поз. В задачу музыки не входит, да она этого и не может, донести до ушей образ всего того, что человек слышит, но она возбуждает его, вдохновляет посреди опасностей сраженья, утешает и делает счастливым в уединении полей, новым, ей одной присущим языком говорит сердцу, возрождает самые яркие чувства, веселит, печалит, страшит, волнует. Знайте же, что существуют четыре характера или рода музыки: военная, пасторальная, серьезная, легкая [*il grazioso*]. Военная и пасторальная музыка незадолго до древних времен явилась открытием человека, который по своей природе ищет наслаждения и нуждается в возбуждении и утешении. Другие два рода, также идеальные, являются особенно выразительными».

Слыша, что Россини говорит о музыке серьезно и долго, я поразился и решил, поскольку он был в ударе, выудить из него все, что можно и потому прибавил: «Извините меня. Мне кажется, что чем лучше пение подражает манере, в которой мы выражаем наши чувства, тем больше его хвалят. Так, когда я слушаю арию Дездемоны «*Se il padre m'abbandone*» \*<sup>4</sup>, особенно в исполнении Малибран, Гризи, Паста, мое сердце преисполняется умилением, потому что эта мелодия подражает трогательнейшей жалобе несчастной, которая обращается с мольбой».

Я пристально смотрел на него, ожидая, что он вот-вот снова перейдет на шуточный тон, но Россини, продолжая оставаться серьезным, ответил: «Музыка может несовершенным образом подражать только тому, что порождает звук: дождь, гром, буря, скорбное рыдание, праздничное веселье. Пение — да, благодаря своему выразительному характеру оно в известной степени подра-

---

\* «Если отец меня покинул» (ит.).

жает декламации. Но такая ограниченная способность не может быть принята в качестве существенного атрибута подражания. Музыка является возвышенным искусством именно потому, что, не обладая средствами для подражания действительности, взлетает над обычной природой в идеальный мир и посредством небесной гармонии возбуждает земные страсти. Музыка, повторяю, целиком идеальна, она не является искусством подражательным».

— А «Семь слов», «Времена года», «Сотворение Мира» Гайдна? <sup>5</sup>

— Если подражание возможно,— ответил он мне,— то лучше Гайдна никто не смог бы этого сделать.

— Но в чем же,— настаивал я,— заключается выразительность музыки?

Здесь я решил, что останусь ни с чем, поскольку некая важная персона, не то князь, не то герцог, повстречавшись с Россини, крепко пожал ему руку и с высоты своего величия, принялся «согат рорию», \* разговаривать с ним с большой фамильярностью. Я хотел удалиться, но Россини подмигнул мне, и я остался. Я отошел немного в сторону и остановился как вкопанный, наблюдая за прохожими, которые приближались большей частью парочками. Некоторые из них пристально всматривались в Россини и, перешептываясь, показывали на него пальцем, как на чудо; другие, снимая шляпу, низко перед ним раскланивались, но Россини, занятый разговором, не замечал всего этого. Я не видел, чтобы кто-либо оказал этому князю или герцогу такое же внимание. Когда, с божьей помощью, беседа закончилась, Россини после нового рукопожатия опять подошел ко мне, и мы продолжили путь. Затем он повернулся ко мне и спросил: «На чем мы остановились?»

— Вы говорили: музыка выражает без подражания; а я говорил о своем желании узнать, в чем состоит то, что вы называете выражением, ибо я считал до сих пор, что выразительность музыки есть, по существу, подражание определенному эффекту, приукрашенное искусством.

— Чтобы полностью осветить этот вопрос,— ответил он, ничем не высказывая своего нетерпения,— потребовалась бы целая диссертация, и она была бы длинной и скучной. Скажу немного, и надеюсь, вы меня поймете.

---

\* Общаться с народом (лат.).

Запомните крепко, что музыкальная выразительность не является выразительностью живописи и состоит не в том, чтобы живо изображать внешние проявления душевных движений, но в том, чтобы вызывать их у слушателей. В этом заключается могущество языка, который выражает, а не подражает. Но если сила языка более обширна, то сила музыки более интенсивна. Слова обладают способностью представлять явления уму и возбуждать ими сердце, музыка только возбуждает сердце, но зато очень сильно. Музыку можно определить как своего рода гармонический язык. Выражение музыки не так ясно и определено, как значение слов, не так явно и живо, как образы и положения живописи, но оно более привлекательно и из всех видов поэзии наиболее поэтично. Слово было бы пустым звуком без приданного ему условного значения. Не так дело обстоит с музыкой: она сама по себе выразительный язык, который без работы мозга слушателя проникает немедленно ему в душу и сильно его волнует. Язык музыки является общим для всех поколений, всех народов и всеми понимается, потому что понятен сердцу. Добавьте, что он крайне разнообразен, благодаря бесконечному разнообразию оттенков (*modulazioni*) и приобретает силу и привлекательность от сочетания многих голосов и звуков. Если бы слова, которые следуют одно за другим, стали произносить одновременно, получилось бы беспорядочное бормотание и потерялось бы все их значение. Музыка производит изумительные эффекты, когда она сочетается с драматическим искусством, когда идеальная выразительность музыки сливается с истинной выразительностью поэзии и с подражательной выразительностью живописи. Тогда, в то время как слова и действия выражают самые тончайшие и самые конкретные особенности чувств, музыка ставит себе более возвышенную, более широкую и более отвлеченную цель. Музыка в таком случае, я сказал бы, является моральной атмосферой, в которой персонажи драмы представляют действие. Она выражает судьбу, которая их преследует, надежду, которая их воодушевляет, веселье, которое их окружает, счастье, которое их ожидает, бездну, в которую они должны свергнуться. И все это в мире неопределенном, но столь привлекательном и проникновенном, какого не могут создать ни действие, ни слова. Кроме того, вокруг нас имеется столько всякого рода явлений, которые не в силу подражания, не из-за условного значения, а благодаря собственным свойствам вы-

ражают и возбуждают наше чувство. Безоблачное небо не подражает смеху и однако же поскольку оно нас веселит, мы называем его смеющимся; мы называем грустной ночь, вызывающую в нас меланхолические думы. Драматическая музыка часто занимает место тех явлений (заметьте хорошенько, занимает место [tien luogo], но не подражает им), которые, будучи истинной причиной, вызывающей чувство, однако же сами по себе возбуждают его в нас, потому что либо предшествуют этой причине, либо сопровождают ее, либо непосредственно связаны с нею. При входе в дремучий лес — убежище разбойников — темнота, вой ветра, шум ветвей, неопределенные шорохи, топот, свист приводят вас в ужас, как будто за вами уже гонятся бандиты. Так, например, в последнем акте «Отелло» до появления Отелло и до того, как он обрушивает свою бешеную ревность на несчастную женщину, музыка достигает нужной мне цели сама по себе, независимо от слов и подготавливает души слушателей к этой ужасной сцене. Эта сила выразительности должна быть присуща тому, кто сочиняет, ей нельзя научиться в школе, нет правил для овладения ею, и она вся заключается в ритме.

Россини говорил, а я — весь внимание — слушал его. Не замечая, мы прошли мимо цели, которую, не знаю почему, поставили себе в нашей прогулке, и оказались около новой церкви Мадлен. Мы остановились на минутку, чтобы посмотреть на нее.

— Это действительно великолепное, — сказал Россини, — действительно достойное Парижа здание. Вы не знаете, когда его откроют? <sup>6</sup>

— Нет, не знаю, — ответил я. — Но я хорошо знаю, что, если бы вы были совсем другим человеком, я бы сказал вам, что вы должны сочинить музыку для открытия этой церкви.

Россини прикинулся глухим и промолчал. Но это молчание не менее красноречиво и учтивее слов как бы говорил: «Не надоедайте мне, я не собираюсь делать ничего подобного». Потом, чтобы дать мне понять, что я обращался не к глухому, он сказал: «Если бы мне пришлось снова сочинять церковную музыку, я хотел бы использовать только одни голоса без всякого инструментального сопровождения. Это был бы серьезный, торжественный, божественный жанр, удивительно соответствующий возвышенной сладости религиозного сюжета».

Как ласточки, летающие туда и обратно, мы снова пустились по дороге, по которой пришли. Чтобы вернуться к прежней теме, я вновь начал задавать вопросы и сказал: «Вы говорили мне о ритме. Итак, обратимся к вещам более конкретным, менее абстрактным и менее метафизическим. Как должен поступать композитор, как поступаете вы, чтобы достигнуть посредством музыки столь поразительных эффектов выразительности?»

— Музыкальная выразительность, говорю вам, заложена в ритме, в ритме вся сила музыки. Звуки не служат выразительности, они только как бы элементы, из которых состоит ритм. Могущество композитора заключается в умении разместить перед своим умственным взором сцены или, если можно так выразиться, главные ситуации своей мелодрамы, в обдумывании страстей, наиболее значительных характеров, сущности мелодрамы, ее моральной цели, развязки. Поэтому он должен искусно принаравливать характер музыки к драматическому сюжету и найти, если может, совершенно новый ритм, и, если может, ритм нового воздействия, но такой, который был бы пригоден для выражения сущности драмы и постепенного раскрытия наиболее значительных ситуаций, характеров, страстей. Если он останавливается на словах, так только для того, чтобы согласовать с ними мелодию, не отдаляясь, однако, от общего характера музыки, исходя из того, что слова скорее служат музыке, чем музыка служит словам. Слова в патетической или ужасной сцене будут то радостными, то грустными, то выражать надежду, то страх, мольбы, угрозы и все это согласно постепенному развитию сцены, задуманному либреттистом. Если композитор пойдет ного в ногу со смыслом слов, он сочинит музыку невыразительную, убогую [provero], вульгарную, я бы сказал, мозаичную, да к тому же бессвязную или смешную. Поэтому...

В этом месте мы наскочили на другого синьора, который остановился перед Россини, и Россини умолк. Поскольку я потратил на встречу гораздо больше времени чем предполагал и так как меня ждали в другом месте. То после короткого приветствия я удалился один, с головой полной мыслей, рассуждая сам с собою о вещах, сказанных мне Россини. Мне кажется, что принципы, которые он изложил, великолепно объясняют систему его реформы.

Прав он или нет? Не знаю. Я продаю за что купил и как то, что обсуждалось на ходу. Однако я считаю, что

немногие композиторы сделали более глубокие изыскания в области метафизики искусства, о его целях и о средствах их достижения. Боюсь, что среди подражателей Россини, число которых столь велико, очень немногие знают или пытаются узнать сущность его реформы.

## АДОЛЬФ НУРРИ<sup>1</sup>

### БЕСЕДА С РОССИНИ

1838 г.

Р о с с и н и. Кто бы мог тогда подумать, мой дорогой Адольф, когда мы напоследок совершали вместе наши подвиги в Парижской опере, что мы скоро увидимся в Италии и притом окажемся оба инвалидами!

Н у р р и. Позвольте, дорогой маэстро, но с такими инвалидами как мы можно еще обратить большую армию в бегство.

Р о с с и н и. Вероятно. Но мы уже покинули фронт и сложили оружие.

Н у р р и. И мы покинули арену наших совместных подвигов к величайшему удивлению широких масс, которые ничего не знают о добровольном отречении и рассматривают наш отказ как самоубийство.

Р о с с и н и. Широкие массы воображают, что я завиую Мейерберу, а вы — Дюпре. Они не вникают в суть дела и не допускают, что можно устать лезть ради них из кожи вон. Но я клянусь вам, что все это мне опостылело и у меня возникла потребность вновь увидеть Италию, мою родину, мое любимое, неблагодарное отечество.

Н у р р и. Мне хотелось увидеть Италию именно потому, что это не моя родина. Разве не стоит приехать именно сюда после того, как удалившись от всякой суеты? Италия означает для Европы то же, что Версаль для Франции: средоточие всего великого, триумфальное место упокоения всех знаменитостей.

Р о с с и н и. Место упокоения — подходящее слово. И я люблю эту страну, потому что покой — самое большое счастье для меня, моя страсть, моя жизнь.

Н у р р и. В данный момент...

Р о с с и н и. В данный момент и навсегда. В своей жизни я не нашел ничего более приятного и радостного. Я не знаю никакого другого удовольствия.

Нурри. А то, что вы умеете разыгрывать своих ближних, не идет в расчет? Я мог бы кое-что напомнить вам...

Россини. Да будет так... Я не хочу обременять вас исследованием моей совести. Но поверьте мне, я совершенно откровенен...

Нурри. Если вы говорите, что вы лентяй, то вы, конечно, дали этому какие-то доказательства...

Россини. Я не утаивал этого от ваших молодых французских композиторов, которые говорили мне о своих честолюбивых планах и проявляли необыкновенное рвение. Я всегда повторял: «Если вы так увлекаетесь работой, как я бездельем, вы достигнете многого». Как часто, когда я думал о невероятной работе, которая требуется для того, чтобы партитура удовлетворила нынешнюю публику, я завидовал людям, пишущим романсы и серенады! Однажды я сказал Пансерону (профессору пения в Парижской консерватории): «Какой ты счастливый! Тебе не нужно переворачивать страницы».

Нурри. Но все-таки вы сочиняли легче кого бы то ни было.

Россини. Конечно, у меня быстро возникали идеи мне не хватало только времени, чтобы записывать их. Я никогда не принадлежал к тем, кто потеет, когда сочиняет музыку.

Нурри. Вот видите какой парадокс: вы, который так легко пишете, никогда ничего другого не желали, как возможности отдохнуть, а те, которым трудно сочинять, жаждут писать все больше и больше, и ничто не может их остановить.

Россини. А какую безрассудную любовь они питают к своим собственным произведениям! Она граничит с идолопоклонством!

Нурри. Детей, которых рождают в муках, обычно любят больше всех. Разве вы не испытывали симпатии к своим произведениям?

Россини. Не слишком. Я не хочу сказать, что самые ранние произведения не доставили мне нескольких приятных минут как доказательства моего умения, как свидетельство счастливой удачи. Что касается более поздних произведений — тут я целиком отрицаю свое пристрастие. Что поделаешь, так всегда бывает: еще один успех не имеет для человека большого значения, если позади их насчитывается уже десять или двенадцать. А поскольку я считаю, что человеку, чтобы жить, успехи не обяза-

тельны, постольку мне непонятно, зачем нужно напрягать все силы для достижения этой цели.

Нурри. Значит, вы не бываете всегда заново растроганы, когда полный зал неистовыми рукоплесканиями приветствует одно из ваших мастерских произведений, когда бурно требуют повторения любимых номеров?

Россини. В таких случаях мне обычно хотелось улечься в постель и хорошо выспаться.

Нурри. Здесь мы с вами представляем полную противоположность друг другу. Должен признаться, что я не переживал ничего более глубокого, чем те большие волнения от творческого воодушевления, которые находят свой отклик в восхищении и в энтузиазме слушателей. Не могу думать без сильнейшего волнения о больших вечерах, увенчавшихся моим триумфом, когда я создавал новые сценические образы, которые, могу это сказать без самомнения, имели успех.

Россини. Да, мой дорогой Адольф, композиторы вам очень благодарны, и я вполне готов выразить вам признательность за ваши выступления в «Осаде Коринфа», в «Моисее», в «Графе Ори»<sup>2</sup>, а также в «Вильгельме Телле», хотя Дюпре, когда он обратился к последнему и создал эту роль, оказал мне еще большую услугу, чем вы.

Нурри. С вашим «Вильгельмом Теллем» Дюпре сделал не больше, чем я с «Робертом Дьяволом» и «Гугенотами».

Россини. Оставим Дюпре и Мейерберга! Вы говорили о триумфах и рукоплесканиях публики. Но существует и обратная сторона медали: фиаско и свистки!

Нурри. Я не был ни разу освистан!

Россини. Тут у меня преимущество перед вами: это случалось в десяти случаях из одиннадцати, когда я дирижировал за клавиром премьерами моих опер. Такое случилось со мной в Риме, в Неаполе, в Венеции и здесь, в Милане. Достаточно часто я испытывал, как унижительно и горько, когда публика издевается над тобой, бичует, пригвождает к кресту; и это так, даже если есть уверенность, что на следующий день воскреснешь во всей славе. Мы можем говорить совершенно откровенно: существует пытка не менее жестокая, чем та, которую испытываешь, когда освистывают твои собственные произведения, кажущиеся тебе хорошими, эта пытка начинается тогда, когда приходится видеть, как аплодируют посредственным произведениям другого.



Н у р р и. Это я понимаю. Здесь речь идет не о мелких интересах, соперничестве, ревности. Речь идет о сознании, что ты, в противоположность другому, — художник. Впрочем, уверены ли вы, что вами снова не овладеет демон творчества?

Р о с с и н и. По правде говоря, не уверен. Тем паче, что этот демон был для меня всегда добрым чертом, который никогда не мешал мне наслаждаться едой, питьем и сном. Более того, именно сейчас я думаю о том, что могло бы быть для нас обоих хорошим делом: если бы мне написать итальянскую оперу, а вы бы спели ее здесь в Ла Скала, где я ставил «Турка в Италии» и «Сороку-воровку»; или еще лучше — в Сан-Карло, где шли мои оперы «Моисей», «Дева озера» и «Зельмира».

Н у р р и. Дорогой маэстро, это великолепная мысль! Я намеревался посетить Италию в качестве туриста. Я уже отказался от многих соблазнительных предложений. Но ваше предложение превосходно, и я принял бы его сразу. Можете себе представить, какую сенсацию вызвало бы ваше решение во Франции, какие комментарии написали бы в Париже. Оно взволновало бы все круги общества, все салоны и заполнило столбцы газет двумя сотнями фельетонов.

Р о с с и н и. Может быть. Но вы не боитесь, что наш альянс похож на союз, который основан на гневе и досаде? Не станут ли говорить, что мы выбрали более удобное и более безопасное поле сражения потому, что мы боимся нападать на наших врагов в открытом бою? Если у нас будет успех, что мы извлечем из него? Немного денег (их у нас и так достаточно), но не славу. В случае неудачи, а ведь тут все возможно, какое разочарование, особенно для вас, потому что вы не разделяете моей философии, потому что вы не умеете найти утешения во всем другом, хотя бы в прогулке и беседе то с тем, то с другим.

Н у р р и. Может быть, вы правы. Тогда, конечно, лучше вообще прекратить всякую работу.

Р о с с и н и. Таково и мое мнение. Удовлетворимся тем, что мы повергли в изумление музыкальный мир нашим успехом и нашим молчанием. Будем радоваться, что тем самым мы дали пример, который найдет себе мало подражателей. Европе придется долго ждать, пока она снова обретет композитора и великого певца, которые уйдут в отставку по собственной инициативе, в отличие от почти всех своих коллег, которых нужно гнать силой.

# ФЕРДИНАНД ГИЛЛЕР

## БЕСЕДЫ С РОССИНИ<sup>1</sup>

1855 г.

### 1

Россини. ...Я не только люблю великих немецких композиторов, но еще в ранней юности изучал их и не упускал случая лучше познакомиться с их творчеством. Как много радости вы мне доставили исполнением произведений Баха!

...Что за колоссальная личность этот Бах! Написать такую массу пьес в таком стиле! Это непостижимо. Что другим трудно, даже невозможно, то для него было пустяком. Как обстоят сейчас дела с прекрасным изданием его произведений?<sup>2</sup> В первый раз я узнал об этом от одной семьи из Лейпцига, которая посетила меня во Флоренции. Вероятно, при ее содействии мне выслали два тома, которые я получил, но мне хотелось бы иметь и следующие.

Гиллер. Нет ничего легче. Вам надо подписаться.

Россини. С величайшим удовольствием! <...> Портрет Баха в первом томе превосходен, он говорит о необычайной духовной силе этого человека. Ведь он был и выдающимся виртуозом <...>. Подобные люди рождаются редко. Многие ли его произведения исполняются в Германии?

Гиллер. Не столько, сколько мы должны были бы, но все же многие.

Россини. Подобное в Италии, к сожалению, невозможно, и теперь меньше, чем когда-либо. Мы не можем, как вы в Германии, составлять большие хоры из любителей. Когда-то у нас были хорошие вокалисты в церквях и капеллах, но это все утрачено. Даже в Сикстинской капелле<sup>3</sup> после смерти Баини дела идут все хуже и хуже. А-рго-рос\*, как обстоит дело со спорами о подлинности моцартовского Реквиема?<sup>4</sup> Получены ли за последнее время какие-нибудь достоверные данные?

Гиллер. Ничего нового по сравнению с тем, что вы знаете.

Россини. Confutatis<sup>5</sup>, по крайней мере, написал никто другой, как сам Моцарт (маэстро напел начало

\* Кстати (фр.).

этой части). Это грандиозно! А какое *sotto voce*\* в конце! А модуляции! С давних пор у меня особое пристрастие к *sotto voce* в хоре, но когда бы я ни слышал этот эпизод, у меня мороз по коже подирает. *Rauvge Mozart!*\*\*

Россини.... Три года я обучался<sup>6</sup> в Болонском лицее, и в течение этого времени должен был делать все возможное, чтобы обеспечить свое и моих родителей пропитание. Мне это удавалось, но, конечно, очень недостаточно. Я аккомпанировал на клавире речитативам в оперном театре и получал за это по шесть паоли в вечер; у меня был красивый голос, и я пел в церквях. Наряду с упражнениями, которые Маттеи заставлял меня делать, время от времени я сочинял для певцов, например для Дзамбони и других, светские арии, которые они вставляли в оперы или исполняли в концертах. За это мне платили кое-какую мелочь. Когда я, наконец, овладел контрапунктом и фугой, я спросил у Маттеи, чему еще он намерен меня обучать. *Plainchant*\*\*\* и канону — был ответ. Сколько на это потребуется времени? Примерно два года.— Так долго я уже не мог выдерживать. Я объяснил все доброму падре. Он понял меня и сохранил ко мне благосклонное отношение. Позднее я частенько сожалел, что не занимался у него дольше.

Гиллер. Маттеи был очень искусным педагогом?

Россини. Он был превосходен, когда держал перо в руках: его поправки были в высшей степени поучительными. Но он был ужасно молчалив, и приходилось почти силой вырывать у него каждое устное объяснение <...>

Гиллер. Мне хотелось бы вернуться к вашей юности, дорогой маэстро. Ведь вы многое сочинили еще до того как начали заниматься у Маттеи?

Россини. Целую оперу «Деметрио и Полибио», которая в ряду моих произведений занимает более позднее место из-за того, что была поставлена через четыре или пять лет после сочинения<sup>7</sup> некоторых других моих драматических опытов. Первоначально я писал ее для семейства Момбелли, даже не зная, что получится опера. Когда затем я приступил к занятиям у Маттеи, в первые месяцы я был не в состоянии что-либо написать; я трепетал перед каждой басовой нотой, каждый средний

\* Вполголоса (ит.).

\*\* Бедный Моцарт! (фр.)

\*\*\* Стиль церковного католического одноголосного пения.

голос приводил меня в содрогание. Но позднее ко мне вернулась прежняя решительность.

Гиллер. ...Начали ли вы обучаться музыке уже в Пезаро?

Россини. Я покинул Пезаро в раннем детстве. Мой отец занимал там при муниципалитете пост городского трубача, в театре он играл на валторне, и все шло хорошо до прихода французов, когда он потерял место. Моя мать обладала красивым голосом, и она использовала его, чтобы помочь нам в нужде, так мы покинули Пезаро. Бедная матушка! Она не лишена была таланта, хотя не знала ни одной ноты. Она пела как *огесчiante*, как мы это называем, исключительно по слуху. Между прочим, из ста итальянских певцов восемьдесят находятся в таком же положении.

Гиллер. Это непостижимо!

Россини. Это просто здорово. Научиться вполголоса напевать какую-нибудь каватину, это еще куда ни шло. Но как эти люди ухитряются запоминать средние голоса в ансамблях — для меня это просто загадочно.

Гиллер. ...Но вернемся снова к вам. Где вы начали обучаться музыке?

Россини. В Болонье.

Гиллер. И у кого?

Россини. Некий Принетти из Новары давал мне уроки игры на спинете. Это был прелюбопытный малый. Он изготавливал какой-то ликер, давал уроки музыки и кое-как перебивался. Никогда у него не было кровати, он спал стоя.

Гиллер. Как, стоя? Вы шутите, маэстро.

Россини. Это было именно так, как я вам говорю. Ночью он закутывался в плащ, прислонялся где-нибудь в углу под навесом и так спал. Ночные сторожа его знали и не беспокоили. Рано поутру он приходил ко мне, вытаскивал из постели, что мне не доставляло никакого удовольствия, и заставлял играть. Иногда, плохо отдохнув, он засыпал тут же стоя, в то время как я упражнялся на спинете. Я пользовался этим и нырял опять под одеяло. Когда, пробудившись, он меня там обнаруживал, я успокаивал его заверениями, что во время его сна без ошибок проиграл пьесу. Его метода, по правде говоря, была не очень современной, так, например, он заставлял меня играть гаммы большим и указательным пальцем.

Гиллер. ...Но кто еще были вашими первыми учителями?

Россини. Некий Анджело Тезеи учил меня играть по цифрованному басу<sup>\*</sup> l'accompagnamento,\* и обучал сольфеджио. В прошлом известный певец-тенор Бабини преподавал мне пение... Мальчиком я пел преотлично. В ту пору мне довелось выступать на сцене в роли мальчика в опере Паэра «Камилла». Этим дело и ограничилось.

Гиллер. Есть ли среди ваших соучеников по лицу кто-нибудь, кто стал известным композитором?

Россини. Первый год моего пребывания там был последним годом обучения у Морлакки, а мой третий год — первым у Доницетти.

Гиллер. Я думал, Доницетти был учеником Симона Майра?

Россини. У последнего он только пробовал свои силы, но настоящее музыкальное образование получил в Болонье. И то, что он научился кое-чему дельному, никто не станет оспаривать.

2

Гиллер. Что представляло собой семейство Момбелли, для которого вы сочинили «Деметрио и Полибио»? Семейства, которым пишут оперы, встречаются не так уж часто.

Россини. Момбелли был превосходным тенором. У него были две дочери-певицы, у одной было сопрано, у другой — контральто. Они привлекли к себе еще одного певца — баса и, составив таким образом укомплектованный вокальный квартет, давали оперные представления в Болонье, Милане и других городах. Впервые они выступили на этом поприще в Болонье с маленькой, но очень милой оперой Портогалло.

Гиллер. Это португальский композитор?

Россини. Отнюдь, итальянский. Он был не лишен таланта и отлично умел использовать певческие голоса. Поэтому многие известные певцы отдавали предпочтение его произведениям. Моя первая жена, мадам Кольбран имела в своем репертуаре добрых сорок пьес его сочинения. Знакомство с Момбелли произошло доволь-

---

\* Аккомпанемент (ит.).

но своеобразно, и так как вас занимают мои истории, то я расскажу вам об этом.

Еще мальчиком (тринадцати лет от роду) я был горячим поклонником прекрасного пола. Одна моя приятельница, покровительница, если можно так сказать, захотела получить арию из некоей оперы, которую ставил Момбелли. Я обратился к переписчику и попросил у него копию, но он отказал. Тогда я отправился со своей просьбой к самому Момбелли, но и он отверг ее. Вам ничего не поможет,— сказал я ему,— сегодня вечером я еще раз прослушаю оперу и запишу из нее все, что мне понравится. «Поживем, увидим»,— заметил Момбелли. Я же не поленился, еще раз внимательнейшим образом прослушал оперу, а затем сделал полный клавираусцуг\* и отнес его Момбелли. Он не хотел этому верить, кричал о предательстве копииста и что-то еще в этом роде. «Если вы мне не доверяете,— сказал я,— тогда я прослушаю оперу еще пару раз и запишу полную партитуру, но на ваших глазах». Моя большая, но в данном случае вполне обоснованная самоуверенность победила его недоверие и мы стали добрыми друзьями.

Гиллер. Мне не раз доводилось убеждаться в вашей необычайной музыкальной памяти, но записать целую оперу, это поистине поразительно.

Россини. Ну, это же не было такой партитурой как «Свадьба Фигаро». Однако могу похвалиться крепкой музыкальной памятью, которой я обладал в то время. Когда я был молодым, мне довелось проявить свою смелость в отношении ораторий Гайдна. Так «Сотворение мира» я знал на зубок вплоть до самого маленького речитатива, правда, я довольно часто проигрывал ораторию и аккомпанировал ее исполнению.

Гиллер. Мне бы хотелось вернуться к «Деметрию и Полибну», маэстро. <...> Момбелли поручил вам сочинить эту оперу?

Россини. Он давал мне текст то к какому-нибудь дуэту, то к ариетте, платил по несколько пиастров за каждый номер, и тем поощрял меня к дальнейшей деятельности. Так я и написал, сам того не зная, первую оперу. Мой учитель пения Бабини дал мне попутно несколько хороших советов. Он страстно восставал про-

---

\* Клавираусцуг — фортепианное переложение инструментального или вокально-инструментального произведения с сохранением вокальной строчки.

тив некоторых мелодических оборотов, которые в ту пору были в большом ходу, и потратил все свои красноречие, чтобы заставить меня избегать их.

Гиллер. Когда я был в Италии, квартет из «Деметрио» еще пользовался там известностью и цитировался как свидетельство вашей ранней зрелости. Когда позднее оперу поставили на сцене, вы внесли в нее какие-нибудь дополнения?

Россини. Меня до этого не допустили. Момбелли поставил ее в Милане, не уведомив меня об этом. В квартете вызывало наибольшее удивление то, что он заканчивался без обычной заключительной каденции, на своего рода восклицании всех голосов. Долгое время певали также один дуэт из этой оперы, главным образом потому, что он был очень легким.

Гиллер. Вы выросли в театральной среде, маэстро, к тому же у вас был красивый голос, просто удивительно, что вы не помышляли стать оперным певцом.

Россини. У меня только то и было на уме, мой милый, но я хотел изучить свое искусство основательнее большинства певцов, с которыми я тогда был близок. Давалось это мне легко, я рано стал *maestro al cembalo*\*, тем временем наступила мутация голоса, мои композиторские опыты встретили благосклонный прием, и так я почти случайно попал на композиторский путь. Я остался на нем, хотя с самого начала имел случай убедиться, насколько несоразмерно лучше композиторов вознаграждались певцы. <...> Когда композитор получал пятьдесят дукатов, певцу доставалась тысяча. Признаюсь, я никогда не мог примириться с этой несправедливостью и часто высказывал певцам свое недовольство. Вы неучи,— говорил я им,— вы и петь-то не умеете, как пою я, и вы же за один вечер зарабатываете больше, чем я за целую партитуру! Но какой толк с этого! Немецкие композиторы тоже не богаты!

