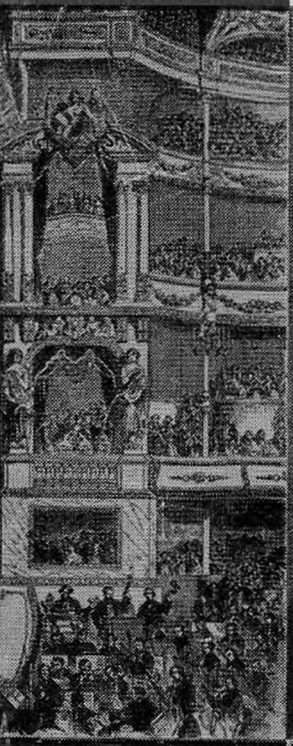
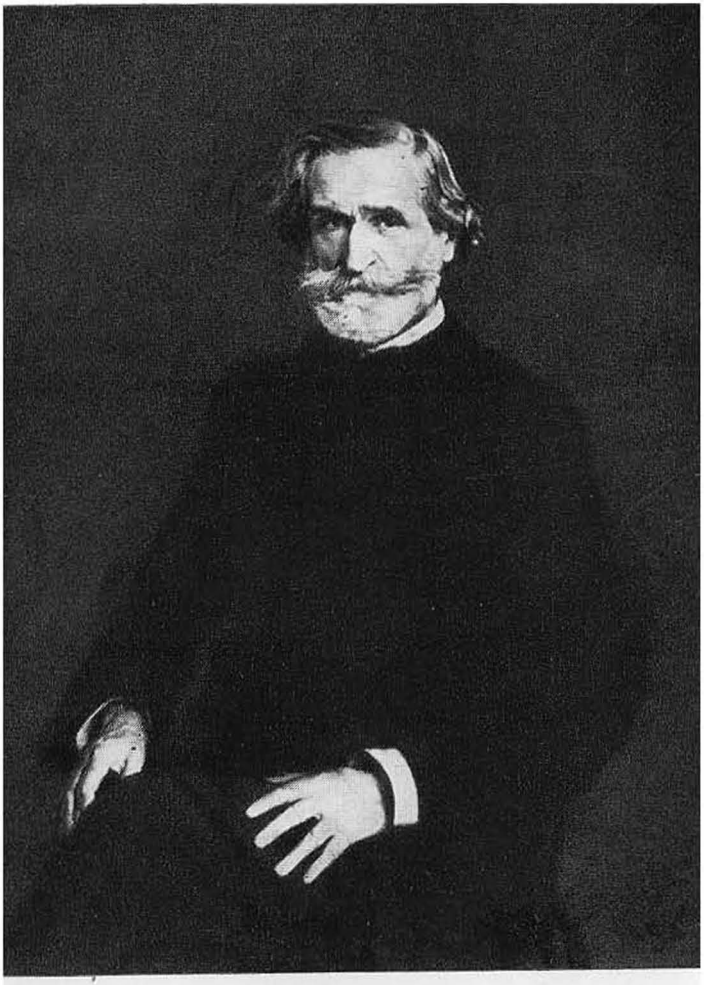
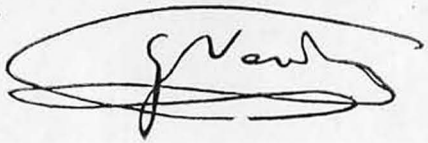
ВЕРДИ



Джузеппе Тароцци

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ





Бруно Сегре двадцать лет спустя
с вечной дружбой.

Моим детям Лидии и Паоло
в память об отце.

Жизнь замечательных людей

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ

ВЫПУСК 8

(648)

Джузеппе Тароцци

ВЕРДИ

Сокращенный перевод с итальянского
Ирины Константиновой

МОСКВА
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»
1984

85.23(3)
Т 21

GIUSEPPE TAROZZI
VERDI
SUGARCO EDIZIONI
MILANO, 1978—1980

Рецензент профессор
С. Н. Богоявленский

Тароцци Д.

Т 21 Верди. Сокр. пер. с итал. И. Константиновой. — М., Мол. гвардия, 1984. — 352 с., ил. — (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр. Вып. 8(648)).

В пер.: 2 р. 60 к. 150 000 экз.

Книга посвящена жизни и творчеству великого итальянского композитора Джузеппе Верди. Она написана на основе изучения множества работ о нем, научных исследований и популярных биографий. Автор использовал неизвестные ранее материалы и документы, неопубликованные письма. Все это позволило ему создать яркий и достоверный портрет композитора, раскрыть его сложный, противоречивый характер и показать целую эпоху в истории музыки Италии. Издание рассчитано на массового читателя.

Т $\frac{4703000000—196}{078(02)—84}$ 143—84

ББК 85.23(3)
78И

© Оформление и перевод на русский язык
Издательство «Молодая гвардия», 1984

У меня под руками оказался жалкий спинет; и вскоре я начал писать ноты, вот и все.

Дж. Верди

ГЛАВА 1

СЫН ТРАКТИРЩИКА

Несколько домов вокруг церкви с пристройкой для каноника, невдалеке трактир с «привилегией на торговлю спиртным». Обычная неприметная деревня, затерявшаяся среди сельской равнины, — поля тянутся насколько хватает глаз, земля черная, плодородная. И над всем этим небо с низко нависшими косматыми тучами.

Осень всегда печальна. А здесь, в Ле Ронколе, что в округе Буссето, печальнее, чем где-либо, — какая-то беспросветная, серо-сонная, беспробудная. Окрасится ненадолго красным и золотым, а затем снова все серое, дымчатое. После лихорадочного сбора винограда в сельских делах наступает долгое затишье. Крестьяне рано расходятся по домам — день теперь короткий, и в пять часов уже почти темно. В такую пору лучше всего сидеть в просторной кухне, чинить инвентарь, радуясь теплу очага, и перебрасываться время от времени парой слов. На дворе холодно, и туман такой, что, кажется, его можно резать ножом. Кругом тихо-тихо, лишь иногда слышится лай собак, скрип телеги или голоса женщин, зовущих детей, которые вечно где-то пропадают.

За стол садятся в половине седьмого. Глубокие миски супа, колбаса, хлеб, кувшины с ламбруско или бонардой. Едят молча, не спеша, посматривая на огонь в камине, на дрова, стреляющие искрами. Так незаметно проходит вечер, и вот уже пора ложиться спать. Дни тянутся одно-

образные, монотонные. Этот несчастный 1813 год плохо кончается для Италии, особенно здесь, на севере. После русской кампании Наполеона многие крестьяне Ломбардии, Лигурии и Эмилии, надевшие зеленый мундир французской кавалерии, остались там, в этой бесконечно далекой стране. Скрестив руки на груди, лежат они мертвые в снегах под Москвой или где-нибудь в степи со времени ужасного отступления великой армии, когда император спешил обратно в бурлящий Париж. Стало не хватать продуктов, и это очень всех напугало. Год выдался неурожайный, и деньги потеряли всякую цену. Чтобы купить килограмм хлеба, надо работать полдня.

Войны, известное дело, обходятся дорого, и оплачивают их прежде всего бедняки. Как раз в этом, 1813 году, который уже на исходе, в Милане закончен фасад Собора [1]. В крупном ломбардском городе запрещено нищенство — любого человека, способного трудиться и заподозренного в попрошайничестве, отправляют на принудительные работы. Эту меру ввел вице-король Евгений, который надеется таким образом набрать побольше рекрутов-добровольцев. Наполеон, прежде чем навсегда закончить свою игру, еще нуждается в солдатах.

Времена меняются, события развиваются все быстрее. И огромные леса, возведенные Бонапартом, чудовищно скрипят. Новости доходят сюда, в деревню, неопределенные, путаные. Говорят, будто император после битвы при Дрездене собирается сразиться с союзными войсками у Лейпцига. И хотя прошло уже много месяцев, то и дело появляются еще в поданской долине разрозненные группы солдат, сбежавших из великой армии, — жалкие, оборванные, изголодавшиеся дезертиры. Они рассказывают страшные, невероятные истории. Говорят про голод, смерть, мучения, битвы, про блуждания по незнакомым странам, про чужеземцев. Крестьяне слушают их, не очень-то понимая, только ахают да качают головой. Несчастные люди, что только не довелось пережить им! В Ле Ронколе все эти разговоры ведутся в трактире — он же магазин, табачная лавка, винный погреб, — кото-

---

[1] Знаменитый Миланский собор из белоснежного мрамора заложен в 1386 году герцогом Джан-Галеардо Висконти. Собор строили по крайней мере двадцать поколений, безвестные мастера и выдающиеся деятели искусства, в том числе Леонардо да Винчи и Микеланджело. Достраивался собор в XX веке. Его украшают 98 готических башен и 2245 статуй, ни одна из которых не повторяется. *(Здесь и далее примечания переводчицы.)*

рый еще с 1798 года держит Карло Верди, женившийся в 1805 году на Луидже Уттини из Пьяченцы. Он худой, молчаливый. Она тихая, грустная, знавшая в своей жизни лишь труды и заботы. Оба редко разговаривают с посетителями, и до того, что творится на свете, им вроде бы и нет никакого дела. Они знают: кто бы ни хозяйничал в стране — французы, австрийцы или кто другой, — на их долю все равно придется только одно — работа. Они подают на стол и наливают за стойкой вино. В этом мрачном помещении с низкими потолками и массивными деревянными балками так часто звучат теперь странные и непонятные слова — Смоленск, Каменка, Березина. Двадцать семь тысяч итальянцев отправилось в Россию. Меньше чем через год оттуда не вернулось и двух тысяч. Но горести еще не закончились. В этом несчастливом 1813-м Наполеон требует от своих итальянских вассалов новых солдат, всех, кого только можно найти, кто в состоянии держать в руках ружье. Опять надо идти на войну, опять надевать военную форму, снова жить вдали от дома, среди опасностей и лишений. Все войны похожи одна на другую. На этот раз, однако, крестьяне устали, стараются уклониться от военной службы, не являются на призывной пункт.

Мрачная нынче в поданской долине осень — октябрь 1813-го стоит дождливый. Наполеон получил из Италии пушки и солдат и уже направляется к Лейпцигу. Противоборство двух армий — французской и антифранцузской коалиции — начинается в воскресенье, десятого. И в это же самое воскресенье в Ле Ронколе около восьми часов вечера, когда на дворе уже совсем темно, в трактире пусто и вся долина укрыта плотным туманом, рождается Джузеппе Фортунино Франческо Верди. Карло, узнав, что все прошло хорошо и его первенец, появившийся на свет после восьми лет супружества, здоров, спускается вниз опрокинуть с немногими гостями стакан вина. Что родился мальчик — он доволен. Раньше начнет работать и, когда вырастет, возьмет в свои руки трактир, как это сделал он, унаследовав заведение от своего отца Джузеппе Антонио Верди.

Трактир, если умело вести дело, поменьше отпускать в долг и быть бережливым, может приносить некоторый доход и как-то обеспечить существование. Поэтому хорошо, что родился мальчик. Захочет учиться, может стать священником. Это неплохая карьера.

Проходят два дня, и Карло Верди отправляется реги-

стрировать рождение сына в мэрию Буссето. Тут мы на французской территории, а еще точнее — в департаменте дю Таро. Накануне, как полагается, состоялись крестины, и запись об этом сделана по-латыни. Наполеоновский кодекс, однако, требует уважения и гражданских прав. Так что на этот раз мэр велит записать по-французски: «В году тысяча восемьсот тринадцатом, дня двенадцатого октября, в девять часов утра явился Верди Шарль, двадцати восьми лет, трактирщик, проживающий в Ле Ронколе, который представил нам ребенка мужского пола и изъявил желание назвать его Жозеф Фортюнен Франсуа».

Как бы там ни было — по-латыни или по-французски, — важно, что брак с Луиджей Уттини дал наконец Карло Верди наследника. Мать чувствует себя хорошо и уже встала с постели. Тяжелую работу она еще не может делать, но уже хлопочет по дому. Жизнь снова входит в привычную колею, и Карло Верди надо бы теперь зарабатывать побольше — семья ведь прибавилась. Впрочем, в Ле Ронколе другого трактира нет. Ему нечего бояться конкуренции. Было бы желание трудиться. А что там, между прочим, происходит где-то на севере, за сотни километров отсюда, — кровопролитная битва, падение Наполеона — так ему нет до этого никакого дела. Беднякам вообще незачем беспокоиться о том, что делается на свете. Надо лишь быть почтительными и покорными. Все остальное их не касается. Вернее, касается, но только когда какая-нибудь армия проходит через их земли и опустошает дома.

Дождь льет уже несколько недель подряд. Временами с низкого серого неба срываются сильные порывы ветра — такое здесь, в поданской долине, случается редко. Для ранней осени слишком уж холодно, сырость пронизывает до самых костей, но в трактире с «привилегией на торговлю спиртным» все равно не топят печи. Экономить нужно и на дровах, а уж если очень замерзнешь, надо надеть еще один свитер или получше завернуться в черный плащ.

Джузеппе Фортунино Верди всего год, когда в 1814-м происходит событие, которое взрывает привычную спокойную жизнь в этом уголке Италии. Война подкатывается к самому порогу: австрийцы и русские побеждают армию вице-короля Евгения Богарне и появляются в Ле Ронколе. Однако делать тут особенно нечего. Значит, незачем здесь и время терять.

Годы следуют один за другим, все такие же однооб-

разные. У Джузеппе теперь есть сестра — Джузеппа. Она необычайно красива, но слабоумна. Луиджа Уттини смотрит на дочь с бесконечной печалью. Для Карло девочка словно и не существует, врач сказал, что она долго не проживет. Он, Пеппино, растет довольно замкнутым, странным, немногословным. Улыбается редко и не дружит со сверстниками. Без возражений выполняет работу, которую поручает отец. Ставит на столы стаканы с вином, подметает, вытирает пыль, колет дрова, кормит кур. Он — худой, довольно высокий, немного сутулится. Часто исчезает куда-то, не откликается, когда зовет мать. Уходит один далеко в поле. Или же стоит и смотрит как завороженный на медленно текущую мутную воду в канале. Когда возвращается домой, мать встречает его упреками, отец — бранью. Он все проглатывает не отвечая. Странный мальчик, совсем не такой, как другие дети. За весь день едва произнесет несколько слов. Кто знает, что у него там бродит в голове.

Церковь в двух шагах, почти напротив. Маленький Пеппино, как и полагается, помогает служить мессу. Ему нравится это занятие прежде всего потому, что можно слушать органную музыку. Родители уже заметили, что их странный и замкнутый ребенок тянется к музыке: если с улицы вдруг доносится игра какого-нибудь бродячего музыканта, он бросается к нему и возвращается домой, лишь когда тот уходит. Вот и помогает служить мессу и стоит словно зачарованный звуками органа. Однажды музыка так захватывает его, что он не замечает, как настоятель уже в третий раз просит его подать чашу с разбавленным вином. В конце концов у священника лопается терпение, и он возвращает его к действительности таким пинком, что тот кубарем катится по ступенькам алтаря. Мальчик встает с пылающими от гнева глазами. «Да покарает тебя господь!» — проклинает он обидчика. И покидает церковь.

Так уж он устроен. Добр, пока встречает добро. Но беда, если его заденут. Этого он не терпит. Очень самолюбив и остро переживает несправедливость. Родители знают это и опасаются его вспышек. Впрочем, этот тщедушный ребенок, то и дело болеющий ангиной, не перестает удивлять их. Ладно, пусть ему нравится музыка. Но ведь все хорошо в меру. Нельзя же каждую свободную минуту проводить в церкви у органиста Пьетро Байстрокки. Того и гляди скоро и сам начнет играть на органе. Нот он не знает, но по памяти может подобрать все мелодии, кото-

рые слышал. И когда занят этим, снег ли на дворе, или нестерпимая жара, теряет чувство времени. И никогда не уходил бы домой. Он с трудом достает до клавиатуры и едва дотягивается до педалей, но играет и играет долгими часами. Байстрокки изумлен. Пеппино определенно наделен музакальными способностями. Органист дает ему начала музыкальной грамоты, и этот мальчишка все схватывает на лету. Тогда Карло Верди и Луиджа Уттини, посоветовавшись и кое-что подсчитав (жизнь дорожает, денег не хватает, и крестьяне не привыкли тратить их на музыку), решают приобрести старый спинет. И когда этот плохонький, разбитый инструмент появляется в доме Верди, прощайте прогулки по полям, раздумья у канала и служба в церкви. Все свободное время, днем и вечером, Джузеппе Фортунино Франческо Верди только и делает, что нажимает на клавиши, играя упражнения с таким пылом и рвением, что спустя несколько месяцев старый инструмент не выдерживает и окончательно приходит в негодность. Если спинет не починят, этот восьмилетний ребенок, по всему видно, заболеет. Надо искать мастера, который исправил бы инструмент. Дело поручают некоему Стефано Кавалетти. Тот добросовестно выполняет свой долг, чинит все, что может, и приклеивает внутри инструмента такую записку: «Мною, Стефано Кавалетти, были заново изготовлены и обтянуты кожей молоточки этого инструмента, и педаль я тоже починил бесплатно, видя добрые намерения юного Джузеппе Верди научиться играть на этом инструменте. Этого мне вполне достаточно вместо денег. Год от рождества Христова 1821».