Гиллер. Ничуть не больше, маэстро! <...> Но кажется сейчас в Италии в этом отношении лучше чем прежде.

Россини. Несравненно лучше. В прошлом итальянские оперные композиторы могли написать бог знает сколько опер и тем не менее влачили лишь жалкое существование. И я был в таком же положении, пока не устроился на работу к Барбае.

---

\* Аккомпаниатор (ит.).

Гиллер. «Танкред» был вашей первой по-настоящему признанной оперой, маэстро, сколько вы за нее получили?

Россини. Пятьсот франков! А когда я писал в Венеции свою последнюю итальянскую оперу «Семирамида», и мне по условию должны были уплатить пять тысяч франков, то не только импресарио, но даже широкая публика считала меня чем-то вроде разбойника.

Гиллер. Вы можете утешаться тем, что благодаря вам разбогатели певцы, театральные предприниматели и музыкальные издатели.

Россини. Хорошенькое утешение! За исключением времени моего пребывания в Англии, я никогда не мог выручить посредством своего искусства столько денег, чтобы что-нибудь отложить. Да и в Лондоне я заработал не как композитор, а как аккомпаннатор.

Россини. Большинство известных певцов нового времени обязаны своим дарованием прежде всего счастливым природным данным, а не их совершенствованию. Таковы Рубини, Паста и многие другие. Подлинное искусство *bel canto* кончилось вместе с кастратами. С этим приходится согласиться, даже не желая их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании. Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями.

Гиллер. Кто из известных вам ныне преподавателей пения является лучшим?

Россини. В Париже я очень высоко ценю Пьера Марини. Для тех же, кто не является начинающим, кого надо подготовить к выступлениям на сцене, превосходит Ламберти во Флоренции.

### 3

Россини напевал начало одного из струнных квартетов Гайдна. «Можно ли начать пьесу более благородно? — воскликнул он. — Какой размах, какая прелесть в этом мотиве! <...> Прелестные произведения эти квартеты, какое изумительное сочетание инструментов! А какая изысканность модуляций! У всех крупных композиторов красивые модуляции, но модуляции Гайдна



всегда обладают для меня совершенно особой своеобразной прелестью».

Гиллер. Доводилось ли вам еще в Италии слушать эти произведения?

Россини. Еще в детстве, в Болонье. Я составил струнный квартет, в котором играл, как мог, партию альты. Вначале у первого скрипача было мало гайдновских произведений, но я все время побуждал его доставать все новые и новые и таким путем я постепенно изучил их в довольно большом количестве. Вам бы надо было присутствовать, когда в Болонском лицее я дирижировал «Сотворением мира»: я не пропускал у исполнителей ни одной ошибки, так как знал наизусть каждую ноту. Когда после выхода из лицея меня назначили дирижером филармонических концертов, я изучил и «Времена года».

Гиллер. «Времена года» в смысле творческой изобретательности, пожалуй, богаче «Сотворения мира», текст в них, бесспорно, дает повод для большего разнообразия<sup>9</sup>.

Россини. Может быть, но «Сотворение мира» проникнуто таким возвышенным духом, что побуждает меня отдавать ему предпочтение. Как великолепно эта ария, и хор в В-dur, и ария Рафаэля (маэстро пропел начало всех трех отрывков), а какой удивительный оркестровый эпизод, представляет собой «Хаос»! Ничто не запоминается сильнее, чем впечатления ранней юности. Я знал в Вене некоего итальянца Карпани, который постоянно жил там в течение многих лет и очень часто общался с Гайдном. Он не устал рассказывать мне о сердечной доброте, мягкости и скромности старого композитора.

Гиллер. Он был очень справедлив по отношению к другим. Отцу Моцарта он самыми простыми словами объяснил, что считает его сына величайшим среди всех композиторов.

Россини. Он, вероятно, действительно так думал, и вполне справедливо.

<...>

Россини. В Вене у одного страстного почитателя Гайдна, хваставшегося обладанием всех его сочинений, я просмотрел оперы Гайдна. Это произведения, не имеющие значения, однако в них то тут, то там проскальзывают черты, напоминающие великого композитора. Я думаю, он сочинил их в ранний период, чтобы угодить

князю Эстергази и его певцам. Знаете ли вы его кантату «Ариадна»<sup>10</sup>? <...> Если не считать ораторий, это мое самое любимое вокальное произведение Гайдна, в частности очень красиво там Адажио.

Гиллер. Поистине вы знаете наших немецких композиторов основательнее меня, я начинаю вам завидовать. А своих итальянских предшественников вы знаете так же хорошо?

Россини. Я просматривал многих.

Гиллер. Вы слышали исполнение многих опер Паизиелло?

Россини. Уже во времена моей юности многие из них сошли со сцены. На повестке дня были Дженерали, Фиораванти, Паэр, и, в особенности, Симон Майр.

Гиллер. Вы любите Паизиелло?

Россини. Его музыку приятно слушать, но она не отличается совершенством ни в гармоническом, ни в мелодическом отношениях и никогда меня особенно не интересовала. Его принципом было сочинять целый номер на основе одного маленького мотива, а это дает мало движения и в особенности мало драматической выразительности.

Гиллер. Вы знали его лично?

Россини. Я видел его в Неаполе, после его возвращения из Парижа, где он сколотил небольшой капитал. Наполеон охотно слушал его музыку, и Паизиелло довольно наивно хвастался, всему свету рассказывая, что великий император необычайно любил его музыку, потому что она не мешала ему думать о другом. Своеобразная похвала! Однако в свое время его нежной музыке повсюду оказывали предпочтение — каждой эпохе присущи свои вкусы.

Гиллер. Паизиелло был интересным человеком?

Россини. У него была красивая, представительная, импонирующая внешность, но он был ужасно необразован и совершенный невежда. Вам бы стоило прочесть какое-нибудь из его писем! Говорю не о почерке и не об орфографии — это я оставляю в стороне, но неловкость выражений, пошлость его мыслей превосходили всякое представление! Чимароза был другим человеком — тонкий, образованный ум. Знаете ли вы что-нибудь из его произведений?

Гиллер. Само собой разумеется «Тайный брак», также я просматривал «Горациев».

Россини. Последнее ничего не стоит. Напротив, его опера-буффа «*Le trame deluse*»\* совершенно превосходна.

Гиллер. Лучше «*Matrimonio segreto*»\*\*?

Россини. Несравненно значительнее. Там есть финал второго действия (он немного велик для последнего финала) — истинный шедевр. Также вспоминается мне одна ария из его оратории «Исаак»<sup>1</sup>. Одно место в ней в гармоническом отношении поразительно и весьма драматично. Подлинное вдохновение, ведь вообще он не был, как вы знаете, крупным гармонистом.

. . . . .

#### 4

. . . . .

#### 5

Гиллер. Ваши необычайные успехи здорово кружили вам голову? В этом не было бы ничего удивительного, ведь вы были так молоды.

Россини. Мои необычайные успехи! (Маэстро сказал это с характерной для него усмешкой.) По правде говоря, я всегда довольно спокойно относился к успеху и к фиаско также. Этим я обязан одному впечатлению, которое я получил в юности и запомнил навсегда.

Гиллер. Что это было?

Россини. Еще до того как я поставил свою первую оперу-фарс, я присутствовал на премьере одной одноактной оперы Симона Майра в Венеции. Вы знаете, Майр был тогда героем дня. Он поставил в Венеции, вероятно, двадцать опер с огромным успехом. Но в тот вечер публика, против обыкновения, обошлась с ним, как если бы он был каким-то пришлым, неизвестным малым: невозможно себе представить подобную грубость. Я был поистине поражен. Вы вознаграждаете подобным образом человека, который доставлял вам радость в течение стольких лет? Вы можете себе это позволить, потому что уплатили пару паоли за вход? Тогда, поистине, не стоит труда принимать близко к сердцу ваше мнение, подумал

---

\* «Неудачные интриги» (ит.).

\*\* «Тайный брак» (ит.).

я, и впредь старался, насколько возможно, руководствоваться этой мыслью.

Гиллер. У вас ведь тоже не все протекало гладко!

Россини. Разумеется! Вы ведь знаете, как со мной дурно обошлись на первом исполнении «Цирюльника», и это было не единственный раз. Однако однажды венетианцы меня растрогали. Это было на первом представлении оперы «Сигизмунд», которая показалась им страшно скучной. Я видел, что они охотно выразили бы свое неудовольствие, но они сдержались, сохранили спокойствие и не прерывали музыки, пока она не закончилась. Я был совершенно растроган этой любезностью <...>

По правде говоря, в ту пору я был самым беспокойным малым на свете. Я нежно любил своих родителей, заботился о них, помогал им, пока мне, наконец, не удалось обеспечить их существование. Но вообще-то я мог довести до бешенства всех и всякого. Может быть это было очень нехорошо, но я иначе не мог, так уж я был устроен.

Гиллер. <...> Я как-то слышал, что ариетта Марцелины из второго действия «Цирюльника» написана не вами. Так это?

Россини. Вы имеете в виду *Arie di sorbetto*?\* Могу похвастаться ее сочинением. По этому поводу мне вспомнилась другая *arie di sorbetto*, которая была довольно забавной.

Гиллер. Что это было?

Россини. Среди исполнителей моей оперы «Кир в Вавилоне» была одна *secunda-donna* \*\*. Она была не только некрасива сверх всякой меры, но и голос у нее был — хуже не придумать. После самых тщательных проверок я обнаружил, что она обладает одной-единственной нотой — *си бемоль* первой октавы, которая звучала недурно. Тогда я написал для нее арию, в которой ей надо было петь только эту одну-единственную ноту, все остальное поручил оркестру. Ария понравилась и вызвала аплодисменты, и моя однонотая певица была вне себя от счастья, что на ее долю выпал такой триумф.

---

\* *Sorbetto* (ит.) — мороженое; *Arie di sorbetto* — итальянское выражение для определения арий, исполняемых певицами вторых или третьих партий. Во время этих арий публика имела обыкновение есть мороженое и пить прохладительные напитки.

\*\* Исполнительница вторых партий (ит.).

Гиллер. Вы были по меньшей мере учтивы. А что это за «Кир»? Я его никогда не видел и не слышал.

Россини. Это одно из моих фиаско. После его неудачного представления вернувшись в Болонью, я получил приглашение на пикник. Тогда я заказал одному кондитеру торт из марципанов в виде корабля. На его выпеле было начертано «Кир». Мачта была сломана, парус разодран, корабль лежал на боку, плавая в море крема. Веселая компания смеясь поедала мое потерпевшее крушение судно.

Гиллер. <...> «Зельмира» одна из ваших малоизвестных опер, но бесспорно принадлежит к лучшим.

Россини. В бытность мою в Вене она пользовалась большим успехом. Но она требует такого превосходного ансамбля певцов, какой был тогда со мной в Вене. Вообще я там провел чудесные дни<sup>12</sup>.

Гиллер. Вы были довольны музыкальными исполнительскими средствами, которыми там располагали?

Россини. Хор был превосходен. И оркестр очень хорош, ему недоставало только силы, впрочем, это могло зависеть от помещения. <...> В то время я прослушал многие свои оперы в немецком переводе и с большим удовлетворением. Немецкий язык, как я позднее убедился, подходит к моей музыке гораздо лучше, нежели французский. Среди певцов в особенности помнится мне бас Форти—один из крупных талантов. Унгер и Зонтаг в то время еще начинали свою карьеру.

Гиллер. То что вы сказали о немецком переводе ваших опер, меня не удивляет. <...> Наша просодия с ее довольно определенными долгими и краткими слогами стоит гораздо ближе к итальянской, нежели французская.

Россини. В переработках многих моих опер, предназначенных для Большой оперы, я часто не верил своим ушам; подставленный французский текст казался мне невозможным, непереносимым. Однако Нурри, которому я высказал свое мнение, нашел, что все в полном порядке. К тому же я заметил, что ни у кого это не вызвало сомнений. Было бы смешно быть взыскательнее самих французов, и я оставил все, как оно есть. Однако тогдашнее впечатление остается и теперь таким же.

Гиллер. Французские композиторы сами недостаточно бережно обращаются с текстом, а некоторые ино-

странцы превзошли их в этом. Как превосходно владел французской декламацией немец Глюк!

Россини. Было бы очень плохо, если бы он этого не сделал. Ведь декламационность собственно и является у него основой.

Гиллер. Думаете ли вы, маэстро, что поэзия и музыка могут вызвать в одно и то же время одинаковый интерес?

Россини (с горячностью). Когда очарование звуков действительно захватывает слушателя, тогда слово само собой отодвигается на второй план. Когда музыка не захватывает, на что она тогда? Она тогда не нужна, она станет излишней или будет даже мешать.

## 6

Гиллер. Маэстро, вы мне должны еще кое-что рассказать о вашем детстве. Ведь вы были настоящим мальчиком, когда начали писать оперы. Как случилось, что вы дебютировали именно в Венеции?

Россини. Случайность играет такую большую роль в нашей жизни! Мне было тринадцать лет, когда меня ангажировали в качестве *maestro al cembalo* на оперный сезон в Синигалье.\* Там я столкнулся с одной певицей, которая пела неплохо, но была очень немusыкальна. Однажды она сделала в одной арии невероятно сумасбродную в гармоническом отношении каденцию. Я попытался разъяснить ей, что надо обращать внимание на выдержанную в оркестре гармонию, и, казалось, до известной степени она поняла справедливость этого замечания. Но во время спектакля она снова дала волю своему вдохновению и сделала такую каденцию, что я не мог удержаться от смеха. Партер также разразился громким смехом, и певица пришла в бешенство. Она пожаловалась своему покровителю, очень богатому и знатному венецианцу, который как представитель городского управления стоял во главе театров и сделал много добра театру Синигальи. Она приписала мне непристойное поведение, утверждая, что своим бестактным поведением я вызвал в публике смех. Я был вытребован к суровому начальнику, который очень резко обругал меня. «Если ты будешь позволять себе насмехаться над первой артисткой, — сказал он мне повелительно —

---

\* Город в провинции Анкона.

тельно, — я брошу тебя в тюрьму». Он мог бы это сделать, но я не дал себя запугать, и дело получило другой оборот. Я изложил ему все свои претензии в области гармонии, убедил в своей невинности, и вместо того, чтобы отправить меня в тюрьму, он почувствовал ко мне большое расположение и в заключение сказал, что если я когда-нибудь преуспею настолько, чтобы сочинить оперу, то смогу к нему обратиться и он предоставит мне возможность ее написать.

Гиллер. И он сдержал слово?

Россини. Ему я обязан своей первой *scrittura*\* в Венеции с оплатой в двести франков, что мне тогда показалось немалым.

Гиллер. В театре Сан-Мозе, не правда ли?

Россини. Конечно. С тех пор этот театр прекратил свое существование, и это большая потеря для молодых итальянских композиторов. Там ставили маленькие комические оперы для четырех, пяти персонажей, без хора, без смены декораций. Их легко было разучить за самое короткое время, и они не требовали от антрепренера больших затрат. Нетрудно было добиться постановки оперы в этом театре и тем самым приобрести некоторый опыт. Большое количество крупных композиторов дебютировали там. Если в наши дни молодой итальянский композитор пожелает впервые испытать счастья на оперной сцене и не сможет израсходовать на это несколько тысяч франков, то едва ли он чего-нибудь добьется. <...>

Гиллер. Как жаль, что итальянцы полностью отошли от оперы-буффа, в которой они создали столько совершенного!

Россини. Неаполитанцы в особенности были к ней склонны. Быть может, для этого жанра надобно больше живого ощущения природы сцены, нежели крупного музыкального дарования. Сейчас нет и подходящих певцов <...>

Гиллер. Не приписываете ли вы политическим событиям то, что сейчас в Италии преобладает вкус к трагическому, патетическому?

Россини. Не знаю, однако я заметил, что когда в виде исключения сносно исполняется опера-буффа, всегда оказывается, что она обладает притягательной силой и доставляет людям много удовольствия.

---

\* Театральный ангажемент (ит.).

Однажды маэстро вдруг запел начало финала из секстета Бетховена, затем скерцо того же композитора. — «Из какой симфонии эта часть?» — обратился он ко мне с вопросом.

Гиллер. Из «Героической».

Россини. Правильно. Какая сила, какой огонь были у этого человека! Какие сокровища содержат его фортепианные сонаты! Не знаю, но, пожалуй, для меня они стоят выше его симфоний; быть может в них еще больше вдохновения. <...>

Во время моего пребывания в Вене я был представлен Бетховену стариком Карпани. Но из-за его глухоты и моего незнания немецкого языка беседа между нами была невозможна. Я рад тому, что смог хотя бы увидеть его.

Но и ваш Вебер был настоящим молодчиной: как он использует оркестр, какие новые эффекты он извлекает из инструментов! Писал ли он симфонии?

Гиллер. Он сделал одну попытку, но она не принадлежит к его наиболее удачным сочинениям. Зато его увертюры и в концертном исполнении входят в число любимейших оркестровых произведений.

Россини. И это справедливо, однако я не могу одобрить проведение самых красивых мотивов в увертюре, хотя бы [wäre es auch nur] потому, что при своем появлении в опере они теряют прелесть новизны, и кроме того нельзя заранее угадать, к чему они относятся. Но у Вебера были превосходные мысли! Как мило сделано в его Концертштюке вступление марша на звучании бас-кларнетов! (Россини пропел первую часть Концертштюка.) Я всегда с большим удовольствием слушал эту пьесу.

Гиллер. Вы слышали ее в исполнении Листа, разумеется. Он играл ее как никто другой.

Россини. Бедняга Вебер! По пути в Лондон он посетил меня в Париже<sup>13</sup>. Выглядел он тогда таким слабым и больным, что мне было непонятно, как он мог предпринять подобное путешествие. Он надеялся, как мне сказал, заработать в Лондоне достаточно денег, чтобы обеспечить благосостояние своей семьи, которую должен был содержать. А его манера знакомства со мной была поистине странной и показалась мне даже несколько комичной.



По-видимому, в давние времена Вебер написал о «Танкреде», или, вернее, против «Танкреда», газетную статью, и он придавал этому такое большое значение, что даже осведомился через одного знакомого, захочу ли я его видеть. Если бы я, двадцатилетним парнем настрочив «Танкреда», мог тогда предположить, что где-то какой-то иностранный композитор написал о нем заметку, то я поистине почел бы это за честь. Вы можете себе представить, что из-за этого я не отнесся к визиту Вебера с меньшим удовольствием.

Гиллер. Вас никогда особенно не беспокоили газетные статьи.

Россини (смеясь). Разумеется, нет. Только подумать, сколько против меня писали, когда я приехал в Париж! Старик Бертон даже написал на меня стихи, в которых назвал меня «господином Крешендо». Но все это не угрожало жизни! Вот что меня сердит, так это получившая распространение масса неправдоподобных историй обо мне, в которых я иногда играю очень странную роль <...>

8

Гиллер. ...Вы много раз слушали Паганини, маэстро.

Россини. В течение многих лет он почти непрерывно был вблизи меня. Он утверждал, что следует, как говорил, за моей звездой, и было нелегко оказаться в каком-нибудь месте, чтобы он туда не явился. Дни и ночи напролет он проводил у меня в то время, как я сочинял.

Гиллер. А в разговоре он был интересен?

Россини. Он был большой оригинал и удивительный чудака. Но какой талант! Надо было слышать, как он играет с листа! Одним взглядом он охватывал половину страницы. Вы знаете его историю с Лафоном в Милане?

Гиллер. Об этом много писали в газетах, но...

Россини (перебивая). Я при этом присутствовал. Лафон приехал в Милан со странным предположением, что Паганини является чем-то вроде шарлатана, и захотел вывести его на чистую воду. Он пригласил Паганини принять участие в его концерте в Ла Скала и сыграть что-нибудь с ним вместе<sup>14</sup>.

Паганини пришел ко мне и спросил, должен ли он принять это приглашение. «Ты должен это сделать,— сказал я,— дабы тот не подумал, что у тебя не хватает мужества померяться с ним силою». Лафон прислал ему сольную скрипичную партию, но Паганини не обратил на нее внимания, считая, что можно ограничиться оркестровой репетицией. На репетиции он добросовестно сыграл с листа свою партию. Но во время концерта исполненные Лафоном вариации Паганини повторил в октавах, терциях и секстах с таким блеском, что бедный француз пришел в крайнее замешательство и уже не мог играть даже так, как на то был обычно способен. Я упрекнул Паганини в недостатке музыкантской лояльности, но он лишь посмеивался себе в бородку. Вzbешенный Лафон уехал обратно в Париж, и там Паганини считали шарлатаном до тех пор, пока последний сам не вразумил парижан.

Гиллер. Правда ли, что вначале у него был более полный звук, и он играл на более толстых струнах?

Россини. Чем большие трудности Паганини вводил в особенности в многоголосии, тем более тонкие струны он должен был натягивать. Когда он отправился за границу, он уже не был в расцвете своих юношеских сил, так что в этом утверждении, возможно, есть доля истины. Что меня в нем больше всего изумляло, так это его способность быстро переходить от возбуждения к состоянию покоя, когда после страстно певучих мест он обращался к рискованнейшим и труднейшим виртуозным пассажирам. Тогда он внезапно становился как автомат, и я даже думаю, что и физически становился холодным.

Гиллер. Из множества авантюрных историй, которые рассказывают о раннем периоде его жизни, должно быть только немногие правдивы?

Россини. Ни одной. Долгое время он состоял при дворе принца Бачокки, а затем объездил всю Италию, давая концерты. Но богатым он не стал, Италия для этого неподходящая страна.

Гиллер. Однако же, как говорят, он чрезмерно любил деньги.

Россини. Его алчность была равновелика его таланту, не преувеличиваю. Когда он в Париже зарабатывал тысячи, он ходил с сыном в ресторан, где можно было пообедать за два франка, приказывал подать им обоим один обед и брал еще с собой домой грушу

и кусок хлеба своему мальчику на завтрак. У него было странное желание стать бароном, и он нашел в Германии человека, который взялся ему помочь в этом деле, но запросил немалую сумму. От досады и гнева он заболел и болезнь длилась многие месяцы.

Гиллер. И все-таки он сделал Берлиозу истинно королевский подарок.

Россини (пожав плечами). Весь Париж это знает, я должен этому верить, но, откровенно говоря, я считаю это невозможным<sup>15</sup>.

Гиллер. На свете столько чудес, дорогой маэстро, что одним больше, одним меньше, не имеет значения. Разве не является одним из самых больших чудес то, что вы в течение двадцати двух лет ничего больше не написали? Что вы делаете со всеми музыкальными мыслями, которые, конечно же должны звенеть в вашей голове?

Россини (посмеиваясь). Вы шутите.

Гиллер. Совсем нет, как вы можете утерпеть, чтобы не сочинять?

Россини. Без повода, без поощрения, без определенной цели сочинять определенное произведение?! Мне нужно было немного, чтобы возбудиться для сочинения, доказательство тому — партитуры моих опер; но ведь хоть какой-то стимул нужен.

Гиллер. Вам, вероятно, часто приходилось довольствоваться весьма посредственными текстами?

Россини. Если бы это было только так! В Италии, когда я принимался за сочинение оперы, у меня никогда не было готового либретто. Я сочинял интродукцию до того, как были написаны стихотворные тексты следующих номеров. И как часто в качестве поэтов у меня были люди, не только скверно пишущие, но и не имеющие ни малейшего представления о том, что нужно музыканту. Я вынужден был работать с ними вместо того, чтобы они все делали для меня.

Гиллер. В этом была своя положительная сторона, маэстро!

Россини. Да, если бы я не вынужден был писать всегда в страшной спешке. Когда я служил у Барбайя в Неаполе, я должен был заботиться обо всем, что касалось оперы, наблюдать за всеми репетициями — Барбайя не оплачивал счета, не подписанные мною — и к тому же я был обязан писать по две оперы в год.

Гиллер. И писали по четыре!

Россини. Порой у меня бывал отпуск, который я

и использовал. Все мое жалование составляло восемь тысяч франков в год. Правда, я жил в доме Барбайи и не заботился о хозяйстве.

Россини. Какой великолепный оркестр был тогда в Сан-Карло! Феста был отличным дирижером. Тогдашний оркестр в Неаполе приближался к оркестру парижской Большой оперы, лучшему из всех, когда-либо мне встречавшихся в театрах.

Гиллер. Последний все еще великолепен, хотя в отношении силы звучания он не произвел на меня глубокого впечатления.

Россини. Театр слишком велик. Я вообще ненавижу эти слишком большие театры — они убивают всё. Влияние помещения недостаточно учитывается. Пересадите оркестр консерватории, такой великолепный, в помещение Большой оперы — он станет неузнаваем.

9

Как-то в течение целого дня мы говорили о Керубини. Россини, близко знавший Керубини и его семью, рассказывал не известные мне случаи из его жизни. Речь шла о своеобразном характере Керубини. Истинная сердечная доброта была у него скрыта под несколько угрюмой внешностью, которая прежде всего бросалась в глаза. <...> «Кое-что от этого угрюмого нрава, которым он порой отличался, проявилось то тут, то там в его музыке, — сказал, наконец, Россини. — Но какой великий музыкант! И благороднейший человек, какого только можно вообразить. Знаете ли вы где-либо композитора, который бы так полно воплотил себя в своей музыке?»

Россини. Знали ли вы старика Сальери и Винтера?

Гиллер. Ни того, ни другого.

Россини. Я видел последнего в Милане, когда тот ставил своего «Магомета II»<sup>16</sup>. В этой опере были очень красивые места. Так, вспоминается мне терцет, в котором один персонаж поет за сценою широко изложенную кантилену, в то время как двое других на сцене исполняют драматический дуэт. Это было отлично сделано и очень впечатляло.

Гиллер. А Сальери? Вы его в Вене видели?

Россини. Конечно, славный пожилой господин! В ту пору у него была страсть сочинять каноны, и он приходил к нам почти регулярно каждый день после обеда.

Гиллер. Чтобы сочинять каноны?

Россини. Чтобы заставить их пропеть. Моя жена и я, Давид и Ноццари, которые обычно обедали вместе с нами, составляли вполне приличный вокальный квартет. Но под конец у нас начала голова кружиться от этих бесконечных канонов, и мы его несколько обуздали.

Гиллер. Его опера «Аксур»<sup>17</sup> принадлежит к моим самым ранним итальянским музыкальным воспоминаниям.

Россини. Она содержит великолепные места, как и все его оперы. Правда, в своем «Grotta di Trofonio»\* он уступает поэту: либретто Касты — подлинный шедевр. Бедный Сальери! Разве его не упрекали в том, что он будто бы виновен в смерти Моцарта?

Гиллер. В это никто не верит.

Россини. Все равно, это подлое обвинение распространяли совершенно серьезно. Однажды, после исполнения очередного канона, я без обиняков спросил его: «Вы действительно отравили Моцарта?» Он встал передо мной и сказал: «Посмотрите на меня прямо, похож я на убийцу?» И он-таки действительно на него не походил.

Гиллер. Но все же он завидовал Моцарту.

Россини. Очень возможно, но вы согласитесь со мной, что от этого до отравления очень далеко<sup>18</sup>.

Гиллер. <...> Расскажите что-нибудь о Симоне Майре. У него был большой талант?

Россини. Он создал себе столь громкое имя может быть меньше всего благодаря этому, а скорее потому, что впервые в Италии придал больше значения драматическому элементу. Также и на развитие оркестровки в нашей стране он и Паэр оказали большое влияние. <...>. Майр был достойный человек, широко научно образованный. Его «Медея», которую он на склоне лет сочинил для Неаполя, — превосходная опера.

Гиллер. Какого развития достигла итальянская опера со времен Метастазіо, когда две дюжины арий да один маленький хорик составляли музыкальное содержание музыкальной драмы!

---

\* «Грот Трофоніо» (ит.).

Россини. Не следует забывать о речитативах, которые превосходно трактовались хорошими композиторами и при помощи которых знаменитые певцы того времени часто сильнее впечатляли и стяжали больший успех, нежели бравурными ариями. Последние в отношении текста представляли собой совершенный *hogv d'oeuvres* \*. Они содержали какой-нибудь патетический образ [Bild], либо строились на повторении выражений каких-либо чувств, о которых до этого уже достаточно много говорилось. Но большая заслуга Метастазия заключается в том, что он вслед за Зено сумел приспособить наш язык непосредственно к музыке. Он отобрал благозвучные, певучие слова и ввел их в употребление и в этом отношении на все времена может служить примером. Знаете ли вы сочинения Йомелли?

Гиллер. Церковные произведения, но ни одной оперы.

Россини. Он самый гениальный из итальянских композиторов того времени. Никто не умел так как он использовать голоса. Медленные части в его произведениях в особенности отмечены поразительной мелодической красотой.

Гиллер. Но в настоящее время ведь уже нельзя добиться воздействия такими средствами?

Россини. Конечно, в нашем искусстве формы так изменчивы и играют такую большую роль! Сейчас уж никто не смог бы спеть те произведения, они требуют такого продолжительного дыхания, на которое были способны только кастраты: то ли благодаря основательному обучению, то ли благодаря их телосложению. <...> Тогдашние оперные композиторы играли по большей части довольно подчиненную роль и обычно предоставляли певцам лишь наброски. Певцы восполняли их по своему вкусу. Однако такие люди, как Дуранте, как Лотти и Йомелли на все времена останутся великими мастерами.

Летом 1836 года Россини провел неделю во Франкфурте. В то же время там находился Феликс Мендельсон, и мне посчастливилось почти ежедневно видеть в его родительском доме обоих композиторов, почти одновре-

---

\* В данном контексте: были лишними (фр.).

менно написавших один — свое последнее, а другой — свое первое выдающееся произведение<sup>19</sup>. Пленительная личность знаменитого маэстро покорила и Мендельсона, и он играл ему по его выбору свои и чужие произведения столько, сколько тот просил. Россини с большим интересом вспоминал те дни, заводил разговор о так рано ушедшем от нас композиторе<sup>20</sup>. Он рассказывал нам, что слышал его октет во Флоренции в хорошем исполнении, а я должен был вместе с очень сильной пианисткой из Парижа — мадам Пфайфер, оказавшейся в Трувилле, сыграть ему в четыре руки симфонию а-moll. — «С каким изяществом, с каким остроумием Мендельсон умел разрабатывать самый маленький мотив! — сказал после этого Россини. — Как случилось, что он не написал ни одной оперы? Разве он не получал предложений от всех театров?»

Гиллер. Вы не знаете наших театральных условий, дорогой маэстро. У нас ставят произведения всех времен и всех народов, от Глюка и Бальфе до Верди, а живущим немецким композиторам, если они желают, предоставляют то тут, то там на свой страх и риск попытать счастья; получить же от какой-либо театральной дирекции заказ на оперу нелегко.

Россини. Но если не поощряют молодые таланты, если им не предоставляют возможностей накопить опыт, то ничего и не получается!

Россини. Немецкие композиторы начинают обычно с инструментальной музыки; быть может, это затрудняет им впоследствии приспособиться к вокальной музыке. Им требуется усилие, чтобы быть простыми, тогда как итальянским композиторам трудно не быть тривиальными.

Гиллер. ...К моему сожалению, я должен вернуться к тому, что после «Теллы» вы прекратили писать большие оперы. Не было ли у вас намерения сочинить оперу на сюжет «Фауста»?

Россини. В течение долгого времени это было моей заветной мечтой, и я уже набросал вместе с Жуи целый сценарий. Разумеется, на основе поэмы Гёте. В ту пору в Париже возникло настоящее помешательство на «Фаусте», каждый театр имел своего отдельного «Фауста», и это мне несколько отбило охоту. Между тем пришла Июльская революция; театр Большой оперы, до того бывший королевским учреждением, перешел в руки

частного предпринимателя, мать моя умерла, моему отцу пребывание в Париже было невыносимо из-за того, что он ничего не понимал по-французски,— вот я и расторг контракт, который обязывал меня представить еще четыре большие оперы. Я предпочел спокойно оставаться на родине и сделать более веселыми последние годы моего старика отца. Я был вдали от моей бедной матери, когда она скончалась. Это причинило мне бесконечное горе, и я страшно боялся, чтобы то же не произошло у меня с отцом.

Гиллер. И тогда вы переехали в свою родную Болонью, где в 1838 году я вас застал как раз тогда, когда вы подписывали входные билеты на открытый экзамен в лицее. Вы тогда очень заботились об этом учебном заведении.

Россини. В течение всего моего пребывания в Болонье, вплоть до 1849 года, я делал для лицея все, что было в моих силах. Ведь это была школа, которая некогда дала мне образование! Я забавлялся тем, что заставлял мальчиков, составивших полный оркестр, проигрывать всевозможные оркестровые произведения. Правда, часто это звучало как попало, но было молодо, свежо и приятно.

Гиллер. Вы предпочитали жить в Болонье, а не во Флоренции?

Россини. Болонья, по-существу, моя родина, кроме того, там царит непринужденная, уютная атмосфера. Флоренция в большой мере придворный город, а это уже не в моем духе, хотя я с удовольствием вспоминаю о радушии, которое великий герцог непрестанно оказывал мне.

Гиллер. Однако, мне кажется, вы никогда особенно не стеснялись, *illustrissimo Maestro*,\* знаться с самыми высокопоставленными господами, и поводов к этому у вас было достаточно. Ведь вы принимали участие в Веронском конгрессе!

Россини. Я был там по приглашению князя Меттерниха, написавшего мне в высшей степени любезное письмо. Поскольку я являюсь, по его выражению, *Le Dieu de l'harmonie*\*\* , то не смог ли бы я приехать туда, где так нуждаются в гармонии? Если бы ее можно было достичь посредством кантат, то, конечно, желаемая гармония была бы достигнута, ибо я должен был за самое

---

\* Прославленный маэстро (ит.).

\*\* Бог гармонии (фр.).



короткое время сочинить целых пять для *Negozianti* и для *Nobili*,\* для праздника Согласия, и еще для чего-то!

Гиллер. Как же вы с этим справились?

Россини. Частично я использовал старые произведения, положив их на новый текст. И все-таки это была работа, которую я едва успел выполнить. В одном хоре, воспевающем согласие, оказалось, что слово *alleanza*\*\* приходится на жалобный хроматический вздох; у меня совершенно не было времени переделать это. Праздник, который проходил на арене, был удивительно красив, и он еще свеж в моей памяти. Единственная вещь, которая меня там раздражала, это необходимость дирижировать моей кантатой стоя под огромной статуей Конкордии\*\*\* и я все время боялся, что она свалится мне на голову.

Гиллер. Это было бы обрушившееся на голову еднородушие!

Россини. Мегсі! Однако в этой Вероне в ту пору было сказочное оживление. Среди других меня там представили императору Александру. Он и король Англии Герцог IV были самыми любезными коронованными особами, с которыми мне когда-либо доводилось встречаться. Трудно представить себе, насколько привлекательна была личность последнего. Но и Александр был великолепный, поистине подкупающий человек. Оттуда я отправился в Венецию, чтобы писать «Семирамиду». Там снова оказалось много высокопоставленных господ, так же и князь Меттерних, чрезвычайно интересовавшийся музыкой и действительно кое-что в ней понимавший. Все вечера он присутствовал на репетициях моей новой оперы в Фениче и, казалось мне, был очень счастлив, что мог там укрыться от своего политического окружения.

Гиллер. В связи с историей о хроматической *Alleanza*, мне вспомнилось, что рассказывали, будто во время оккупации папской области Австрией вы получили приказ сочинить кантату и выполнили это задание таким манером: одну из ваших повсюду распевавшихся патриотических песен вы положили на новый текст, получивший насмешливый характер.

---

\* Для купечества, для дворян (ит.).

\*\* Союз (ит.).

\*\*\* Согласие (фр.).

Россини. В этом нет ни одного слова правды. Меня оставили в покое, и поистине у меня не было никакого желания шутить с этими грозными господами. Я никогда не вмешивался в политику. Я был музыкантом, и мне никогда не приходило в голову стать кем-либо другим, даже если я испытывал живейшее участие к тому, что происходило в мире и особенно к судьбе моей родины. Пережил и повидал я, конечно, очень много.

11

Гиллер ...Ваша поездка в Мадрид была поводом для сочинения *Stabat mater*?

Россини. Я сочинил ее для одного друга Агуадо, некоего духовного лица. Это было всего лишь любезностью, и я никогда не думал опубликовать ее. Собственно говоря, *Stabat mater* трактовано мною *mezzo-segno*\*, и вначале я поручил Тадолини сочинить для него три номера, так как я был болен и не мог вовремя закончить произведение. Уже одна известность *Stabat mater* Перголези удержала бы меня от обработки того же текста для произведения, предназначенного к публичному исполнению.

Гиллер. Вы так высоко цените *Stabat mater* Перголези? <...>

Россини. Как-то в Неаполе я заставил исполнить ее, и она произвела превосходное впечатление. Но для этого необходимы два красивых голоса, они должны хорошо петь и средствами благородной выразительности исправлять то тут, то там некоторые устаревшие места. Кроме того, необходимо сохранить первоначальную простую оркестровку. Недавно, не знаю где, *Stabat* исполняли большим хором и с современной оркестровкой — это совершенно неудачное предприятие.

Гиллер. Должен признать, что в сочинениях Перголези проявляется известная чувствительность и должен сказать, что с годами я все больше тяготею к простой выразительности. Это странно!

Россини. Совсем не странно, и это будет все время усиливаться.

Гиллер. В сущности, именно молодость должна была бы быть временем подобного рода ощущений.

\* В полусерьезном характере (ит.).

Россини. В молодости любят и делают многое потому, что это ново и необычно. Но сердце развивается в семейной жизни, в любви к детям; в зрелые годы вы увидите, что я прав.

Гиллер. Охотно верю этому, дорогой маэстро! Никто не станет отрицать, что наша жизнь, наше окружение оказывают большое влияние на нас и как на художников.

Россини. Я, по крайней мере, всегда в большой мере зависел от внешних влияний. Различные города, в которых я писал, затрагивали меня по-разному; я подчинялся различным вкусам, которые господствовали в среде той или другой публики. Так в Венеции публике всегда было недостаточно моего крещендо, и я давал его в избытке, несмотря на то что сам был им сыт по горло. В Неаполе я должен был отказываться от него, его там не любили.

Гиллер. На многих спектаклях ваших произведений вы присутствовали в качестве спокойного слушателя?

Россини. За сценой я частенько присутствовал, в зрительном зале — никогда.

Гиллер. Никогда?

Россини. В этом отношении у меня был опыт, который сыграл со мной плохую шутку. Как-то вечером в Милане собирался я пойти к приятелю на *sisotto*\*. Было еще рано, и так как мы проходили мимо Ла Скала, где шла моя опера «Пробный камень», то приятель почти силком затащил меня в партер театра. Как раз в это время исполнялся терцет, который принадлежит к лучшим номерам оперы. Однако мои соседи оказались от него далеко не в восторге и начали самым несуразным образом поносить меня и мою музыку так, что не оставили на мне живого места. Я не чувствовал ни малейшей склонности часто испытывать подобное, ведь в таких случаях можно заступаться за кого угодно, но только не за себя.

Гиллер. Все же этот «Пробный камень» сыграл известную роль в вашей жизни, ибо, если я не ошибаюсь, вы ему обязаны освобождением от воинской повинности.

Россини. Действительно, я должен был пойти в солдаты, и нечего было и думать об освобождении, так как я был домовладельцем. И каким владельцем! Мой замок

---

\* Итальянское блюдо типа плова.

приносил мне ежегодно сорок ливров. Однако успех этой оперы расположил в мою пользу генерала, командовавшего в Милане, он обратился к вице-королю Евгению, который как раз находился в отлучке, и я был сохранен для мирных занятий.

Гиллер. Но, может быть, не менее изнурительных.

Россини. Фиаско все-таки не пушечное ядро и есть достаточно людей, которые сумели его пережить и состариться.

## 12

Однажды, когда я играл для Россини, он, как обычно, попросил меня сыграть несколько фуг Баха. «Проклятые фуги! — воскликнул он с комическим гневом после того как я исполнил его просьбу. — Когда я учился в Болонском лицее, я познакомился с увертюрой к «Волшебной флейте» и тогда мне взбрело в голову попытаться написать подобное произведение. Я взялся за дело, написал фугированную увертюру, дал ее распisać на партии и исполнил ее. Но когда я ее услышал, я пришел в такое неистовство от впечатления, произведенного моей дрянной работой, что в присутствии соучеников и слушателей разорвал на тысячу кусков партитуру и голоса».

Гиллер. Это было очень опрометчиво, маэстро, впоследствии пьеса доставила бы вам большое развлечение.

Россини. Всегда есть дела, которые интереснее, чем заниматься прошлыми глупостями.

. . . . .

## КАМИЛЬ СЕН-САНС

### РОССИНИ<sup>1</sup>

Конец 1850-х гг.

Трудно представить себе в настоящее время то положение, которое занимал Россини полвека тому назад в нашем славном городе Париже. Удалившийся с давних пор от деятельной жизни, он — в своем великолепном безделье — был окружен большей славой, нежели другие в активной деятельности. Весь Париж домогался чести быть принятым в его роскошной квартире с высокими окнами, которая еще и теперь видна на углу

бульвара и Шоссе д'Антэн. Так как божество никогда не выходило по вечерам, то его близкие знакомые с уверенностью могли всегда застать его дома; и время от времени самые различные люди сталкивались на его парадных вечерах, на которых можно было услышать блестящих певцов и самых знаменитых виртуозов.

Неизменная лесть окружала маэстро, но она нисколько его не трогала, ибо он знал ей цену, и возвышался над окружавшей его средой превосходством своего ума, который он проявлял, однако, далеко не перед каждым.

Откуда же к нему пришла такая слава?

Его произведения, за исключением «Севильского цирюльника» и «Вильгельма Телля», да нескольких представлений «Моисея», принадлежали прошлому. Публика еще ходила в Итальянский театр смотреть «Отелло», но лишь затем чтобы услышать *до диес* Тамберлика!.. Россини так ясно отдавал себе в этом отчет, что даже пробовал воспротивиться попытке включить «Семирамиду»<sup>2</sup> в репертуар театра Оперы.

И тем не менее парижская публика поистине поклонялась ему!

Эта публика,—я говорю о музыкальной или о так называемой музыкальной публике,—была в то время разделена на два вражеских лагеря: на любителей мелодии, составлявших подавляющее большинство и включавших в себя всю музыкальную критику, и на посетителей концертов консерватории и квартетов Морэна, Алара, Арминго: приверженцев так называемой ученой музыки, «позеров», как их называли другие, делавших вид, что они восторгаются творениями, в которых они ничего не понимают.

У Бетховена не было мелодии; некоторые отказывали в ней даже Моцарту. Ее находили только в итальянской школе, главой которой был Россини, и в порожденной ею школе Герольда и Обера. Для всех поклонников мелодии Россини был опорой, символом, вокруг которого они толпились тесными рядами, однако они не дорожили его произведениями и предавали их забвению.

По нескольким словам, вырвавшимся у Россини в минуту откровенности, я мог судить о том, что это забвение было ему тягостно. Справедливое, слишком справедливое возмездие на земле судьбы, которая пожелала, чтобы Россини, хотя, без сомнения, и против воли, послужил оружием борьбы против Бетховена,

сперва в Вене, где успех «Танкреды» навсегда пресек театральные устремления творца «Фиделио», а затем в Париже, где под знаменем «Вильгельма Телля» пытались бороться против все растущего нашествия симфонической и камерной музыки!

Мне было лет двадцать, когда г-н и г-жа Виардо представили меня Россини. Он пригласил меня на свои небольшие вечерние приемы, где принимал меня с привычной для него банальной любезностью.

Увидев, по прошествии месяца, что я не стремлюсь выступать у него ни как пианист, ни как композитор, он изменил свое отношение ко мне.

— Зайдите ко мне утром,— сказал он мне,— мы сможем поговорить.

Я поспешил воспользоваться этим лестным приглашением, и я увидел совершенно иного Россини, по сравнению с тем, каким он бывал на вечерах,— в высокой степени интересного, с открытым, ясным умом, с идеями, если не передовыми, то во всяком случае широкими и возвышенными. Он доказал это, взяв под свою защиту знаменитую «Мессу» Листа<sup>3</sup>, подвергнувшуюся при ее первом исполнении в церкви св. Евстахия почти всеобщим враждебным нападкам...

— Вы написали,— сказал он мне однажды,— дуэт для флейты и кларнета для гг. Дорю и Леруа. Не попросите ли вы их исполнить его на одном из моих вечеров?

Знаменитые артисты не заставили себя просить.

Тут произошла совершенно неслыханная вещь.

Так как на этих вечерах не было писаной программы, то Россини устроил так, что все решили будто дуэт сочинен им.

Можно себе представить, до какой степени дошел успех при подобных условиях!

Когда пьеса была бисирована и закончена, Россини отвел меня в столовую и усадил рядом с собой, держа за руку, чтобы мне невозможно было ускользнуть.

Тут-то потянулась целая процессия поклонников и льстецов. Ах! Маэстро! Какой шедевр! Какое чудо!..

И когда жертва истощала весь свой запас похвал, Россини спокойно отвечал:

— Я совершенно с вами согласен, но дуэт принадлежит не мне, он написан присутствующим здесь г-ном...

Столько доброты и столько деликатности,— они скажут больше о великом человеке, чем многие комментарии.

Ибо Россини был великим человеком. Молодежи нашей эпохи трудно судить о его произведениях, написанных, как он сам говорил, для певцов и для публики, которых уже более нет.

— Меня упрекали,— сказал он мне как-то,— за большое крешендо в моих увертюрах. Но если бы я не написал в них крешендо, не стали бы играть оперу.

В наши дни публика находится на положении раба. Не довелось ли мне прочесть в программе одного театра, что «все знаки порицания строго запрещены»?

Раньше же, и в особенности в Италии, публика была господином положения, и вкусы ее были законом. Придя в театр до того как зажигались свечи, она требовала большой увертюры с большим крешендо; она требовала певцов, а не музыкальную драму. Россини во многих своих произведениях, и в особенности в «Отелло», сделал большой шаг в сторону достижения в опере сценической правды. В «Моисее», в «Осаде Коринфа» (я уже не говорю о «Вильгельме Телле»), он расправил крылья, размах которых не был превзойден, несмотря на скудость средств, которыми он располагал. Ибо, и Виктор Гюго победоносно доказал это, скудость средств является не большим препятствием для гения, чем их изобилие преимуществом для посредственности.

Вместе со Станциери, милым молодым человеком, которого Россини очень любил и которому не суждено было долго жить, с г-ном Диеме, еще совсем юным, но уже крупным виртуозом, я был домашним пианистом у Россини. Часто мы исполняли на больших вечерах те или другие мелкие фортепианные пьески, которые маэстро сочинял для развлечения, чтобы занять себя в своем безделье. Я охотно аккомпанировал певцам, когда Россини сам им не аккомпанировал, а делал он это чудесно, ибо он в совершенстве владел роялем.

К несчастью, я не присутствовал на вечере, на котором Патти впервые пела у Россини. Известно, что после исполнения ею арии из «Севильского цирюльника» он сказал ей после многочисленных комплиментов:

— Чья это ария, которую вы только что исполнили?

Я увидел его спустя три дня после этого случая; он все еще не мог успокоиться.

— Я допускаю,— сказал он мне,— что мои арии должны снабжаться украшениями; они созданы для этого. Но чтоб даже в речитативе не оставить ни одной ноты из того, что я написал, это уж действительно слишком...

И в раздражении он жаловался, что певицы-сопрано упорствуют в своем желании петь эту арию, написанную для контральто, тогда как он написал для сопрано столько арий, которые совсем перестали петь.

Дива, в свою очередь, была очень раздражена. Но она рассудила, что иметь в лице Россини врага было бы слишком опасно... Через несколько дней, кающаяся, она пришла просить у него советов. Они послужили ей на пользу, т. к. до тех пор ее ослепительный, чарующий талант не был совершенным.

Через два месяца после этого происшествия Патти под аккомпанемент маэстро пела арии из «Сороки-воровки» и «Семирамиды», присоединив к своим блестящим качествам абсолютную точность исполнения, которой она с тех пор всегда придерживалась.

Много говорилось о преждевременной остановке славной карьеры Россини после «Вильгельма Телля»; проводили аналогии с прекращением творчества Расина после «Федры». Но как, однако, различны эти два случая! Провал «Федры» был грубым, жестоким, усиленным скандальным успехом комической «Федры» некоего ничтожного соперника; друзья Расина, его друзья из Port-Royal не преминули воспользоваться таким прекрасным случаем: «Вы губите вашу душу,— говорили они ему,— и вы не достигаете даже успеха!»... Но позднее, когда Расин снова взялся за перо, он создал два шедевра: «Эсфирь» и «Аталию»...

Для Россини, привыкшего к триумфам и сознававшего, что в «Вильгельме Телле» он превзошел самого себя, было тяжело столкнуться с полууспехом, вызванным, без сомнения, нелепой фразеологией г-на Ипполита Би, одного из либреттистов оперы. Но у «Вильгельма Телля» с самого начала были горячие поклонники. Я слышал в детстве, как о нем постоянно говорили, и если произведение не появлялось на афишах театра Оперы, то зато оно, как говорится, не сходило с языка у любителей музыки.

Мое мнение: если Россини замолк, то это потому, что ему больше нечего было сказать. Баловень успеха, он не мог более без него обходиться, и эта непредвиденная



враждебность осушила источник, струившийся в продолжение столь долгого времени с таким неиссякаемым изобилием.

Успех «Музыкальных вечеров» и Stabat<sup>6</sup> был создан для того, чтобы приободрить его; но однако он ничего более не писал, кроме этих маленьких легких композиций для фортепиано, для пения, напоминавших последнее дрожание замирающего звука...

Позднее, много позднее, появилась Месса<sup>6</sup>, которую незаслуженно превознесли. «Passus», — писал один критик, — это вопль раненой души!»

Месса написана изящно, бесспорно опытной рукой, но и только: в ней не узнаешь более пера, написавшего второе действие «Вильгельма Телля».

Кстати об этом втором действии; известно ли, что по замыслу автора оно не должно было оканчиваться молитвой? Где же это слыхано, чтобы такое суровое пение могло вдохновить на восстание! Но на репетициях унисон «Если среди нас есть предатели», произвел такое сильное впечатление, что никто не осмелился продолжать. Подлинный финал, представляющий собой не что иное, как блестящую и захватывающую концовку увертюры, был упразднен.

Этот финал существует в библиотеке театра Оперы: было бы очень любопытным опытом его восстановить и дать этому прекрасному действию его настоящее заключение.

## ЭДМОНД МИШОТТ

### ВИЗИТ РИХАРДА ВАГНЕРА К РОССИНИ<sup>1</sup>

Хроника в свое время по-разному расценивала визит, нанесенный Вагнером Россини в марте 1860 года, в эпоху, когда немецкий мэтр поселился в Париже в надежде на постановку своей оперы «Тангейзер». Эта встреча и в публике и в прессе описывалась самым фантастическим образом, в зависимости от богатства воображения писавшего.

Значительно позже, в связи со смертью Россини, Вагнер сам дал оценку этого свидания в статье, опубликованной им в одной лейпцигской газете<sup>2</sup>. Статья не-

\* «Скончался» (лат.) — фрагмент текста мессы.

большая, без подробностей, которые Вагнер за истекшие со дня встречи восемь лет мог забыть и которым он, при своем образе мышления, возможно, вообще не придавал должного значения, чтобы их опубликовывать. Однако встреча была настолько типична для ее участников, что было бы жалко предать ее забвению.

Несколько ниже я расскажу, каким образом я, присутствовавший на этом свидании, оказался в состоянии воспроизвести в своем скрупулезно точном рассказе большое количество фраз из беседы этих двух знаменитых людей.

Но для начала необходимо сказать несколько слов о том, какое положение в ту пору занимали в Париже Россини и Вагнер.

Шла зима 1860 года. Вагнер жил на улице Ньютона, дом 16 (возле площади Звезды), в маленьком, впоследствии разрушенном доме. <...>

В своем спокойном жилище Вагнер жил очень скромно и, ввиду близости Булонского леса, ежедневно выходил из дома только для прогулки в сопровождении небольшой собачки очень живого нрава. Ему доставляло удовольствие смотреть, как она прыгала вокруг его ног. Остальное время уходило на неустанную работу с Эдмондом Рошем над французским переводом «Тангейзера»<sup>3</sup>. В перерывах Вагнер целиком отдавался тетралогии. Гигантское творение к этому времени было почти закончено, и только оркестровка нуждалась в отделке<sup>4</sup>.

Первая жена Вагнера<sup>5</sup> жила с ним и вела хозяйство. Это была простая, скромная мешаночка, всегда старавшаяся как можно больше стесняться.

По вечерам, особенно по средам, Вагнер принимал редких гостей. Их было в то время человек двенадцать, признававших и навещавших Вагнера в его одиночестве. Я могу их назвать: Гасперини, Эдмонд Рош, Вийо, Ганс фон Бюлов, Шанфлери, Г. Доре, Лакомб, Стефан Геллер, Эмиль Оливье и его молодая жена — дочь Листа.

Я имел честь состоять в числе названных, что мне давало возможность часто встречаться с Вагнером, а со временем установить с ним и близкие отношения.

Не имея почти никаких связей в Париже и не ища их, Вагнер, казалось, был счастлив в небольшом кругу верных друзей. Надо было видеть, с каким радостным волнением хозяин бросался к дверям, как только разда-

вался звонок, извещавший о приходе кого-нибудь из нашего кружка. И Вагнер тут же пускался в непринужденную беседу, всегда очаровывая нас неожиданными суждениями по вопросам эстетики, истории, философии, свидетельствующими о высоком уровне его мышления. При этом он уснащал свою речь юмористическими оборотами, которые ошеломляли остроумием и порой граничили даже с мальчишеством.

По французски он говорил довольно бегло, но, когда у него становилось тесно в голове от мыслей, нетерпение, проявляемое в поисках нужного слова, нередко приводило его к весьма оригинальным ассоциациям и оборотам речи.

Интерес этих собраний стал расти особенно после появления на них Ганса фон Бюлова. Не заставляя себя просить, Вагнер в сопровождении великого пианиста исполнял для нас не только отрывки из «Тангейзера» (с французским текстом), но и из «Тристана», инструментовка которого к тому времени была полностью завершена. Нас поражало, как Бюлов легко с листа играл на фортепиано полифонические эпизоды очень сложной партитуры. Что можно сказать об этом энергичном исполнении, посредством которого мэтр приобщал нас к самому смыслу, к глубине заложенных в его произведении идей? Какой огонь, сколько увлечения, какая богатая декламация! Что касается голоса, далеко не всегда чисто интонировавшего, испорченного композиторского голоса, как в шутку говаривал Вагнер, то, по его словам, он мог заставить разбежаться всех мастеров пения, включая и нюрнбергских! Это был намек на «Мейстерзингеров», сценарий которых он только что закончил.

Так текла очень мало кому известная жизнь Вагнера в Париже. Невзирая на отвращение к визитам, он все же не мог нарушить принятые формы посещения некоторых важных персон из музыкального мира. Так, например, он бывал у Обера, Галеви, Амбруаза Тома и у других, был знаком и с Гуно \*<sup>6</sup>.

---

\* Однажды вечером Вагнер поделился с нами, своими близкими, впечатлениями от встреч с этими композиторами. И вот его резюме: «Оперы Галеви — это «музыка фасадов»! ...А ведь в годы моей юности я ими искренно восхищался! Как и полагается, я в том возрасте был наивен. Человек, которого я только что видел, мне казался холодным, претенциозным и малосимпатичным.

Обер пишет музыку, адекватную его истинно парижской натуре: умной, очень учливой и, как известно, очень порхающей... Все это

С Россини он тогда еще не встречался и ощущал в отношении него какую-то нерешительность. Зная, что я очень близок с итальянским маэстро, он пожелал мне высказать свои сомнения. Вот их причина: несколько парижских газет, неустанно преследовавших Вагнера и его «музыку будущего» всякими саркастическими выпадами, доставляли себе сомнительное удовольствие распространять в публике немало измышлений и анекдотов, порочащих автора «Тангейзера». Чтобы придать своим выдумкам хоть какое-нибудь правдоподобие, они, не стесняясь, приписывали их разным видным личностям. Россини как бы был создан для того, чтобы их больше всего приписывали именно ему: он был известен как первоклассный поставщик всевозможных рассказов, и за ним числилось немало остроумных и сомнительного вкуса, сколь и апокрифичных.

Утверждали, что на одном из своих еженедельных обедов, на которые автор «Цирюльника» приглашал особо важных гостей, слуги в качестве блюда, назван-

---

отражается в его партитурах. Я его люблю как человека и очень уважаю — как музыканта.

Россини я, правда, еще не видел, но на него пишут карикатуры, как на жирного эпикурейца, набитого не музыкой, поскольку он от нее давно опорожнился, а болонской колбасой.

Гуно артист экзальтированный, часто возбуждаемый. В беседе он неотразимый шармер. Сладчайший мелодист, он не отличается ни глубиной, ни широтой. Если ему иногда кое-что в этом смысле удается, то развития оно не получает.

Шанфлеру riskнул вставить реплику: «Не следует, однако, отрицать, что в полные мелодии партии Фауста и Маргариты, и особенно во всю сцену сада, Гуно внес выразительные интонации, которых до него в музыке французской оперы не было».

При имени Фауста Вагнер подскочил: «О,— воскликнул он,— об этом мы еще поговорим. Я видел эту театральную пародию на нашего немецкого Фауста. Фауст и его приятель Мефистофель мне напоминают двух шутников студентов из Латинского квартала, охотящихся за студенткой. Что касается музыки, то это одна внешняя сентиментальность... поверхностная... посыпанная рисовой пудрой, особенно в этой пошловатой арии с жемчугом: «Ах, как смешно смотреть мне на себя!»

Вагнер промурлыкал несколько первых тактов и прибавил: «Эта ария в конце концов — основа всей пьесы, в ней все психологическое значение этой смешной истории. О, Гёте! Я надеюсь, что Гуно с его настоящим талантом, но с недостаточным для трагических сюжетов темпераментом в будущем обретет способность лучше выбирать для себя либретто. В полухарактерном жанре он, несомненно, добьется лучших успехов».

Суждение это, конечно, суровое, но мог ли иначе рассуждать искренний человек, который только что закончил «Тристана и Изольду».

ного в меню «палтус по-немецки» подали очень аппетитный соус. Все положили его себе на тарелки, но обслуживание стола внезапно прервалось и самый палтус не был подан. Гости смутились и стали перешептываться: что же делать с соусом? Тогда Россини, забавляясь их замешательством и поедая соус, воскликнул: «Чего же вы ждете? Попробуйте соус, поверьте мне, он великолепен. Что касается палтуса, главного компонента этого блюда, то... поставщик рыбы... его... увы... забыл доставить. Но не удивляйтесь! Разве не то же самое мы наблюдаем в музыке Вагнера? Хорош соус, но он без палтуса!.. Мелодии-то в ней нет!»

Рассказывали также, что однажды посетитель, зайдя в кабинет Россини, застал маэстро за огромной партитурой, которую он нетерпеливо поворачивал в разные стороны... Это была партитура «Тангейзера». Сделав еще несколько усилий, Россини остановился.

«В конце концов,— сказал он, вздохнув,— все в порядке, это совсем не так плохо. Я бысь больше получаю и только сейчас стал кое-что понимать». Партитура лежала перед ним вверх ногами! Случайно в этот самый момент в соседней комнате раздался грохот. «О, что это, какая полифония!» — воскликнул Россини. — «*Согро ди Dio*\*. Но это ужасно похоже на оркестр „Грота Венеры“!»<sup>7</sup> Тут внезапно раскрылась дверь, вошел слуга и сообщил, что горничная уронила большой поднос с посудой.