Ничего не скажешь, просто замечательный этот 1821-й. Австрийская полиция в Милане бросает в темницу Сильвио Пеллико [1] и Пьеро Марончелли [2]. В Пьемонте усиливается движение карбонариев, и Виктор Эммануил I, характером отнюдь не король и уж тем более не вождь, отрекается от престола в пользу брата Карло Феличе. В ожидании его прибытия из Флоренции регент Карло Альберто соглашается на конституцию. В Милане производят еще один арест. Речь идет об очень извест-

[1] Пеллико Сильвио — итальянский патриот-карбонарий, автор книги «Мои темницы». Пятнадцать лет провел в крепости.

[2] Марончелли Пьеро — итальянский писатель-патриот, карбонарий, друг Сильвио Пеллико, восемь лет провел в Шпильберге.

ном и уважаемом человеке. Вместе с другими патриотами на императорско-королевские галеры отправляется Федерико Конфалоньери [1]. Девяносто пять процентов итальянцев неграмотны и влачат нищенское существование. В герцогствах Парме и Пьяченце, однако, положение несколько лучше. В правление Марии Луизы развиваются искусства, на первый план выступают гражданские профессии, начинаются обширные строительные работы. Вторая жена Наполеона пользуется расположением народа, полицейский режим ослаблен, налоги не слишком обременительны. Строятся дороги, реорганизуется университет, появляются новые школы и академии, возводится большой мост через реку Таро, открываются новые театры и музеи. Парма становится маленькими Афинами. Конечно, это всего лишь скромная столица очень провинциального царства. Но ее отличает несомненное очарование, чрезвычайно цивилизованный облик и любопытное соединение изысканности и простонародности.

Заботы, что волнуют остальную Италию — от соседнего герцогства Модены до далекого Королевства Обеих Сицилий, — сюда доходят приглушенными, смягченными, лишенными злободневности. После выступлений карбонариев и в Парме проходят судебные процессы, два из них завершаются смертными приговорами. Но Мария Луиза соглашается помиловать осужденных — казнь отменяется. Правительница выходит из кареты, и народ приветствует ее, аплодирует, машет платками. Люди живут спокойно, без волнений. Поля приносят хороший урожай, ремесла и промышленность процветают, торговля преуспевает.

Пожалуй, в сельской местности это благополучие, царящее в столице, выглядит несколько иначе. Здесь больше приходится трудиться, владельцы земель не такие уж милостивые и не понимают, чего хотят артисты и художники. Либерализм выражен не так ярко. Но все равно люди как-то устраиваются, стараются свести концы с концами, даже если это и не всегда удается. Ну а кроме того, помогает исконная крестьянская привычка — все сносить безропотно. Важно никогда не терять присутствия духа.

Карло Верди и Луиджа Уттини тоже верны кресть-

[1] Конфалоньери Федерико — один из лидеров патриотического движения в Ломбардо-Венецианской области против французского, а затем австрийского ига. Двенадцать лет провел в крепости Шпильберг.

янским привычкам. Правда, теперь, когда Пеппино исполнилось девять лет и он окончил начальную школу, они оказались на распутье и не знают, как быть дальше. Конечно, мальчик мог бы оставить учебу и помогать в трактире, облегчить работу отца и матери. Или же пойти в услужение к какому-нибудь торговцу и приносить домой деньги. Но как жалко лишать занятий (особенно музыкальных) ребенка, который, похоже, очень одарен и о котором учитель говорит так много хорошего. Впрочем, если дать ему возможность учиться, это тоже неплохое помещение капитала: надо только потерпеть еще восемь лет, а потом Пеппино мог бы стать органистом в какой-нибудь церкви или преподавать музыку. На большее они и не рассчитывают. Карло Верди говорит об этом с Антонио Барецци, оптовым торговцем специями и спиртными напитками в Буссето, богатым и благородным человеком, очень любящим музыку. Барецци слушает Пеппино, словно приклеенного к спинету, видит, как тот с неистовством нажимает на клавиши и педали, играя упражнения и гаммы. Он сразу понимает, что этот тощий, как гвоздь, всегда угрюмый Пеппино действительно обладает большими музыкальными способностями. Он, Барецци, со своим опытом и тонким слухом, не думает, что из него должен получиться органист. Из этого мальчика, считает он, может вырасти композитор, оригинальный талант. И он советует Карло Верди отдать сына учиться, послать в школу в Буссето. Пеппино оправдает его затраты.

Таким образом, поздней осенью 1823 года, когда деревья уже стоят черные и голые, а неохватное небо над долиной становится серым, десятилетний Джузеппе Фортунино Франческо Верди с дипломом об окончании начальной школы в кармане уезжает в Буссето. Отец договаривается с одним сапожником, неким Пуньяттой, о том, что за 30 чентезимо в день тот обеспечит мальчика жильем и едой. Но, поскольку денег всегда не хватает, юный студент должен сам прирабатывать, чтобы платить половину этой суммы. Вот почему каждое воскресенье и каждый праздничный день Пеппино Верди пешком проделывает шесть километров, отделяющих Буссето от Ле Ронколе. Приходит в свое село и тотчас же направляется в церковь — играть на органе во время мессы. За это ему полагается 36 лир в год. Примерно половина того, что надо платить Пуньятте. Выполнив свою обязанность, он заходит домой — повидать родителей и отдохнуть. Они мало разговаривают друг с другом. Все немногословны.

Жизнь нелегка, и, чтобы выучиться, надо немало потрудиться. У него всего два костюма — один для зимы, другой для лета. А когда надо одеться потеплее, он берет старый отцовский плащ. Обуви только одна пара. Летом он ходит босиком или в деревянных башмаках.

Так что радоваться особенно нечему. И успокаиваться тоже не приходится. Он не такой ребенок, как все. У его сверстников нет подобных проблем. Они уже работают и не сидят у отца на шее. Верди, напротив, хоть и зарабатывает на половину оплаты пансиона, все равно чувствует, что обременяет родителей, и у него нет для себя, для своих развлечений ни чентезимо. Насколько же спокойнее и благополучнее в далеком Дрездене жизнь его сверстника Вагнера. В том же возрасте Рихард ходит в театры и посещает хорошую школу. Не облезлую гимназию в Буссето, где начала грамматики преподает каноник дон Пьетро Селетти.

Юный Верди без особого усердия относится к обычным занятиям. Он умен, у него хорошая память, и он сразу все схватывает. Но он не хочет учиться. Грамматика и даже география, похоже, мало интересуют его. Одна только страсть владеет им — музыка. В доме Пуньятты, сделав кое-как уроки, он садится за спинет, который привез с собой из Ле Ронколе. Часами нажимает на эти, уже стершиеся клавиши, и Пуньятта уже начинает подумывать, что мальчик не совсем нормален, уж очень противоестественно его увлечение музыкой. Сапожник не в силах понять, как может одиннадцатилетний подросток вместо того, чтобы играть в чурки или в прятки, все свободное время проводить за спинетом — играть романсы, упражнения, гаммы, аккорды. К тому же инструмент очень плохо звучит. Пеппино же — лицо сосредоточенное, глаза горят — склоняется над клавиатурой и не думает больше ни о чем, не видит ничего другого. У него нет никаких других забот, кроме одной — его игры. И все. Пуньятта качает головой. Нет, этого он никак не может понять. Надо же, какой у него оказался жилец.

Антонио Барецци, напротив, очень доволен. Он интересуется успехами мальчика, его поведением, и когда ему говорят, что тот только и делает, что занимается и играет, понимает, что не ошибся, сделал правильный выбор, верно нацелил его. Он записывает Пеппино в городскую музыкальную школу и поручает заботам старого друга Фердинандо Провези, директора этой школы, церковного органиста и инструктора Филармонического общества в

Буссето. Пусть позаботится о том, чтобы выявить все лучшее в этом молчаливом худощавом подростке.

Провези — человек довольно странный, суховатый, резкий. Свободолюбец, не сумевший сделать карьеру, на какую можно было рассчитывать с его способностями. Он написал огромное множество сочинений и заполнил нотами не один баул: симфонии, оперы, мессы, концерты, кантаты. Но у него никогда не было богатых покровителей, и он не умел нравиться импресарио. После недолгой жизни в Милане решил, что большие города не для него. И вернулся в родной Буссето, к своим людям. Играть в церкви ему нравится прежде всего потому, что он никого не обязан благодарить, не должен лицемерить и может чувствовать себя свободным человеком. Свобода — вот самое главное благо для маэстро Провези. Кроме начальной музыкальной грамоты, Джузеппе Верди научится у своего учителя превыше всего другого любить свободу. Провези не преподаватель музыки. Он играет по-своему, как композитор. И не очень-то многому может научить юношу. Надо полагать, что он давал ему главным образом основы композиции, контрапункта. А это—приглашение разбудить фантазию. Между учителем и учеником сразу же устанавливается тесная дружба. Они с полуслова понимают друг друга, им не приходится тратить время на пустые разговоры.

Так молодой Пеппино делает свои первые шаги в музыкальных занятиях. Его ждет трудная, суровая жизнь, но он определенно знает: у него нет другой дороги, кроме той, что впереди, и он пройдет ее до конца.

ГЛАВА 2
ШЕСТЬСОТ ЛИР В ГОД

Джузеппе Верди навсегда запомнит это время, проведенное в Буссето, почти целиком заполненное учебой — по необходимости грамматикой, историей, математикой, а главное — лавиной звуков, извлекаемых из старого спинета, занятиями теорией музыки и беседами с Провези. Эти дни, прошедшие в тишине и покое в сонном городке, претендующем на звание пусть маленькой, крохотной, но столицы, так или иначе оставляют в его жизни свой след, свою отметину.

Случается порой, что на него находит вдруг тоска,

ему хочется увидеть долину и каналы в Ле Ронколе, узкие тропинки, убегающие куда-то далеко в поле или ведущие на ток, на площадь. Он бродил по ним, когда удавалось убежать из трактира, и ждал появления какого-нибудь бродячего музыканта, который своей игрой заставлял его забывать все на свете. В иные минуты он испытывает угрызения совести перед матерью и отцом, которые трудятся в поте лица, чтобы дать ему возможность учиться, и даже не всегда могут передохнуть. Плохо быть бедняком, жить в постоянных заботах, чувствовать себя рабом, лишенным свободы, вынужденным все время трудиться, покорно согнув шею. Вот какие мысли бродят в голове маленького Пеппино Верди, когда она не занята музыкой. Он прогоняет их, потому что надо продолжать бороться, идти вперед, и меланхолия тут ни к чему, лучше отбросить ее и думать о будущем.

Да, о будущем. Странно, но этот тринадцати- или четырнадцатилетний мальчик, не имеющий ни денег, ни ожидаемого наследства, представляет себе будущее не веселым и увлекательным, стоит лишь счастливо завоевать его, а тяжелой заботой, преследующей его постоянно. Будущее — это нечто более важное, к чему нужно устремиться немедленно, не теряя ни минуты. Только что же ему лучше предпринять — последовать ли совету Селетти, который уговаривает его учиться на священника, углублять свои знания, тем более что ему легко дается латынь, а «что касается музыки, то не стоит»; или, как все более настойчиво рекомендует Провези, посвятить себя исключительно музыке, следуя таким образом и своему собственному заветному желанию, заниматься той самой музыкой, к которой у него столь необычные способности?

Конечно, если б он волен был решать сам, если б мог выбирать, следуя только своему чутью, он давно бы выбрал музыку. Но Пеппино Верди не свободен. Первоначальный и более сильный импульс в этот момент толкает его к мысли, которая будет преследовать еще долго, вплоть до зрелых лет. Это желание разбогатеть, вырваться из нищеты, изменить свое материальное положение, занять свое место в обществе. Но сомнения и колебания длятся недолго. К тому времени, когда ему исполняется пятнадцать лет, Джузеппе Верди свой выбор уже делает, правда, не без помощи Антонио Барецци: никаких духовных семинарий, никаких сутан. Он будет музыкантом. На худой конец, место органиста в какой-либо церк-

ви или преподавателя музыки в какой-нибудь школе он всегда найдет. И он начинает писать свои первые произведения — наброски концерта, военные марши для духового оркестра, духовную музыку, а в 1828 году сочиняет даже симфонию, которая исполняется на пасху. Он делает также переложения фрагментов из опер для духового оркестра, пишет танцевальную музыку. И как раз в это время все чаще начинает бывать в доме Барецци, где собираются члены Филармонического общества Буссето. Здесь он может наконец играть на настоящем фортепиано и к тому же в домашней обстановке. Этот венский «Фритц» не бог весть какая марка, но все-таки настоящий инструмент.

Кончается тем, что этот плохо одетый молодой человек с резкими, грубыми чертами лица проводит в доме Барецци все время. Иногда он садится за стол вместе с хозяевами, иной раз остается и после ужина. Чтобы хоть как-нибудь отблагодарить за гостеприимство, помогает синьору Антонио приводить в порядок бухгалтерские книги его «ликерной лавки», ведет учет, отправляет счета. Кроме того, он дает уроки пения и игры на фортепиано дочери хозяина дома — Маргерите. Это нежная, застенчивая девушка с большими темными глазами. Один из первых биографов Верди Демальдé, родом из Буссето, так описывает ее: «...молодая, красивая, послушная, приятная, не лишенная хорошего вкуса и рассудительности...» Прекрасные, хотя и не столь уж редкие качества для скромной дочери коммерсанта из поданской долины. Маргерита — черные волосы потоком струятся вдоль бледного, тонкого лица — ровесница Верди. Она сразу же ощущает себя зависимой, оказавшись в подчинении у этого строгого, вполне благовоспитанного, но такого угрюмого учителя музыки. Она испытывает к нему нечто большее, нежели простую симпатию. Необычное влечение, какого никогда еще не переживала прежде. И какая-то особая робость охватывает ее, когда он рядом и объясняет, как держать руки на клавиатуре и владеть пальцами, как подавать звук и держать дыхание. Она, разумеется, не выдает себя. Напротив, сдержанная по натуре, она становится еще более замкнутой. А что же в таком случае чувствует Пеппино, который и так уже страдает при мысли, что стольким обязан Барецци и до сих пор еще не самостоятелен материально? Он злится, он хочет иметь возможность обеспечить хотя бы себя. Он ставит на карту, которая кажется самой подходящей в этих услови-

ях, — пытается получить место органиста в Соранье. Это не бог весть что, но все-таки он сможет приносить домой хоть немного денег. Вот почему, едва ему исполняется шестнадцать лет, он обращается в церковный приход Сораньи с прошением принять его на должность органиста. Но ему предпочитают другого музыканта. Как обычно, Барецци заботится о том, чтобы дать нашему Пеппино случай взять реванш, и устраивает вместе с Провези академию [1], на которой молодой Верди может показать свои самые удачные произведения. А они, сразу же отметим это, не представляют собой ничего особенного. Обычная музыка, какая пишется по разным поводам, даже не очень красивая, и нет ничего такого, что предвещало бы появление восходящего гения. Наверное, есть кое-какие оригинальные мелодии, возможно, даже чувствуется темперамент и сдержанная сила, но не более, хотя Провези, составляя приглашение на академию, и не упускает случая отметить, что речь идет о произведениях «...того гения, который рождается сегодня и который очень скоро станет самым прекрасным украшением нашей родины».