Под впечатлением этих рассказов, которым Вагнер верил, он, естественно, не решался навестить Россини. Мне было нетрудно его разуверить. Я доказал ему, что все эти басни — пустые измышления, распространяемые среди публики враждебно настроенной прессой. Я при-  
совокупил, что Россини (характер которого я знал как никто, ибо в течение долгого времени находился с ним в дружеских отношениях и встречался ежедневно) обладал слишком возвышенным умом, чтобы унизиться до подобных нелепостей, не отличавшихся даже остроумием, против которых, кстати, он сам же непрерывно и горячо протестовал\*\*.

\* Черт побери (ит.).

\*\* Россини и в самом деле напечатал в газетах опровержение этих дурных шуток. Он часто повторял, что на этом свете он больше всего боится двух вещей: катаров и журналистов. Первые вызывают у него мокроту в горле, вторые — дурное расположение духа. [Россини применяет труднопереводимую игру слов: *humeurs mauvaises dans son corps* — мокрота (в теле) и *la mauvaise humeur dans son esprit* — дурное расположение духа.]

Мне удалось убедить Вагнера в том, что он может спокойно отправиться к Россини, у которого встретит самый сердечный прием. Он согласился, однако, с тем условием, чтобы я его туда сопровождал. Свидание было намечено на послезавтра утром. Я пошел предупредить Россини, и тот живо откликнулся: «Но, само собой, я приму господина Вагнера с большим удовольствием! Вы знаете мое расписание, приходите с ним, когда хотите». И затем прибавил: «Надеюсь, вы ему объяснили, что я непричастен к тем глупостям, которые мне приписывают?»

Описав вкратце, в каких условиях жил в ту пору в Париже Вагнер, я считаю нужным до рассказа об их встрече, сделать то же самое в отношении Россини.

Россини жил тогда на углу Шоссе д'Антен и Итальянского бульвара, занимая квартиру на втором этаже дома, хорошо известного всем парижанам\*. Маэстро, до того проживавший во Флоренции, неожиданно появился в Париже в 1856 году, где он с 1836 ни разу не был.<sup>8</sup>

Заболев неврастением, он неоднократно обращался к флорентинским врачам, но безуспешно. Болезнь прогрессировала и стала внушать серьезные опасения за психику знаменитого композитора.

Жена Россини решила, что ему нужно переменить обстановку, и подумала о Париже, где ее муж среди многочисленных поклонников оставил и настоящих друзей. На радость возвращения к старым друзьям и на новое окружение она возлагала куда больше надежд, чем на терапевтов. Она верила, что воздействие приятной атмосферы окажется целительнее всяких лекарств и лучше подействует на ослабленную волю ее упавшего духом мужа.

Вначале Россини воспротивился поездке, и было нелегко уговорить его пуститься в такое продолжительное путешествие. Ехать предстояло в почтовой карете на перекладных и с остановками во всех городах, где

---

\* Установлено, что на расстоянии примерно столетия до автора «Цирюльника» — какое совпадение! — автор «Свадьбы Фигаро» — Моцарт, во время своего пребывания в Париже, жил в доме, стоявшем на том самом месте, где сейчас воздвигнуто это большое здание. Дом занимал Гримм (1778), у которого Моцарт нашел убежище после переезда с улицы Гро-Шенэ, где он потерял свою мать.

надо было провести ночь. Дело в том, что Россини категорически отказывался ездить по железной дороге. Он искал оправдания в том, что для человеческого достоинства унижительно отдаваться во власть машины и уподобляться... почтовой посылке. Но на самом деле — из-за странностей нервной системы он просто боялся ездить по железной дороге.\*

Наконец он согласился. После пятнадцати дней путешествия он прибыл в Париж изнуренный и в совершенно плачевном виде. Состояние его нервов, уже до того истрепанных болезнью, резко ухудшилось из-за дорожной тряски и других трудностей пути. Увидев его с обескровленным лицом, с потухшим взглядом, затрудненной речью, затуманенным рассудком, друзья пришли в ужас. При виде этих симптомов нетрудно было прийти к заключению, что можно опасаться неизлечимого размягчения мозга.

К счастью, медицина, благодаря самоотверженным усилиям выдающихся врачей, по истечении нескольких месяцев восторжествовала над этим тяжелым состоянием. В то время как физические силы постепенно восстанавливались, благоприятная обстановка, которую внимательные друзья сумели создать вокруг маэстро, привела к тому, что мозг великого человека, считавшийся навек угасшим, снова загорелся ярким светочем. Несколько позже лечение в Киссингене довершило исцеление. Следы болезни, казавшейся неизлечимой, бесследно исчезли.

С этого времени ни одна музыкальная знаменитость не пользовалась в Париже такой славой и почетом, как автор «Вильгельма Телля» и «Цирюльника». Получили известность и его приемы. Самые прославленные артисты добивались чести выступать на них. Как только двери его салона раскрывались, в нем буквально толпились самые известные представители всех слоев парижского общества.

В этом интеллектуальном превосходстве, которому возраст придал олимпийское спокойствие, Россини сумел остаться простым, добрым, приветливым, чуждым высокомерия, тщеславия. И да будет мне позволено пачисто

---

\* Единственное путешествие по железной дороге Россини рискнул совершить во время поездки по Бельгии (1836) из Брюсселя в Антверпен, чтобы полюбоваться шедеврами Рубенса, жившего в этом городе. «При одном воспоминании об этой поездке я до сих пор весь дрожу», — говорил впоследствии композитор.

снять с него весьма преувеличенную репутацию *острослова* и чрезвычайно несправедливую славу беспощадного насмешника, которой тогдашняя парижская пресса его наградила. С невероятной легкостью она приписывала ему множество суждений более или менее сомнительного вкуса, которые ему и в голову не приходили, или такие непочтительные шутки по адресу многих, на которые он вообще не был способен. Он очень страдал от этой «терпкой рекламы», нередко выходившей за рамки острот и явно приносившей ему ущерб. Россини часто жаловался на это, и когда ему возражали: «Вы знаете, маэстро, взаймы дают ведь только богатым», он со вздохом отвечал: «Откровенно говоря, я предпочел бы немножко больше бедности и немного меньше благодеяний. Предоставляя мне кредит, меня пичкают чепухой, ставят в безвыходное положение! И чего только мне не приписывают, боже мой! Эти подметальщики забрызгивают грязью меня самого больше, чем тех, в кого они нацеливаются! Я в отчаянии: *ma così va il mondo*» \*.

В этих нескольких строках я хотел подчеркнуть разницу в положении, которое в ту пору, накануне встречи, занимали в Париже Вагнер и Россини. Один был превозносим как полубог, другой еще не имел имени, и над ним глумились чуть ли не как над злоумышленником. И, тем не менее, не забудем, что гений Вагнера был в полном расцвете, что сам он в своих собственных глазах был уже тем великим человеком, каким его впоследствии признал весь мир. В углу его скромного жилища на улице Ньютона уже покоился труд титана, никому неведомый, колоссальный — полностью завершенная опера «Тристан и Изольда» и почти законченная тетралогия «Кольцо нибелунга»<sup>9</sup>.

Верный уговору, Вагнер в условленный час (о котором он с излишней заботливостью напомнил мне рано утром запиской) зашел за мной. Это было в нескольких шагах от квартиры Россини, и мы сейчас же отправились туда. Подымаясь по лестнице, я сказал Вагнеру: «Если Россини окажется в хорошем настроении, вы будете очарованы его беседой. Вы получите наслаждение. И не удивляйтесь, если увидите, что я делаю кое-какие заметки...»

---

\* Но такова жизнь (*ит.*).



— Для печати? — спросил Вагнер.

— Ни в коем случае, — ответил я, — исключительно для моих личных воспоминаний. Если бы у Россини родилось малейшее подозрение, что я кое-что предам гласности, он бы рта не раскрыл. Он питает отвращение к рекламированию своей частной жизни, мне же он полностью доверяет.

Предоставив жене пользоваться всеми апартаментами, Россини сохранил для себя рядом со столовой уголок в четыре выходивших на бульвар окна, состоявший из кабинета, куда он почти не заглядывал, и спальни, которую никогда не покидал. Кровать, письменный стол, секретер, маленький прямострунный рояль Плейеля — вот вся обстановка этой комнаты, отличавшейся крайней простотой. Здесь он принимал своих посетителей без всякого различия: от неприятельных попрошайек до светлостей, высочеств и коронованных особ. Там же принял он и Вагнера.

— Когда о нас доложили, маэстро заканчивал завтрак. Мы подождали несколько минут в большой гостиной.

Вагнер сразу обратил внимание на портрет Россини, на котором он изображен в натуральную величину в большом зеленом плаще с красной шапочкой на голове. Портрет в свое время был репродуцирован и стал широко известен.

— Это умное лицо, этот иронический рот, это уж, конечно, автор «Севильского цирюльника», — обратился ко мне Вагнер. — Этот портрет должен относиться ко времени создания этой оперы?

— Четырьмя годами позже, — ответил я, — портрет написан Мейером в Неаполе и относится к 1820 году.

— Он был красивый малый. Воображаю, сколько опустошений он произвел в стране Везувия, где женские сердца так легко воспламеняются, — отозвался Вагнер с улыбкой.

— Кто знает, — сказал я, — если бы он, подобно Дон Жуану имел слугу, который был бы таким же хорошим счетоводом, как Лепорелло, то, может быть, число mille e tre \*, отмеченное в его списке<sup>10</sup>, оказалось бы перекрытым.

---

\* Тысяча и три (ит.).

— О, как вы далеко заходите,— возразил Вагнер,— mille— это я допускаю, но еще tre— это уже слишком!

В эту минуту слуга известил о том, что Россини нас ждет. Как только мы вошли к нему, Россини воскликнул: «Ах, господин Вагнер, вы, как новый Орфей, не бойтесь переступить этот страшный порог...» И, не давая Вагнеру ответить, добавил: «Я знаю, меня очень очернили в ваших глазах \*». Мне приписывают всяческие насмешливые замечания по вашему адресу, которых ничто не могло бы оправдать с моей стороны. И для чего мне так поступать? Я не Моцарт и не Бетховен! Я не претендую на ученость, но я учился вежливости и никогда не позволил бы себе оскорблять музыканта, который, подобно вам, как мне говорили, стремится расширить границы нашего искусства. Эти великие умники, которым доставляет удовольствие заниматься мною, должны были хотя бы согласиться с тем, что, помимо других достоинств, я обладаю здравым смыслом.

Что касается разговоров о моем презрении к вашей музыке, то ведь я прежде всего должен был бы знать ее. А для того чтобы знать ее, я должен был бы послушать ее в театре, потому что только в театре, а не при чтении партитуры можно вынести беспристрастное суждение о музыке, предназначенной для сценического воплощения.

Ваше единственное произведение, которое я знаю, это марш из «Тангейзера». Я его много раз слышал в Киссенгене, где три года тому назад проходил лечение. Марш производил большое впечатление и, признаюсь откровенно, показался мне очень красивым.

А теперь, когда, надеюсь, всякие недоразумения между нами рассеялись, скажите мне, как вы себя чувствуете в Париже? Как идут переговоры о постановке вашей оперы «Тангейзер»?..

Вагнер, казалось, был взволнован этим приветливым вступлением, оказанным просто и добродушно. Полный почтительности он ответил: «Разрешите мне, прославленный мэтр, поблагодарить вас за ваши любезные слова. Они меня очень тронули. Я вижу в приеме, который

---

\* Передавая разговор двух мэтров, я постарался воспроизвести его возможно более точно. Особенно в части, относящейся к Россини, который, женившись во втором браке на Олимпии Пелиссие, парижанке, привык говорить по-французски и знал не только все тонкости языка, но и его аргю. Что касается Вагнера, слабее владевшего этим языком, то он по многу раз подбирал обороты, пока не находил точного выражения своей мысли. Я счел полезным наложить их в ряде случаев в более приемлемой литературной форме.

вы мне оказали, доказательство вашего благородного характера, в величии которого я, впрочем, никогда не сомневался. Прошу вас также верить, что я бы не считал себя оскорбленным, если бы вы меня подвергли суровой критике. Я знаю, что мои работы способны вызвать ошибочные суждения. Перед обширной системой новых идей самые благонамеренные судьи могут заблуждаться в определении их значения. Вот почему я так стремлюсь показать логическое и полное выражение моих намерений наилучшим исполнением моих опер...

Россини. И это правильно, ибо факты убедительнее слов.

Вагнер. Для начала я делаю все возможное, чтобы поставить моего «Тангейзера». Я его недавно проиграл Карвальо. Тот вынес очень хорошее впечатление и как будто собирается осуществить постановку, но ничто еще не решено. К несчастью, чья-то злая воля, которая уже давно действует против меня в прессе, угрожает организовать настоящий заговор... Можно опасаться, что Карвальо подвергнется его влиянию...

При слове *заговор* Россини (горячо). А кто тот композитор, который от него не страдал, начиная с самого великого Глюка? Можете мне поверить, что и на мою долю досталось немало. На премьере «Севильского цирюльника», на которой я, согласно обычаю, установленному тогда в Италии для оперы-буффа, аккомпанировал речитативам на чембало, сидя в оркестре, мне пришлось спастись от разъяренной толпы. Я думал, что меня убьют. Здесь, в Париже, куда я впервые приехал в 1824 году по приглашению дирекции Итальянского театра, меня приветствовали насмешливым прозвищем «Господин Vascarmini»\*, которое осталось за мной на всю жизнь. Уверяю вас, со мной поступали круто, в лагере некоторых музыкантов и газетных критиков я встретил самое грубое обращение, и это с их обоюдного согласия, столь же совершенно согласованного как мажорное трезвучие! \*\*

\* Vascarmini — насмешливо-иронический италянизированный оборот французского слова *vascarre* — оглушительный шум, гам. В приблизительном переводе: «Господин Громыхатель».

\*\* Россини вновь применяет остроумный каламбур, основанный на двойном значении слова *accord* — согласие и аккорд — и на возможным двойным толкованием выражения: *accord parfait* — совершенное согласие и мажорное трезвучие. В подлиннике эта часть фразы звучит так: «...ligués d'un commun accord, accord, aussi parfait que majeur!»

То же самое происходило в Вене, когда я туда приехал в 1822 году для постановки моей оперы «Зельмира». Сам Вебер, уже давно печатавший статьи, в которых метал против меня громы и молнии, в результате постановки моих опер в Придворном итальянском театре преследовал меня беспрерывно <sup>11</sup>...

Вагнер. О, Вебера я знаю, он был очень нетерпим. Особенно он становился невыносимым, когда дело касалось защиты немецкого искусства. Но ему, может быть, такое поведение и простительно, если вы во время вашего пребывания в Вене с ним не встречались? Великий гений, он умер так преждевременно...

Россини. Это верно, он был великим гением, и к тому же подлинным, ибо он творил самобытно и никому не подражал. В Вене действительно я с ним не встречался, но позже познакомился с ним в Париже, где он остановился на несколько дней по пути в Англию <sup>12</sup>. По приезду он стал, как это принято, делать визиты наиболее видным музыкантам: Керубини, Герольду, Буальдье. Представился он и мне. Так как я не был предупрежден о его визите, то при виде этого гениального композитора я от неожиданности, откровенно говоря, испытал волнение, близкое к тому, что я почувствовал незадолго до того при встрече с Бетховеном. Очень бледный, задыхающийся от подъема по лестнице (ибо он был уже сильно болен), бедный малый, как только меня увидел, счел необходимым признаться не без смущения, которое увеличивалось от недостаточного знания французского языка, что он резко выступал против меня в своих музыкально-критических статьях, но что... Я не дал ему кончить... «Оставим,— перебил я его,— не будем говорить об этом, к тому же,— добавил я,— я не читал ваших статей, так как не знаю немецкого языка... Единственные слова из вашего чертовски трудного для музыканта языка, которые я после героических усилий сумел запомнить и произносить, были *ich bin zufrieden* \*. Я был этим горд и в Вене пользовался ими без разбора во всех случаях жизни — торжественных или частных, — торжественных в первую очередь. Это привело к тому, что у жителей Вены, считавшихся самыми любезными среди обитателей всех немецких государств, и в особенности у красавиц-венок, я прослыл учтивейшим человеком: «*Ich bin zufrieden*». Эти слова придали Веберу больше уверенности — заставили его улыбнуться и отбросить всякое

\* Я доволен (нем.).

стеснение \*. «Впрочем,— продолжал я,— самым обсуждением моих опер вы уже оказали мне большую честь: ведь я ничто по сравнению с великими гениями вашей родины. Разрешите мне вас обнять, и если моя дружба для вас что-нибудь стоит, то, верьте мне, я вам ее предлагаю от чистого сердца». Я его горячо обнял и увидел, что у него выступили слезы на глазах.

Вагнер. Он в это время уже был болен чахоткой, которая вскоре и свела его в могилу.

Россини. Верно. У него был очень плачевный вид: мертвенно-бледный цвет лица, исхудавший, сотрясасмый сухим кашлем чахоточных... к тому же прихрамывающий. Больно было на него смотреть. Несколько дней спустя Вебер явился снова и попросил дать ему рекомендательные письма в Лондон, куда он собирался поехать. Я пришел в ужас от его намерения совершить такое путешествие и принялся его самым энергичным образом отговаривать, говоря, что он совершает преступление... самоубийство! Ничто не действовало. «Я это знаю,— отвечал он,— я там и умру... Но это необходимо.

---

\* В связи с этим «я доволен» произошел как-то комический случай, о котором рассказывал Россини: «Однажды, прогуливаясь по улицам Вены, я стал свидетелем драки между двумя цыганами, из которых один, получив страшный удар кинжалом, свалился на тротуар. Тотчас же собралась огромная толпа. Как только я хотел выбраться из нее, ко мне подошел полицейский и очень возбужденно сказал несколько слов по-немецки, из которых я ничего не понял. Я ему очень вежливо ответил: «Ich bin zufrieden». Вначале он опешил, а потом, взяв на два тона выше, разразился тирадой, свирепость которой, мне казалось, возрастала на непрерывном crescendo в то время, как я на *diminuendo* все более вежливо и почтительно повторял перед этим вооруженным человеком свои «ich bin zufrieden». Вдруг побавровев от ярости, он позвал другого полицейского, и оба с пеной у рта схватили меня под руки. Все, что я мог понять из их выкриков, это были слова «полицейский комиссар». К счастью, когда они меня повели, навстречу попалась карета, в которой ехал русский посол. Он спросил, что здесь происходит. После короткого объяснения на немецком языке эти молодцы меня отпустили, всячески извиняясь. Правда, смысл их словесных реверансов я понял только по их выражавшим отчаяние жестам и бесконечным поклонам.

Посол посадил меня в свою карету и объяснил, что полицейский вначале спросил меня только об имени, чтобы в случае надобности вызвать как свидетеля совершенного на моих глазах преступления. В конце концов он выполнял свой долг. Но мои бесконечные *zufrieden* настолько вывели его из себя, что он принял их за издевательство и пожелал доставить меня к комиссару, чтобы тот впустил мне уважение к полиции. Когда посол сказал полицейскому, что меня можно извинить, так как я не знаю немецкого языка, тот возмутился: «Этот? Да он говорит на чистейшем венском диалекте».

«Тогда будьте вежливы... и на чистом венском наречии!»

Я должен там поставить «Оберона», у меня контракт, это необходимо, это необходимо...»

Среди писем для Лондона, где я во время моего пребывания в Англии установил важные связи, было рекомендательное послание к королю Георгу, весьма радушно относившемуся к артистам, а ко мне особенно приветливо. С разбитым сердцем обнял я Вебера на прощанье, предчувствуя, что больше его не увижу. Так оно и случилось. *Povero Вебер \*!*

...Но мы говорили о з а г о в о р а х,— продолжал Россини.— Мое мнение на этот счет таково: на них нужно отвечать молчанием и равнодушием. Верьте мне, это действует сильнее, чем возражения и гнев. Этих злопыхателей легион. Кто в одиночку захочет отбиваться или, если угодно, сражаться против этой банды, тот должен знать, что последнее слово всегда останется за ней. Что касается меня, то я плевал на их нападки. Чем больше прокатывались по моему адресу, тем больше я закатывал рулад. На всякие клички я отвечал моими *триолями*, на *lazzi* моими *pizzicati* \*\*. И весь трезвон, который подымали те, кому они не нравились, никогда не мог заставить меня, клянусь вам, выкинуть хоть один удар большого барабана из моих крендо или помешать, когда мне требовалось, привести их в ужас еще одним *felicità* \*\*\* в моих финалах <sup>13</sup>. Хотя вы видите на моей голове парик, поверьте мне, ни один волос с моей головы не упал из-за этих болванов \*\*\*\*.

В первую минуту Вагнер был оглушен этой живописной тирадой, в которой итальянский маэстро, вначале такой важный и серьезный, внезапно предстал в совершенно ином облике (Россини действительно превратился в самого себя: веселого собеседника, шутника, называющего все вещи их настоящими именами). Вагнер с трудом удерживался, чтобы не рассмеяться.

«О, что касается этого,— воскликнул он, показав пальцем на лоб,— то благодаря тому, чем вы, маэстро, там владеете, не было ли это равнодушие скорее вашей подлинной, признанной публикой властью, столь суверенной, что можно лишь пожалеть тех сумасшедших, ко-

\* Бедный (ит.).

\*\* Шутки; приемы игры на смычковом инструменте шипком (ит.).

\*\*\* Счастье (ит.).

\*\*\*\* Когда Россини в разговоре наткнулся на какое-нибудь досадное воспоминание или неприятное обстоятельство, он переставал заботиться об академическом языке и выражался вольно.

торые сталкивались с ней?.. Но вы, кажется, только что говорили, что встречались с Бетховеном?»

Россини. Верно. Как раз в 1822 году, когда я приехал в Вену ставить свою оперу «Зельмира». Еще в Милане я слышал некоторые квартеты Бетховена и вряд ли я должен говорить о своем восторге. Я уже знал и несколько его фортепианных произведений. В Вене я впервые услышал его «Героическую». Ее музыка меня совершенно потрясла, и я был охвачен только одной мыслью: познакомиться с этим великим гением, увидеть его хоть раз. Я обратился к Сальери, который был вхож к Бетховену.

Вагнер. Сальери — автор «Данаид»<sup>14</sup>?

Россини. Тот самый. Он довольно долго жил в Вене и занял там видное положение в результате успехов некоторых своих опер на итальянской сцене. Он подтвердил, что иногда встречается с Бетховеном, но ввиду его мрачного и своенравного характера исполнить мою просьбу будет не очень легко. Кстати, этот самый Сальери по многу раз встречался с Моцартом. После смерти последнего он был заподозрен и даже серьезно обвинен в том, что из-за профессиональной зависти отравил Моцарта медленно действующим ядом...

Вагнер. В мое время этот слух еще держался в Вене.

Россини. Я себе однажды доставил удовольствие и в шутовском тоне сказал Сальери: «Какое счастье, что Бетховен из чувства самосохранения избегает приглашать вас к столу, — иначе вы бы и его отправили на тот свет, как сделали это с Моцартом». «Я по вашему похож на отравителя?» — спросил Сальери. «О нет! Вы больше похожи на отъявленного труса», — ответил я, а он таким и был. Этот тип очень мало беспокоился, впрочем, по поводу приписываемого ему убийства Моцарта. Но чего он не мог переварить — это выступления одного венского журналиста, защитника немецкой музыки, недолгоживавшего итальянскую оперу и больше всего Сальери. Он написал как-то, что в «Данайды» Сальери вложил все содержание своей бочки и что это было отнюдь не трудно, так как бочка и вообще-то была пустая. Огорчение Сальери по этому поводу было беспредельно. Но я должен признать, что мне он пошел навстречу и обратился с моей просьбой к итальянскому поэту Карпани, бывшему при Бетховене *persona grata* \*, чье посредничество су-

\* Важная личность (лит.).

лило успех. Карпани действительно так настойчиво уговаривал Бетховена, что тот согласился меня принять \*.

Что я могу сказать? Поднимаясь по лестнице, которая вела к убогой квартире, где жил великий человек, я с трудом поборол свое волнение. Когда нам открыли дверь, я очутился в довольно грязной комнатухе, в которой царил страшный беспорядок. Мне особенно запомнился потолок, находившийся, по-видимому, под самой крышей. Он весь был в широких трещинах, через которые дождь должен был лить ручьем.

Портреты Бетховена, которые мы знаем, в общем довольно верно передают его облик. Но никаким резцом нельзя отобразить ту неизъяснимую печаль, которой были пронизаны черты его лица. В то же время под его густыми бровями, как будто из пещеры, сверкали небольшие, но, казалось, пронизывающие вас глаза. Голос у него был мягкий и несколько глуховатый.

Когда мы вошли, он вначале не обращал на нас внимания, занятый окончанием нотной корректуры. Затем, подняв голову, он порывисто обратился ко мне на довольно понятном итальянском языке: «А, Россини! Это вы автор «Севильского цирюльника»? Я вас поздравляю, это прекрасная опера-буффа. Я ее прочел и получил удовольствие. Пока будет существовать итальянская опера, ее не перестанут играть. Пишите только оперы-буффа, а в другом жанре не стоит испытывать судьбу».

«Но,— внезапно прервал его сопровождавший меня Карпани (разумеется, он писал по-немецки то, что хотел сказать, ибо только так можно было вести беседу с Бетховеном, которую Карпани переводил мне слово в слово),— маэстро Россини написал большое количество опер-серии: «Танкред», «Отелло», «Моисей», я вам их недавно прислал и просил с ними познакомиться».

«Я их бегло просмотрел,— возразил Бетховен,— но видите ли, опера-серии не в природе итальянцев. Чтобы работать над настоящей драмой, им не хватает музыкальных знаний. Да и где их можно было бы получить в Италии?..»

---

\* Россини мне еще перед тем рассказывал, что до того как ему удалось повидать Бетховена благодаря посредничеству Карпани, он экспромтом явился к дому великого композитора, сопровождаемый известным издателем Артария, который имел дела с Бетховеном, и взялся ввести к нему Россини. Наконец появился Артария и сообщил, что Бетховен очень болен в результате простуды у него поражены глаза, и он никого не принимает.



Вагнер. Этот удар львиных когтей привел бы в ужас Сальери, если бы он при этом присутствовал...

Россини. Ну нет! Я ему рассказал об этом разговоре. Он прикусил губу, но, думаю, не очень больно, ибо, как я уже вам говорил, он был боязлив до такой степени, что, безусловно, на том свете владыка ада устыдился бы поджаривать подобного жалкого труса и послал бы его коптиться в другое место! Но вернемся к Бетховену. «В опере-буффа,— продолжал он,— с вами — итальянцами — никто не сможет сравниться. Ваш язык и живость его, ваш темперамент для нее и предназначены. Посмотрите Чимарозу: разве в его операх комическая сторона не превосходит все остальное? То же самое у Перголези. Вы — итальянцы — стараетесь сделать событие из церковной музыки. В его *Stabat mater* есть много трогательного чувства, я с этим согласен, но форма лишена разнообразия... впечатление монотонно в то время, как „Служанка-госпожа“»...<sup>15</sup>

Вагнер (перебивая). Но вы, маэстро, к счастью, не последовали советам Бетховена?

Россини. Если говорить правду, то я все же больше способен писать комические оперы. Я охотнее брался за комические сюжеты, чем за серьезные. К сожалению, не я выбирал для себя либретто, а мои импресарио. А сколько раз мне приходилось сочинять музыку, имея перед глазами только первый акт и не представляя, как развивается действие и чем закончится вся опера? Подумайте только... в то время я должен был кормить отца, мать и бабушку. Кочуя из города в город, я писал три, четыре оперы в год. И, можете мне поверить, все же был далек от материального благополучия. За «Севильского цирюльника» я получил от импресарио тысячу двести франков и в подарок костюм орехового цвета с золотыми пуговицами, дабы я мог появиться в оркестре в приличном виде. Этот наряд стоил, пожалуй, сто франков, всего, следовательно, тысяча триста франков. Так как «Севильского цирюльника» я писал тринадцать дней,<sup>16</sup> то выходило по сто франков в день. Как видите,— прибавил Россини, улыбаясь,— я все-таки получал солидный оклад. Я очень гордился перед собственным отцом, который в бытность свою *tubatore*\* в Пезаро получал всего два франка пятьдесят сантимов в день.

---

\* Городской трубач (ит.).

Вагнер. Тринадцать дней! Это поистине небывалый случай!.. Я восхищаюсь, маэстро, тем, как вы в таких условиях, ведя к тому же жизнь цыгана, могли написать такие превосходные страницы музыки, как в «Отелло» и «Моисее». Ведь они носят печать не импровизации, а продуманного труда, требующего концентрации всех душевных сил!

Россини. О, у меня было хорошее чутье, да и писалось мне легко.\* Не получив углубленных музыкальных знаний,— да и как бы я мог их приобрести в Италии тех лет? — я почерпнул в немецких партитурах то немногое, что знал. У одного болонского любителя было несколько партитур: «Сотворение мира», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта»... Он мне их давал на время. В свои пятнадцать лет я не имел средств выписывать ноты из Германии и потому переписывал их с остервенением. Должен признаться, что для начала я списывал только вокальную партию, не заглядывая в оркестровое сопровождение. На клочке бумаги я писал свой вольный аккомпанемент и потом сравнивал его с оригиналом Гайдна или Моцарта. Затем переписанную вокальную строчку дополнял их аккомпанементом. Эта система работы дала мне больше, чем весь Болонский лицей. О, я чувствую, что если бы я мог учиться музыке в вашей стране, я бы создал что-нибудь получше того, что мною написано.

Вагнер. Но это, конечно, не было бы лучше «Сцены во тьме» из «Моисея», сцены заговора из «Вильгельма Телля» и из музыки другого жанра—Quando Corpus morietur.\*\* 17

Россини. Согласен. Но ведь это только счастливые мгновения в моей карьере. А что все это стоит по сравнению с творчеством какого-нибудь Моцарта или Гайдна?

---

\* «Писалось мне легко...» Большинство газетчиков пришло в воодушевление, когда Вагнер передал это выражение со слов Россини. Они сочли его завуалированной издевкой, трюком насмешника, выдуманным Пезарской обезьяной (как Россини иной раз сам себя называл), с целью высмеять немецкого композитора, заставив его принять это признание за чистую монету... Это такая же нелепость, как и потуги других публицистов приписать Вагнеру низкопоклонство перед Россини, попытку признать mea culpa (моя вина — лат.) своих доктрин. Но само по себе его заявление соответствует действительности и не вызывает сомнений в искренности: именно так рассказывал Россини своим близким о самом себе и о своих произведениях.

\*\* Когда тело будет мертво (лат.).

Не могу вам передать, как я восхищаюсь их тонкими знаниями и свойственной им естественной уверенностью, сквозящей у них из каждой страницы. Я им всегда завидовал. Науку нужно одолеть на школьной скамье, но еще нужно быть Моцартом, чтобы уметь ею пользоваться. Что касается Баха, если говорить пока только о немцах,—то его гений просто подавляет. Если Бетховен чудо среди людей, то Бах чудо среди богов. Я подписался на полное собрание его сочинений. Да вот... на моем столе как раз последний вышедший том. Сказать правду? День, когда придет следующий, будет для меня снова днем несравненных наслаждений. Как бы мне хотелось до того, как я покину этот мир, услышать исполнение его великих «Страстей» целиком! Но здесь — у французов — об этом и мечтать нельзя...

Вагнер. Мендельсон первым ознакомил немцев со «Страстями» в мастерском исполнении, которым он сам дирижировал в Берлине.<sup>18</sup>

Россини. Мендельсон! Ах, какая симпатичная личность! Я с удовольствием вспоминаю приятные часы, проведенные в его обществе в 1836 году во Франкфурте. Я приехал туда (в ту пору я жил в Париже) по случаю празднования свадьбы в семье Ротшильдов, на которую я был приглашен. Фердинанд Гиллер познакомил меня с Мендельсоном. Как я был очарован его исполнением на рояле наряду с другими пьесами нескольких восхитительных «Песен без слов»! Потом он мне играл Вебера. Затем я стал просить играть Баха, много Баха. Гиллер меня предупредил, что в исполнении Баха никто с Мендельсоном не может сравниться.

В первую минуту Мендельсон казалось был поражен моей просьбой. «Как,—воскликнул он,—вы — итальянец — в такой мере любите немецкую музыку?» «Но я люблю только ее,—ответил я и совсем развязно прибавил: — А на итальянскую музыку мне наплевать!»

Мендельсон посмотрел на меня с крайним удивлением, что не помешало ему однако с замечательным увлечением сыграть несколько фуг и ряд других произведений великого Баха. Позже Гиллер мне рассказывал, что, после того как мы расстались, Мендельсон ему сказал, вспоминая мои слова: «Неужели Россини говорил серьезно? Во всяком случае, он презабавный малый!»

Вагнер (смеясь от всего сердца). Представляю себе, маэстро, изумление Мендельсона! Но не разрешите ли вы мне узнать, чем закончился ваш визит к Бетховену?

Россини. О, он длился недолго. Это понятно, поскольку с нашей стороны беседу пришлось вести письменно. Я ему выразил все свое преклонение перед его гением и благодарность за то, что он дал мне возможность ему все это высказать... Он глубоко вздохнул и сказал только: «Oh! un infelice!» \* Затем, после паузы, задал мне несколько вопросов о состоянии театров в Италии, о знаменитых певцах... Спрашивал, часто ли там играют Моцарта, доволен ли я итальянской труппой в Вене. Потом, пожелав хорошего успеха моей «Зельмире», он поднялся, проводил нас до дверей и повторил еще раз: «Пишите побольше „Севильских цирюльников“».

Спускаясь по расшатанной лестнице, я испытал такое тяжелое чувство при мысли об одиночестве и полной лишений жизни этого великого человека, что не мог удержать слез. «Что вы,— сказал мне Карпани,— он этого хочет сам, он мизантроп, человек нелюдимый и ни с кем не ведет дружбы».

В тот же вечер я присутствовал на торжественном обеде у князя Меттерниха. Все еще потрясенный встречей с Бетховеном, его скорбным восклицанием «Un infelice!», еще звучавшим в моих ушах, я не мог отделаться от смущения, видя себя окруженным таким вниманием в этом блестящем венском обществе, в то время как Бетховен был его лишен. И я открыто и не выбирая выражений высказал вслух все, что думаю об отношении двора и аристократии к величайшему гению эпохи, которым так мало интересовались и которого бросили на произвол судьбы. Мне ответили теми же словами, какими говорил Карпани. Я тогда спросил: «Неужели глухота Бетховена не заслуживает самого глубокого сострадания?.. Так ли уж трудно, прощая ему слабости характера, найти повод, чтобы оказать ему помощь?» Я прибавил, что богатые семейства могли бы очень легко собрать между собою по минимальной подписке такую сумму, которая обеспечила бы ему пожизненное безбедное существование. Но меня никто не поддержал.

После обеда у Меттерниха состоялся прием, на котором присутствовала высшая венская знать. Прием закончился концертом. В программе фигурировало одно из последних трио Бетховена... Он всегда, везде он, как незадолго до того говорили про Наполеона! Новый

---

\* О, я несчастный! (ит.).

шедевр был прослушан с благоговением и имел блестящий успех.

Слушая трио среди светского великолепия, я с грустью думал о том, что в это самое время великий человек в своем уединении заканчивает, быть может, какое-нибудь произведение высокого вдохновения, к высшей красоте которого он приобщит и блистательную аристократию. А она его исключает из своей среды и, утопая в удовольствиях, не тревожится о том бедственном положении, на которое обречен создатель этой красоты.

Не получив поддержки в попытке организовать Бетховену годовую ренту, я однако рук не опустил. Я решил попытаться собрать средства на приобретение для него жилища. Несколько человек подписались, прибавил кое-что и я, но сумма оказалась недостаточной. Пришлось отказаться и от этого проекта. Мне везде говорили: «Вы плохо знаете Бетховена. Как только он станет владельцем дома, он его на следующий день продаст. Он никогда нигде не уживается, потому что испытывает потребность менять квартиру каждые шесть месяцев, а прислугу каждые шесть недель».

Надо ли было на этом остановиться? Впрочем, хватит говорить обо мне и о других. Это дела *прошедших и давно прошедших* дней. Поговорим о *настоящем* и, если угодно, господин Вагнер, то и о *будущем*, поскольку в печати ваше имя почти всегда появляется неотделимо от этого эпитета. Разумеется, я говорю это без какой-либо задней мысли.

Прежде всего скажите мне, окончательно ли вы обосновались в Париже? Что касается вашей оперы «Тангейзер», то я убежден, что вам удастся ее поставить. Вокруг этого произведения поднялся слишком большой шум, чтобы парижане отказались от желания его послушать. Перевод уже сделан?

Вагнер. Он еще не закончен. Я интенсивно работаю с очень искусным и к тому же терпеливым сотрудником. Потому что для полного понимания публикой музыкальной выразительности необходима идентичность каждого французского слова со смыслом соответствующего немецкого слова на тех же нотах. Это тяжелая и трудноосуществимая работа!

Россини. Но почему же вы по примеру Глюка, Спонтини, Мейербера не напишете оперу сразу на французский текст? Ведь вы теперь на месте уже можете отдать себе отчет в преобладающих здесь вкусах

и в том особенном, чисто французском темпераменте, который свойствен здешнему театральному духу. Я сам стал на такой путь, после того как покинул Италию и, оставив свою итальянскую карьеру, решил обосноваться в Париже.

Вагнер. Ко мне, маэстро, это неприменимо. После «Тангейзера» я написал «Лоэнгрина», затем «Тристана и Изольду». Эти три оперы с двух точек зрения—литературной и музыкальной—представляют собой логическую последовательность в моей концепции окончательной и абсолютной формы музыкальной драмы. В процессе становления мой стиль подвергся ряду неминуемых преобразований. И если я сегодня в состоянии написать ряд других произведений в стиле «Тристана», то уже совершенно не в состоянии вернуться к стилю «Тангейзера». Следовательно, если бы обстоятельства вынудили меня сочинить для Парижа оперу на французский текст, я не мог бы и не должен был бы идти другим путем, чем путь «Тристана». А такое сочинение, которое, подобно последнему, осуществляет полный переворот в общепринятых оперных формах, наверное, осталось бы непонятным и при теперешнем состоянии умов не имело бы ни малейшего шанса на успех у французов.

Россини. Скажите мне тогда, каковы отправные точки вашей реформы?

Вагнер. К этой системе я пришел не сразу. Мои сомнения начались с первых же опытов композиции, которые меня не удовлетворяли. И зародыш этой реформы обнаружился прежде всего в концепции литературного, а не музыкального материала. Мои первые работы и в самом деле преследовали литературные цели. Затем меня захватила проблема расширения их смысла посредством присоединения звуковой выразительности, столь глубоко экспрессивной. И тогда я с огорчением увидел, в какой мере мое стремление к идеалу сковывалось рутинными требованиями музыкальной драмы. О эти *agie di bravura* \*, эти пошлые *дуэты*, фабрикуемые по одному и тому же образцу, сколько других вставок, без всякого смысла останавливающих сценическое действие, и, наконец, эти *септеты*! Потому что в каждой порядочной опере необходим торжественный септет, в котором действующие лица драмы, пренебрегая смыслом своих ролей, выстраиваются в одну линию перед рам-

\* Бравурные арии (ит.).

пой, чтобы в полном согласии прийти к одному общему аккорду (и часто, боже мой, к какому аккорду!), к одному из самых безвкусных шаблонов...

Россини (прерывая). Вы знаете, как мы это в мое время называли в Италии? *Грядка артишоков!* Признаться, я прекрасно сознавал смехотворность этого обычая. Участники финала мне всегда казались бандой *fascini* \*, которые пришли спеть, чтобы получить на чай. Но что поделать? Это было привычно, это была уступка, которую нужно было сделать публике... Без этого нас бы забросали печеными яблоками, а то... и непечеными.

Вагнер (продолжает, не обращая внимания на реплику Россини). А что касается оркестровки, то эти рутинные аккомпанементы... бесцветные... упорно повторяющие одни и те же приемы, независимо от характеров персонажей и сценических ситуаций... одним словом, эта *концертная музыка*, чуждая действию, единственное оправдание которой только в ее *условности*, музыка, которая во многих случаях засоряет самые известные оперы... все это мне казалось идущим вразрез со здравым смыслом и несовместимым с высокой миссией благородного искусства, достойного этого звания.

Россини. Вы, между прочим, упомянули *aria di bravura*. Кому вы это говорите? Они были моим кошмаром. Надо было одновременно удовлетворить *la prima donna, il primo, tenore il, primo basso!* \*\* А на моем пути были такие типы (не говоря о *страшных особенностях* женской части труппы!), которые умудрялись подсчитывать количество тактов в своих ариях и отказывались их петь, если в арии партнера было на несколько тактов, трелей или группетто больше...

Вагнер (смеясь). Надо было измерять локтем! Композитору ничего другого не оставалось, как завести в качестве сотрудника метр, который измерял бы его вдохновение.

Россини. Короче говоря — *ария-метр!* Эти люди, какими я их вспоминаю, поистине были жестоки. Это по их вине вечно потела моя голова, и поэтому я так рано облысел. Но оставим это и вернемся к вашим рассуждениям...

Конечно, нельзя ничего возражать против того, что надо принимать во внимание только рациональное, быстрое и правильное развитие драматического действия.

\* Грузчики, носильщики (ит.).

\*\* Примадонну (ит.), первое сопрано, первого тенора, первого баса.

Но как же сочетать независимость, которую требует литературная концепция, с музыкальной формой, являющейся, по вашему выражению, только *условностью*? Если придерживаться абсолютной логики, то люди прежде всего не поют, когда спорят, не поет человек в припадке гнева, ревности, в момент заговора. (Шутливо). Исключение может быть сделано для влюбленных, которым в крайнем случае можно дать поворковать... Больше того: разве кто-нибудь поет, когда умирает? Следовательно, опера есть *условность* от начала до конца. А сама по себе инструментовка?.. Кто может с точностью сказать о разбушевавшемся оркестре, изображает ли он бурю, мятеж или пожар? Всегда *условность*!

Вагнер. Очевидно, маэстро, *условность* допустима,— и даже в очень большой мере, иначе пришлось бы совершенно отказаться от оперы и даже от музыкальной комедии. Не подлежит также сомнению, что *условностью*, возведенной в ранг искусства, можно пользоваться только в тех случаях, когда она не будет приводить к абсурду, к смешному. Вот именно против такого злоупотребления *условностью* я и выступал. Но люди затемнили мою мысль. Разве же меня не выдавали за гордеца, поносящего... Моцарта?

Россини (не без юмора). Mozart, l'angelo della musica...\* Но кто рискнет до него дотронуться, если заведомо не отважится на кощунство?

Вагнер. Меня обвиняют, что за ничтожными исключениями, к которым принадлежат Глюк и Вебер, я отвергаю всю существующую оперную музыку. Очевидно, имеется налицо предвзятое решение ничего не понимать в моих сочинениях. Подумайте! Я далек от того, чтобы оспаривать обаяние *чистой музыки*, как таковой, ибо сам испытал его в стольких, по праву знаменитых, оперных страницах. Я возмущаюсь и восстаю против той роли, которая отводится этой музыке, обрекаемой обслуживать чисто развлекательные вставки или, когда, чуждая сценическому действию и подчиненная рутине, она имеет цель только услаждать слух. Вот с чем я борюсь и чему противодействую.

Опера, по моей мысли, самым существом своим предназначена представлять организм, в котором сосредотачиваются в полном согласии все искусства, участвующие в его становлении: поэтическое, музыкальное, декоративное и пластическое. Разве же допустимо низводить

---

\* Моцарт, ангел музыки (ит.).



музыканта до простого инструментального иллюстратора какого-нибудь либретто, с заранее по шаблону представленными номерами арий, дуэтов, сцен, ансамблей... — одним словом, *отрывков* (отрывков, то есть *оторванных кусков*, в точном смысле слова), которые ему предлагается перевести на ноты, примерно как колористу раскрасить черно-белые гравюрные оттиски?

Конечно, существуют многочисленные примеры, когда композиторы, вдохновленные волнующей драматической ситуацией, написали бессмертные страницы музыки. Но сколько в тех же партитурах встречается страниц, испорченных неправильной системой, о которой я говорю! Пока эти заблуждения будут продолжаться, пока не поймут необходимости господства в опере полного взаимопроникновения музыки и драмы [*le roéme*], пока этот двойной замысел не будет сразу же выливаться в одну мысль, — до тех пор не будет истинной музыкальной драмы.

Рос с и н и. Следовательно, если я вас верно понял, для осуществления ваших идеалов композитор должен быть своим собственным либреттистом? Но по многим причинам это условие мне кажется непреодолимым.

Ва г н е р (очень живо). Почему же? Какие обстоятельства мешают композитору одновременно с изучением контрапункта заниматься литературой, изучать историю, читать легенды? В итоге именно таким образом он инстинктивно привязался бы к тому сюжету, лирическому или трагическому, который соответствовал бы его темпераменту!.. И если бы у композитора не хватило умения или опыта для удовлетворительного разрешения драматической интриги, разве не мог бы он обратиться к профессиональному драматургу, с которым нашел бы общий язык для успешного сотрудничества?

Ведь и между оперными композиторами найдется мало таких, которые при случае инстинктивно не проявляли бы замечательных литературных и поэтических способностей, перестраивая и переделывая по своему вкусу то ли текст, то ли расположение сцены, которую они воспринимали иначе и понимали лучше своих либреттистов.

Чтобы далеко не ходить за примерами, начнем с вас, маэстро. Разве вы станете утверждать, что в сцене заговора из «Вильгельма Телля» вы послушно, слово в слово, следовали за текстом ваших либреттистов? Я в это не верю. При близком рассмотрении нетрудно обнаружить во многих местах эффекты декламации и нара-

станий, на них, если можно так выразиться, лежит такая печать *музыкальности*, такого *непосредственного вдохновения*, что я отказываюсь приписывать их происхождение исключительно влиянию той текстовой канвы, которая была у вас перед глазами. Никакой, даже самый искусный либреттист не сумеет, особенно в сложных ансамблевых сценах, понять то расположение слов и ситуаций, которые подходят композитору для воплощения музыкальной фрески в том виде, в каком она витает в его воображении.

Россини. Вы правы. Действительно, названная вами сцена была значительно — и не без труда — переделана согласно моим указаниям. Я сочинял «Вильгельма Телля» на даче моего друга Агуадо, где проводил лето. Моих либреттистов у меня под рукой не было, но там же жили Арман Марраст и Кремье (между прочим, два будущих заговорщика против правительства Луи-Филиппа), и они мне помогли в переделке текста и стихов и в разработке плана *моих заговорщиков* против Гесслера.

Вагнер. Вот этот ваш непосредственный рассказ является частичным подтверждением того, что я только что сказал. Достаточно этому принципу придать несколько расширенное толкование, чтобы установить, что мои идеи не так противоречивы и в то же время не так неосуществимы, как это может показаться с первого взгляда.

Я утверждаю, что в результате естественной, хотя, возможно, и медленной эволюции логически неизбежно зарождение не *музыки будущего*, на единоличное изобретение которой я якобы претендую, а *будущего музыкальной драмы*, к созданию которой будет причастно все общественное движение и откуда появится столь же плодотворная, сколь и новая ориентация в концепциях композиторов, певцов и публики.

Россини. Но это в конце концов радикальный переворот! А вы верите, что *певцы*, — начнем с них, — при вышние показывать свои таланты посредством виртуозности, согласятся обходиться, если я верно предугадываю, чем-то вроде *мелодической декларации*? [mélodie déclamatoire]. А верите ли вы, что публика пойдет на разрушение всего того старого оперного уклада, к которому она привыкла за всю историю оперы? Я в этом сильно сомневаюсь.

Вагнер. Это перевоспитание потребует времени, но оно неминуемо. Разве публика создает своих учителей,

а не учителя формируют публику? Я опять-таки сошлюсь на вас как на блестящий пример. Разве не ваш стиль, такой индивидуальный, заставил забыть в Италии всех ваших предшественников и снискал вам с неслыханной быстротой беспримерную популярность? А затем, маэстро, ваше влияние, перейдя за рубежи Италии, разве не стало всемирным?

Что касается певцов, о чьем противодействии вы меня предостерегаете, то они должны будут подчиниться и принять предложение, несомненно ведущее к их возвышению. Когда они убедятся, что опера в ее новом виде не будет им давать повода для дешевых успехов, обеспечиваемых силой легких или преимуществами чарующего голоса,— они поймут, что отныне искусство возлагает на них более высокую миссию. Вынужденные отказаться от замыкания в рамках собственных ролей, они начнут проникаться философским и эстетическим духом произведения в целом. Они будут жить, если можно так выразиться, в атмосфере, где *все составляет часть целого* и где ничто не может быть второстепенным. Больше того, отвыкнув от эфемерных успехов, приносимых скоропроходящей виртуозностью, освободившись от мучительной необходимости возглашать нелепые, банально срифмованные слова, они убедятся в возможности окружить свое имя более славным и более долговечным ореолом тогда, когда они будут сживаться с изображаемыми персонажами и в психологическом, и человеческом плане, проникаться смыслом их поведения в драме, когда они будут опираться на углубленное изучение идей, нравов, характера эпохи, в которой происходит действие, и, наконец, когда они к своей музыкально-правдивой и благородной декламации прибавят безупречную дикцию.

Р о с с и и. С точки зрения *чистого искусства* ваши перспективы широки и соблазнительны. Но с точки зрения музыкальной формы в частности — это значит, как я уже говорил, фатально стремиться к мелодической декламации, *петь отходную мелодии*. Если это не так, то как связать задачу выразительности, если можно так сказать, каждого слога в речи с мелодической формой, чей определенный ритм и симметричная согласованность составляющих частей [membres] должны определить ее облик?

В а г н е р. Конечно, маэстро, прямолинейное применение такой системы было бы неприемлемо. Но постарайтесь меня верно понять: я далек от желания отка-

заться от мелодии. Наоборот, я требую ее — и *полной чашей*. Разве не мелодия дает расцвет музыкальному организму? Без мелодии нет и не может быть музыки. Но давайте договоримся: я требую другой мелодии, — не той, которая, будучи заключена в тесные рамки условных приемов, тащит на себе ярмо симметричных периодов, упорных ритмов, заранее предусмотренных гармонических ходов и обязательных кадансов. Я хочу мелодию *свободную, независимую*, не знающую оков; мелодию, точно указывающую в своих характерных очертаниях не только *каждый персонаж* так, чтобы его нельзя было смешать с другим, но *любой факт, любой эпизод*, вплетенный в развитие драмы; мелодию, по форме очень ясную, которая, гибко и многообразно откликаясь на смысл поэтического текста, могла бы растягиваться, суживаться, расширяться,\* следуя за требованиями музыкальной выразительности, которой добивается композитор. Что касается такой мелодии, то вы сами, маэстро, создали высший образец в сцене «Вильгельма Телля» «Стой неподвижно»,<sup>19</sup> где свободное пение, акцентирующее каждое слово и поддерживаемое трепетным сопровождением виолончелей, достигает высочайших вершин оперной экспрессии.

Россини. Так что я бессознательно создал там *музыку будущего*?

Вагнер. Вы, маэстро, создали там музыку всех времен, и это наилучшая.

Россини. Скажу вам, что наиболее волнующим меня чувством за всю мою жизнь была любовь к матери и отцу, и они — мне приятно это отметить — воздавали мне сторицей. Очевидно, в этом чувстве я нашел ту мелодию, которая мне пригодилась для *сцены с яблоком* в «Вильгельме Телле».

А теперь, господин Вагнер, если вы разрешите, еще один вопрос: как вы согласуете с этой системой одновременное использование двух, нескольких голосов, а также хоров? Если быть логичным, их нужно было бы запретить?..

Вагнер. Строгий рационализм требует, чтобы музыкальный диалог развивался так же, как драматиче-

---

\* «Боевая мелодия!» — быстро вставил Россини. Но Вагнер, увлеченный собственной речью, не обратил внимания на это забавное восклицание. Когда я ему потом о нем напомнил, он много смеялся. «Да, это заряд, который попал прямо в цель, — воскликнул он. — О, я это запомню: боевая мелодия... Да это находка!»

ский, чтобы персонажи выступали последовательно один за другим. В то же время можно допустить, например, что два различных персонажа, оказавшись в какой-то момент в одинаковом душевном состоянии, движимые одним и тем же чувством, могут сливать свои голоса для выражения одной и той же мысли. Точно так же целое собрание людей, если происходит борьба между различными возбуждающими их чувствами, может совершенно трезво пользоваться правом высказывать их одновременно, но при этом каждый индивидуально выражает то чувство, которое ему присуще.

Теперь вы понимаете, маэстро, какие огромные и неисчерпаемые ресурсы принесет композитору эта система присвоения каждому персонажу драмы, каждой данной ситуации *мелодической формулы-типа*, способной по мере хода действия сохранять свой первоначальный характер и подвергаться самому многообразному и самому широкому развитию? С этого момента ансамбли, в которых каждый персонаж предстает в своем индивидуальном облике, но где все элементы комбинируются в полифонии, соответствующей действию, — эти ансамбли уже не будут представлять абсурдных ансамблей, в которых персонажи, движимые самыми разнородными страстями, оказываются в определенный момент, без всякого к тому повода, приговоренными слить свои голоса в некоем *Largo d'arpothéose\**, чьи патриархальные гармонии наводят на мысль, что *нигде не может быть лучше, чем в лоне своей семьи*. \*\*

Что касается хоров, — продолжал Вагнер, — то здесь есть психологическая правда. Потому что коллективная масса гораздо энергичнее, нежели отдельная личность, реагирует на определенное впечатление: на страх, бешенство, жалость... Отсюда логично допустить, что толпа может коллективно выражать свое состояние на фоническом языке оперы, не шокируя здравого смысла. Больше того: вмешательство хора, если только оно логически вытекает из развития драмы, представляет собой беспримерно могущественный и один из наиболее ценных факторов театральной выразительности. Из сотни примеров разрешите напомнить хотя бы выражение ужаса в необузданном хоре — «*Corriamo, fuggiamo!*» \*\*\* из

\* Апофеозное ларго (ит.).

\*\* Намек на популярный финальный хор оперы Гретри «Люсиль».

\*\*\* Бежим, поспешим! (ит.)

«Идоменея»<sup>20</sup>, не забудем также вашей замечательной фрески из «Моисея» — скорбного *хора во тьме*.

Россини (весело хлопая себя по лбу). Снова я! Решительно я тоже проявлял известную склонность к музыке *будущего*. Вы меня вдохновляете! Если бы я не был слишком стар, я бы начал с начала и тогда... *смерть старому режиму!*

Вагнер (тотчас откликаясь). Ах, маэстро! Если бы вы не бросили перо после «Вильгельма Телля» в тридцать семь лет... Это преступление!.. Вы сами не знаете, что вы могли извлечь из вашего мозга! По существу, вы ведь тогда только начинали...

Россини (становясь серьезным). Что вы хотите? У меня не было детей. Если бы они у меня были, я бы, вероятно, продолжал работать. Но, говоря откровенно, после пятнадцати лет упорного труда, сочинив в течение этого, так называемого периода *лени*, сорок опер, я почувствовал необходимость отдыха и вернулся в Болонью для жизни на покое. Впрочем, театры в Италии, оставшиеся желать много лучшего в годы моей карьеры, пришли к этому времени в полный упадок, искусство пения померкло. Это можно было предвидеть.

Вагнер. Чему вы приписываете это явление, столь неожиданное в стране, изобилующей прекрасными голосами?

Россини. Исчезновению кастратов. Нельзя себе составить представление об обаянии их голосов и совершенстве виртуозности, которыми природа милостиво компенсировала этих лучших из лучших за их физический недостаток. Они были также бесподобными педагогами. Именно им обычно поручалось обучать пению в метризах, существовавших при церквях и за их счет. Некоторые из этих школ были знамениты. Они были настоящими певческими академиями. Там не было отбоя от учеников, и многие из них впоследствии сменили церковный алтарь на театральные подмостки. Но в результате нового политического режима, установленного моими беспокойными соотечественниками по всей Италии, метризы были упразднены и заменены *консерваториями*, которые из лучших традиций *bel canto* ничего не *сохранили*.\*

Что касается кастратов, то они исчезли, и практика создания новых утрачена. И в этом причина непоправим-

---

\* Игра слов, основанная на том, что слово «консерватория» буквально означает «хранилище».

мого уладка искусства пения. С исчезновением последнего сошла на нет и опера-буффа (в том, что в ней было лучшего). Что касается оперы-сериа, то уже в мое время публика была мало расположена подыматься к высотам большого искусства и не проявляла никакого интереса к этому роду представлений. Появление оперы-сериа на афише обычно привлекало всего-навсего нескольких полнокровных зрителей, желающих свободно и вдали от толпы подышать свежим воздухом.\* И по этой, и по кое-каким другим причинам, я решил, что лучшее из того, что я могу сделать, это замолчать. Я умолк и *così finita è la commedia*.\*\*

Россини поднялся, крепко пожал руку Вагнера и прибавил: Мой дорогой господин Вагнер, я не знаю, как благодарить вас за посещение и особенно за столь ясное и интересное изложение ваших мыслей. Я уже не *слагаю* музыки, ибо нахожусь в возрасте, когда скорее ее *разлагают*, и уже готовлюсь к тому, чтобы и в самом деле *разложиться*.\*\*\* Я слишком стар, чтобы обращать свои взоры к новым горизонтам. Но что бы ни говорили злопыхатели, ваши идеи должны заставить молодежь призадуматься. Из всех искусств именно музыкальное искусство благодаря своей идеальной сущности больше всего подвержено трансформации. А последним нет предела. После Моцарта можно ли было предвидеть Бетховена? После Глюка — Вебера? А ведь это еще не конец. Каждый должен стараться если не обязательно уйти вперед, то найти по крайней мере что-нибудь новое. Надо забыть легенду о Геркулесе, великом путешественнике, который, попав в некое неведомое место и не видя дальнейших путей, водрузил свои столпы и пошел той же дорогой обратно.

Вагнер. Может быть, это были только пограничные знаки частной охоты, которые преграждают путь другим?

Россини. *Chi lo sa?*\*\*\*\* Впрочем, вы несомненно правы. Ибо уверяют, что он проявлял отчаянную любовь к охоте на львов. Будем, однако, надеяться, что наше искусство никогда не будет ограничено столпами вроде гер-

---

\* Также игра слов: *air* (фр.) — означает воздух и арию. В данном случае можно думать: услышать свежую арию.

\*\* Таким образом комедия кончена (ит.).

\*\*\* Снова каламбур на словах *composer*, *décomposer* и *redécomposer*.

\*\*\*\* Кто знает? (ит.)

кулесовых. Что касается меня, то я принадлежал своему времени. Но другим (вам в особенности), которых я вижу сильными, проникнутыми такими ведущими идеями, предстоит сказать новое слово и добиться успеха, чего я вам от всего сердца желаю.

Так закончилась эта памятная встреча, длившаяся больше получаса. Я могу засвидетельствовать, что эти два человека, у которых остроумие одного не оставалось в долгу перед юмористическими возражениями другого, отнюдь не скучали.

Провожая гостей к выходу через прилегавшую к его комнате столовую, Россини вдруг остановился перед восхитительным предметом наборного дерева (маркетри), стоявшим между двух окон и хорошо знакомым всем завсегдатаям этого дома. Это был механический органчик XVII века флорентийского изделия.

«Подождите,— обратился Россини к Вагнеру,— этот маленький органчик сейчас проиграет вам несколько старинных песен моей родины, которые вас, может быть, заинтересуют».

Он завел механизм, и органчик начал выкладывать весь свой репертуар архаическим звуком флажолета\*. Это были небольшие народные песни.

«Что скажете? — спросил Россини. — Это прошедшее время и даже давно прошедшее. Это просто и наивно. Кто их неизвестный автор? Наверно какой-нибудь деревенский скрипач. Несомненно это создано давно, а продолжает жить! Думаете ли вы, что от нас спустя сто лет останется столько же?»

От нас! Какие-нибудь зоилы не упустят, конечно, случая увидеть в этих словах под личиной старческого добродушия прямой удар, направленный в Вагнера. Я не думаю, однако, чтобы именно этого хотел Россини. Я уже до того неоднократно слышал от него реплики такого же характера и думаю, что это предложение пришло к нему неожиданно для него самого, и он его высказал без всякой задней мысли\*\*. Вагнер не обратил на это внимания, и мы расстались с Россини.

---

\* Флажолет — старинная продольная флейта типа свирели.