И этот гений сам себя таковым, конечно же, не считает, не чувствует себя во власти святого огня искусства. Случается порой, что после неудачной попытки стать органистом он переживает минуты печали, грустного одиночества. Ему так хочется уехать из этого городка — Буссето, — здесь ему уже тесно. Его по-прежнему манит Милан, но ломбардская столица пока что остается неосуществимой мечтой. Лучше не думать о ней, продолжать занятия и надеяться на какие-то изменения к лучшему. К тому же ведь есть еще Маргерита. От урока к уроку молодые люди становятся все разговорчивее, их беседы все дольше, а взгляды все пристальнее. Явно зарождается нежное чувство. Возможно, Пеппино думает о браке с этой доброй и милой девушкой, которая могла бы принести ему в приданое кое-что весьма существенное, такой возможностью не стоит пренебрегать.

В 1831 году в Буссето совершается несколько ограблений, которые возмущают общественное мнение и производят сильное впечатление на жену Барецци. Жилище богатого коммерсанта может стать соблазнительной приманкой для воров, способных на все. Лучше, если в доме,

[1] В XVIII и в начале XIX века так назывались авторские концерты, устраиваемые композиторами, а также музыкально-исполнительские публичные собрания, которые организовывались содружествами любителей музыки.

кроме Антонио, будет еще какой-нибудь мужчина. И лучше, если это будет надежный человек. И она предлагает молодому Верди прекрасную комнату. Все равно он целые дни проводит у них — в доме или в лавке — отчего бы ему не оставаться тут и на ночь? Верди соглашается и вскоре перебирается в дом Барецци, оставив пансион сапожника Пуньятты. Теперь он живет в хороших условиях, в его распоряжении настоящее фортепиано. Хозяйка ему доверяет, Барецци относится как к родному сыну и все больше возлагает на него надежду как на будущего знаменитого музыканта. По его мнению, в Буссето Пеппино уже выучился всему, чему можно было. Провези больше ничего дать ему не может... Теперь нужна более серьезная школа, которая оказалась бы прочным фундаментом для его карьеры. Напрасно он колеблется, надо ехать в Милан совершенствоваться. Ему нужны деньги, Барецци готов платить триста лир в год. Больше не в силах. Но трехсот лир все равно не хватит, даже если ограничить себя только самым необходимым. Хорошо, если б дало столько же и благотворительное общество «Монте ди Пьета» — в виде стипендии, пособия или просто как подарок, в порядке благотворительности — назвать можно как угодно. Это не безнадежная затея, но отнюдь и не простая. А пока надо убедить отца, Карло Верди, написать бумагу в дирекцию «Монте» и направить прошение Марии Луизе, пармской герцогине.

Так все и происходит. Но ведь известно, как движутся подобные дела: бюрократическая волокита тянется долго, бесконечно долго. Сменяются времена года, а ответа все нет. Жизнь в Буссето течет по привычному руслу, и все так же вздыхает Джузеппе Верди. Он ждет не дождется часа, когда определится наконец его будущее, чтобы всерьез заняться им. И отец его тоже неспокоен. Сколько лет учится сын, сколько времени занимается музыкой и искусством! Это без сомнения, благороднейшее занятие, но оно не приносит никаких доходов. И он, Карло, не в силах тянуть дальше. Он хочет знать, что Пеппино начал в конце концов настоящую карьеру. Ему надо, чтобы этот его единственный сын стал сам зарабатывать себе на жизнь. Каждый должен что-то приносить в семью, и слишком уж долго Пеппино ничего не вносит в дом.

Наступает 1832 год, и в январе администрация «Монте ди Пьета» сообщает, что «Верди Джузеппе, сын Карло, занимающийся музыкой молодой человек, чрезвычайно благоразумный и неизменно усердный», но бедный,

добавляет она, из скромной семьи, не имеющей «тех средств, которые необходимы, чтобы продолжать начатую карьеру», и это служит основанием, на котором она решает помочь ему и выделяет триста лир в год «в течение четырех лет», дабы он мог закончить учение.

Вот это действительно новость так новость. Теперь Милан уже не волшебная, запретная мечта. Она становится реальностью. Можно строить конкретные планы. Приходит весна, и поданская долина снова вспыхивает всеми своими красками — голубое небо, зеленые поля и деревья, красная земля и закаты. Дни становятся длиннее, вечера мягче, ночи теплее. Весна помогает приблизить мечту о Милане. И синьора Барецци замечает, что между ее дочерью и Пеппино возникло нежное чувство. Она вмешивается твердо и решительно. Ладно, уроки уроками, прекрасно, что они занимаются музыкой, но молодые люди больше не могут оставаться одни и давать повод для сплетен злым языкам в городе. Она лишает Маргериту той небольшой, совсем жалкой свободы, какая ей позволялась. И пусть Пеппино займется делом, подумает о будущем. А дальше видно будет. И синьора Барецци весьма довольна, что молодой человек уезжает в Милан. Разлука пойдет на пользу: если чувство искреннее, оно не остынет. Если не очень сильное, все сразу же пройдет и больше не о чем будет говорить.

Верди приезжает в Милан жарким летним днем 1832 года и 22 июня подает свое смелое заявление, вернее — прошение императорско-королевскому ломбардо-венецианскому правительству о том, чтобы его зачислили в качестве ученика, имеющего стипендию, в императорско-королевскую консерваторию в Милане. Составляя это прошение, он, конечно, понимает, что делает самый важный в своей жизни шаг. Миланская консерватория — смысл всех его устремлений. Он не без тревоги отмечает, что вышел из допустимого для этих занятий возраста, «будучи уже восемнадцати лет», но надеется, что выдержит испытания, «которым будет подвергнут».

На беду, однако, испытаний этих он не выдерживает. Перед комиссией, возглавляемой Франческо Базили, Верди Джузеппе, сын Карло Верди и Луиджи Уттини, так исполняет «Каприччо в ля мажоре» Генриха Герца, что экзаменаторы хмурятся, скривив нос. Спору нет, проба по композиции проходит лучше, легкость его мелодий вызывает одобрение. Базили в отчете президенту консерватории графу Сормани отмечает: «...что же касается

сочинений, которые он представил как свои, то я совершенно согласен с синьором Пьянтанидой, маэстро контрапункта и вице-директором, что если он всерьез и терпеливо изучит правила контрапункта, то сможет управлять своей фантазией и, возможно, преуспеет в композиции... Позволю заметить, что из-за чрезмерного числа учеников и тесноты помещения мне приходится постоянно выслушивать жалобы на трудные условия для занятий в классе, особенно тем, кто обучается игре на фортепиано, поскольку им приходится распределять время для упражнений на инструменте».

Ничего не поделаешь: мест мало, этот молодой человек уже вышел из возраста и не проявляет каких-либо исключительных способностей. Вдобавок он даже не подданный королевства. Ответ может быть только отрицательным. Кроме того, по мнению одного из экзаменаторов, Антонио Анджелери, теоретика, видимо, помешанного на технике игры и постановке рук, «Верди не умеет и никогда не научится играть на фортепиано». Члены комиссии, разумеется, не расходятся во мнении. Они единодушны в своем решении. 9 июля 1832 года комиссия со спокойной совестью выносит авторитетное заключение, и граф Франц Гартинг, губернатор Милана, разрешает дирекции консерватории отклонить прошение, с такой надеждой составленное молодым жителем Буссето.

Это не провал. Это удар палкой прямо по голове. И последствия рискуют стать драматическими. За свои восемнадцать лет Верди испытал очень мало удачных минут. Он создал себя сам, невероятной силой воли. Он учился как мог, жертвуя всем, не давая себе ни минуты отдыха, забывая про молодость. Он поставил в трудное положение родителей и, видимо, чувствует себя виноватым. Он уже давно мечтает только о том, чтобы поступить в Миланскую консерваторию, чтобы заниматься наконец по всем правилам и приобрести уважение сограждан. Милан в этом смысле кажется ему Меккой, страстно желанной целью. Он делился своими мечтами с Маргеритой. И вот теперь, после стольких надежд, на него внезапно обрушивается грубая и злая действительность. Никакой консерватории, никакого диплома, никаких серьезных занятий.

До конца своих дней угрюмый крестьянин из Ле Ронколе не забудет этот провал, который считает оскорблением. Он и слышать не захочет больше о профессорах,

дипломах, аттестатах, экзаменах. В ящике своего письменного стола он сохранит бумаги, связанные с его прошением о приеме в консерваторию, с краткой и сухой припиской: «В году 1832, 22 июня. Прошение Джузеппе Верди о зачислении в Миланскую консерваторию. Отвергнут». Эта рана так никогда и не заживет окончательно. На этом закончены и прекращены раз и навсегда разговоры о каких бы то ни было школах. Ему это невыгодно. В результате от всей этой истории у него останется только преувеличенная заносчивость самоучки. И тем профессорам, которые провалили его, он не простит. И предпочтет вслух не вспоминать об этом экзамене.

Верди чувствует себя выброшенным, вынужденным отказаться от чести получить официальный диплом, который для человека его происхождения имеет особую ценность. Денег у него, как обычно, очень мало. Пока что живет в квартале Санта-Марта, в доме племянника дона Селетти, учителя грамматики в Буссето. Хозяин дома не симпатизирует своему молодому постояльцу, такому неотесанному, такому грубому, не способному и двух слов сказать в простоте душевной или хотя бы улыбнуться. Верди Милан не нравится, город чужд ему, враждебен. Он не находит себе места в нем, и это беспокоит его.

Он начинает заниматься с Винченцо Лавиньей, достаточно известным оперным композитором, преподавателем сольфеджио в консерватории и маэстро ди чембало в театре «Ла Скала». Тяжелые условия, в которых оказывается Верди, и перенесенный удар делают его еще более замкнутым и угрюмым. Он не завязывает дружеских отношений ни с кем из сверстников, не бродит по городу, разглядывая витрины, площади, памятники. Одно время он даже думает бросить карьеру музыканта и вернуться в Буссето, жить там как-нибудь. Успех представляется ему далекой, прямо-таки призрачной химерой. И все же он решает не отступать. У него нет другой дороги впереди. Он точно знает это. Он запирается в своей комнате и занимается, упражняется на фортепиано и на нотной бумаге. Он выходит из дома только для того, чтобы пойти к Лавинье. Иногда бывает в «Ла Скала», где идут в основном оперы Доницетти и Меркаданте, иногда ставятся оперы Беллини, реже сочинения Россини (но не последняя его опера, подлинный шедевр, — «Вильгельм Телль»), и нет ни одной оперы иностранно-

го композитора. С Лавиньей, большим почитателем Паизиелло (для него музыка остановилась на этом милом и гениальном, но слезливом композиторе), он делает успехи в занятиях. Но что касается сочинения музыки драматической, эта школа дает ему очень мало, почти ничего. «Помню, — расскажет Верди, уже будучи знаменитым, — что в одной симфонии, написанной мною, он выправил всю инструментовку в манере Паизиелло. Хорош же я буду, решил я, и с того момента больше не показывал ему ничего из своих свободных сочинений. И в течение трех лет, проведенных с ним, я писал только каноны и фуги, фуги и каноны, под всеми соусами. Никто не учил меня инструментовке, не подсказывал, как писать драматическую музыку».

Можно верить ему. Такова уж итальянская музыкальная среда. Устремления, хотя и скрытые, и путаные, этого юноши не могут найти отклик у такого учителя, как Лавинья. Однако что переживает Верди в эти годы? Он оставляет ничтожно мало свидетельств этому. Мы можем попытаться представить себе все путем дедукции. Итак: он идет от земли, учится мало и бессистемно. Он молод и строит очень путаные планы и проекты. Он хочет славы оперного композитора, но прежде всего хочет денег. Он тверд или нерешителен, неуверен или высокомерен. А может быть, ни то и ни другое, или все сразу. С детства пройдя тяжелые испытания, переживая лишения и унижения, вынужденный без конца писать просьбы и подавать прошения, к концу этого первого жизненного этапа он оказывается разочарованным, опасается, что напрасно потратил годы, гоняясь за неосуществимой мечтой. Таков Джузеппе Верди между восемнадцатью и двадцатью годами. Молодой человек, возможно, еще не понимающий самого себя, не знающий правил, принятых в мире театра, не имеющий за плечами каких-либо традиций, не обладающий прочной культурой, но совершенно определенно желающий только одного — несмотря ни на что, покончить с этой жизнью, полной жертв и лишений, вырваться раз и навсегда из нищеты, освободиться от ее гнета во что бы то ни стало. У него всего два костюма, и оба старые. Никакого представления о правилах этикета. Он не в состоянии поддержать беседу в салоне. У него нет покровителей. Все, чем он обладает, — это его талант, а также желание и упорство, которые не имеют границ.

Чтобы расширить свои музыкальные познания, он

переписывает сочинения великих композиторов: Корелли, Марчелло, Баха, Моцарта, Генделя, Бетховена. Изучает их самым тщательным образом, с предельной сосредоточенностью, почти со злостью. Он хочет набить руку. Его дни так заполнены занятиями, что времени не остается больше ни на что. Самое большее, что он может позволить себе, когда устает и хочет отвлечься, — это чтение какого-нибудь исторического или авантюрного романа. Читает Библию. И чем больше проходит времени, тем упрямее он стремится уединиться и не доверять никому, кроме самого себя. Этот период миланской жизни, эти четыре года, проведенные с Лавиньей, определяют характер Верди. Если и прежде он был замкнутым, то теперь делается еще более нелюдимым. Он становится почти нетерпимым, ушедшим в себя эгоистом. В конце 1833 года, получив известие о смерти своего первого учителя музыки маэстро Фердинандо Провези, он вспыхивает гневом и вместе с тем страдает от огорчения. Он искренне любил Провези, но он не может даже приехать на похороны: поездка из Милана в Буссето ему не по карману. Провези он обязан многим. Глубокое уважение и взаимное доверие всегда связывали учителя и ученика. Кроме того, Провези, так любивший свободу, лишенный и тени лицемерия, презиравший любые компромиссы, оказал большое влияние на мальчика из Ле Ронколе.

Это Провези дал ему прочитать Витторио Альфьери [1], он подсказал Верди, пятнадцатилетнему подростку, мысль сочинить кантату «Безумие Саула» на стихи поэта из Асти. Это Провези научил его контрапункту, и Верди смог заменить его несколько раз за органом в соборе Буссето. Так что можно утверждать — и это будет недалеко от истины, — что Провези научил его большему, чем Лавинья. И теперь он даже не может отдать ему последнюю дань уважения. Он осужден оставаться в Милане. Как гнетуща и отвратительна нищета! Как тяжело переносить ее!

Город, где Верди переживает пору своего нищего и печального ученичества, живой, открытый, доброжелательный, многолюдный. Людям здесь живется хорошо,

---

[1] Альфьери Витторио — итальянский писатель-патриот. По словам Стендаля, героические трагедии выдающегося драматурга воздействовали «на создание итальянского характера».

хотя антиавстрийское движение и начинает давать о себе знать. Члены «Молодой Италии», патриотической организации, которую год назад основал Мадзини [1], объявлены правительством государственными преступниками. В самых известных салонах, где рождается общественное мнение — Конфалоньери и Маффеи, Бельджойозо и Мандзони, — говорят о ликвидации зависимости от Австрии, о национальном единстве. Нарасхват покупают последние литературные новинки — «Этторе Фьерамоска» Массимо Д'Адзельо и по-прежнему пользующиеся невероятным успехом «Мои темницы» Сильвио Пеллико, которые продаются уже более года.

Верди тоже среди читателей Пеллико и Д'Адзельо. Однако еще нельзя утверждать, что ему уже близка идея национального объединения страны и обретения ею независимости. Пока что его гораздо больше волнует другое. Ему двадцать лет. И если провести кое-какие сопоставления, то можно лишь окончательно пасть духом. В его возрасте Россини был уже знаменит, Моцарт прославлен на весь мир, Беллини признан многообещающим талантом. Он же все еще находится в обучении у Лавиньи и не имеет никакой надежной перспективы. Конечно, со смертью Провези открылась вакансия — место органиста в соборе и учителя музыки в Буссето. Но не такое уж это большое счастье, и о славе тут мечтать не приходится. Тем не менее хоть что-то определенное — твердый оклад и еще кое-что. Понятно, что Антонио Барецци начинает хлопотать — старается обеспечить своему любимцу место Провези.