\*\* Это мне напомнило, как однажды вечером, после обеда, Россини, таким же образом показывая Оберу свой органчик, сказал



Спускаясь по лестнице, Вагнер сказал мне: «Признаюсь, не ожидал встретить в лице Россини такого человека, каким он оказался. Он прост, естествен, серьезен и проявляет способность интересоваться всем, что бы мы не затрагивали в нашей короткой беседе. Касаясь сложившейся у меня концепции необходимой эволюции музыкальной драмы, я не мог в нескольких словах изложить все те идеи, которые я развиваю в своих статьях. Я был вынужден ограничиться несколькими общими взглядами, опираясь лишь на практические вещи, которые ему нетрудно было схватить на лету. Но можно было ждать, что и в таком виде мои декларации покажутся ему крайностями, поскольку своими воззрениями он принадлежит времени своей карьеры и духом их проникнут до сих пор.

Как и Моцарт он в самой высокой степени обладал мелодическим даром. Кроме того, ему помогало удивительное чутье сцены и драматической выразительности. Чего бы только он ни создал, если бы получил основательное и законченное музыкальное образование! Особенно если бы он был меньше итальянцем и меньшим скептиком и считал бы свое искусство религией, нет ни малейшего сомнения, что он поднялся бы до величайших вершин. Одним словом, это гений, который заблудился из-за отсутствия должной подготовки и потому что не нашел той среды, для которой предназначались его высокие творческие способности. Но я должен констатиро-

---

ему: «Если через пятьдесят лет такой механический инструмент еще будет проигрывать «*Di tanti palpiti*», то это будет единственное, что после нас останется».

ОБЕР. А ваш «Цирюльник»? Неужели вы думаете, что спустя столетие и во все последующие столетия его не будут играть?

РОССИНИ. Я думаю, что через полстолетия вся наша музыка станет китайской, поскольку наши политические заправилы уверяют, что азиатская опасность приближается и стоит уже в передней Европы. Вы, вероятно, еще будете жить тогда (Оберу в это время было уже почти под девяносто), потому что вы стараетесь сохранить себя, чтобы оправдать свое звание директора консерватории, и вы сможете с полным удовольствием услышать вашего «Бронзового коня» на китайском языке. Затем божественные и пикантные мандаринки сумеют омолодить вашу склонность к музыке, потребовав новых и, быть может, героических вариаций, которые явятся эпилогом к тем, которые уже имеются в «Коронных бриллиантах»<sup>21</sup>.

ОБЕР. Что касается китайцев, я обожаю их малепькие ножки, но не настолько...

РОССИНИ. Как музыкант вы ошибаетесь, ибо эти потаскушки не могут сделать шага без помощи апподжатуры (т. е. форшлага).

ОБЕР. Ускоренным шагом на китайский манер!

вать, что из всех встреченных мною в Париже музыкантов — он единственный действительно великий и!»

Расставшись с Вагнером, я направился домой и поспешил привести в порядок записи, которые я делал во время беседы этих двух знаменитых людей.

И тогда я подумал: Россини, который с таким волнением рассказывал нам о своей встрече с Бетховеном и о том восхищении, который вызвал в нем этот колоссальный гений, был далек от предположения, что в лице Вагнера он видит колосса того же закала.

Не забудем, что Вагнер в это время еще не завоевал того престижа, который дарует слава. Хотя его имя уже было широко известно в Германии благодаря представлениям «Тангейзера» и «Лоэнгрина» на разных сценах, в Париже его знали скорее не как композитора, а как полемиста, на которого печать с каждым днем обрушивала все больше и больше враждебных статей. Отсюда следует, что в глазах Россини, который не знал музыки Вагнера, занимавшего тогда значительно менее видное положение, чем Гуно или Фелисьен Давид, — Вагнер должен был предстать всего-навсего как образец немца, упивающегося внушениями собственного экзальтированного ума, больше спорщика, чем музыканта, слишком прямолинейного в своих новаторских утопиях, чтобы можно было серьезно верить в возможность их осуществления. Россини вначале слушал Вагнера скорее с видимостью вежливого любопытства, чем с глубоким и сосредоточенным интересом. В процессе беседы впечатление изменилось, и Россини, проникательность которого была общепризнанной, не замедлил убедиться, что этот немец был голова.

В целом же встреча двух гениальных людей, из которых один, пресыщенный славой, уже на тридцать лет пережил свою блистательнейшую карьеру, а другой — на пороге несравненной славы — еще не успел показать своим современникам, на что способен его титанический талант, — эта встреча была тем, чем она должна была быть: Россини был любезен и прост, Вагнер полон достоинства и почтителен.

Последний, отправляясь к пезарскому маэстро, разумеется, не строил никаких иллюзий насчет приема.

который встретит изложение его доктрин. Он даже не ожидал, что Россини проявит столько учтивости, чтобы продолжать беседу, и тревожный возглас: «Но вы же поете отходную мелодии» его нисколько не удивил. Это был крик души, и он его предвидел. И совсем не из желания быть понятым Вагнер искал этой встречи. Он хотел психологически осмыслить характер этого чудесно одаренного музыканта, который с такой невероятной быстротой достиг высшего своего расцвета в «Вильгельме Телле» и в тридцать семь лет счел за благо избавиться от своего гения, как сбрасывают с плеч тяжелую ношу, чтобы целиком отдаться буржуазному *farniente*,\* бесцветной жизни, нисколько не интересуюсь своим искусством, как будто он им никогда не занимался. Именно этот феномен возбудил любопытство Вагнера, и его он хотел проанализировать.

С другой стороны, он был не прочь должным образом использовать возможность выразить протест по поводу нелепостей, которые приписывались ему невежественной агрессивной общественной молвой: будто он презирует оперную музыку самых прославленных композиторов, своих предшественников, во главе с Моцартом, а затем Мейербера и Россини. Как мы видели, свое мнение о последнем он высказал в точных и полных достоинства выражениях, ограничиваясь простым отрицанием клеветы, как и подобает человеку, которому незачем оправдываться в приписываемых ему злой волей выдуманных поступках или в сплошь заведомо фальсифицированных высказываниях.

Всегда независимый, Вагнер изложил итальянскому маэстро свои идеи в их истинном значении. Он не прибегал ни к ораторским мерам предосторожности, ни к двусмысленным уверткам или к смягчающим оговоркам, а решительно сформулировал свое критическое отношение к негодному, истощенному червями состоянию оперы, к которому она пришла в итоге столетнего существования, и к принятой композиторами порочной системе унащать музыку украшениями. Надо признать, что это была довольно острая шпилька, направленная прямо Россини.

Россини, как мы видели, нисколько не обиделся и любезно беседовал в свойственном ему веселом и несколько юмористическом тоне. Но, наблюдая за посте-

---

\* Безделье (ит.).

пенно происходившей в нем переменной, нетрудно было заметить, повторяю, что он скоро стал понимать подлинное значение своего собеседника. Вместо самодовольного фанатика, блуждающего в дебрях путаной фразеологии непоследовательного педантизма, каким в окружении Россини изображали философствующего немца, он быстро разглядел человека высокого интеллекта, твердого, с ясным умом и сознанием своей силы, способного орлиным взором охватить безбрежные просторы искусства и решительно стремящегося к его вершинам.

Встреча этих двух человек, быстро рассеявшая царившую между ними настороженность, привела их к чувству взаимного уважения, которое укрепились уступчивостью и искренностью. <...>

Приведя в порядок свои записи, я в тот же вечер, как обычно, отправился к Россини, у которого всегда можно было встретить интересных людей. Среди других там оказался Азеведо, музыкальный критик газеты «Опинион насиональ», один из самых ярких приверженцев Россини и бешеных преследователей Вагнера. Едва увидев его, Россини сказал ему с лукавым видом: «Эй, Азеведо, я его видел, он приходил сюда... это чудовище... ваше пугало... Вагнер!»

Пока маэстро беседовал с Карафой, Азеведо отвел меня в сторону и попросил рассказать ему о подробностях этой встречи. Но Россини очень скоро помешал нашей беседе.

«Вы совершенно напрасно,— обратился он к Азеведо,— не любите Вагнера. Я должен сказать, что мне он показался человеком одаренным первоклассными способностями. Весь его облик, его подбородок в первую очередь, свидетельствуют о темпераменте и о жизненной воле. Уметь хотеть — это большое дело. Если он, как мне кажется, обладает в такой же мере способностью свершать, он заставит о себе говорить».

Азеведо промолчал, но мне он сказал на ухо: «Почему Россини говорит в будущем времени? Об этом животном, черт возьми, много говорят уже сейчас!»

Что касается Россини, то он, конечно, не мог предвидеть, что его пророчество лет десять спустя, когда его уже не будет в живых, сбудется и даже с громадным превышением.

Пожалуй следует сохранить в памяти исключитель-

ную особенность биографии автора «Севильского цирюльника» и «Вильгельма Телля»: на расстоянии сорока лет он знал двух огромных гениев, из коих один, Бетховен, в начале века произвел революцию в инструментальной музыке, а второй, Вагнер, к концу этой эры должен был совершить революцию в опере. А в промежутке между «Фиделно» и «Тангейзером» именно ему, итальянцу, было суждено услаждать своих современников мелодическим обаянием новых форм, блистательным зачинателем которых он был сам, и сделать вклад в будущие судьбы музыкальной драмы бесспорным на нее влиянием.

Я уже отмечал выше: оба мэтра больше не встречались.

После провала «Тангейзера» в Парижской опере французские и кое-какие немецкие газеты опять стали распространять насчет Вагнера всякие небылицы, приписывая к ним и имя Россини. Какие-то не очень умные друзья — можно только недоумевать, с какой целью? — преподнесли Вагнеру эти заметки, выставляющие итальянского маэстро в незавидном свете: из него сделали двуличного притворщика, ни больше ни меньше. Я тотчас же постарался повидать Вагнера и разъяснить ему настоящее положение \* вещей.

---

\* Дабы раз навсегда положить конец всяким сплетням, я убедительно просил Вагнера опубликовать *in extenso* (дословно) рассказ о своей встрече с Россини, о любезном приеме, который ему был оказан, об интереснейших предметах их беседы и т. п. Вагнер отказался.

«К чему? — спросил он. — В отношении своего искусства и процесса творчества, Россини мне не сказал ничего такого, чего мы не могли бы найти в его произведениях. С другой стороны, если я расскажу то, что говорил ему о своих теориях, это будет для публики столь же лишним, сколь и бесполезным повторением того, что я достаточно распространял в своих статьях.

Остается моя оценка Россини как человека. Я, признаться, был очень удивлен, когда он, говоря о Бахе и Бетховене, проявил гораздо больше понимания немецкого искусства, чем я от него ожидал. Он очень вырос в моем мнении. Но с точки зрения истории его судить еще рано. Он себя чувствует слишком хорошо и ежедневно слишком у всех на виду гуляет вдоль Елисейских полей, между площадями Согласия и Звезды, чтобы можно было в настоящее время определить место, которое он займет среди композиторов, своих предшественников и современников, уже сейчас прогуливающих в Елисейских полях на том свете...»

Вагнер отставал именно такой взгляд на Россини, и это видно из некролога, который он в 1868 году посвятил Россини, дав в нем только общий обзор их встречи в 1860 году.

Россини, в свою очередь раздосадованный, просил Листа снова пригласить к нему Вагнера, дабы он мог ему лично засвидетельствовать свою полную непричастность к измышлениям прессы. Вагнер отклонил это приглашение. Новый визит, полагал он, только подольет масла в огонь и даст всяким болтунам возможность говорить о «покаянном визите». Все это поставило бы его в ложное положение. К тому же он нисколько не виновен во всем этом Россини, который благородством своего характера произвел на него во время встречи самое симпатичное впечатление.

И это его решение было твердым. Я повторил приглашение, когда по поручению Россини отвез на дом к Вагнеру «Гранскую мессу», которую Лист давал маэстро для ознакомления. Мне думается, что главной причиной отказа Вагнера была уверенность в том, что новая встреча с итальянским маэстро ему никакой пользы не принесет. Цель первой встречи, о которой я говорил, была полностью достигнута, а больше ему ничего не нужно было.

Оба мэтра больше не встречались, но я могу засвидетельствовать, что всякий раз, когда Вагнеру приходилось устно или письменно упоминать имя Россини, он относился к нему с полным и глубоким уважением. То же и Россини. Он интересовался успехом постановок вагнеровских опер в Германии и неоднократно поручал мне отсылать композитору поздравления и приветы.

## ЭМИЛЬ ПАУМАН

### ВСТРЕЧА С РОССИНИ<sup>1</sup>

Мне посчастливилось лично познакомиться с великим композитором в Париже, в апреле 1867 года, то есть за полтора года до его смерти. Разговор, который возник у нас во время моего первого визита, был настолько характерным, что я не могу противостоять желанию передать его.

Когда меня ввели к нему, я застал его сосредоточенно пишущим какую-то партитуру. Увидев меня, ста-

рый маэстро, на лице которого преобладало выражение добродушия, встал со своего кресла у письменного стола мне навстречу. Я успел заметить, что справа от него стоял столик с цветами, а слева пианино, по обеим краям которого стояли статуэтки героев двух опер, сделавших его имя бессмертным: Телль с сыном и Севильский цирюльник в своем народном испанском костюме.

После первых приветствий на французском языке и после того, как Россини осведомился о госпоже Винардо-Гарсиа, которая дала мне дружеское рекомендательное письмо к нему, маэстро, указывая на еще не просохшую рукопись, сказал: «Вы застали меня за завершением одного сочинения, которое я предназначаю для исполнения непосредственно после моей смерти»<sup>2</sup>.

Эти слова, произнесенные с сияющим выражением лица, повергли меня в изумление, ибо, казалось, они мало подходили ко всем известной жизнерадостности еще молодо выглядевшего старца. Когда я ему это высказал, он ответил: «О, не подумайте только, что я заканчиваю мое маленькое сочинение, потому что я повесил голову и одержим мыслями о смерти. Я это делаю для того, чтобы оно не попало в руки здешнего господина Сакса и его друзей. Несколько лет тому назад я дал исполнить вокальную партитуру этого скромного труда с аккомпанементом фортепиано. Но как только найдут ее в моем наследии, явится господин Сакс со своим саксофоном, или господин Берлиоз с другими великанами современного оркестра, захотят инструментировать мою Мессу и убьют этим мои несколько вокальных голосов, а заодно благополучно прикончат и меня самого. Car je ne suis rien, qu'un pauvre mélodiste! \* Вот потому-то я и занимаюсь тем, что пишу к моим хорам и ариям сопровождение в старинной манере, т. е. для струнного квартета и нескольких скромно выступающих духовых инструментов, которые не заглушат моих бедных певцов. Вы видите перед собой человека, который, как все старые и расслабленные люди, тяготеет к добрым старым временам своей молодости и тогдашним привычкам; вы — представители более молодого поколения — должны быть к нам снисходительны».

В этом веселом ироническом тоне, в котором сверкало лукавство, присущее создателю «Цирюльника»,

---

\* Ибо я всего лишь бедный мелодист! (фр.)

старик продолжал говорить еще некоторое время, когда внезапно прервал себя следующим вопросом: «Кстати, что делает господин Рихард Вагнер? Он все еще кумир Германии, или лихорадочное состояние, в которое он поверг своих земляков, несколько успокоилось?.. О, что я сказал! Я очень неосторожен! Может быть, вы вагнерианец и подумаете, что не немцы, а я, старик, одержим лихорадкой?».

«...Уверю вас, что я не вагнерианец,— возразил я,— и что мой идеал — классическая музыка; но не могу не обратить ваше внимание на то, что после смерти Шумана, Мендельсона и Мейербера Рихард Вагнер является наиболее самобытным из всех живущих немецких композиторов».

«О! — воскликнул Россини. — В этом я полностью разделяю ваше мнение. Я нисколько не сомневаюсь в самобытности автора «Лоэнгрина», замечу только, что в хаосе звуков, содержащихся в его операх, композитор иной раз очень затрудняет нам обнаружить то прекрасное, за что мы ему бываем благодарны. Вы это сами испытаете: «*Mr. Wagner a de beaux moments, mais de mauvais quart d'heures!*» \* Однако до сего времени я с живейшим вниманием следил за его карьерой. Только одного я не мог понять и все еще не понимаю: как это возможно, что народ, давший Моцарта, может его забывать ради Вагнера.

И тут Россини начал восторженно петь хвалу достоинству Моцарта: «Немцы во все времена были самыми великими гармонистами, а итальянцы — самыми великими мелодистами. Но с того момента, как север породил Моцарта, мы, южане, потерпели поражение на своем собственном поприще, потому что этот человек возвышается над обеими нациями, соединяя в себе все очарование итальянской мелодии и всю глубину немецкой гармонии. Итак, если его музыка не будет признана необычайно прекрасной, великолепной, мы, старики, оставшиеся в живых, можем смело благословлять наш близкий конец, который позволит нам отправиться в рай, чтобы слушать ее вместе с ее автором».

---

\* У господина Вагнера бывают прекрасные моменты, но плохие четверть часа! (фр.)



## ПРИМЕЧАНИЯ

### ПИСЬМА РОССИНИ

Печатаемые в этой книге «Избранные письма» опубликованы в качестве приложения к монографии о Джоакино Россини итальянского музыковеда Лунджи Роньони (L. Ronconi. Rossini. Guanda. 1956). Из большого россиниевского эпистолярного наследия, разбросанного по различным изданиям и публикациям, Роньони отобрал наиболее содержательные и интересные, разносторонне обрисовывающие личность композитора, его музыкально-эстетические взгляды и отношение к ряду общественных событий и явлений.

Собрание Л. Роньони дополнено несколькими письмами и отрывками писем (№№ 1, 3, 16, 17, 27), почерпнутыми из трехтомного труда Джузеппе Радичотти — «Джоакино Россини. Жизнь, творчество и влияние на искусство» (G. Radiciotti. Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull' arte. Tt. I—III, Tivoli, 1927, 1928, 1929) и из книги К. Пфистер. «Жизнь Россини» (K. Pfister. Das Leben Rossinis. Wien, 1948).

В примечаниях к письмам и некоторым воспоминаниям широко использованы научно-документированные аннотации Л. Роньони.

#### К письму 1

<sup>1</sup> Публикуется по книге: K. Pfister. Das Leben Rossinis, где письмо приведено в переводе на немецкий язык и без указания точной даты. Дата установлена исходя из содержания письма. В нем речь идет о первых представлениях «Севильского цирюльника», премьера которого состоялась в Риме 20 февраля 1816 года.

<sup>2</sup> Перечислены следующие арии из «Севильского цирюльника»: каватина Фигаро из I д. (в принятом русском переводе: «Местой раздайся народ...») и каватинны Розины из I д., из которой приведены начальные слова (в принятом русском переводе: «В полуночной тишине...») и следующие: «Линдоро будет мой».

<sup>3</sup> Перечислены ариетта Бартоло из II д. («Когда сидишь порою...») и аллегро терцета из II д. («Тише, тише...»).

<sup>4</sup> По-видимому, речь идет о двухактной опере-буффа «Газета», поставленной в Неаполе 26 сентября 1816 года.

#### К письму 2

<sup>1</sup> Письмо написано в Париже. Россини был в дружбе с выдающейся оперной певицей Марией Малибран и преклонялся перед ее разносторонними дарованиями, умом и обаянием.

### К письму 3

<sup>1</sup> Письмо написано в Париже на следующий день после премьеры «Пуритан» Беллини в Итальянском театре в Париже. Публикуется по G. Radiciotti, T. II. С. 170.

### К письму 4

<sup>1</sup> Письмо адресовано Бандини, импресарию театра Пергола во Флоренции; является ответом на просьбу последнего помочь советом в постановке оперы «Елизавета, королева английская», сочиненной Россини в 1815 году для театра Сан-Карло в Неаполе.

### К письму 5

<sup>1</sup> Либретто оперы «Караттако» написано А. Перетти — на сюжет из древнеримской истории. Опера была поставлена в 1841 году в Милане.

### К письму 6

<sup>1</sup> Письмо адресовано французскому издателю Антопену Оланье (Aulagnier), который приобрел у издателя Олле Шетара манускрипт руссиневской «Stabat mater», доставшийся ему от наследников мадридского прелата дон-Мануэля Фернандеса Варела (ум. в 1837). В начале 1830-х годов Россини в соавторстве с композитором Тадолини, своим соучеником по Болонскому музыкальному лицей, сочинил «Stabat mater» и преподнес ее падре Варела с обязательным условием не публиковать партитуру. Месса Россини во второй и окончательной редакции (уже без соучастия Тадолини) написана для четырех солистов, хора и оркестра; закончена в 1841 году, впервые исполнена в Париже, в январе 1842 года.

<sup>2</sup> Т. е. Тадолини.

### К письму 7

<sup>1</sup> Опубликовавший это письмо итальянский музыковед Луиджи Ровьони снабдил его следующим комментарием: «Вечером 27 апреля 1848 года в Болонье, в разгар войны за независимость (против Австрии), один военный оркестр, отправлявшийся в Ломбардию (где был центр борьбы), собрался под окнами дома, в котором проживал Россини вместе со своей женой Олимпией Пеллиссье, чтобы сыграть в честь великого композитора. Россини вышел выразить свою благодарность, как вдруг среди аплодисментов собравшихся раздались злобные крики: «Долой богача-реакционера!» Дело в том, что в городе ходили слухи, будто бы Россини, выказав свою приверженность к итальянским патриотам и либералам, затем от них отстранился и объявил, что не одобряет их крайностей. Между тем незадолго до этого Россини пожертвовал пятьсот скуди и пару лошадей болонской комиссии, занимающейся сбором средств на ведение войны за независимость. Однако пожертвование показалось незначительным, более того, говорили, что он пожертвовал деньги в виде векселей, не подлежащих взысканию. Испуганный этим враждебным выпадом кучки злопыхателей, глубоко оскорбленный в своих патриотических чувствах, Россини на следующий же день уехал из

Болонью во Флоренцию. Там его нагнало письмо от падре Уго Басси (1801—1849), монаха-патриота, капеллана Гарибальди, который от имени болонцев приглашал его вернуться в город, всегда его любивший и восхищавшийся им. Но Россини не изменил своего решения и ответил падре Басси данным письмом.

<sup>2</sup> «Le bello stilo che m'ha Fatto opare» — Данте. «Божественная комедия» («Ад», I. С. 87).

<sup>3</sup> Текст гимна был написан не падре Басси, отправившимся с добровольцами на поля сражения, а Филиппом Мартинелли. Россини положил его на музыку и послал болонскому капельмейстеру Доменико Ливерани, чтобы тот нанструментировал его для духовного оркестра и преподнес бы от имени композитора болонской муниципальной гвардии. Посвященный Пию IX гимн был исполнен на Пиацца Маджоре более чем четырьмястами певцами и инструменталистами 21 июня 1848 года в день годовщины коронации папы и с восторгом был принят массой собравшихся.

#### К письму 9

<sup>1</sup> Письмо адресовано в Болонью. Отправлено из Флоренции, где Россини в то время жил.

#### К письму 10

<sup>1</sup> Письмо адресовано в Пезаро.

#### К письму 11

<sup>1</sup> Джованни Сервидио, организатор и директор «Экспериментальной музыкальной гимназии» во Флоренции, стремился ускорить преобразование консерваторий посредством повышения не только музыкальной, но и общегуманитарной культуры учащихся.

#### К письму 12

<sup>1</sup> Для Донцелли Россини написал партию Торвальдо в опере «Торвальдо и Дорлинка» (1815). В его доме в Болонье Россини снимал квартиру.

<sup>2</sup> Скверное душевное состояние, о котором Россини сообщает в письме, было вызвано инцидентом, описанным Фраккароли в его книге.

<sup>3</sup> Поскольку Розамунда (дочь адресата этого письма) была певицей, можно предполагать, что Россини просили написать ей новый вставной номер для «Севильского цирюльника».

<sup>4</sup> «Белыми» называли австрийских военных, носивших форму белого цвета.

#### К письму 13

<sup>1</sup> «Жанна д'Арк» — кантата для голоса и фортепиано. Россини сочинил ее в 1832 году в Париже и посвятил Олимпии Пелиссье. В начале 50-х годов композитор задумал переделать кантату и обратился за помощью к своему другу, профессору-латинисту Ферруччи.

<sup>2</sup> Барон Евгений Лебон.

<sup>3</sup> Sancfus — свят (лат.) четвертая часть католической мессы.

#### К письму 14

<sup>1</sup> По-видимому, адресат письма послал Россини брошюру Ф. Финцци, озаглавленную «На торжественное воздвижение памятника знаменитому маэстро Дж. С. Майру...» («Per la solenne inaugurazione del monumento eretto alla memoria del celebre Maestro G. S. Mayr, ess. Orazione funebre ess». Bergamo, 1858.

<sup>2</sup> Весьма вероятно, что Россини знал теоретические труды Бенедетто Марчелло (1686—1739), и, в частности, его сатиру «Модный театр», Венеция, ок. 1720 года.

<sup>3</sup> Ссылка Россини на труды античного философа Филодема (незадолго перед этим найденные в Геркулануме), в которых затрагивались музыкально-эстетические проблемы, свидетельствует о широких интересах Россини и его гуманитарной эрудиции.

#### К письму 15

<sup>1</sup> Речь идет о либретто, которое адресат письма прислал Россини с предложением написать по нему оперу.

Публикуется по: G. Radiciotti. Т. II. С. 201.

#### К письму 16

<sup>1</sup> Письмо публикуется по: G. Radiciotti. Т. II. С. 200—201.

<sup>2</sup> Метафорическое упоминание Борей, т. е. северного ветра, является намеком на немецкую композиторскую школу.

#### К письму 17

<sup>1</sup> Письмо является ответом на просьбу графа Стефана Фая написать для Венгрии оперу или какое-либо духовное произведение. Письмо в оригинале было написано по-латыни, но так как Россини плохо владел латинским языком (когда ему доводилось употреблять в своих письмах латинские выражения, он допускал грубые ошибки), то, вероятно, помогал ему друг, известный латинист Луиджи Кризоосто Ферруччи. Оригинал письма утерян. Письмо сохранилось лишь в венгерском, немецком, французском и итальянском переводах, опубликованных в различных периодических изданиях. Публикуется по книге К. Пфистер «Жизнь Россини», где оно приведено в переводе на немецкий язык.

<sup>2</sup> На первый взгляд мысль Россини может показаться непоследовательной. Почему он, прекратив сочинение комической музыки, обратился к церковной? По-видимому, смысл таков: Россини подчеркивает, что он «последний из классиков» (unter der Klassikern der letzte), следовательно, ему чужды романтические новшества, вторгшиеся и в область комической оперы, но не затронувшие еще церковную музыку. Отсюда логически следует отказ от первого жанра и обращение ко второму.

#### К письму 19

<sup>1</sup> В 1859 г. Россини сочинил для графа Помпео Бельджойзо из Милана вокальную пьесу (для голоса и фортепиано) — «Песнь влюбленного Титана». К предстоящему открытию памятника Керубини в Париже Россини снабдил «Песню» новыми словами Эмилиано Па-

чини и переработал ее для четырех низких басов (поющих в унисон) и оркестра. В новой редакции произведение стало яростной войственной «Песней Титанов», штурмующих Олимп. С большим успехом «Песня» была исполнена 22 декабря 1861 года во время торжественной церемонии открытия памятника Керубини.

#### К письму 22

<sup>1</sup> Эта жалоба на горестное положение в качестве непризнанного пианиста не более как остроумная шутка.

<sup>2</sup> Цитата из «Божественной комедии» Данте, «Ад».

<sup>3</sup> Кантата Дж. Пачини «Россини и родина» была исполнена в Пезаро 22 августа 1864 года.

#### К письму 24

<sup>1</sup> Слова из оперы «Итальянка в Алжире» (1813), д. II, речитатив и рондо Изабеллы «Думай о родине».

#### К письму 25

<sup>1</sup> Короткая месса (или «*Brevissima dugata*», как пишет Россини), т. е. сокращенная месса, исполнявшаяся во время обычных, а не торжественно-праздничных богослужений, когда исполняли Торжественную мессу (*missa solemnis*), включающую все пять каanonических частей.

#### К письму 26

<sup>1</sup> Письмо написано в Пасси и адресовано в Милан маркизу А. Буске, который, зная любовь Россини к деликатесам, посылал ему горгонцолезский сыр.

#### К письму 27

<sup>1</sup> Публикуется по: G. Radiciotti. Т. II. С. 462.

<sup>2</sup> Речь идет о «Маленькой торжественной мессе». Исполнение состоялось 24 апреля 1865 года.

#### К письму 28

<sup>1</sup> Письмо адресовано Анджело Кателани, который в ту пору, подготавливая к публикации ряд произведений Страделлы, работал над его рукописями и обратился к Россини с просьбой помочь в разъяснении некоторых вопросов.

<sup>2</sup> Биография Алессандро Страделлы (1645? — 1682) полна недомолвок и неясностей.

<sup>3</sup> Музыковед П. Ришар занимался изучением биографии А. Страделлы. Результаты своих исследований опубликовал в ряде статей, печатавшихся в журнале «Менестрель» и впоследствии изданных отдельной книгой: «Алессандро Страделла и Контарини». Париж, 1866 год.

<sup>4</sup> В течение долгого времени эта церковная ария приписывалась Алесс. Страделле. Как указывает Л. Роньони, по-видимому, уста-

новлено, что эта ария сочинена парижским композитором Луи Нидермайером (1802—1861) для его оперы «Страделла», которая с успехом была поставлена в Париже в 1837 году.

#### К письму 30

<sup>1</sup> Россини иронизирует по поводу огромного количества пианистов, могущих оказать сопротивление даже отважным солдатам Гарибальди.

<sup>2</sup> Речь идет о Беллини, который скончался 23 сентября 1835 г. в Пюто, неподалеку от Парижа. Тело композитора было набальзамировано, похороны состоялись 2 октября. Россини принял деятельное участие в организации заупокойной мессы во дворце Инвалидов.

Беллини первоначально погребли на парижском кладбище Пер Лашез. В 1876 году его прах был перевезен в Италию и захоронен в Кафедральном соборе города Катании.

<sup>3</sup> Отец Джованни Пачини Луиджи Пачини был известным певцом (бас-буффо), первым исполнителем партии Дон Джеронио в опере Россини «Турок в Италии» (1814), а также исполнителем партии Таддео в многочисленных постановках россиниевской «Итальянки в Алжире».

#### К письмам 31 (а, б, в)

<sup>1</sup> Речь идет о «Маленькой торжественной мессе» (1863), которая была исполнена в первый раз 14 марта 1864 года во дворце графа Пийе-Уилл.

<sup>2</sup> Слова квартета из оперы Россини «Турок в Италии», д. II, 9-я сцена.

<sup>3</sup> Ария Арзаке из оперы Россини «Семирамида», д. I, 5-я сцена.

<sup>4</sup> Все письмо выдержано в весьма ироническом тоне. Россини подсмеивается и по поводу необходимости соблюдать в письме к Пию IX ряд условностей, в частности, подписывается латинским вариантом имени Джоаккино.

#### К письму 33

<sup>1</sup> «Катание на лодке», «последнее сочинение синьора Алессандро Страделлы» (как значится на манускрипте) было написано композитором на слова неизвестного поэта к свадьбе Карло Спинолы и Паолы Бриньоле ди Дженева, состоявшейся 6 июля 1681 года.

<sup>2</sup> Пролог в тоне *ре* (в каталоге, составленном Кателани, значится под № 147) представляет собою «Изнурительную сцену» для четырех голосов (Cacina, Pluton, Appollonio, Scacazzan), хора (дьяволы) и оркестра (concertino, concerto grosso e basso continuo).

#### К письму 35

<sup>1</sup> «Четыре мелодии для голоса и фортепиано, сочиненные и посвященные бессмертному Россини композитором кавалером Чиро Пинсути», Лондон, 1868 (на тексты Данте, Тассо, Ариосто).

#### К письму 36

<sup>1</sup> «Дон Карлос» Верди (1867) близок к жанру французской «большой оперы», т. е. большой пятиактной оперы на исторический

сюжет, изобилующей яркими драматическими эпизодами и монументальными массовыми сценами. Первая постановка в Париже.

<sup>2</sup> Итальянский оперный композитор Арриго Бойто был одаренным литератором и поэтом. Он написал либретто своей оперы «Мефистофель» (1868), в которой сказалось воздействие принципов вагнеровской оперной драматургии.

<sup>3</sup> Джулио Рикорди был ревностным защитником Бойто на страницах «Gazzetta Musicale».

<sup>4</sup> Опера Россини «Деметрио и Полибио» была сочинена в 1808 году, постановка состоялась в 1812 году.

#### К письму 37

<sup>1</sup> Лауро Росси (1812—1885), директор Миланской консерватории, встревоженный появившимся в прессе сообщением о том, что министр Эмилио Брёлло при согласии Россини желает упразднить консерватории в Италии, написал композитору о своих опасениях.

<sup>2</sup> По-видимому, Россини намекает на стиль вагнеровских опер.

#### К письму 38

<sup>1</sup> Константино Даль-Арджинне (1842—1877), адресат данного письма, был дирижером и композитором, главным образом балетов, которые с успехом ставились в Ла Скала. Хорошо была принята и его опера «Два медведя» (Милан, 1867). Его опера «Севильский цирюльник», поставленная в Болонье 11 ноября 1868 года, оказалась малоудачной.

<sup>2</sup> Россини ошибся. В действительности на сочинение «Севильского цирюльника» он потратил девятнадцать дней.

#### К письму 39

<sup>1</sup> Филиппо Филиппи (1830—1887), адресат данного письма, — известный музыкальный критик. Руководил «Музыкальной газетой» («La Gazzetta musicale»), писал в миланской газете «La Perseveranza» (в которой возглавлял художественный отдел), а также и в других печатных органах. Ревностный вагнерианец, он, однако, считал, что вагнеровские принципы не найдут последователей в Италии, родине оперного искусства. Выступал и как композитор.

<sup>2</sup> Академией в Италии называются концертные организации и общества.

<sup>3</sup> Говоря о «музыке будущего», Россини намекает на Вагнера, которого Филиппи поддерживал.

<sup>4</sup> Слова Вольтера.

<sup>5</sup> Под «идеальным» в музыкальном искусстве Россини, по-видимому, понимает способность музыки к широким обобщениям.

<sup>6</sup> Во времена Россини, т. е. в XIX веке, под словом «материалистическое» понималось натуралистическое.

#### К письму 40

<sup>1</sup> Гравичембало — инструмент, тождественный чембало или клавишину (клавишный струнный щипковый инструмент).

Спинет — маленькое чембало, отличался от последнего тем, что для каждой ноты имел только одну струну (вместо нескольких), объем — около 3,5 октавы.

#### К письму 41

<sup>1</sup> Адресат письма — Игнац Мошелес (1794—1870), крупный пианист и композитор фортепианных пьес. Россини в шуточной и остроумной форме благодарит Мошелеса за намерение включить его сочинения в сборник фортепианных пьес разных авторов.

#### К письму 42

<sup>1</sup> Лунджи Ронбини в примечании к данному письму указывает, что существуют некоторые сомнения в его принадлежности перу Россини.

#### К письму 43

<sup>1</sup> Автографы писем № 42 — № 53 хранятся в советских архивах. Автограф письма № 43 хранится в Отделе рукописей Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Сборник иностранных автографов, раздел «Музыка».

Письмо адресовано в Парму графу Нейпергу, австрийскому генералу, министру иностранных дел Пармы, состоявшему вmorganaticком браке с герцогиней Пармы — Марией Луизой (1791—1847), бывшей второй женой Наполеона I.

Письмо представляет большой интерес тем, что в нем упоминается только что законченная Россини опера «Вильгельм Телль». Значительно, что композитор отдавал себе ясный отчет в высоких достоинствах своей последней оперы, которая в ту пору еще только готовилась к постановке (премьера состоялась 3 августа 1829 года).

Письмо примечательно также чувством собственного достоинства и независимым тоном, с которыми Россини отклонил предложение австрийских правителей Пармы.

<sup>2</sup> «Бьянка и Фальеро» — опера-серия в двух актах на либретто Ф. Романи. Премьера состоялась 26 декабря 1819 года в Милане, в театре Ла Скала. Одна из наименее удачных опер Россини. Опера написана на сюжет по исторической драме «Граф Карманьола» Мандзони.

#### К письму 44

Автограф письма хранится в Музее им. А. А. Бахрушина в Москве. Сборник писем иностранных авторов.

Письмо является откликом на события Июльской революции 1830 года в Париже.

<sup>1</sup> Россини интересуется, как повлияли революционные события на деятельность двух парижских оперных театров: Итальянского театра и театра Оперы.

<sup>2</sup> С 1827 года Россини получал от королевского правительства Франции ежегодную пенсию в шесть тысяч франков. После Июльской революции она была аннулирована.

#### К письму 45

Автограф письма хранится в Отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР в Ленинграде.



#### К письму 46

Автограф письма хранится в Отделе рукописей Государственной ордена Ленина библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

#### К письму 47

Автограф письма хранится в Отделе рукописей Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Собрание иностранных автографов.

<sup>1</sup> В начале 1851 г. Россини находился в Болонье, где был занят ликвидацией своего имущества (продажей дома и перевозкой движимости во Флоренцию). Часть наиболее ценных вещей (драгоценности, серебро, картины и другие произведения искусства), которые он шутливо называл «сокровища моей короны», он переслал во Флоренцию графине Орсини-Орловой, у которой они должны были храниться вплоть до его возвращения в этот город.

Мнительный и боязливый, Россини после инцидента, имевшего место в Болонье в 1848 году, не хотел, чтобы его имущественное положение получило огласку.

#### К письму 48

Автограф хранится в Отделе рукописей Государственной ордена Ленина библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

#### К письму 49

Автограф хранится в Музее им. А. А. Бахрушина в Москве. Собрание писем иностранных авторов.

<sup>1</sup> С начала 50-х годов Россини находился в состоянии тяжелой моральной и физической депрессии. Преодолеть это болезненное состояние удалось только в Париже, куда Россини переехал в 1855 году.

#### К письму 50

Автограф хранится в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Собрание Вакселя.

<sup>1</sup> Речь идет об английской королеве Марин Стюарт, явившейся темой ряда исторических исследований Лобанова-Ростовского.

#### К письмам 51 и 52

Автографы хранятся в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Собрание Вакселя.

#### К письму 53

Автограф хранится в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Фонд А. Г. Рубинштейна.

## ВОСПОМИНАНИЯ

### Джелтрудо Ригетти-Джорджи РОССИНИ

<sup>1</sup> В 1822 году Стендаль (под псевдонимом Альчесте) опубликовал в парижском ежемесячном журнале «The Paris Monthly Review», издававшемся на английском языке, критико-биографическую статью о Россини. Статья была написана в спешке, без опоры на достоверные материалы. В ней оказалось большое количество неточностей и ошибок, которые впоследствии были повторены Стендалем в его книге «Жизнь Россини», вышедшей в Париже годом позже.

Статья вызвала интерес, и в том же 1822 году ее перепечатали с небольшими изменениями в английских журналах «The Blackwood's Edinburgh Magazine» и «The Galignani's Monthly Review», затем в переводе на немецкий язык в «Literarische Conversationsblatt» и, наконец, с новыми изменениями в итальянском переводе в миланской газете «La Gazzetta Musicale». С этой последней публикацией и познакомилась оперная певица (в эту пору временно оставившая сцену) Джелтрудо Ригетти-Джорджи (1792—1862), сверстница и друг детства Россини, первая исполнительница партии Розины в его «Севильском цирюльнике». Обладательница великолепного контральто широкого диапазона (от *фа* малой октавы до *си бемоль* второй), она с успехом исполняла также партию Изабеллы в «Итальянке в Алжире» Россини и главную роль в его «Золушке» (1817), которую композитор написал непосредственно для нее.

Статья Стендаля (которого Ригетти-Джорджи принимала за некоего английского журналиста) своими ошибками и передержками возмутила артистку и побудила ее в 1823 году выступить в печати с ответной статьей в защиту Россини. Несмотря на то, что ответ Ригетти-Джорджи выдержан в остро полемическом тоне, он представляет собой одно из наиболее достоверных и точных воспоминаний о Россини, мимо которого не проходит ни один исследователь его творчества.

Статья интересна и как отражение эстетических и музыкальных взглядов, типичных для итальянской публики и широкой артистической среды Италии первой четверти XIX века, с которыми Россини было нелегко бороться. Так Ригетти-Джорджи с неприязнью относится к новаторским исканиям Россини, ясно обозначившимся в его творчестве после создания им «Севильского цирюльника», проявляет явное непонимание оперного творчества Моцарта; характерно и решительное предпочтение вокальной музыки (причем, главным образом, сольной) инструментальной. Вместе с тем она подчеркивает, что музыка призвана выражать человеческие чувства и переживания, должна трогать и волновать душу. Последнее было очень близко взглядам Россини.

Статья Ригетти-Джорджи в русском переводе печатается по книге L. Rognoni. Rossini, 1956, с незначительными сокращениями.

<sup>2</sup> Стендаль допустил грубую ошибку, приписав «арию о клевете» доктору Бартоло, тогда как она входит в партию донна Базиллю. Эту ошибку повторила и Ригетти-Джорджи.

<sup>3</sup> Знаменитая ария Танкреды из I д. одноименной оперы Россини (Венеция, 1813) пользовалась в Италии всенародной популярностью.

<sup>4</sup> Ригетти-Джорджи ошибается: Россини родился в 1792 году.

<sup>5</sup> «Камилла, или Подземелье» (Вена, 1799) — одна из наиболее

популярных в начале XIX века опер итальянского композитора Фердинанда Паэра (1771—1839).

<sup>6</sup> То есть Изабеллы Кольбран. Россини женился на ней в 1822 году.

<sup>7</sup> Ригетти-Джорджи, в свою очередь, допускает ошибку. Первой поставленной на сцене оперой Россини была не «Странное недоразумение» (Болонья, 1811), а «Брачный вексель» (Венеция, 1810). Первой же сочиненной Россини оперой является «Деметрио и Полибио» (1808), первая постановка которой состоялась только в 1812 году в Риме.

<sup>8</sup> Ария Изабеллы из оперы Россини «Итальянка в Алжире» (Венеция, 1813).

<sup>9</sup> Партия Линдоро, т. е. партия графа Альмавивы, из оперы Россини «Севильский цирюльник» (Рим, 20 февраля 1816).

<sup>10</sup> «Джиневра Швейцарская» (Триест, 1801) — итальянская опера-серия Н. С. Майра (1763—1845).

<sup>11</sup> Опера Чимарозы «Джанинна и Бернардоне» (1785) пользовалась наибольшим успехом после его «Тайного брака» (1792).

<sup>12</sup> Читая о «лености» Россини, не следует забывать, что за двадцать один год он написал около сорока опер и что сплошь да рядом он вынужден был сочинять в очень трудных условиях и в чрезвычайной спешке. Именно последним объясняется изредка практиковавшееся им включение увертюры старой оперы в новую.

<sup>13</sup> Опера-буффа Джузеппе Моска (1772—1839) «Разочарованные претенденты» была написана в 1811 году в Милане.

<sup>14</sup> Согласно мнению композитора Джованни Пачини, истинным «изобретателем» крешендо был римский оперный композитор Пьетро Джерарали (1783—1832), по мнению других — неаполитанский композитор Дж. Моска, пармский композитор Ф. Паэр или композитор Симон Майр. Вернее другое. Оперное крешендо — яркий выразительный прием, дающий посредством постепенного или стремительного увеличения силы звучания оркестра, подключения дополнительных голосов и инструментов, а также ускорения темпа, большое эмоционально-динамическое нарастание, служащее кульминацией оперного номера, сцены или целого акта. Крешендо, конечно, не было «персональным изобретением», оно наблюдалось в операх многих итальянских композиторов конца XVIII века.

Однако только у Россини этот прием получил наиболее художественно яркое, темпераментное, поистине ошеломляющее и захватывавшее слушателей воплощение. Поэтому прием оперного крешендо стали связывать прежде всего с музыкой Россини.

<sup>15</sup> Знаменитая каватина из оперы «Нина, или Сумасшедшая от любви» (Неаполь, 1789) Паиззелло.

<sup>16</sup> Аверю — озеро в Кампании (Италия), в древности считалось одним из входов Аид (обиталище теней умерших), синоним царства мертвых.

<sup>17</sup> Подразумевается Изабелла Кольбран.

<sup>18</sup> «Сигизмунд» (Венеция, 1814) — опера-серия.

<sup>19</sup> «Торвальдо и Дорлишка» (Рим, 1815) — опера-семисерия, т. е. полусерьезная.

<sup>20</sup> «Сорока-воровка» (Милан, 1817), опера-семисерия, в Пезаро была поставлена в июне 1818 года.

<sup>21</sup> Ригетти-Джорджи перечисляет ранние оперы Россини, созданные в период с 1808 по 1813 год.

<sup>22</sup> На сочинение «Севильского цирюльника» Россини затратил двенадцать-двадцать дней, на сочинение «Золушки» (Рим, 1817) — двадцать четыре дня.

<sup>23</sup> «Валтасар, или Кир в Вавилоне» (Феррара, 1812).

<sup>24</sup> Оперное либретто Местастазо «Олимпиада» было использовано сорока композиторами, в том числе Леонардо Лео, Йоммелли, Саккони, И. Х. Вахом, Галуппи.

<sup>25</sup> Импресарио римского театра Арджентина был герцог Сфорца-Чезарини.

<sup>26</sup> Одним из новаторских приемов, введенных Россини в оперу «Севильский цирюльник» было совершенно необычное начало партии главной героини — Розины. Вместо традиционной «выходной» арии она исполняет короткую речитативную фразу, которая сразу же вводит ее в гущу развивающихся событий и сталкивает с графом Альмавивой.

<sup>27</sup> Это неожиданное для русского читателя название каватини Розины из I д. оперы объясняется тем, что в оригинальном итальянском тексте арии есть такие слова: «Ma se mi toccano dov'è il mio debole, sagò una virega», т. е. «но, если меня затронут за живое, я стану гадюкой».

<sup>28</sup> Точнее: канон в унисон.

<sup>29</sup> Импресарио театра Арджентина Сфорца-Чезарини скоропостижно скончался 6 февраля 1816 года после посещения утром этого дня первой репетиции «Севильского цирюльника» Россини.

<sup>30</sup> Во время постановки «Севильского цирюльника» во Флоренции (осенью 1817) исполнитель партии Бартоло бас-буффо Паоло Розик (Rosick) не мог справиться с трудной арией из I д. «С доктором, как я» и заменил ее арией, начинающейся словами «Mapsa un foglio» («Не хватает листка»), которую сочинил Пьетро Романи (1791—1877).

<sup>31</sup> «Парижский журналист», о котором пишет Ригетти-Джорджи, — автор анонимной статьи, опубликованной в «Журналь де Деба» 10 июня 1822 года.

<sup>32</sup> Партия Золушки из оперы «Золушка» (Рим, 1817), как и партия Розины из «Севильского цирюльника», написана в оригинале для контральто.

<sup>33</sup> Опера Паэра «Сарджинно» была написана в 1803 году (Дрезден).

<sup>34</sup> По-видимому, Ригетти-Джорджи не знала, что вступительное Анданте увертюры к серьезной опере «Отелло» (Неаполь, 1816) было заимствовано из увертюры к опере-буффа «Турок в Италии» (Милан, 1814).

<sup>35</sup> «Сорока-воровка» (Милан, 1817) принадлежит к числу лучших опер Россини, который создал в ней новый для Италии оперный жанр — реалистическую музыкальную драму. Перечисляемые отрывки: каватина Нинетты «От удовольствия у меня прыгает сердце» из I д., молитва Нинетты «Благостный бог» из II д. оперы.

<sup>36</sup> См. примечание второе к письму 43.

<sup>37</sup> «Торвальдо и Дорлинка» (Рим, 1815) была шестнадцатой оперой Россини.

<sup>38</sup> Ригетти-Джорджи ошибается, опера исполнялась не в Барселоне, а в Лиссабоне, в театре Сан-Карлос, август 1820 года.

<sup>39</sup> Ригетти-Джорджи допускает небольшое преувеличение: к 1823 году Россини сочинил тридцать четыре оперы.

<sup>40</sup> Приведенный отрывок опубликован не в 45-м томе, а в 70 — 74-м томах.

<sup>41</sup> См. примечание 14.

<sup>42</sup> Ригетти-Джорджи употребляет термин «Ларго» не только как название медленного темпа, но и как определение пьесы лирического, задумчивого характера.

<sup>43</sup> Опера Моцарта «Дон Жуан» была написана в 1787 году, а «Тайный брак» Чимарозы — в 1792 году. Следовательно, к 1823 году, когда писала свою статью Ригетти-Джорджи, их «возраст» составлял тридцать шесть и тридцать один год.

<sup>44</sup> Ригетти-Джорджи знала «Музыкальный словарь» (1767) Ж.-Ж. Руссо, где в статье «Фуга» читаем: «и поскольку довольствие, доставляемое этим родом музыки, всегда сомнительно, можно сказать, что fuga — неблагодарный шедевр гармониста».

<sup>45</sup> Тут очень ясно сказывается традиционность взглядов Ригетти-Джорджи, которая «исповедовала» классицистские принципы оперной драматургии, согласно которым все действующие лица оперы подразделялись на «благородных» и «низких». Лишь первым могло быть присуще выражение героини. Оперная реформа Моцарта, в частности, заключалась в уничтожении этих условных традиций и в создании на оперной сцене ярких и сложных музыкальных характеров. Ригетти-Джорджи, как выше говорилось, не понимала величия открытий Моцарта в области оперного искусства.

<sup>46</sup> Т. е. заключительная сцена финала II д. оперы «Дон Жуан» — появление статуи командора.

Фроманталь Галеви

## ВОСПОМИНАНИЯ

<sup>1</sup> Публикуемый отрывок воспоминаний крупного французского оперного композитора Ф. Галеви (1799—1862) почерпнут из его книги «Souvenir et portraits», Paris, 1861, но печатается по: G. Radiciotti. T. III. С. 40—41.

<sup>2</sup> Так называемые королевские ордонансы (указы), направленные на осуществление реакционного государственного переворота.

Вечером 26 июля на улицах Парижа возникли столкновения между народом и полицией. На следующий день (27 июля) вспыхнуло восстание.

Антонио Дзаноллини

## ПРОГУЛКА В ОБЩЕСТВЕ РОССИНИ

<sup>1</sup> Антонио Дзаноллини (Zanolini), итальянский адвокат, был в числе близких друзей Россини и тесно общался с ним с 1824 по 1836 год, то есть в период первого пребывания композитора в Париже. Дзаноллини — автор первой биографии Россини; она была просмотрена и апробирована самим композитором и опубликована в Париже в 1836 году.

После смерти Россини Дзаноллини завершил его биографию, дополнил ее написанным еще в 1836 году очерком воспоминаний, озаглавленным «Прогулка в обществе Россини», и издал в Болонье в 1875 году.

<sup>2</sup> Театр Фавар помещался на бульваре Монмартр, в доме № 10.

<sup>3</sup> Вандомская колонна воздвигнута на Вандомской площади в Париже в 1806—1810 годах в память побед Наполеона I. Сооружена из бронзы неприятельских пушек и увенчана статуей Наполеона. Высота колонны 43,5 м.

<sup>4</sup> Речь идет об эпизоде (Andante sostenuto — Allegro) из финала II д. оперы Россини «Отелло» (1816).

<sup>5</sup> Перечисляются программные и ораториальные произведения

Гайдна, в которых широко использованы звукоизобразительные и звукоподражательные приемы.

<sup>6</sup> Церковь св. Марии Магдалины, начатая строительством в 1764 году, была освящена (т. е. начала функционировать) лишь в 1842 году.

Адольф Нурри

## БЕСЕДА С РОССИНИ

<sup>1</sup> С ноября 1837 по март 1838 года Россини жил в Милане. Там и состоялась его встреча и беседа с выдающимся французским оперным певцом-тенором Адольфом Нурри. С 1821 года Нурри с огромным и неизменным успехом пел в парижском театре Оперы, но в 1837 году внезапно подал в отставку, т. к. не мог примириться с выдвижением своего соперника Жильбера Дюпре, также превосходного певца-тенора.

«Беседа» печатается по немецкому тексту в книге: K. Pfister, «Das Leben Rossinis». Wien. 1848.

<sup>2</sup> «Граф Ори» — французская комическая опера Россини (либретто Скриба и Делетр-Пуарсона). Первое представление в Париже в 1828 году. Первым исполнителем заглавной роли был А. Нурри.

Премьера «Вильгельма Телля» (либретто Жуи и Би) состоялась 3 августа 1829 года. Нурри был первым исполнителем партии Арнольда.

Фердинанд Гиллер

## БЕСЕДЫ С РОССИНИ

<sup>1</sup> Сентябрь 1855 года Россини по совету врачей провел на морском курорте в Трувилле, неподалеку от Гавра. Там он ежедневно встречался с известным немецким пианистом Фердинандом Гиллером, с которым проводил время в непринужденных беседах. Гиллер их тщательно записывал и в 1868 году опубликовал на немецком языке в своей книге «Из музыкальной жизни нашего времени» (Ferdinand Hiller. Aus den Tonleben unserer Zeit, B. 2, Leipzig, 1868), под названием «Беседы с Россини» («Plaudereien mit Rossini»).

В настоящем переводе «Беседы» подверглись значительному сокращению: опущены малоинтересные и довольно пространственные комментарии и рассуждения Гиллера и некоторые высказывания Россини, касающиеся справедливо забытых личностей и фактов. Для большей компактности изложения в переводе «Бесед с Россини» последовательно выдержана форма диалога, которая в подлиннике очень часто нарушается отступлениями Гиллера.

<sup>2</sup> В 1851 году «Баховское общество» в Германии начало издание всего наследия И. С. Баха. Издание было завершено в 1900 году, когда был опубликован последний, пятьдесят девятый том.

<sup>3</sup> Сикстинская капелла — домовая церковь римских пап в Ватиканском дворце. Сикстинская хоровая капелла была основана в 1473 году папой Сикстом IV. Состав капеллы не превышал тридцати человек, но каждый певчий был первоклассным музыкантом; в течение долгого времени считалась одной из лучших в Европе.

С 1818 года во главе Сикстинской хоровой капеллы стоял аббат Джузеппе Баини (1775—1844), занимавший этот пост до своей смерти и свято сохранявший традиции итальянской хоровой полифонии

XVI века как в своих сочинениях, так и в исполнительской хоровой практике.

<sup>4</sup> Преждевременная смерть помешала Моцарту (1756—1791) завершить сочинение Реквиема, его последнего творения. Все незаконченные номера были дописаны учеником и другом Моцарта — Зюсмайером. До настоящего времени с исчерпывающей точностью не установлена степень участия Зюсмайера в завершении последних разделов моцартовской заупокойной мессы.

<sup>5</sup> *Confutatis* (лат.) — 6-й номер Реквиема Моцарта («Когда возмущение, проклятие и месть будут искуплены в горячем пламени»). Интуиция не обманула Россини: *Confutatis* бесспорно принадлежит перу Моцарта.

<sup>6</sup> С 1806 по 1810 год, т. е. четыре года.

<sup>7</sup> «Деметрио и Полибио» — соч. в 1808 году, поставлена в Риме в 1812 году.

<sup>8</sup> Партия аккомпанирующего клавишного инструмента (клавесина, органа) в виде басового голоса с цифрами, обозначающего аккорды, которые исполнитель должен брать одновременно со звуками, записанными в нотках. Применялся в ансамблевой музыке XVII—XVIII вв.

<sup>9</sup> Оратория И. Гайдна «Времена года» (1801) написана на светский сюжет по одноименной поэме английского поэта Джеймса Томсона. Оратория «Сотворение мира» (1799) написана на библейский сюжет.

<sup>10</sup> Сольная кантата «Ариадна на Наксосе» (1790).

<sup>11</sup> Время создания перечисленных произведений Чимарозы: опера-буффа «Тайный брак» — 1792, опера-серия «Гораций и Куриация» — 1797, опера-буффа «Le trame deluse» — 1786; что касается оратории «Исаак», то, вероятно, Россини имел в виду ораторию Чимарозы «Il sacrificio d'Agamo» («Жертвоприношение Авраама»), которая была сочинена в 1786 году.

<sup>12</sup> Россини провел в столице Австрии четыре месяца, с конца марта по конец июля 1822 года.

<sup>13</sup> В феврале 1826 года.

<sup>14</sup> Совместный концерт Лафона и Паганини состоялся 7 марта 1816 года в Ла Скала. Состязание двух прославленных скрипачей-виртуозов явилось выдающимся событием музыкальной жизни Европы того времени.

<sup>15</sup> Подробное описание жизни Паганини см. в монографии: И. Ямпольский. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., 1961 и книгу М. Тибальди-Кьеза. «Паганини». Правда, 1986.

В 1838 году Паганини преподнес Гектору Берлиозу чек на двадцать тысяч франков. Об этом писал сам Берлиоз в своих «Мемуарах».

<sup>16</sup> В 1816—1817 годах.

<sup>17</sup> Эта опера Сальери первоначально называлась «Тарар» (Париз, 1787).

<sup>18</sup> Австрийские музыковеды в своих последних изысканиях отвергают версию об отравлении Моцарта Сальери.

<sup>19</sup> Подразумевается «Вильгельм Телль» (1829) Россини и увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826) Мендельсона.

<sup>20</sup> Мендельсон умер в 1847 году на тридцать девятом году жизни.

<sup>1</sup> Данный очерк-воспоминание входит в сборник статей К. Сен-Санса, изданный автором в 1913 году под названием «Ecole buissonnière» (в свободном переводе: «Вольное времяпрепровождение»).

<sup>2</sup> «Семирамида» (Венеция, 1823) — последняя опера Россини, написанная в Италии.

<sup>3</sup> Речь идет о «Гранской мессе» (1855) Ф. Листа.

<sup>4</sup> Провал «Федры» Расина был вызван интригами придворной клики.

<sup>5</sup> «Музыкальные вечера», сборник из 8 ариетт и 4 романсов на итальянские тексты с аккомпанементом фортепиано. Париж. 1835. *Stabat mater* для четырех голосов и хора. Первое публичное исполнение — Париж, 1842 (см. примечание первое к письму 6).

<sup>6</sup> Подразумевается «Маленькая торжественная месса» (окончена в 1863, исполнена впервые в 1864).

#### Эдмонт Мишотт

#### ВИЗИТ РИХАРДА ВАГНЕРА К РОССИНИ

<sup>1</sup> Воспоминания Эдмонда Мишотта (близкого друга Россини в период с 1856 по 1868) о визите, который нанес Вагнер Россини в 1860 году, и подробная запись весьма интересной и содержательной беседы, состоявшейся между двумя композиторами, впервые были опубликованы на французском языке в Париже в 1906 году. Публикация вскоре стала библиографической редкостью. В 1956 году итальянский музыковед Луиджи Роттони перепечатал ее в оригинале (т. е. на французском языке) в Приложениях к своему исследованию о Россини. По этому изданию (L. Rottoni. Rossini, 1956) и сделан предлагаемый перевод.

Подстрочные примечания (за исключением специально оговоренных) являются авторскими, т. е. принадлежат перу Э. Мишотта.

<sup>2</sup> «Воспоминания о Россини» («Evinnerung an Rossini»), 1868.

<sup>3</sup> Парижская премьера «Тангейзера» состоялась 13 марта 1861 года.

<sup>4</sup> У Э. Мишотта неточность: из четырех опер, составляющих тетralогию Вагнера «Кольцо Нибелунга», к 1860 году были закончены «Золото Рейна» (1852—1854), «Валькирия» (1854—1856) и первая половина «Зигфрида» (1856—1857); завершение «Зигфрида» относится к периоду 1868—1871 годов, а работа над оперой «Гибель богов» протекала в 1869—1874 годах.

<sup>5</sup> Минна Планер (1809—1866). Вагнер женился на ней в 1836 году.

<sup>6</sup> Приведенные здесь суждения Вагнера, при всем их остроумии и своеобразии, в высокой степени субъективны.

<sup>7</sup> I сцена I действия оперы Вагнера «Тангейзер».

<sup>8</sup> Снова неточность: после длительного пребывания в Болонье и Флоренции Россини возвратился в Париж 25 мая 1855 года. В 1837 году Россини был в Париже проездом.

<sup>9</sup> См. примечание 4.