Настоятель, однако, не любит Верди. У него свои основания возражать против этого назначения. Начать с того, что священник не испытывал симпатии к этому свободолюбцу Провези, который никогда не признавал церковной иерархии и не был набожно почтителен к верховным властям. И теперь этот молодой человек из Ле Ронколе, у которого, говорят, плохой характер и слишком велика гордыня, не внушает ему особого доверия. Поэтому дон Джан Бернардо Балларини, прибегая ко всяким уловкам, откладывает решение и под разными предлогами тянет время. Это коварный и неутомимый ин-

---

[1] Мадзини Джузеппе — вождь республиканско-демократического крыла итальянского Рисорджименто, основатель «Молодой Италии». Манифестом революционного искусства стала его книга «Философия музыки», вышедшая в 1836 году.

триган, которому за каждым углом мерещатся революционеры. В конце концов ему удается все запутать и помешать Верди стать органистом в соборе.

И вся эта жалкая возня, словно в змеином гнезде, все эти провинциальные интриги ведутся из-за какого-то незначительного места. Верди огорчен. Он знает, что в Буссето у него как органиста и учителя музыки нет соперника. Знает также, что эта должность означает для него кусок хлеба, способ обрести самостоятельность. У него же нет возможностей, какие есть у его сверстника Рихарда Вагнера, который в это же самое время в Дрездене учится в университете, слушает лекции по эстетике и филологии, сотрудничает в журналах, путешествует, вращается среди «золотой молодежи» в Праге. У Пеппино совсем другие, весьма ограниченные горизонты. Он продолжает свою привычную миланскую жизнь. Лавинья говорит, что доволен «его усердием и способностями» в изучении музыки. Верди проявляет себя с лучшей стороны, заменив буквально в последнюю минуту дирижера, когда нужно было исполнить «Творение» Гайдна в благотворительном концерте Филармонического общества. В то же время он делает все, чтобы набраться опыта, — все чаще бывает в «Ла Скала», почти наизусть выучивает партитуры Доницетти. Денежные заботы, однако, все сильнее дают о себе знать. «Монте ди Пьета» Буссето, узнав, что Верди не принят в консерваторию, не перечисляет Барецци триста лир, которые тот добавил к своим тремстам и передал Пеппино, чтобы тот мог жить и учиться в Милане. Отец не имеет возможности помочь ему, он хочет, чтобы сын начал наконец хоть что-нибудь зарабатывать. Любовная история с Маргеритой (довольно вялая, по правде говоря, со стороны Верди) не может завершиться браком до тех пор, пока будущий супруг не получит определенного, постоянно оплачиваемого места. Но и это еще не все. Больше всего огорчает Верди, что знать Буссето видит, как он зависит от благородства одного из них, что он должен быть признателен и благодарен Барецци. Эти чувства он, несомненно, испытывает, но они тяготят его, раздражают, мешают жить. Он совсем не создан для того, чтобы быть кому-то за что-то обязанным. Он хотел бы покинуть этот городок, где под тем или иным предлогом его лишают даже места органиста. Верди живет в Милане, учится и страдает. Получает известие о смерти сестры Джузеппы. Никак не реагирует на это. Боль свою держит при себе. К тому

же он привык, можно сказать, наследственно подготовлен к плохим известиям. Даже на этот раз все из-за тех же проклятых денег он не едет домой на похороны.

Затем происходят кое-какие перемены. Должность органиста в соборе и учителя музыки решено поручить двум музыкантам, а не одному, как прежде. Однако понадобится еще немало всяких интриг, рекомендаций и «сражений» между настоятелем и сторонниками Верди, прежде чем что-то определится. И тогда он едет в Парму и держит экзамен у маэстро Джузеппе Алинови. Тот в марте 1836 года выдает ему свидетельство, в котором утверждает, что желающий получить место учителя музыки молодой человек «достаточно опытен в своем Искусстве и обладает такими знаниями, что может стать маэстро в Париже и Лондоне, не только в Буссето». Место будет за ним, тем более что он может также предъявить и свидетельство Лавиньи, в котором тот не только говорит, что «Джузеппе Верди из Буссето, что в государстве Парма, изучил под моим руководством контрапункт и похвально занимался двух-, трех- и четырехголосными фугами, а также канонами, двойным контрапунктом и так далее, и потому может учить музыке наравне с любым профессиональным преподавателем», но и уточняет, что его поведение «за все время, проведенное со мной, было исключительно тактичным, уважительным и благонравным».

Вот и все. Занятия окончены. Место он вот-вот получит. Предстоит трудовая жизнь, долгий путь к успеху. Молодой музыкант начинает мечтать о либретто, о сюжетах для опер, о чувствах, которые можно раскрыть в музыке. Он хочет писать для театра. А вынужден между тем довольствоваться свидетельством, заверяющим, что обладает хорошими профессиональными качествами и похвальной нравственностью. Всеми этими заверениями, интригами, любезностями, умасливаниями он уже сыт по горло. Чтобы вырваться из Буссето, он даже пытается получить место органиста в капелле в миланском пригороде Монца. В Милане он мечтает о славе, репетициях в «Ла Скала», соглашениях с издателем, подборе певцов, костюмов — словом, о жизни в огнях рампы. В Милане он все-таки ближе к этому миру, хоть он ему пока еще недоступен. Он ведет обычный образ жизни: в занятиях, лишениях, совершенно без друзей, с комком злости в душе. Это фанатик, почти самоучка, которому суждено навсегда остаться без официального диплома.

Самолюбивый и нелюдимый, он делает что может, стискивает зубы, постигает музыку и упрямо шагает вперед. Хочет обратить на себя внимание в театральных кругах, пытается познакомиться с музыкантами и импресарио. Но задача эта не из легких. Верди не умеет устанавливать связи, вести переговоры, улыбаться. Не умеет — и все. Так, без особых надежд, идет его жизнь. Время от времени он напоминает о себе своему покровителю из Буссето: что слышно насчет места учителя музыки? Можно ли на это рассчитывать? Снова пишутся просьбы, прошения, отношения со все той же неизменной ритуальной фразой в конце: «С покорнейшим и нижайшим почтением ваш слуга». После долгой волокиты он все-таки добивается назначения. Теперь он — учитель музыки в Буссето «для обучения молодежи». Ему 23 года, у него аттестат, полученный у частного педагога, и смутная надежда написать оперу для провинциального театра.

Пока он довольствуется незавидным, но твердым жалованьем. И хочет создать семью. Скромная свадьба с Маргеритой празднуется в мае 1836 года. Медовый месяц длится недолго. Молодые супруги едут в Милан, живут в доме Селетти. Вскоре возвращаются в Буссето и располагаются в палаццо Руска. Как всегда, помогает Барецци, ведь жалованье у Верди очень скромное. Он дает уроки, выступает с концертами, пишет хоры для трагедий Мандзони «Адельгиз» и «Граф Карманьола». Заявляет о себе и «Пятым мая» — «одой для певца-солиста». Эти сочинения не сохранились. Возможно, их уничтожил сам Верди, позднее. Может быть, они затерялись при переездах. *Профессия учителя музыки ему не* нравится. Она скучна. У него не хватает терпения. Он не годен для такой работы. Другие цели влекут его. Между тем по городу идут всякие разговоры. Две партии — вердиевская и антивердиевская — все еще смотрят друг на друга исподлобья. А тут еще «Монте ди Пьета» не собирается возвращать деньги, которые Барецци дал Верди в долг для учения в Милане. Какая низость, какие жалкие интриги, какое коварство из-за грошей, как скучны, однообразны эти серые будни прислужника музыки! И как противно продолжать эту жизнь! Так хочется уехать и бросить все: настоятеля, Барецци, «Монте ди Пьета», подесту, спесивую знать, общину, музыкальную школу, академии. Уехать, рискнуть, испытать судьбу, писать оперы, всерьез стать кем-то.

Один из биографов Верди, Гарибальди, говорит об этом периоде его жизни как о «цветущей весне». Ничего подобного, ни о каком цветении, а тем более о весне, не может быть и речи. Верди даже жалеет, что не предпочел уехать в Монцу. В Буссето он чувствует себя связанным, стиснутым между признательностью, которую обязан испытывать к Барецци, и неприязнью настоятеля, враждебностью приходского священника, пристрастиями членов Филармонического общества и серостью бесперспективной, однообразной жизни. «Я провожу свою самую прекрасную пору жизни в пустоте», — жалуется молодой музыкант в одном из писем. Возможно. Но есть сведения, что он только что закончил оперу — «Рочестер». В Милане, конечно, нечего и думать поставить ее. Он пытается сделать это в Парме. Проходит более года в ожидании ответа. И все тихонечко сводится на нет. Кто рискнет довериться неизвестному молодому автору из поданской долины, который заявил о себе лишь сочинением музыки для духового оркестра? И почему кто-то должен помогать ему, если он не имеет ни имени, ни солидных рекомендаций?

В марте 1837 года у Верди рождается дочь Вирджиния. Он пишет для нее колыбельную. Событие это не вносит радости в семью, что живет в палаццо Руска. «Рочестер» по-прежнему лежит в ящике стола. За 675 лир в год Верди должен пять дней в неделю заниматься с учениками чембало, фортепиано, пением, органом, обучать их контрапункту и свободному сочинению. Да, кроме того, обязан помогать музыкантам-любителям из Филармонического общества устраивать многочисленные концерты. Такова его жизнь этой «цветущей весной». В июле 1838 года он опять становится отцом, теперь у него рождается сын — Ичилио. А спустя несколько дней умирает дочь. Верди 25 лет, и ему кажется, что мир рушится, что он проклят судьбой. Маргерита едва не сходит с ума, с каждым днем теряет силы. Впереди никакого просвета. Верди чувствует: останься он в Буссето, у него больше не хватит мужества сопротивляться. «Родное дикое гнездо» его решительно не устраивает. Надо бежать отсюда. Ему нужен простор, который вдохновлял бы к действию.

Наступает сентябрь. В музыкальной школе в это время каникулы. Верди решает поехать вместе с женой в Милан. Он хочет завести какие-нибудь полезные знакомства в ломбардской столице, понять, можно ли дого-

вориться с кем-нибудь из импресарио, познакомиться с либреттистами. На поездку нужны деньги. Он снова обращается за помощью к тестю и просит сохранить эту просьбу в тайне. Барецци, человек мягкий и очень добрый, хоть немного и тревожится за деньги, что одалживал ему прежде, все же снова дает в долг. Маргерита и Пеппино получают возможность уехать в Милан. Здесь издатель Канти только что напечатал его «Романсы для голоса и фортепиано» — первые вердиевские сочинения, вышедшие из провинциальной безвестности. Это не бог весть какое необыкновенное открытие. И все же в некоторых из романсов уже можно заметить ту счастливую и оригинальную творческую фантазию, что спустя много лет раскроется во всем блеске в «Трубадуре», «Риголетто» и «Аиде». Печальная, но в то же время мужественная мелодия, что рождается в глубине души, так далека от лиризма, элегичности и расслабленности, присущих Доницетти и Беллини.

Официальная критика не замечает эти «Романсы». Не обращают на них внимания ни солидные издатели, ни импресарио. В конце концов они пригодятся ему хотя бы там, в Буссето. Так или иначе, первый шаг сделан. Тем временем Верди получает в Милане кое-какие обещания, пожелания и дальше запастись терпением. Заводит некоторые знакомства. В итоге: чуть больше, чем ничего. В конце октября он возвращается в Буссето. Два месяца, проведенные вблизи «Ла Скала», послужили лишь передышкой. У него полный чемодан всяких «увидим», «возможно» и «чуть позже». И ничего определенного.

Опять продолжается привычная жизнь: уроки, ученики, члены Филармонического общества, духовые оркестры, пьесы для фортепиано, выступления в концертах, игра на органе. Все одно и то же, все можно предвидеть заранее. Он чувствует себя выбитым из колеи, отброшенным от дороги, от «столицы» (так он называет Милан), от людей, имеющих вес, он совсем запутался во всех этих неприятностях: Барецци, который требует денег от «Монте ди Пьета», администраторы благотворительного общества, что уклоняются от определенного ответа, Карло Верди, дрожащий от страха, что в случае, если «Монте» не вернет долг, платить придется ему. И вдобавок, как будто всего этого недостаточно, усиливается неприязнь настоятеля. Все та же песня. Слишком уж мал этот городок Буссето. Не по нему. Решение, ко-

торое столько раз зарождалось, но все время откладывалось из-за различных опасений, колебаний, нерешительности, теперь принимается окончательно. В одно прекрасное утро Верди чувствует, что больше не в силах жить в этом крохотном провинциальном мирке, понимает, что дошел до предела. И тогда он пишет письмо мэру Буссето. Вот его начало: «Хорошо понимаю, что несчастливейшему городу моему ничем не могу быть полезен, как бы того ни хотел...» Финал очевиден — Джузеппе Фортунино Франческо Верди, учитель музыки в городе Буссето, подает в отставку.

Мы не знаем, как отнесся к этому Барецци, который все же должен был дать согласие. Известно только, что те члены Филармонического общества, которые поддерживали Верди в борьбе с братией настоятеля, очень обиделись и обвинили его в неблагодарности. Что ж, прекрасно, Верди и это переживет. Его решение твердо: он поедет в Милан. Без контрактов, без надежды на заработки, без ощутимых перспектив. Итак, в Милан. Пусть будет что будет, он поедет в Милан сделать свою ставку, испытать судьбу, чтобы стать музыкантом, чтобы стать человеком.

ГЛАВА 3
НА ЗАВОЕВАНИЕ МИЛАНА

Февраль в Милане еще скверный. Холодно, небо почти непрерывно затянуто свинцовыми тучами, часто льет дождь, нередко выпадает снег. Бывает, выдается вдруг ясное, прозрачное утро, и тогда можно увидеть знаменитое небо Ломбардии. Собор становится совсем белым, с какими-то золотистыми оттенками, и миланцы ходят по улицам, подняв голову, любуясь этой голубизной, явившейся после длительного холода и мрака. А потом город снова укутывается в пелену из тумана, блестят мокрые мостовые, отражая свет фонарей, канал делается похож на потемневшее свинцово-серое зеркало, и с утра до вечера неизменно сумрачно. Улицы в центре, длинные и узкие, паутиной расходятся от центральной площади, переплетаются, перепутываются, вливаются в небольшие, плохо освещенные площади. Как на параде выстраиваются зеленые и черные вывески: «Ликерная лавка», «Специи», «Готовые блюда», «Табачная лавка», «Булочная». Внезапно попадаешь на главную улицу со

множеством великолепных, изысканных, уютных, чем-то напоминающих венские кафе, где собираются лучшие умы Милана. А дальше — дворцы знати со знаменитыми салонами, которые придают блеск тем, кто их посещает. Здесь говорят главным образом о национальном объединении и освобождении от австрийского ига. Экономика преуспевает: текстильным фабрикам и механическим мастерским требуется все больше рабочих рук. Торговля и кустарный промысел процветают. Милан разрастается, хотя государственный долг возрос до 2 миллионов 200 тысяч австрийских лир.

Как раз в этом, 1839 году Карло Каттанео[1] основывает журнал «Политекнико», освещающий «факты культуры и социального благоденствия». Годом раньше император Австрии Фердинанд I в связи с коронацией в Милане объявил полную амнистию всем политическим заключенным. Гайки, закрученные Австрией после восстаний 1831 года и судебных процессов 1834 года, ослабляются, хотя полиция и продолжает слежку. Милан живет богатой культурной жизнью.

Таков этот неприютный, холодный и туманный Милан, который 6 февраля 1839 года встречает Джузеппе Верди, его жену Маргериту и маленького Ичилио. Музыкант снова останавливается у Селетти, чье гостеприимство ему, конечно, не очень приятно. У них нет общего языка, и взаимная неприязнь всегда будет определять их отношения. Но Верди по необходимости должен быть воплощенной добродетелью: денег, чтобы снять квартиру, у него нет. И продолжаются повседневные тревоги, сопряженные с неудобствами и неприятностями. Если трудно и унизительно не иметь денег в Буссето, то в Милане их отсутствие ощущается еще сильнее. И потом этот вынужденный приют у Селетти беспредельно унижает его. Он не выносит этого. И почти не бывает дома: с утра отправляется в «Ла Скала», обивает пороги у импресарио, посещает кафе, где собираются сливки театрального мира, предпринимает все возможное, чтобы заключить контракт. Трудно просить, проталкиваться вперед, когда ты еще ничто. Он заканчивает инструментовку своей оперы. Это «Оберто, граф Сан-Бонифачо», она вбирает в себя многие мелодические обороты из «Рочестера», которого ему так и не удалось поставить. Тем

[1] Каттанео Карло — итальянский революционный демократ, один из руководителей движения Рисорджименто.

не менее он не уверен, что «Оберто» ждет лучшая участь. Ему необходим дебют, он должен заявить о себе во что бы то ни стало. Средств выдержать долго у него нет. Проклятая нищета, проклятая жизнь с ее лишениями, повседневными заботами и невозможностью целиком посвятить себя тому, что ему нравится больше всего и для чего он рожден. Высокий, худой, костлявый, с бледным лицом, заросшим густой черной бородой, всегда в темном костюме, Верди мрачнеет все больше от этого ожидания, в этом бездействии. Ему только 26 лет, но молодости и беззаботности этой неповторимой и счастливой поры он никогда не радовался. Едва лишь он начинает думать об этом, как ему сразу же становится ясно, что он никогда не был молод. С некоторыми людьми, с теми, у кого нет денег и нет успеха, такое случается.

Мыслимо ли, к примеру, что, будучи женатым человеком, имеющим сына, он не может иметь своего дома? Так нет, он по-прежнему вынужден жить у Селетти, благодарить его, стараться как можно меньше беспокоить. Верди снова обращается за помощью к тестю. «Пока что, — пишет он Барецци в сентябре этого года, — я не нашел квартиру, потому что нужно платить задаток. У меня нет денег, и я обращаюсь к вам. Мне они опять нужны, потому что я должен писать для оперного театра, у меня нет возможности заработать иным путем». Он даже не умеет просить, фразы получаются глыбистые, корявые, деревянные. Какая-то странная смесь высокомерия и робости, строптивости и агрессивности. Как ни старается, ему все равно не удается быть любезным, улыбающимся, гибким. Кажется, он сам идет навстречу неприятностям, они самой судьбой насылаются на него. Его теща втайне от мужа посылает некоторую сумму. Он благодарит, но делает это неудачно.

Он пытается найти работу, любыми способами старается заручиться рекомендациями. Он знакомится с певицей, приглашенной в «Ла Скала». Ее зовут Джузеппина Стреппони, говорят, что она любовница Мерелли, знаменитого импресарио. Верди проиграл ей на фортепиано свою оперу, и она нашла, что этот «Оберто» не лишен интереса. После довольно длительного ожидания Мерелли пригласил молодого композитора в «Ла Скала» и прослушал его первую оперу. Он удостоил ее похвалы и сделал кое-какие предложения. Расставаясь, Мерелли позволил себе менее туманное обещание: он поставит на сцене эту несчастную оперу, этого «Оберто».

Бартоломео Мерелли, родом из Бергамо, красавец, хитрец, однако внушающий доверие, король миланских импресарио, — человек, который может определить судьбу композитора. Как он пришел к такой власти и как получил театр «Ла Скала» — загадка. Когда-то он дебютировал как либреттист Доницетти. В Бергамо, однако, он несколько лет был известен главным образом как азартный картежник, завсегдатай игорных домов и большой волокита. Он приезжает в Милан, когда ему уже 25 лет, и, чтобы заработать на жизнь, нанимается подметать полы в одно театральное агентство. Так начинается его карьера. Спустя некоторое время он уже сам руководит агентством. Заводит дружбу с Россини, потом с Беллини. Он близок со всеми, кто имеет вес в оперном театре. И нет такой примадонны, которая не испытала бы его галантных атак, причем многие из них принимаются весьма благосклонно. Проходит еще немного времени, и он уже назначается генеральным инспектором императорских и королевских театров, что позволяет ему стать хозяином «Ла Скала».

Умный, общительный, blagueur [1], где-то хвастун, жуликоват, без грана щепетильности, впрочем, одаренный тонким чутьем и знающий свое дело, он любит открывать дорогу молодым талантам, ищущим славы. Джузеппе Верди — один из них, и он, Мерелли, без особого труда помогает ему. Теперь надо дожить до дня премьеры, дотянуть хотя бы до этого момента. Денег нет. Но все-таки нужно иметь свой дом. Нечего думать об успехе в Милане, живя по-прежнему у Селетти, отношения с которым становятся все более напряженными. Верди нужно 350 лир. Письмо к Барецци еще более кратко. «Мне жаль, что приходится беспокоить вас, — пишет он, — теперь, когда я знаю, как много вы на меня потратили. Если б я мог обойтись, (клянусь) я бы сделал это. Вы знаете, к чему направлены мои помыслы и мои надежды. Конечно же, это не стремление скопить богатство, но желание занять свое место в этом мире, а не быть бесполезной игрушкой судьбы, как многие другие. Если я не получу от вас того, что прошу, то окажусь в положении пловца, который видит желанный берег, ему кажется, вот-вот он доберется до него, но... сил не хватает, и он тонет».

Разумеется, он получает деньги. Переселяется на новую квартиру и может вместе с Солерой закончить свою

[1] Враль, насмешник *(франц.)*

оперу. Живет он, конечно, не в роскошном доме, но и жаловаться не приходится. В начале октября маленький Ичилио заболевает, и никто не может понять чем. Высокая температура держится несколько дней. Врачи обходятся дорого, лекарства тоже. Опять эти распроклятые деньги! Снова приходится рассчитывать на великодушие тестя. В конце концов все оказывается напрасным. 22 октября 1839 года Ичилио умирает. Это похоже на проклятье глупой и злой судьбы. Маргерита в полном отчаянии. Она раздавлена, убита неумолимым приговором. Тенью бродит по комнатам, ничего не ест, только и делает, что плачет. В течение одного года она потеряла двоих детей. Верди замыкается в себя, словно в глухую броню. Ему надо следить за подготовкой «Оберто», он не может позволить себе предаваться горю, он должен держаться. Если подвести итог всей его жизни до сих пор, то, кроме унижений, лишений и несчастий, он ничего не видел. Он абсолютно ничего не достиг. Чтобы жить и во что бы то ни стало идти вперед, ему нужны силы. И много сил, и в известной мере эгоизма. И нужно знать себе цену, пусть даже преувеличенную, нужно быть уверенным, хотя и смутно, что ему есть что сказать, что поведать миру и что его жизнь, настоящая жизнь, в сущности, там, на сцене, в музыке и в героях оперы. Это то единственное бытие, которое знает и понимает Джузеппе Верди. Так пусть будет чему суждено быть, пусть придут еще более мучительные горести, все равно надо продолжать, надо идти вперед. Действительность всегда тяжелая и злая. Верди никогда не забудет эти дни ученичества, они на всю жизнь оставят свой след.

Партитура, над которой он работает, — сначала она называлась «Рочестер», а теперь «Оберто», — стоила ему двух лет труда. Солера взялся исправить примитивное либретто, написанное другим, таким же безвестным дебютантом, — Пиацца. Великолепный тип этот Темистокле Солера. Огромный, мощный, тучный, с острой бородкой и усиками, как у мушкетера, хвастун, транжира, распутник, сын карбонария, сидевшего в Шпильберге, один из запевал миланской богемы. У него веселый и беззаботный нрав человека, живущего сегодняшним днем. Закрыв глаза, кидается он навстречу ежедневным приключениям — чему быть, того не миновать. Он закончит свои дни в Париже, торговцем картинами, в бедности, всеми покинутый, пережив мгновения славы сначала при испанском дворе, а позже в Египте.

Пока же, делая ставку на оперу и ее успех, он работает с Верди. Изменяет сцены, добавляет стихи, подправляет как может отдельные хромые строфы, страстно веря в счастливую звезду свою и композитора. Он пишет стихи быстро и легко. Большего и не требуется. Верди и Солера составляют странную пару. Один молчаливый, хмурый, угрюмый. Другой — балагур, бахвал и весельчак. Кончается тем, что молодой маэстро из Буссето оказывается в сетях у Солеры. Он, у которого душа истерзана горем, измучена приступами гнева, словно попадает в плен к этому своему разговорчивому товарищу, щедрому на пылкие восклицания, готовому похохотать и в любую минуту приложиться к рюмочке. Верди хотел бы, чтобы тот умерил свой темперамент и более тщательно отделывал сцены. Но по неопытности, не умея укротить поток импровизаций своего соавтора, позволяет навязать себе не очень удачное либретто, обычное, без каких-либо открытий.

Наконец-то все, или почти все, готово. Конечно, репетиции идут своим чередом, и Мерелли не так уж щепетилен во всем, что касается декораций, костюмов, оркестра и хора. И певцы ведут себя как обычно. Таковы уж правила игры в оперном театре, и их надо уважать. И то уже хорошо, что импресарио в угоду какой-нибудь примадонне не включает в «Оберто» арии, сочиненные другим композитором или взятые из старых, давно забытых опер. В итальянских оперных театрах в этом благословенном 1839 году такое в порядке вещей.

Проходят первые недели унылого и хмурого ноября. На дворе холодно, дождь идет почти каждый день, бабье лето так и не наступает. Верди очень редко бывает у себя дома на виа Сан-Симоне, где тоже темно и сыро и не звучат больше веселые голоса детей, радовавшие его прежде. Маэстро, можно сказать, живет в «Ла Скала», по мере сил вникая во все мелочи постановки. С Маргеритой, ушедшей в свое горе, говорит мало. Несчастье не сблизило их, а разъединило.

Вечером 17 ноября впервые выходит на сцену «Ла Скала» опера «Оберто, граф Сан-Бонифачо». На премьере поют тенор Сальви, бас Марини, сопрано Раньери и контральто из Англии Мэри Шоу. Оркестром управляет скрипач Эудженио Каваллини. Верди во фраке, бледнее обычного, сдерживая волнение, сидит, как того требует традиция, в оркестре возле чембало. Спектакль проходит с успехом, публика горячо аплодирует, и в конце

автор должен выйти на сцену, чтобы поблагодарить всех за прием, и он делает это, смущаясь, неловко, кланяясь почти против воли. «Оберто» пройдет в «Ла Скала» четырнадцать раз и в следующем сезоне будет поставлен в театре «Реджо» в Турине и в «Карло Феличе» в Генуе. Издатель Джованни Рикорди приобретает оперу за две тысячи лир. Одна тысяча автору, другая — импресарио. В газетах появляются весьма похвальные рецензии, в них доброжелательно говорится о новом авторе и его умении добиваться «союза поэзии и музыки».

Сказать по правде, успех не слишком велик. Событие не очень шумное, и личность Верди не вызывает какого-то особого интереса. Однако он замечен и отмечен как музыкант, который не просто подает надежды, а обещает нечто большее. Действительно, в «Оберто» чувствуется, как, например, в первом хоре второго акта, влияние Беллини. И отчетливо выражена зависимость от Доницетти. Стоит вспомнить дуэт Куниццы и Риккардо «Мысль о счастливой любви». Та же конструкция, то же дыхание. И все же это не подражание, не отсутствие оригинальности. Напротив, на этих страницах уже ощущается живой и трепетный пульс иной музыки, иного вдохновения, словно в механизм оперы вставлена новая пружина. Нет элегичности, нет смиренной меланхолии. Чувствуется сила, пылкая ритмическая напряженность, беспокойство, стремительное движение к финалу. И герои оперы раскрывают в звуках свою душу, во всяком случае, пытаются раскрыть ее. И делают это с порывом, возможно, еще грубым, но, безусловно, необычным, полным контрастов света и тени. Массимо Мила так пишет о героях «Оберто»: «Побежденные жестокой судьбой, они с дикой страстью сражаются до конца. Это не печальные, безвольные персонажи, а герои, полные ярости, даже женщины — и нежная Куницца, и несчастная Леонора. Это люди с огромной душой, исполненные решимости и гордости. Они по-настоящему действуют и чувствуют, а не изображают страдания. (...) Любовь здесь проходит вторым планом, та самая любовь, которая беспредельно господствовала в операх Доницетти и Беллини, у Верди лишь толчок для того, чтобы вызвать дикие взрывы ревности и ненависти, жажду мести за оскорбленную честь и мужчин и женщин».

Сказано точно. Скорее всего «Оберто, граф Сан-Бонифачо» не шедевр, но это, без сомнения, опера свежая, рожденная новым художником, который чувствует, жи-

вет и страдает иначе, чем все предшествовавшие ему великие и скромные композиторы. И художник этот не улыбается, он груб, он заботится только о том, чтобы сразу подойти к цели, к тому, что ему нужно, он не знает, что такое элегантность, или, по крайней мере, сейчас не интересуется ею. Словом, в этой партитуре многое, очень многое предвещает будущего Верди. Зажигательный, стремительный ритм, например. Тот бурный, захватывающий ритм, который движет действие. И умение несколькими нотами вылепить характер, придать музыке неповторимую окраску — мрачную, глухую, ту, что рождается в душе человека, когда он бросает вызов жизни и людям, что окрашивает небо перед грозой, собирающейся над полем и угрожающей снопам и виноградникам.

Можно утверждать также, что в «Оберто» уже есть что-то от «Трубадура» или «Эрнани». Страдание и гнев человека, который дорого заплатил за свое неодолимое желание писать музыку. В этих мелодиях столько гордости, самоутверждения и затаенного презрения ко всему, что окружает его, желания высказать все это в звуках, взволнованных, открытых миру. Музыка Верди, безутешная и взволнованная, позволяла не только петь по-новому, но и иначе воспринимать оперу, театр.

Так молодой Верди законно вступает в миланский и итальянский музыкальный мир. Но мир этот не замечает огромного богатства новизны, которое несет с собой этот пармский крестьянин. Он принимает его не в полной мере. Подождем — увидим. Денежные затруднения (Верди еще не получил тысячу лир, которая должна поступить от Рикорди) не прекращаются, положение настолько тяжелое, что для уплаты за квартиру чуткая и грустная Маргерита отдает в заклад все свои золотые украшения, чтобы получить пятьдесят эскудо. Тучи, как видно, еще не рассеялись. Кроме того (впрочем, так будет всегда), Верди, поставив свою первую оперу, чувствует себя опустошенным, лишенным сил, безвольным, подавленным, неудовлетворенным. Первый достигнутый результат не приносит ему облегчения и успокоения. Напротив, тревога его растет. Он мрачнее обычного, молчаливый, скучный и неприятный. Мерелли, опекавший Верди, но предпочитавший делать это незаметно, чтобы не вызывать лишних просьб, предлагает ему контракт на два года с обязательством сочинить три оперы «по четыре тысячи австрийских лир за каждую, и вся прибыль

от продажи партитур делится пополам». Прекрасные условия, нет слов. Но они обрекают его на убийственный труд — писать по опере каждые восемь месяцев, не зная заранее ни сюжета, ни автора либретто, ни состава исполнителей. Согласиться наобум? Принять или отвергнуть? Верди, мечтающий о богатстве, раздумывает недолго. Он принимает предложение. Подписывает контракт. Он прекрасно знает, что берется за невероятный труд, тяжелый и неблагодарный. Знает, что его ждет изнурительная работа, настолько, что может даже вызвать у него отвращение и желание отказаться от нее. Он понимает это и еще многое другое — знает, что, не будучи в силах выбирать, не сможет ждать вдохновения, вынужден будет сочинять по заказу и во многом ущемлять достоинство, которое всегда должно быть у художника. Он все знает, но соглашается.

Рождественские праздники в канун 1840 года в мрачной квартире на виа Сан-Симоне, номер 3072, проходят более или менее спокойно. В печах больше дров, по комнатам приятно распространяется тепло, богаче накрыт стол. В январе Милан выглядит так, будто зима поселилась тут навсегда, настолько однообразно сер и скучен цвет неба. В один из таких холодных и туманных дней Мерелли предлагает Верди написать оперу-буфф для будущего осеннего сезона. Импресарио вдруг обнаружил, что в афише нет комической оперы, и считает, что Верди может заполнить этот пробел. Ведь просто немыслимо представить себе, чтобы в новом сезоне не было ничего веселого, что заставило бы публику посмеяться, так или иначе напомнило бы о Россини или Доницетти.

Верди получает несколько либретто, написанных Феличе Романи — великим, прославленным Романи, либреттистом из либреттистов, автором «Сомнамбулы», «Нормы», «Любовного напитка». Преуспевающий человек этот Романи. Легко, непринужденно пишет стихи, прекрасно знает законы музыкального театра, во всяком случае, театра своего времени, когда он достиг зенита своей славы в десятилетие между 1820—1830 годами. Но для Верди присылают либретто, отвергнутые другими композиторами, уже проштудированные и возвращенные автору. Короче говоря, залежавшиеся на складе остатки.