<sup>10</sup> Намск на арию Лепорелло (№ 4, I д.) из оперы Моцарта «Дон Жуан».

<sup>11</sup> Резко критический тон статей К.-М. Вебера (1786—1828) о Россини в значительной мере был обусловлен тем, что оперы последнего пользовались в Германии в начале XIX века огромной популярностью и невольно отвлекали внимание общественности от еще молодого и неокрепшего немецкого оперного искусства. К концу своей жизни Вебер воздал должное гению Россини (см. Ф. Гиллер «Беседы с Россини». С. 446 наст. изд.).

<sup>12</sup> См. примечания к Ф. Гиллер «Беседы с Россини».

<sup>13</sup> В шутильной форме Россини перечисляет некоторые из приемов, которые он широко применял в своих операх итальянского периода (1808—1823) и которые вызвали неудовольствие академически настроенных критиков.

<sup>14</sup> «Данаиды» — первая опера, поставленная Сальери в Париже в 1784 г.

<sup>15</sup> «Служанка-госпожа» (1733) — двухактная интермедия Перголези, явилась первой классической оперой-буффа.

<sup>16</sup> Россини запомнил: на сочинение «Севильского цирюльника» он затратил девятнадцать-двадцать дней.

<sup>17</sup> «Сцена во тьме» из «Моисея» — интродукция ко II д. оперы, драматический хоровой эпизод; сцена заговора из «Вильгельма Телля» — финал II д. оперы, монументальная хоровая сцена, с участием трех хоров; «Quando corpus moritur» — начальные слова квартета солистов без сопровождения (№ 9) из Stabat mater Россини.

<sup>18</sup> Исполнение «Страстей по Матфею» Баха под управлением Мендельсона состоялось в 1829 году.

<sup>19</sup> Ариозо Вильгельма Телля в сцене стрельбы в яблоко (III д.).

<sup>20</sup> Хор из 7-й сц. II д. оперы Моцарта «Идомей» (1781).

<sup>21</sup> Названы оперы Обера: «Бронзовый конь» соч. в 1835 году и «Коронные бриллианты» соч. в 1841 году.

Эмиль Науман

## ВСТРЕЧА С РОССИНИ

<sup>1</sup> Публикуемый отрывок представляет собой фрагмент из книги немецкого историка музыки Э. Наумана «Итальянские композиторы от Палестрины до современности» («Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart», 1883).

<sup>2</sup> Речь идет о «Маленькой торжественной мессе» (1863). Во второй редакции, т. е. с аккомпанементом оркестра, месса была исполнена после смерти Россини, в Итальянском театре, 24 февраля 1869 года.

## СЛОВАРЬ ИМЕН \*

**АБЕЛА** Плачидо, падре (1814—1876) — органист, композитор духовной музыки.

**АВЕНТИ** Франческо, граф — либреттист.

**АГУАДО** Алехандро Мариа, маркиз (1784—1842) — банкир, меценат, друг Россини.

**АЗЕВЕДО** Алексис (1813—1875) — французский музыкальный критик.

**АЛАР** Дельфин (1815—1888) — французский скрипач и композитор.

**АЛЕКСАНДР I** — русский император (1801—1825).

**АЛЬЧЕСТЕ** — псевдоним Анри Бейля; см. Стендаль.

**АМБРОЗИ** Антонио — итальянский певец (бас).

**АНТАЛЬДИ** Торквато, маркиз — адресат Россини.

**АНФОССИ** Паскуале (1727—1797) — итальянский композитор, автор 66 опер и духовных сочинений.

**АРИОСТО** Лодовико (1474—1533) — итальянский поэт, автор поэмы «Неистовый Роланд».

**АРМИНГО** (Armstrong) Жюль (1820—1900) — французский скрипач, образовал струнный квартет, который возглавлял.

**АРТАРИЯ** Доменико (1775—1842) — венский музыкальный издатель.

**БАБНИН** — итальянский певец, учитель Россини.

**БАЙНИ** Джузеппе, аббат (1775—1844) — итальянский композитор духовной музыки, певец, руководитель папской капеллы в Ватикане.

**БАЛОККИ** Луиджи (1766—1832) — итальянский поэт, либреттист Итальянского театра в Париже, композитор. Автор либретто оперы-кантаты Россини «Путешествие в Реймс» (1825); принимал участие в переработке либретто опер Россини «Магомет II» и «Моисей в Египте» для их постановки в Париже на французском языке.

**БАЛЬФЕ** (Balfé) Майкл Вильям (1808—1870) — английский оперный певец (баритон) и композитор.

**БАНДИНИ** — итальянский импресарио.

**БАНТИ** Бриджиди (1756 или 1757—1806) — итальянская певица (сопрано).

**БАРБАПЯ** Доменико (1778—1841) — итальянский театальный импресарио, известный под прозвищем «вице-король Неаполя»; руководил оперными театрами в Неаполе, Милане и Вене.

**БАРИЛЛИ** Луиджи (1767—1824) — итальянский певец (бас-буффо).

---

\* Словарь составлен Е. Броффи.

**БАССИ** Уго, падре, монах (1801—1849) — деятель национально-освободительного движения в Италии, соратник Гарибальди.

**БАХ** Иоганн Христиан (1735—1782) — немецкий композитор и пианист. Младший сын И. С. Баха.

**БАЧОККИ** Феличе, принц (1762—1841) — муж сестры Наполеона I Элизы.

**БЕЛЛЕНТАНИ** — торговец гастрономическими товарами.

**БЕЛЛИНИ** Винченцо (1801—1835) — итальянский оперный композитор.

**БЕЛЛОК** Тереза-Джорджи — итальянская певица (меццо-сопрано). Русский для нее написал главные партии в операх «Счастливый обман» и «Сорока-воровка».

**БЕНЕДЕТТИ** — итальянский певец (бас).

**БЕРИО** ди Сальса Франческо, маркиз — либреттист.

**БЕРТОН** Анри Монтан (1767—1844) — французский композитор. Писал оперы, кантаты, романсы, инструментальную музыку; профессор Парижской консерватории.

**БИ** (Bis) Ипполит Луи Флоран (1789—1855) — французский драматург, поэт.

**БОМАРШЕ** Пьер Огюстен Карон (1732—1799) — французский драматург.

**БОСКИ** — итальянский импресарио.

**БОТТЕЗИНИ** Джованни (1821—1889) — итал. контрабасист-виртуоз и композитор.

**БОТИЧЕЛЛИ** Бартоломео — итальянский оперный певец (тенор).

**БРОЛЬО** Эмилио (1814—1892) — итальянский писатель и государственный деятель; министр народного просвещения (1867—1869).

**БУАЛЬДЬЕ** Франсуа Адриен (1775—1834) — французский оперный композитор.

**БЮЛОВ** Ганс фон (1830—1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель.

**БЬЯДЖИ** Джироламо Алессандро (1819—1897) — итальянский музыковед, музыкальный писатель, критик и композитор.

**ВАККАИ** Никола (1790—1848) — итальянский оперный композитор и учитель пения. Ученик Паиззелло. Пользовался широкой популярностью в Италии, Вене, Париже, Лондоне. Наиболее известны были оперы: «Задиг и Астарта» (Неаполь, 1825), «Джульетта и Ромео» (Милан, 1825).

**ВАКСЕЛЬ** Платон Львович (1844—1928) — музыкальный критик, сотрудник Министерства иностранных дел, коллекционер, деятель СПБ отделения РМО, действительный член Академии художеств.

**ВАН ДЕИК** Антонис (1599—1641) — фламандский живописец. Долго работал в Италии и Англии.

**ВЕЛАСКЕС** Диего де Сильва (1599—1660) — испанский живописец.

**ВЕРНИ** Андреа — итальянский оперный певец-буффо.

**ВИАРДО** Луи — французский литератор, муж Полины Виардо-Гарсиа.

**ВИАРДО-ГАРСИА** Полина (1821—1910) — французская певица контральто, педагог, композитор. Дочь и ученица Мануэля Гарсиа.

**ВИГАНО** Сальваторе (1769—1821) — итальянский танцовщик и хореограф.

ВИЙО Фредерик (1809—1875) — французский художник-офортист.

ВИНТЕР Петер (1754—1825) — немецкий оперный композитор.

ВИСКОНТИ Эннио Курипо (1751—1818) — итальянский учёный, археолог и эллинист.

ГАБЕНЕК (Хабенек) Франсуа Антуан (1781—1849) — французский дирижер, скрипач, композитор, основатель Концертов консерватории.

ГАЛЕВИ Жак Фроманталь Эли (1799—1862) — французский композитор, музыкальный писатель, профессор Парижской консерватории.

ГАЛЛИ Филиппо (1783—1853) — итальянский певец (бас).

ГАЛУППИ Бальцассаро (1706—1785) — итальянский композитор. Мастер оперы-буффа.

ГАННИБАЛ (Аннибал) (ок. 247—183 до н. э.) — карфагенский полководец и правитель Карфагена.

ГАРИБАЛЬДИ Джузеппе (1807—1882) — итальянский народный герой, деятель национально-освободительного движения в Италии.

ГАРСИА Мануэль дель Пополо Висенте (1775—1832) — испанский певец (тенор), гитарист и композитор; автор ряда тонадилий — испанских музыкально-театральных пьес. Первый исполнитель партии графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Россини.

ГАСПЕРИНИ Аженор де (1825—1868) — французский журналист и музыкальный критик.

ГАФФОРИНИ Елизавета — итальянская певица (контральто).

ГЕГЕЛЬ Георг Фридрих Вильгельм (1770—1831) — немецкий философ.

ГЕЛЛЕР Стефан (1813—1888) — немецкий пианист и композитор, друг Листа, Шопена, Берлиоза.

ГЕОРГ IV — английский король (1820—1830).

ГЕРОЛЬД Луи Жозеф Фердинанд (1791—1833) — французский оперный композитор.

ГИЗО Франсуа (1787—1874) — французский историк и государственный деятель; в 1840—1847 — министр иностранных дел, 1847—1848 — премьер-министр.

ГОРАЦИИ Флакк Квинт (65—8 до н. э.), римский поэт.

ГРЕТРИ Андре Эрнест Модест (1741—1813) — французский композитор, классик французской комической оперы.

ГРИЗИ Джулия (1811—1869) — итальянская певица (сопрано). С 1829 года пела в Милане; с 1832 по 1849 год выступала в Итальянском театре Парижа.

ГРИММ Фридрих Мельхор (1723—1807) — французский литератор, один из «энциклопедистов».

ГУДИМЕЛЬ Клод (1505—1572) — французский композитор-полифонист.

ГУЛЬЕЛЬМИ Пьетро (1727—1804) — итальянский композитор, автор свыше 100 опер, ораторий, инструментальной и духовной музыки.

ДАВИД Джованни (1789—1851) — итальянский певец (тенор).

ДАВИД Фелисьен (1810—1876) — французский композитор.

ДАЛЬ АРДЖИНЕ Константино (1842—1877) — итальянский дирижер и композитор.

ДЕЛЕТР-ПУАРСОН Шарль Гаспар (1790—1859) — французский театральный деятель, драматург и водевиллист.

ДЕМОСФЕН (484—322 до н. э.) — афинский оратор и политический деятель.

ДЕ САНКТИС Гульельмо — итальянский художник.

ДЖЕНЕРАЛИ Пьетро (1783—1832) — итальянский оперный композитор.

ДЖЕНТИЛИ Серафимо — итальянский певец (тенор).

ДЖОРДЖОНЕ (собств. Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) (1477 или 1478—1510) — итальянский живописец.

ДЖУСТИНА — парижская пианистка.

ДЗАМБОНИ Лунджи (1767—1837) — итальянский оперный певец (бас-буфф).

ДЗАНОЛИНИ Антонио — итальянский адвокат, друг и биограф Россини.

ДЗИНГАРЕЛЛИ Николо Антонио (1752—1837) — итальянский композитор.

ДИЕМЕ — французский пианист.

ДОНЗЕЛЛИ Доменико (1790—1873) — итальянский певец (тенор).

ДОНИЦЕТТИ Гаэтано (1797—1848) — итальянский оперный композитор.

ДОРЕ Гюстав (1832 или 1833—1883) — французский художник.

ДОРИО (собств. Штеенкисте Винсент Жозеф ван) (1812—1896) — французский флейтист и композитор.

ДУРАНТЕ Франческо (1784—1855) — итальянский композитор-полифонист; представитель неаполитанской школы; сочинял в основном в духовных жанрах.

ДЮПРЕ Джованни (1817—1882) — итальянский скульптор.

ДЮПРЕ Жильбер Луи (1806—1896) — французский певец (тенор).

ДЮФЕ (Дюфан) Гийом (ок. 1400—1474) — композитор, один из создателей нидерландской полифонической школы.

ЕВГЕНИЙ де Богарне (1781—1824) — вице-король Италии (1805—1813).

ЖУИ Жозеф Этьен (1764—1846) — французский писатель, автор оперных либретто.

ЗЕНО Апостола (1668—1750) — итальянский поэт, драматург, оперный либреттист.

ЗОНТАГ Генриетта Гертруда Вальпургис (1806—1854) — немецкая оперная и концертная певица (колоратурное сопрано).

ЗЮСМАЙЕР Франц Ксавер (1766—1803) — композитор и дирижер; ученик Моцарта.

ИОМЕЛЛИ Никколо (1714—1774) — итальянский оперный композитор неаполитанской школы.

КАЗЕЛЛА Пьетро (1769—1843) — итальянский композитор, капельмейстер, профессор Неаполитанской консерватории. Автор преимущественно духовных произведений.

КАЗО (Cazaux) — французский певец.

КАМПОРЕЗИ Втоланта — итальянская певица (сопрано).

КАРАФА де Колобрано Микеле Энрико (1787—1872) — итальянский композитор, автор опер, балетов, духовной музыки.

**КАРВАЛЬО** Леон (1825—1897) — французский театальный деятель. В 1856—1860 и 1862—1868 — директор Лирического театра.

**КАРЛ X** — французский король (1824—1830).

**КАРПАНИ** Джузеппе (1752—1825) — придворный поэт в Вене; автор исследований о Гайдне (1812), Россини (1824), композитор.

**КАРТОНИ** Пьетро — итальянский импресарио.

**КАСТИ** Джованни-Баттиста (1711—1803) — итальянский поэт, либреттист.

**КАТЕЛАННИ** Анджело (1811—1866) — дирижер, историк музыки, композитор.

**КАЧЧИНИ** Джулио (1550—1618) — итальянский композитор и певец; один из создателей ариозного стиля, участвовал в создании жанра оперы.

**КЕРУБИНИ** Луиджи (1760—1842) — французский композитор (родом из Италии), музыкальный деятель французской революции, профессор и директор Парижской консерватории.

**КИДЖИ** — папский нунций.

**КОЛЬБРАН** Изабелла Анджела (1785—1845) — итальянская оперная певица родом из Испании. Обладая голосом большого диапазона, пела контральтовые и сопрановые партии. В расчете на ее исполнение Россини написал главные партии в десяти операх. Первая жена Россини.

**КОНТАРИНИ** — венецианское семейство, давшее большое количество дожей, государственных, военных и церковных деятелей.

**КОНТИ** Карло (1796—1868) — итальянский оперный композитор.

**КРЕМЬЕ** — французский драматург.

**КРЕШЕНТИНИ** Джироламо (1762—1846) — один из последних и наиболее выдающихся итальянских певцов-сопранистов.

**ЛАБЛАШ** Луиджи (1794—1858) — итальянский певец (бас).

**ЛИАКОМБ** Луи Бруйон (1818—1884) — французский пианист и композитор.

**ЛАФОН** Шарль Филипп (1781—1839) — французский скрипач, композитор.

**ЛЕБОН** Евгений, барон — друг Россини.

**ЛЕРУА** — французский музыкант, кларнетист.

**ЛЕО** Леонардо (1691—1756) — итальянский композитор, представитель неаполитанской школы.

**ЛИВЕРАНИ** Доментио (1805—1877) — капельмейстер городского духового оркестра в Болонье.

**ЛИСТ-ОЛИВЬЕ** Бланина (1835—1864) — старшая дочь Ф. Листа.

**ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ** Александр Яковлевич, князь (1788—1866) — русский историк и писатель; опубликовал много исторических документов, касающихся Марии Стюарт.

**ЛОТТИ** Антонио (ок. 1667—1740) — итальянский композитор, капельмейстер, органист.

**ЛУИ-ФИЛИПП** — французский король (1830—1848) из младшей Орлеанской линии Бурбонов.

**МАЙР** Джованни (Иоганн) Симон (1763—1845) — итальянский композитор (родом из Германии), капельмейстер, педагог; автор более семидесяти опер, пользовавшихся в начале XIX века большим успехом.

**МАЛИБРАН** Мария Фелсита (1808—1836) — французская оперная певица (меццо-сопрано), композитор. Дочь и ученица Мануэля

Гарсиа. Об ее игре с восторгом отзывался Тальма; в честь Малибран слагли стихи французские поэты Мюссе, Т. Готье и др.; отличалась многосторонней одаренностью; была в дружбе с Россини.

**МАНДЗОНИ** (Манцони) Алессандро (1785—1873) — итальянский поэт, драматург и романист.

**МАРИАНИ** Тереза — итальянская певица (контральто).

**МАРКЕЗИ** Тереза — итальянская певица (сопрано).

**МАРКОЛИНИ** Мария — итальянская певица (контральто).

**МАРРАСТ** (Marrast) Арман (1801—1852) — французский буржуазный политический деятель; литератор и публицист.

**МАРТЕН** Шарль Жильбер — французский художник-карикатурист.

**МАРТИНЕЛЛИ** Филиппо — адвокат, автор слов гимна, посвященного Пио IX.

**МАРЧЕЛЛО** Бенедетто (1686—1739) — итальянский композитор, музыкальный писатель. Автор знаменитой сатиры «Модный театр, или Надежный и легкий метод хорошо сочинять и исполнять итальянские оперы» (ок. 1720).

**МАТТЕИ** Станислао, падре (1750—1802) — ученик падре Мартини (1706—1784). После смерти последнего преподавал контрапункт в Болонском музыкальном лицее. Среди его учеников — Россини, Доппиетти, Пачини и др.

**МЕЙЕР** Генрих (1760—1832) — немецкий археолог, писатель по искусству, живописец. Жил в Италии, в Риме.

**МЕРКАДАНТЕ** Джузеппе Северино Рафаэле (1797—1870) — итальянский оперный композитор.

**МЕТАСТАЗИО** Пьетро (1698—1782) — итальянский лирический поэт и драматург, оперный либреттист.

**МЕТТЕРНИХ** Клемент, князь (1773—1859) — австрийский государственный деятель, крайний реакционер. С 1821 года — канцлер; возглавлял борьбу с революционным движением в Европе.

**МОНТЕВЕРДИ** Клаудио (1567—1643) — итальянский композитор, капельмейстер, певец, первый классик оперы.

**МОРАНДИ** Роза — итальянская певица (сопрано).

**МОРЛАККИ** Франческо (1784—1841) — итальянский композитор.

**МОРЭН** Жан Пьер (1822—1894) — французский скрипач, квартетист и педагог.

**МОСКА** Джузеппе (1772—1839) — итальянский оперный композитор.

**МЮРАТ** Иоахим (1771—1815) — наполеоновский маршал, неполитанский король (1808—1815).

**МЮССЕ** Альфред де (1810—1857) — французский поэт.

**НАУМАН** Эмиль (1827—1888) — немецкий историк музыки и музыкальный писатель.

**НИДЕРМЕЙЕР** Луи (1802—1861) — французский композитор главным образом духовных произведений; родом из Швейцарии. Автор оперы «Страделла».

**НИЛЬСОН** Кристина (1843—1921) — шведская певица (сопрано).

**НОБИЛИ**, граф — австрийский наместник в Болонье.

**НОЦЦАРИ** (Nozzari) Андреа (1775—1832) — итальянский певец (тенор), создатель теноровых партий во многих операх Россини.

**НУРРИ** Адольф (1802—1839) — французский певец (тенор).

**НЭЙПЕРГ** Адам-Альберт (1775—1829), граф, австрийский генерал, министр иностранных дел Пармы.

ОБЭН Луи Анри (1820—187?) — французский оперный певец (бас), профессор Парижской консерватории.

ОБЕР Даниель Франсуа Эспри (1782—1871) — французский оперный композитор, директор Парижской консерватории (1842—1871).

ОЛАНЬЕ Антонен (1800—?) — французский музыкальный писатель, композитор и педагог.

ОЛИВЬЕ Эмиль (1825—1913) — французский адвокат и политический деятель, муж старшей дочери Ф. Листа Бланины.

ПАГАНИНИ Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор.

ПАИЗИЕЛЛО Джованни (1740—1816) — итальянский композитор.

ПАККЪЯРОТТИ Гаспаро (1744—1821) — итальянский певец-сопранист.

ПАЛЕСТРИНА Джованни Санта да (1525—1594) — итальянский композитор-полифонист.

ПАСТА Джудитта (1798—1865) — итальянская оперная певица (драматическое сопрано).

ПАТТИ Аделина (1843—1919) — итальянская певица (колоратурное сопрано), родом из Испании.

ПАЧЧИНИ Джованни (1796—1867) — итальянский оперный композитор, педагог, музыкальный писатель. Друг Россини.

ПАЧЧИНИ Лунджи — итальянский певец (бас-буффо), отец предыдущего.

ПАЧЧИНИ Эмильяно — итальянский литератор, один из либреттистов французской оперы в 30-е годы XIX века.

ПАЭР Фердинандо (1771—1839) — итальянский оперный композитор.

ПЕДРОККА-ГРУМЕЛЛИ Фермо, граф — адресат Россини.

ПЕЛИССЬЕ Олимпия — вторая жена Россини.

ПЕЛЛЕГРИНИ Феличе (1774—1832) — итальянский оперный певец (бас-буффо), педагог; профессор Парижской консерватории.

ПЕРГОЛЕЗИ Джованни Баттиста (1710—1736) — итальянский композитор, первый классик оперы-буффа.

ПЕРИ Якопо (1561—1633) — итальянский певец и композитор, один из основоположников оперы.

ПЕРУККИНИ Джованни Баттиста (1784—1870) — итальянский композитор.

ПИИ IX (1792—1878) — папа римский (1846—1878).

ПЛАНЕР Минна (1809—1866) — первая жена Р. Вагнера.

ПОРТОГАЛЛО (Португаль) Маркос Антонио да Фонсека (1762—1830) — португальский композитор. С 1792 по 1799 жил в Италии, где сочинил двадцать итальянских опер. Вернувшись в Португалию, продолжал писать оперы, но в итальянском стиле.

ПРИНЕТТИ Джузеппе — первый учитель Россини.

ПФАЙФЕР Марианна (1807—1892) — немецкая пианистка.

ПФИСТЕР К. — немецкий музыковед.

ПЬЕРМАРИНИ — педагог пения.

РАДИЧЧОТТИ Джузеппе (1858—1931) — итальянский музыковед.

РАМО Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор и теоретик.

РАСИН Жан (1639—1699) — французский поэт и драматург.



РИГЕТТИ-ДЖОРДЖИ Джельтруда (1792—1862) — итальянская оперная певица (контральто).

РИКОРДИ Джулио (1840—1912) — итальянский музыкальный критик и нотиздатель.

РИКОРДИ Тинто (1818—1888) — итальянский музыкальный издатель.

РОЗИК Паоло — итальянский певец (бас-буффо).

РОМАНИ Пьетро (1791—1877) — итальянский дирижер и композитор.

РОМАНИ Феличе (1788—1865) — итальянский поэт и либреттист.

РОШ Эдмонд — французский поэт и переводчик. Перевел либретто «Тангейзера» Вагнера на французский.

РУАЙЕ Альфонс (1803—1875) — французский литератор, драматург, переводчик; президент комитета «Общества концертов консерватории» в Париже и директор театра Оперы.

РУБЕНС Петер Пауль (1577—1640) — фламандский живописец.

РУБИНЕЛЛИ Джованни Мария — итальянский певец-контральтист.

РУБИНИ Джованни Баттиста (1795—1854) — итальянский певец (тенор).

РУБИНШТЕЙН Антон Григорьевич (1829—1894).

РУССО Жан-Жак (1712—1778) — французский писатель и философ. Занимался вопросами эстетики и теории музыки. Композитор.

САККИНИ Антонио (1730—1786) — итальянский композитор.

САКС Адольф (1814—1894) — французский музыкант (родом из Бельгии), мастер духовых музыкальных инструментов. Изобретатель саксофона, профессор саксофона в Парижской консерватории.

САЛА Аделанда — итальянская певица (сопрано).

САЛЬЕРИ Антонио (1750—1825) — итальянский композитор; дирижер и педагог. Большую часть жизни провел в Вене, где был придворным композитором и капельмейстером. Легенда об отравлении им Моцарта не подтверждается.

САРТИ Джузеппе (1729—1802) — итальянский композитор, дирижер и педагог.

СЕВЕРИНИ Карло — один из директоров Итальянского театра в Париже.

СЕН-САНС Камиль (1835—1921) — французский композитор, пианист, органист, дирижер, музыкальный писатель и общественный деятель.

СЕРВАДИО Джованни — директор Экспериментальной музыкальной гимназии во Флоренции.

СЕРВЭ Андриен Франсуа (1807—1866) — бельгийский виолончелист.

СИКСТ IV (1414—1484) — папа римский (1471—1484).

СКРИБ Эжен (1791—1861) — французский писатель, драматург и либреттист.

СПОНТИНИ Гаспаро (1774—1851) — французский оперный композитор (родом из Италии).

СТАНЗИЕРИ — парижский знакомый Россини, пианист.

СТЕНДАЛЬ (псевдоним; настоящее имя и фамилия — Анри Мари Бейль) (1783—1842) — французский писатель.

СТРАДЕЛЛА Алессандро (1642 или 1645—1682) — итальянский композитор, певец и скрипач.

СТЮАРТ Мария — шотландская королева (1560—1567).

**СФОРЦА-ЧЕЗАРИНИ** Франческо, герцог (1776—1816) — импресарио римского театра Арджентина.

**ТАДОЛИНИ** Джованни (1793—1872) — композитор, ученик падре Маттеи.

**ТАККИНАРДИ** Никола (1772—1859) — итальянский оперный певец (тенор).

**ТАЛЬБЕРГ** Сигизмунд (1812—1871) — австрийский пианист и композитор.

**ТАМБЕРЛИК** Энрико (1820—1889) — итальянский певец (тенор).

**ТАМБУРИНИ** Антонио (1800—1876) — итальянский оперный певец (высокий бас).

**ТАРДЬЕ** — французская клавесинистка.

**ТЕЗЕИ** Анджело, падре — учитель Россини, капельмейстер.

**ТАССО** Торквато (1544—1595) — итальянский поэт.

**ТОМА** Шарль Луи Амбруаз (1811—1896) — французский композитор.

**ТОМСОН** Джеймс (1700—1748) — английский поэт.

**ТРУПЕНАС** (Tropeñas) Эжен — парижский музыкальный издатель.

**УНГЕР** Каролина (1803—1877) — немецкая певица (сопрано).

**ФАБИ** Газтано — друг и поверенный Россини в Болонье.

**ФАЙ** (Fay) Стефан (Иштван), граф (1809—1862) — венгерский пианист, композитор и музыкальный писатель.

**ФЕРРАРИ-СТЕЛЛА** Винченцо — итальянский композитор.

**ФЕРРЕТТИ** Якопо — итальянский поэт-либреттист.

**ФЕРРУЧЧИ** Луиджи-Кризостомо — итальянский ученый латинист, друг Россини.

**ФЕСТА** Джузеппе Мария (1771—1839) — итальянский дирижер, скрипач и композитор.

**ФИЛИППИ** Филиппо (1830—1887) — итальянский музыкальный критик.

**ФИЛОДЕМ** — древнегреческий философ-эпикурец.

**ФИОРАВАНТИ** Валентино (1764—1837) — итальянский оперный композитор.

**ФЛОРИМО** Франческо (1800—1888) — итальянский историк музыки, композитор.

**ФОДОР** Жозефина (1789—1870) — оперная певица (меццо-сопрано).

**ФОР** Жан Баптист (1830—1914) — французский певец (баритон), профессор Парижской консерватории.

**ФОРМИОН** — афинский полководец.

**ФОРНАРИ** — сицилийский врач.

**ФОРТИ** — итальянский певец (бас).

**ЧЕНТРОНИ** Бальдассаре — итальянский гобоист.

**ЧИМАРОЗА** Доменико (1749—1801) — итальянский композитор, классик оперы-буффа.

**ШАНФЛЕРИ** Жюль (1821—1889) — французский писатель.

**ШЛЕЗИНГЕР** Мориц Адольф (1798—1871) — французский музыкальный издатель.

**ЭСТЕРГАЗИ**, князь — венгерский магнат; И. Гайди был у него на службе в качестве руководителя инструментальной капеллы.

## СОДЕРЖАНИЕ

Е. Ф. Бронфин. Великий оперный композитор . . . . .	3
РОССИНИ. Перевод с итальянского И. Константиновой .	15
ПИСЬМА РОССИНИ. Переводы с итальянского и французского Е. Гвоздевой . . . . .	359
ВОСПОМИНАНИЯ	
ДЖЕЛЬТРУДА РИГЕТТИ-ДЖОРДЖИ. Россини. Перевод с итальянского Е. Гвоздевой . . . . .	407
ФРОМАНТАЛЬ ГАЛЕВИ. Воспоминания. Перевод с итальянского Е. Гвоздевой . . . . .	435
АНТОНИО ДЗАНОЛИНИ. Прогулка в обществе Россини. Перевод с итальянского Е. Гвоздевой . . . . .	436
АДОЛЬФ НУРРИ. Беседа с Россини. Перевод с немецкого Е. Гвоздевой . . . . .	442
ФЕРДИНАНД ГИЛЛЕР. Беседы с Россини. Перевод с немецкого Е. Бронфин . . . . .	446
КАМИЛЬ СЕН-САНС. Россини. Перевод с французского Е. Бронфин . . . . .	472
ЭДМОНД МИШОТТ. Визит Рихарда Вагнера к Россини. Перевод с французского С. Левика . . . . .	477
ЭМИЛЬ НАУМАН. Встреча с Россини. Перевод с немецкого Е. Бронфин . . . . .	514
Примечания . . . . .	517
Словарь имен . . . . .	534