Верди колеблется, но лишь какое-то мгновение. Берет себя в руки и соглашается: ладно, он напишет эту комическую оперу на либретто, которое другие отверг-

ли. Он еще не обладает таким авторитетом, который давал бы ему право возвращать и требовать либретто по своему вкусу. И он начинает вчитываться в рукописи, выискивая либретто, которое может заинтересовать его. Страницы пожелтели от времени, запылились. Сюжеты, которые он находит в них, тоже. Бывают минуты, когда у него опускаются руки и он впадает в глубокое уныние. Прежде всего потому, что у него нет чувства юмора и ему вовсе не по душе писать комическую оперу. И еще потому, что с этим далеким потомком Метастазио, с этим захваленным Романи, знаменитым и богатым, у него совершенно нет ничего общего, и стихи его оставляют музыканта абсолютно равнодушным, не вызывают никакой реакции, разве что скуку и желание тотчас же прекратить поиски.

Тем не менее он продолжает искать. Кто знает, может, во всей этой чепухе вдруг обнаружится нечто стоящее. Но чуда не происходит. Верди останавливается на «Мнимом Станислао» — игровой мелодраме в двух актах. Довольно глупая и совершенно невероятная история. Но, во всяком случае, наименее слабая из всех, что проходили через его руки. Конечно, трудно взяться добровольно за эту галиматью, и неизвестно, удастся ли ему положить на музыку сцену вроде той, где одна из героинь поет такие стихи: «Не в силах жить я гордостью, /люблю только любовь./ Зову любовь и молодость, /приди, приди, Бельфиоре!/ Но если он изменит мне,/ то я погибну вскоре...» Здесь даже это слащавое имя Бельфиоре (прекрасный цветок) должно вызывать отвращение у Верди.

Разумеется, речь идет не о том, чтобы давать литературную оценку этим упражнениям. Позднее Верди положит на музыку еще более слабые, даже вульгарные стихи, спору нет. Но это никогда не войдет у него в привычку. Он не станет пережевывать сюжеты, которые были бы хороши для задремавшего Россини или закосневшего Доницетти. Романи не имеет ничего общего с Верди, таким гневным и полнокровным, переполненным страстями и крайне решительным. Романи к тому же не имеет ничего общего ни с этими темпами, которые рождаются у него, ни с неистовством этого молодого музыканта, рвущегося из нищеты стиснув зубы, готового любой ценой достичь цели, добиться успеха, повелевать, заявить о себе, кем-то стать, с этим человеком, желающим наделить голосами и музыкой фантазии, которые движут им, сотрясают его. Эти создания его воображе-

ния есть и будут его жизнью, его единственной правдой.

Несмотря ни на что, он работает. Как может, как получается, с трудом, неохотно. Но работает. И, как обычно, у него болят горло и желудок. И то и другое будет мучить его каждый раз, вплоть до преклонных лет, когда он будет приниматься за новую оперу. На этот же раз ангина, видимо, особенно сильная, потому что этот «Мнимый Станислао» никак не может увлечь его. Это безвкусная, слащавая история, в которой нет контрастных характеров, нет подлинных героев. Больше того, она даже не комедийная. Все высосано из пальца, все случайное, необязательное. Верди работает урывками, пишет одну арию, пишет другую, потом дуэт, за ним ансамбль, ариозо и все это пытается соединить вместе.

Так, между сочинением и тоскливыми паузами, проходит лето 1840 года. Июнь стоит жаркий, душный, деревья одеты в густую листву, и глицинии смотрятся в ленивую воду канала. Маргерита становится все более печальной, выглядит совсем больной, очень бледная, замкнутая. После смерти Ичилио она так и не пришла в себя. В начале июня она уже не встает с постели, у нее высокая температура. Молодая женщина бредит, осунувшееся лицо сливается с белизной подушки, на которой заметна лишь чернота волос. Приходит врач и не сразу может поставить диагноз. Трудно понять, чем больна жена Верди. Наконец следует приговор — энцефалит. 18 июня, вскоре после полудня, Маргерита — Гитта — уходит навсегда. До последнего момента рядом с нею находится ее отец, Антонио Барецци. Верди совершенно отрешен. В его душе бездна одиночества, заглушенный вопль. С отсутствующим видом он медленно складывает исписанные нотные листы в ящик, закрывает фортепиано, молча садится за письменный стол. Он никого не хочет видеть. Не в силах сказать ни слова. Пусть Барецци позаботится о похоронах. Пусть все делает он. Верди ни о чем не хочет думать, он не в силах сопротивляться. Особенно избегает визитеров с выражениями соболезнования, с заученными, готовыми фразами. Никаких встреч с Мерелли или с кем бы то ни было, кто пришел по его поручению, никаких рукопожатий, даже от друзей (среди них есть и настоящие). Прочь, прочь из Милана. Бежать из этого злобного, проклятого города. Он возвращается в Буссето и слышать больше не хочет ни о каких контрактах, операх, либретто и либреттистах, о

«Мнимом Станислао». Милан словно бесследно исчез из его памяти.

Единственное, что он хочет теперь, — это остаться в Буссето и укрыться в доме тестя. Теперь его больше не заботит, что принесет будущее. Пусть будет что будет. Хуже, чем есть, быть не может. Его дни ничем не заполнены — ни делами, ни мыслями. Это мрачные, глухие дни. Но тут Мерелли сообщает ему, что ждет финал «Мнимого Станислао». Конечно, он понимает его переживания, вызванные смертью жены, но опера... Она должна увидеть сцену. Верди просит освободить его от контракта. Но Мерелли и слышать ничего не хочет. Настаивает, повторяет, что ему нужна опера. Осенний сезон в «Ла Скала» открывается во второй половине августа, значит, к началу сентября комическая опера Верди должна быть завершена и поставлена. Так, в состоянии полной отрешенности, без малейшего желания, без мыслей даже об успехе Верди вынужден вновь открыть фортепиано и сесть за работу. Опера, которая к тому времени уже успела изменить название — теперь это «Король на час», — кое-как закончена.

5 сентября тихим, безоблачным вечером, когда еще не совсем поблекли краски лета, вспыхивают огни в театре «Ла Скала». Зал Пьермарини полон нарядной публики. Идет новая опера маэстро Джузеппе Верди «Король на час», в двух актах, либретто Феличе Романи. Автор, как всегда, сидит в оркестре возле чембало и вынужден присутствовать при полном провале своей оперы. Презрительные выкрики, свист, шум, гиканье, насмешки, издевательский хохот. Певцы не могут пробиться сквозь этот гам и не в силах петь дальше. Однако, сопровождаемые улюлюканьем публики, кое-как дотягивают оперу до конца. Верди сидит, словно пригвожденный к своему месту, среди оркестрантов. У него, как обычно, бледное, угрюмое лицо. Оно кажется бесстрастным. Но это лицо человека, который многое уже повидал на своем веку, немало пережил трагедий и научился не обнажать при всех свои раны.

На следующий день критика обрушивается на него еще более яростно, чем публика. Верди никогда не забудет этого. «Король на час» — и в самом деле опера неудачная, написанная без увлечения, лишенная фантазии, порывистости, силы. Все в ней манерно — кавантины, арии, дуэты, и скудость вдохновения где-то оборачивается грубостью и вульгарностью. Местами проглядыв-

вает нечто более подлинное, намек на искренние чувства, но музыка тогда сразу же приобретает мрачную окраску, взволнованные, выстраданные эмоции, которые никак не вяжутся с комической оперой. «Король на час», естественно, снимается с репертуара. Верди решает покинуть Милан, навсегда расстаться с несчастливым домом на виа Сан-Симоне, где он потерял семью. К тому же он теперь слишком велик для него. Верди оставляет записку о том, чтобы всю мебель отправили в Буссето, к Барецци, аккуратно, педантично перечисляет все предметы, указывая их стоимость. И прежде чем уехать из Милана, некоторое время живет в меблированных комнатах вблизи Галереи деи Серви. Ему нужно закончить кое-какие дела, окончательно освободиться от контракта с Мерелли. Затем он, возможно, вернется в Буссето. А может быть, уедет куда-нибудь подальше. Он еще окончательно не решил. Впрочем, все еще может обернуться хорошо. Где угодно, только не в Милане и не в каком-либо другом большом городе. Лучше всего уехать в деревню и трудиться на земле — на земле, которая никогда не обманет.

ГЛАВА 4
ПЕРВЫЙ ТРИУМФ

Дни тянутся беспросветные, похожие друг на друга, без всяких надежд на будущее, прожитые с трудом. Бегство в деревню остается фантазией. Где-то в глубине души Верди не может примириться с поражением, но в то же время не делает ничего, чтобы взять реванш. Кое-как коротает вечера. Съедает свой скромный ужин в траттории рядом с домом, где живет. Нередко ест только раз в день, ровно в шесть часов вечера. Войдет, сядет в углу за столик и сидит, уставившись в белую скатерть, ни с кем не обменяется ни единым словом. Торопливо расправляется с едой, надевает плащ и уходит домой. Бросается на кровать, вздыхает о спокойной жизни, о каком-нибудь месте, где можно было бы обрести хоть тень надежды, которая оживила бы его. А не болтаться в этом сумрачном городе, где у него нет никаких привязанностей, нет друзей, радующихся его приходу, где чувствуешь себя одиноким, с каждым днем все более одиноким.

Случается, он встречает возле недавно построенной

Галереи де Кристофорис разных знаменитостей, которым покорился успех, — красавца, полного очарования Гаэтано Доницетти, всеми почитаемого Томмазо Гросси[1], известного политического деятеля и писателя Массимо Д'Адзельо, Андреа Маффеи, который переводит, один из первых в Италии, драмы Шекспира и признан всеми вдохновенным и изящным поэтом. Тут можно увидеть даже Алессандро Мандзони, но крайне редко, потому что великий писатель не любит выходить из дома, у него расшатаны нервы, и ему трудно общаться с людьми. Конечно, Милан был щедр к ним, он подарил им все, что они только могли желать. Он даже позволяет им высказываться против Австрии, говорить о карбонариях и «Молодой Италии». Тут чувствуешь себя европейцем, в самой гуще событий. Здесь читают статьи Каттанео, обсуждают последние новинки литературы, театра, музыки. Прекрасно жить подобным образом и очень удобно быть таким интеллектуалом.

Но у него, у Верди, нет времени для подобных бесед. Нет возможности заниматься политикой, приобщаться к культуре. Сейчас его цель — выжить. Он совершенно убит, чудовищно устал, он мрачен и испытывает — это его собственные слова — «какое-то странное недомогание, бесконечную печаль и горе». Его будущее туманно. Музыка? Но ни одна нота не рождается в его голове, нет ни проблеска какой-нибудь идеи, ни один сюжет не вдохновляет его.

Деревня. Земля. Ферма, приносящая хороший доход, где можно с удовольствием трудиться хоть по двенадцать часов в день, возделывать виноградники, огороды, бродить по полям и орошаемым лугам. Вот о чем он мечтает. Не о возвращении в Буссето, в дом тестя, чтобы участвовать в конкурсах на место церковного органиста или на должность учителя музыки, опять ссориться с настоятелем, упрашивать какого-нибудь импресарио в Парме, или в Реджо, или в Пьяченце, чтобы ему милостиво разрешили поставить его новую оперу или включили бы в репертуар «Оберто». Идти потихоньку к старости, сожалея о том, кем он не стал, и вспоминать свою миланскую жизнь, нет, это его совершенно не устраивает. Он не хочет возвращаться к привычной жизни в Буссе-

[1] Гросси Томмазо — известный итальянский писатель эпохи Рисорджименто. Его поэма «Джизельда» легла в основу либретто оперы Верди «Ломбардцы в первом крестовом походе».

то, не желает унижаться в бесполезном ожидании неизвестно чего.

Лучше уж остаться тут, в Милане. Лучше жить в этом большом городе, где, если хочешь, можешь побыть один и не обязан никому давать никаких объяснений. Друзей, впрочем, тех немногих, что у него есть, он не жаждет видеть. И они тоже после нескольких попыток пригласить его перестают напоминать о себе, постепенно забывают о нем и даже не утруждают себя вопросом, куда же делся Верди, этот странный тип, упрямый и высокомерный, с которым не знаешь, как и вести себя. Нужно будет, сам объявится. Так идут дни за днями.

Верди бродит все по тем же местам — Корсиа деи Серви, виа Дурини, иногда добирается до площади Собора. Блестит мокрая булыжная мостовая, свет фонарей дробится на тысячу блестков. Порой Верди бывает таким подавленным и безвольным, что вовсе не выходит из дома. Сидит весь день в четырех стенах. За окном медленно угасает серый свет дня, а в душе не гаснет чувство неуверенности. Ему кажется, что на свете ничего нет — ни его самого, ни окружающего мира, ни музыки. Он даже не выходит, чтобы поесть что-нибудь. Обходится галетой, намоченной в воде.

Прежде — но теперь это время кажется ему таким далеким, прямо-таки другой эрой — прежде, когда он занимался с Лавиньей или преподавал музыку в Буссето и писал «Рочестера», превратившегося потом в «Оберто», он верил в себя и надеялся на лучшие времена. Крестьянин всегда умеет держаться, не падать духом, даже если град уничтожит его урожай. Он живет будущим. Так и Верди, даже когда перспективы были совсем туманными, все-таки верил в лучшее будущее. Не поддавался иллюзиям, но все же сильно надеялся. Потому что знал, чего он стоит, был убежден, что ему есть что сказать. И знал, что он скажет это свое слово. Но теперь судьба, похоже, сильнее него. У него нет денег, нет работы, нет контрактов. И нет семьи. Ему остается опять прибегнуть к великодушию тестя. «Король на час», решительно снятый с афиши, похоронил его надежды. Такова действительность, которая его окружает. Он начинает сомневаться в себе. Считает, что ошибся в своем праве творить, и, быть может, вовсе не надо было даже предпринимать эту попытку утвердиться в Милане. Он не бывает больше в «Ла Скала» — ни на премьерах, ни на повторах известных опер. В таком состоянии подавлен-

ности его не интересует, разумеется, и музыка балета «Сильфиды», в котором великая Тальони танцует с триумфом и приводит публику в безумный восторг.

Ни друзей, ни театра, ни оживленных бесед, ни встреч, ни даже каких-нибудь добрых минут, о которых стоило бы вспомнить. Он угрюмо замыкается в себе и своих мрачных мыслях, которые постепенно делаются все более циничными и безутешными. Ему нет еще и тридцати, а он уже чувствует себя стариком, человеком, оплакивающим утраченные возможности, живущим прошлым, которое не в силах вернуть. Нельзя быть молодым, если нет надежды, что движет тобою, словно легкий бриз. Каждому своя судьба. Если Россини в его возрасте был уже утомлен от славы, то он, Верди, не может больше и мечтать о ней.

Корсиа деи Серви, виа Дурини. Узкие мокрые ступеньки, ведущие в меблированные комнаты. Маленькая дешевая траттория. Холод, пронизывающий до мозга костей, люди, проходящие мимо и даже не замечающие тебя. Не с кем и поздороваться. Он проводит время в бесцельном хождении по узким улочкам, разбегающимся от Собора. Закутан в черный плащ, вокруг шеи толстый шарф, глаза строгие, лицо худое и бледное, густая темная борода, сутулые плечи. Таков молодой Верди, приехавший завоевывать Милан, но потерпевший фиаско. Теперь ему не нужно больше ничего — он не хочет ни бороться, ни сопротивляться, ни писать музыку. Живет сегодняшним днем. И все дни его одинаковы.

Он не замечает ничего, что происходит вокруг. Между тем именно теперь Д'Адзельо может написать, что Австрия «...тридцать лет правила Ломбардией с помощью театра «Ла Скала». И надо признать, до поры до времени это неплохо удавалось ей». Верди нет дела ни до Италии, ни до Карло Альберто, ни до Австрии. Можно предположить, что его не интересуют также ни Мадзини, ни карбонарии, ни патриоты. Он не читает газет. Иногда лишь заглядывает в Библию, перелистывает «Обрученных» или какой-нибудь скверный авантюрный роман. События политической жизни проходят мимо него. Он пытается заработать что-нибудь, давая уроки музыки. Но делает это неохотно. Приходит в богатый дом буржуа или знати и учит их юного отпрыска сольфеджио, нотному диктанту или игре на фортепиано. Вот, значит, для чего он так упорно занимался с Лавиньей? Именно для этого нужно было корпеть над ка-

нонами, фугами и контрапунктом? Когда у него возникают подобные вопросы, он старается не отвечать на них. Он тянет время, перебиваясь кое-как. Ведет странную, пустую жизнь. Без фантазии, без всплесков, без мыслей. В душе копится злоба, даже когда он притворяется, будто ему все нипочем. Да, его Милан вовсе не такой, как у Стендаля или Мандзони. Даже не такой, как у Мерелли. Его Милан — это город, ничего не сулящий молодому человеку, у которого нет денег и надежд, нет даже мечтаний. Впрочем, мечтать он никогда особенно не любил. Он привязан к невыдуманной действительности, а она ничуть не утешительна.

Начинаются холода, выпадает первый снег. Тот снег, который так красив, когда покрывает засеянные поля, сберегая под своим покровом зерно, чтобы оно проросло весной. Но здесь, в городе, этот снег сразу же превращается в грязь, слякоть, которую топчут копыта лошадей, разбрызгивают колеса карет. Как-то спит сейчас под белым покрывалом его долина. Какая там тишина под этим серым неохватным небом, среди черных, голых деревьев и обледенелых каналов! В комнате холодно, дров для печки он покупает мало. Когда стужа становится невыносимой, он кутается в свой длинный черный плащ, выходит на улицу и долго бродит в одиночестве по городу. Он не смотрит по сторонам, не останавливается перед витринами, его ничто не интересует. Ему достаточно просто шагать, чтобы убить время. В Милане много прекрасных палаццо, садов и парков, немало теплых, уютных домов. Из их окон льется свет. Но он не замечает этого. В сущности, своего дома у него так никогда и не было. Он горестно качает головой и идет дальше.

Во время одной из таких одиноких прогулок он сталкивается с импресарио Бартоломео Мерелли. Тот бросается ему навстречу, радостный, говорливый. Берет под руку, идет вместе с ним. Верди пытается уйти от него, поскорее ответить на вопросы и опять остаться одному, замкнуться в своем недовольстве и озлоблении. Недавно Мерелли передал ему либретто под названием «Изгнанник». Верди нехотя прочитал его и не написал ни одной ноты. Оно не понравилось ему. И потом у него нет ни малейшего желания садиться за фортепиано. Он придумывает какой-то предлог, чтобы расстаться с Мерелли. Но тот не сдается, настаивает и ведет его по направлению к театру «Ла Скала». Приглашает подняться в ка-

бинет, всего на пять минут, ему надо попросить об одной небольшой любезности, совсем пустяк. Пересыпая беседу шутками, он предлагает уступить «Изгнанника» Николаи. Верди тотчас же соглашается. И даже с облегчением. Потом импресарио заводит другой разговор, начинает исподволь уговаривать его. Расхваливает какой-то сюжет, а потом оказывается, что и либретто на этот сюжет уже закончено. Его написал Солера. Специально для Николаи. Великолепный сюжет, динамичный, с выдумкой. Но Николаи не понравился. Почему бы Верди не взглянуть на него? Без всяких обязательств. И они по-прежнему останутся друзьями. Пусть он только прочтет его. Он сразу же загорится. Верди мрачнеет. Он не хочет больше заниматься ни оперой, ни вообще музыкой. Отказывается. Но Мерелли настаивает, просит подумать и не отвергать работу Солеры, не познакомившись с нею. Открывает ящик стола, достает толстую тетрадь, засовывает ее в карман плаща Верди и прощается с ним.

«Я вернулся домой, — расскажет спустя много лет Верди, — и со злостью швырнул рукопись на стол. Падая, тетрадь раскрылась. Я невольно взглянул на лежавшую передо мной страницу и прочитал: «Лети же, мысль, на крыльях золотых...» Я прочел стихи дальше, и они глубоко взволновали меня. Это был к тому же почти парафраз из Библии, которую я всегда любил читать. Я пробежал одну строфу, другую. Но, все еще твердый в своем намерении не писать больше музыки, сделал над собой усилие, закрыл тетрадь и лег спать. Только где там... «Набукко» сверлил мне мозг, сон не приходил. Я поднялся и прочел либретто не один, не два, не три раза, а много раз, так что к утру, можно сказать, уже знал сочинение Солеры наизусть. (...) День — строфа, день — другая, так постепенно опера и была написана».

Вот как он спасается, вот в чем находит силы противостоять самому себе, когда уже не на что больше надеяться, — в работе, в музыке. Веря в то, что он делает, захваченный драматизмом сюжета, зная, что на этот раз выбор правилен. Он полон вдохновения, он убежден, что эту историю закабаленного народа, безумства короля и невероятного тщеславия стоит положить на музыку, она волнует его, рождает ответные чувства. Тут были новые герои и ситуации, которые потрясали. И возникло желание снова заставить зазвучать свою душу. Он хватается за «Набукко» с пылом и горячностью, которые внезапно перечеркивают страдания, тревогу, апатию предыду-

щих месяцев. Работает с уверенностью, что на этот раз не ошибется, что это его последняя возможность вырваться вперед. Он должен иметь успех, большой успех. Он не может больше довольствоваться уважительными аплодисментами, как это было с «Оберто».

Вот почему он недоволен либретто. Тема прекрасная, и сюжет тоже, но Верди уже получил хороший урок с «Королем на час». Он знает, что публика терпеть не может длиннот, что действие должно развиваться стремительно, атакой. Поэтому он требует от Солеры изменений, добавлений и сокращений. А тот, набивший руку ремесленник, считает свою работу законченной и не хочет больше тратить время на «Набукко». И вообще, что это еще за новости, где это видано, чтобы какой-то молодой, к тому же недавно провалившийся дебютант вздумал учить мастера его ремеслу? Откуда взялся такой? И что он о себе воображает, этот Верди?

Но Верди упрям, как настоящий крестьянин, который знает, что поле даст хороший урожай, если его добросовестно вспахать и обработать. И его поле — «Набукко», на которого он ставит все, — должно быть именно таким, какое нужно ему, каким он представляет его себе. И пусть Солера протестует сколько угодно, пусть таращит глаза, точно разбушевавшийся мушкетер, вопит и кричит. Если нужно, он тоже может покричать и поругаться, и даже еще погромче. Кончается тем, что верх берет Верди, и либреттист садится за работу, сокращает одни сцены, придает иную окраску другим, меняет соотношение героев и фона, бóльшую роль отводит хорам, и вся опера приобретает более драматический характер, в ней ощущается глубокая боль, появляется мотив скорби, чего прежде не было.

Вот теперь «Набукко» становится именно таким, каким его хочет видеть Верди, — мужественным, полным силы, с напряженными драматическими сценами, в которых явно преобладают трагические чувства. И над всем главенствует хор. Эта опера создается человеком, идущим от земли, сдержанным и сосредоточенным. Верди трудится как одержимый. Он сам делает оркестровку, местами резко, грубо, но порывисто и увлеченно. А потом шлифует, пересматривает, поправляет. Музыка рождается легко, свободно, почти без видимого усилия, льется широкой, напевной мелодией. Чутье великого художника и деятеля театра подсказывает ему, что сюжет этот, героем которого является угнетенный народ, стремящий-

ся освободиться от оков, этот стон-жалоба о прекрасной потерянной родине наверняка найдет в публике горячий отклик. Поэтому он выделяет в «Набукко» именно эту тему. Работа идет ему на пользу, он делает ее с удовольствием. Она позволяет ему почувствовать себя полезным, поверить в свои силы, вернуть смысл своему существованию. У него снова есть что сказать, открыть целый мир, который живет в его душе. И по мере того как продвигается сочинение, он снова становится музыкантом, каким был прежде. У него опять начинает болеть горло, а это значит, что все в порядке. Так всегда случается с ним, когда нужно писать музыку.

Но тут вдруг начинает сомневаться Мерелли. Когда осенью 1841 года Верди сообщает ему, что закончил «Набукко», импресарио выражает удовлетворение и, как это принято в подобных случаях, поздравляет его. Но оставляет без определенного ответа просьбу молодого маэстро показать оперу в ближайшем карнавальном сезоне, вернее, после некоторого колебания делает шаг назад — заявляет, что для карнавального сезона у него уже есть «три новые оперы известных авторов и давать новую оперу начинающего композитора было бы рискованно для всех». И поэтому советует подождать хотя бы до весны. Но Верди торопится, безумно торопится. Он знает, что написал оперу, которая не может провалиться. Он убежден в этом, уверен, что «Набукко» понравится. К тому же это его новая, оригинальная опера. Он не сомневается, не колеблется, не опасается за нее. «Набукко», заявляет он, или пойдет в карнавальном сезоне, или вообще никогда не пойдет. Конечно, он напрасно так горячится. Впрочем, не совсем напрасно. Ему определенно известно, что в карнавальный сезон он может рассчитывать на таких прекрасных певцов, как Джузеппина Стреппони и Джорджо Ронкони, которые весной уже не смогут принять участия в спектакле, так как ангажированы в другом театре.

Наступает канун рождества. Милан в праздничном убранстве. Верди отправляется к Стреппони. Он показывает ей оперу и проигрывает партию Абигайль, которую написал, думая о ней и ее голосе. Сопрано в восторге, она обещает самую горячую поддержку, обещает уговорить Мерелли. Тот кривит нос, тянет с ответом. Вопрос остается нерешенным, но Верди еще надеется. А потом появляется столь ожидаемая афиша карнавального сезона, и «Набукко» в ней нет. На этот раз Верди всерьез

выходит из себя. Он пишет импресарио очень резкое, почти оскорбительное письмо. Мерелли не выдерживает такого натиска и возвращается к своему обещанию. Ладно, пусть Верди демонстрирует свой плохой и бурный характер. Лишь бы не потерять дружбы, он постарается выполнить его просьбу. У него есть, правда, некоторые сомнения относительно этой новой оперы, ведь никогда еще не появлялась прежде подобная партитура. Будем надеяться на лучшее. Мерелли велит перепечатать афишу, и на этот раз набранный большими буквами «Набукко» занимает в ней почетное место. Однако импресарио не упускает случая поторговаться. Расходов много, жалуется он, а доход такой скудный и ненадежный. Поэтому, откровенно говоря, он не может опять идти на риск и заказывать новые декорации и оригинальные костюмы. Верди придется довольствоваться тем, что есть на складе: кое-что из римской эпохи, что-то из греческой, найдется, наверное, и что-нибудь более или менее восточное. Тем более что публика на оформление все равно не обращает внимания. Ее интересуют музыка, пение. И Верди соглашается, нельзя же иметь все, что хочешь. Пока с него достаточно, что «Набукко» стоит на афише и есть хорошие певцы.

Начинаются репетиции. И у оркестрантов, хористов, машинистов сцены, певцов сразу же возникает особое любопытство, которое очень скоро переходит в удивление и изумление. Они столкнулись с чем-то совершенно новым, с оперой, дотоле неизвестной, покоряющей своей силой и простотой. Они слышат в ее музыке, рождающейся подобно огромным волнам, мощь, неистовство, которых прежде на итальянских сценах никогда не было. Она похожа на ураганный ветер, на вихрь, она словно бурное живительное дыхание, овладевающее тобой и не отпускающее до тех пор, пока не умолкнут звуки. Мелодическая и гармоническая конструкция оперы предельно проста. Все держится на нескольких основных темах. Но пение, которое рождается при этом, доносится будто откуда-то очень издалека. Это верно, оркестровка, возможно, чересчур шумная. Увертюра, например, буквально грохочет от ударов литавр и, кажется, более пригодна для духового оркестра, нежели для симфонического. Но в ней есть огонь, охватывающий затем всю партитуру. И это пламя придает какую-то невероятную окраску всей музыке. И какой захватывающий, местами почти дикий ритм. Возможно, все это надо расценивать как недоста-

ток. Возможно. Но все это говорит и о появлении новой личности, властного характера, который предлагает свой взгляд на мир, свою манеру петь, и от нее уже невозможно отказаться. И герои тоже — контрастные по характерам, почти обезумевшие от охвативших их страстей, яростные, сильные. Все это вместе рождает прерывистую, шумную фразировку, создающую ощущение с трудом управляемой силы. И на этом фоне звучит мрачная, фатальная ария, полная страдания и боли. И еще хор. Хор, который объединяет действие и всех его участников. Таким предстает «Набукко» тем, кто слушает оперу на репетициях, пока Верди ругается, проклинает и буквально из кожи вон лезет, чтобы все сладить.

Разумеется, об опере говорят. Слухи быстро расходятся из «Ла Скала», проникают в салоны, к многочисленным группам меломанов, любителям новинок. Некоторые газеты даже преждевременно пишут о ней, пересказывая возникшие впечатления. И оперу ждут с нетерпением. Слухи обрастают подробностями. Говорят, например, что партия Абигайль очень трудна, необычна по вокальным средствам, что это необыкновенно яркий характер — женщина целиком во власти безумного тщеславия, без остатка сжигающего ее. Новости доходят до Буссето. На этот раз юноша из Ле Ронколе всерьез заявил о себе, надо помочь ему, побыть рядом с ним в день премьеры, надо сколотить клаку и поддержать его аплодисментами.

«Набукко» — это действительно нечто новое. Это и в самом деле оригинальная опера. И главный ее персонаж, если присмотреться, уже носит черты будущих вердиевских отцов-страдальцев (от Риголетто до Филиппа II и Амонасро, не говоря уже о Симоне Бокканегра). Все они несчастные, страстные и нежные, все на грани безумия. Прежде никогда не было на сцене подобных героев и такого непосредственного пения. Страдание и гнев тут действительно страдание и гнев, а не их изображение.

Опера выходит на сцену 9 марта 1842 года. Вечером в Милане еще прохладно, порывами налетает довольно свежий ветерок. Зрителей, однако, не волнует непогода. С самого начала увертюры «Набукко» захватывает и покоряет их. Успех очевиден. Последние ноты грандиозного финала заглушаются аплодисментами и рукоплесканиями. А еще раньше безудержный, безумный восторг публики вызывает хор «Va, pensiero, sull'ali dorate» («Лети же, мысль, на крыльях золотых»). Это молитва необычайной чистоты и солнечной ясности. Хор поет ее в унисон.

Новизна музыкального языка покоряет и увлекает слушателей. Верди несколько раз вызывают на сцену, и он благодарит за аплодисменты. Когда он кланяется (не слишком много, по правде говоря, и всегда неловко), ледяная улыбка кривит его губы. Теперь он доволен. Он добился своего. Но от волнения не теряет голову. Он знает, что эта же самая публика, которая сейчас аплодирует ему, *безжалостно осудила его «Короля на час»*. Нет, он не любит публику, даже когда ему рукоплещут и кричат «браво, браво!». Верди избегает восторга толпы, не братается с нею, не умиляется. Он думает об Антонио Барецци, который приехал из Буссето с мешком золота, чтобы купить, если понадобится, успех, заплатив за «горячие» аплодисменты. Вот и хорошо — на этот раз ему не пришлось потратиться. И не придется больше ничего тратить и в будущем. Потому что теперь Верди прекрасно усвоил урок. Потому что теперь он знает, что такое публика. Теперь он понимает, что новизна его музыкального языка и умение вызывать к жизни новые, более сильные страсти, простые, но неизменные и вечные чувства находятся в превосходной гармонии с темпами, которые за последние несколько лет пережили полную и глубокую трансформацию. Эти новые требования, возможно, и вынудили умолкнуть и удалиться от дел великого Россини.

Критика внезапно становится лучшей подругой Верди и забывает, с какой легкостью иронизировала на премьере «Короля на час». 13 марта «Гадзетта ди Милано» публикует рецензию на «Набукко», в которой, между прочим, утверждает: «От своей первой оперы до этой Верди очень вырос, и его идеи приобретают своеобразное развитие. Настолько, что если кто-нибудь из критиков и не согласится с утверждением, что новая опера Верди — это определенный прогресс в оперном искусстве, то он все же не сможет отказать ему в огромнейшей, буквально грандиозной творческой силе». И Романи (ничего общего со знаменитым либреттистом) так пишет в «Фигаро»: «Верди вложил в эту оперу огромный, изнурительный труд. (...) Скажу прямо, она потрясает слушателей, она вынуждает их бешено аплодировать и кричать от восторга». Теперь игра действительно закончена. «Набукко» идет каждый вечер при переполненном зале. Издатель Джованни Рикорди, обладающий безошибочным чутьем, делает решительную ставку на этого молодого композитора. Верди еще нет тридцати лет, и будущее определенно за ним. Сейчас, когда отошел от творчества Россини,

уже нет Беллини и движется к безутешному закату блистательный Доницетти, никто не может противостоять этому Джузеппе Верди из Ле Ронколе. Возможно, у него плохой характер, он упрям и высокомерен. Но утверждают также, что он человек серьезный, без глупостей, придирчивый профессионал, стремящийся непременно вырваться вперед. За публикацию партитуры Рикорди дает ему три тысячи австрийских лир. Это начало одного из самых счастливых и прочных содружеств в истории оперы.

После премьеры «Набукко» был повторен в «Ла Скала» всего семь раз. Но спустя несколько месяцев, когда оперу поставят вновь, спектакль выдержит 57 представлений. Доницетти, прослушав «Набукко», скажет: «Это прекрасно! Это великолепно!» Мерелли больше не сомневается. Надо использовать музыканта в полную меру, и он предлагает ему написать оперу для открытия следующего сезона. Он кладет перед ним контракт, в котором не проставлена сумма гонорара. Верди впервые в жизни испытывает некоторое смущение и не знает, как быть. Он советуется со Стреппони (в какой-то мере своей покровительницей), и она называет сумму, которую Беллини получил за «Норму»,—восемь тысяч австрийских лир. Эту цифру и пишет Верди в контракте.

Легко завоевывать светское общество, когда пользуешься успехом. Тебя ищут, тебя приглашают в салоны, на званые ужины и праздники для знати. Колесо фортуны вертится и тут. Имя Верди становится привычным во всех миланских дворцах, даже в тех, куда допускают лишь самых избранных. Поскольку он немногословен, замкнут, не знает светских условностей и с упрямой настойчивостью скрывает свою личную жизнь, всем особенно интересно узнать о нем побольше. Кто он, где родился, кто его покровители, где жил раньше, с кем встречался? И хотя любопытные стараются вовсю, узнать не удается ничего. Верди принят в салоне графини Кларины Маффеи, с которой сразу же завязывает прочную дружбу — она сохранится до последних дней жизни Кларины. Верди постоянный гость в доме графини Аппиани. Говорят, что эта светская красавица была любовницей Доницетти. Считают, что теперь, повинуясь движению волны, она станет возлюбленной Верди. Так уж устроен мир, так уж ведут себя светские красавицы, которые обожают оперу.

Как бы мало ни был расположен Верди к светской

жизни, каким бы ни казался медведем, сладость успеха хочет вкусить и он, сын трактирщика. Верди поддерживает беседу, шутит, острит, рассылает галантные записочки, по которым видно, как мало у него подобного эпистолярного опыта: «Поцелуй — одной, и ничего — другой. С Пеппиной мне еще предстоит свести большие счеты. Она не уйдет от меня, коварнейшая». И очаровательной графине Морозини: «А вам желаю море здоровья, и помните, что я — сама нежность. Море нежности». Это ослепление успехом, «светское опьянение». Но Верди хитер, настоящая лиса. Тут есть и свой расчет. Он прекрасно знает, что эти салоны, эти дамы и их кавалеры создают общественное мнение и готовят почву для очередного испытания — открытия нового сезона. Иметь на своей стороне светское общество, обладающее весом, — это уже очень много. Он не любит это общество, но пользуется им с безошибочным инстинктом. Вот почему продолжает светскую жизнь, бывает в салонах, пишет неуклюжие послания. Разумеется, он знакомится и с Россини. Это происходит, когда тот приезжает в Болонью на исполнение своего «Стабат матер», которым в этом сезоне дирижирует Гаэтано Доницетти. В письме Верди так сообщает об этом знакомстве: «Провел в Болонье пять-шесть дней. Побывал у Россини. Он принял меня весьма любезно, и отношение его показалось мне искренним. Как бы там ни было, я очень рад этой встрече».

Отношения между двумя великими музыкантами никогда не поднимутся выше определенного уровня. Они встретятся еще несколько раз, но дальше подмороженной вежливости не пойдут. Слишком различны характеры этих людей, принадлежащих к двум совершенно непохожим историческим эпохам, к разным мирам, имеющим совсем мало общего. Они чересчур самолюбивы оба, хотя каждый по-своему, чтобы понять друг друга. К тому же, послушав «Набукко», Россини так отозвался о Верди: «Это композитор в каске». Шутка, разумеется, быстро распространилась, дошла до ушей Верди, который запомнил это навсегда. Ведь у него нет чувства юмора. И никогда не будет. Еще меньше юмора у него сейчас, в начале борьбы. И он никогда не мог забыть придавленности и унижений, пережитых в молодости. Мешали и злость, и мучительная досада от сознания, что он самоучка.

Верди все чаще появлятся в свете, в салонах. Они нужны ему, полезны. Он бывает и в Буссето, но не за-

держивается там надолго. Если в Буссето ему и прежде было тесно и он с трудом переносил местное общество, можно себе представить, каково ему теперь. По счастью, там недалеко деревня, которая никогда его не огорчает. Самое любимое занятие Верди в Буссето — долгие прогулки по полям. Он изучает землю, смотрит, хороша ли она, прикидывает, какую и где стоит купить. Потому что это уж точно: как только он наберет достаточно денег, непременно купит себе добрый кусок земли под солнцем, фермы, хлева, винные погреба, виноградники. Земля — это надежное дело, это уверенность в будущем, вознаграждение человеку, который всегда был беден и устал от лишений. Земля и еще музыка станут его судьбой. Он всегда терпеть не мог бедности. Шуберт — этот ангел музыки — мог оставаться бедным и быть счастливым. Нищим и довольным. И вести жизнь богемы. Верди не может. Он не ангел музыки. Он бард, певец, одержимый звуками и призраками и самим собой. Земля и музыка. Но музыка может иссякнуть. Может наступить такой день, когда ничего не в силах будешь написать. Земля же никуда не денется. Смотри на нее сколько угодно, вот она перед тобой, и ты чувствуешь себя уверенно, чувствуешь, что ты — хозяин. Хозяин.

Но соловья баснями не кормят. И он пишет новую оперу. На этот раз при выборе либретто у него не возникает сомнений. Он берет один из сюжетов Томмазо Гросси. А либреттистом, чтоб ничем не рисковать, пусть будет Солера. Мерелли и Рикорди согласны. По характеру опера будет напоминать «Набукко» — преобладание хоровых сцен и контрапунктов, сложное переплетение личных судеб. В нужный момент вступит хор, который повторит успех гимна «Лети же, мысль». Для более верного успеха — а он должен быть верным — надо еще ярче подчеркнуть мысль о национальной независимости.

Возможно, рассуждая таким образом и строя подобные планы, Верди (по крайней мере, в начале работы) не отвечает своим художественным побуждениям. Но сейчас для него главное —ремесленническое желание испробовать свои силы в создании хорошо упакованного продукта, который будет иметь успех у публики. Еще не пришло для него время прислушаться к более глубоким музыкальным требованиям драмы, которыми он, несомненно, владеет. Он хочет повторить опыт «Набукко». Это нужно ему, чтобы утвердиться и развеять последние остатки сомнений, обеспечить себе прочное будущее.

В его новой опере «Ломбардцы в первом крестовом походе» меньше непосредственности, в сценических ситуациях проглядывает холодный расчет, но в эту работу автор вкладывает больше опыта, пишет старательнее. И контролирует шаг за шагом Солеру. Теперь он может повышать голос и сколько угодно командовать, навязывая свою волю. Теперь он — автор, имеющий успех. Он знает, что рецепт, составленный им, определенно понравится нынешней публике — родина, народ, свобода, справедливость, гимны, военные марши и господь бог, призываемый на помощь тем, кто сражается за эти идеалы. Хор, тут нужен хор. Так рождается «O Signor che dal tetto natio» («О господь, что от родного крова»). По мере того как опера приобретает ясные очертания, возникают осложнения с цензурой. Сначала возражает архиепископ Милана, человек властный и упрямый. Он не желает, чтобы на сцене изображалась библейская Иосафатова долина. Вслед за ним протестует Торрезани — австрийский полицейский цензор. Он действует на Верди более осторожно. Но все напрасно. Пусть архиепископ угрожает чем угодно, сцену в библейской долине он не уберет.

Опера выходит на сцену 11 февраля 1843 года. Публика в безумном восторге, после хора «O signor che dal tetto natio» овации длятся бесконечно. Критика благожелательна. Издатель Рикорди снова выкладывает деньги. Словом, происходит все то, чего хотел Верди, — повторение «Набукко». И все же «Ломбардцы» — это не бог весть что. В опере есть манерность, косность, хотя встречаются и очень мелодичные страницы, сцены большой драматической силы. Нет, однако, стилистического единства, нет настоящего нравственного стержня. Безусловно мастерство и старательная работа. Местами вырывается непосредственное, искреннее чувство. И еще: снова возникает впечатление, что этот Верди может сказать нечто новое, что у него своя собственная манера писать музыку. Но если послушать оперу внимательно, в «Ломбардцах» ощущается и некоторая усталость, неровность вдохновения и кое-где затрудненное дыхание.

Спектакль повторяется 27 раз, и Мерелли теперь уже не сомневается, что нашел курицу, которая несет золотые яйца. Он утверждает, что этому Верди суждена великая карьера, мало того — он займет в сердце публики место Россини. Верди же, посвятивший «Набукко» «светлейшей эрцгерцогине Аделаиде Австрийской», свою новую работу

намерен преподнести Марии Луизе — правительнице Пармы. Обращаясь к графу Бомбеллесу с нижайшей просьбой испросить на то ее дозволения, он добавляет: «Была бы вечной моя благодарность, и беспредельно мое благо, если б великодушие монаршей правительницы удостоило меня какого-нибудь знака отличия, после чего мне не оставалось бы больше ничего желать для обеспечения блестящей карьеры».

Понятно, когда речь идет о родине и о свободе, о народе, который уповает на господа бога. Вполне понятны и идеи Рисорджименто. Однако нужно думать и о конкретном, реальном деле. Лучше иметь хорошие отношения с властями, во всяком случае, до тех пор, пока ты еще не достиг окончательной цели. Пока ты еще не хозяин сам себе. Верди — крестьянин. А крестьяне никогда не бывают ни в чем уверены, им нужны прочные гарантии.

Дворянское звание может быть одной из таких гарантий. И позолоченные салоны тоже могут щедро раздавать их. Так что снова угодничество, записочки, визиты. Верди знает, что ему еще нужно это общество, которое властвует, задает тон и повелевает модой. Его связь с Аппиани упрочивается. Когда они не встречаются, обмениваются записками. Музыкант посылает ей букеты цветов, графиня отвечает коробками конфет. Он бывает и в доме Фреццолини. И все чаще видит Стреппони, только тут он, похоже, испытывает другие чувства. Тут нечто большее, чем галантная дружба, мимолетная симпатия. Их связывает ощущение доверия, покоя, надежности, им хорошо, потому что они без слов понимают друг друга.

Миланские дамы наперебой оспаривают Верди. Им нравится эта его подчеркнутая строгость, сдержанность, ярко выраженная мужественность, всегда холодная галантность, которую невозможно растопить. Привлекают изящная фигура, бледное лицо, темные печальные глаза и еле заметная меланхолия, разлитая в них. Вдобавок он овеян славой победителя. А ведь известно, что женщинам в прошлом веке почти всегда нравились победители.

Этот человек не теряет времени даром, он очень спешит достичь цели. И когда граф Карло Мочениго, директор театра «Ла Фениче» в Венеции, предлагает ему написать оперу для карнавального сезона 1843/44 года, маэстро не колеблется. После четырех дебютов в «Ла Скала» он решает сменить сцену. К тому же «Ла Фениче» — один из самых знаменитых итальянских театров. Решено: следующую оперу он напишет для Венеции.

ГЛАВА 5
НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Тридцать лет. Он все такой же упрямый и замкнутый, не слишком разговорчив, суров и непривлекателен, в письмах допускает много грамматических ошибок, не знает ни английского, ни французского языков. Провинциал. Это видно и слышно сразу. Но он знает, чего хочет, знает, как достичь цели. Теперь он не сомневается в успехе. Хорошо знает публику и ее вкусы. На предложение написать новую оперу никогда не отвечает отказом. И всегда держит слово. Торопится, спешит наверстать упущенное. Понимает, что в течение нескольких лет ему суждено писать оперы только по заказу. С каждой новой афишей новая опера. Это понятно — теперь он самый популярный автор, и публика хочет слушать его музыку. Он уверен, что любое его сочинение будут ставить в лучших театрах. Обсуждая очередной контракт, он решителен. Ставит условия, деньги требует вперед. Так начинаются годы, которые он сам впоследствии назовет «годами каторги», — без передышек, без пауз, одна опера за другой. И никаких сомнений эстетического порядка. Почти никакого критического фильтра.

Сила, которая движет им, неистовство, ярость и стремление взять реванш представляют собой новое, совершенно уникальное явление в истории нашей оперы. Подобного человека, с таким колючим характером, с таким маниакальным, почти безумным желанием вырваться вперед, никогда еще не было в истории итальянской музыкальной культуры. Он изумляет почти всех, но немногие способны понять его.

Верди еще не выбрал тему для новой оперы, которая должна пойти в «Ла Фениче». Он мог бы взять сюжет «Кола ди Риенцо». Он считает, что это «великолепная тема». Но опасается, что цензура не пропустит его. Привлекает и «Поражение ломбардцев», но он отказывается и от этого сюжета, узнав, что не будет певцов для партий, которые он собирается написать в резкой, прерывистой манере. Затем возникает мысль взяться за «Короля Лира» Шекспира. Эта трагедия также останется его неосуществленной мечтой, о которой он никогда не перестанет думать. Пока же, считает он, приниматься за нее слишком рано. Верди неспокоен, нервничает, роется в исторических книгах, читает драмы. Затем предлагает

Мочениго тему из Байрона — «Двое Фоскари». Это венецианская история, поясняет он, она могла бы очень заинтересовать Венецию.

У Мочениго, однако, есть свое предложение. Он хочет, чтобы Верди написал оперу «Кромвель» на сюжет драмы Виктора Гюго. Этот французский поэт и драматург имеет повсюду грандиозный успех, его переводят на все языки, он моден, всюду только о нем и говорят. Верди возражает, говоря, что «Кромвель, насколько я знаю его историю, — это, конечно, хороший сюжет, но все зависит от того, как его трактовать». Словом, предложение не вдохновляет его. Он считает, что драма Гюго «не очень интересна, если учитывать требования музыкального театра». Верди теряет много времени на поиски сюжета, это требует такого же труда, как если бы он уже писал музыку. Возможно, даже больше. Для Верди выбор сюжета — это всегда сомнения, огромная тревога, вечное недовольство. Еще прежде, чем начать писать музыку, он охвачен заботой об оркестровых партиях, о репетициях, выборе певцов, декораций, наконец, о том, что скажет публика. Все это вместе дамоклов меч, висящий над ним. И постоянная мысль, что он не должен ошибиться, что экзаменам нет конца. Верди неплохо зарабатывает, но еще не чувствует себя уверенно. Землю еще не купил, а успех постоянно поддерживать трудно. Он из тех упрямых крестьян, которые, лишь бы разбогатеть, не жалеют здоровья, рискуют всем, но им так и не удается никогда сбросить с себя вековую печать нищеты и унижения. Он уже присмотрел себе одно отличное хозяйство, как раз в Ле Ронколе, оно называется Плугаро. Он душу бы отдал, лишь бы заполучить его, поскорее оформить сделку и уже точно знать, что оно принадлежит ему, что это его собственность. Нужно писать оперы, зарабатывать деньги, дышать пылью кулис, потакать вкусам публики.

В это время Верди начинает сотрудничать с Франческо Мария Пьяве. Либреттисту тридцать три года, он живет в Венеции, влачит довольно жалкое существование где-то возле интеллектуальных кругов, на задворках городской культуры. Он держит корректуру, печатает стихи, написанные для свадеб или каких-нибудь других семейных событий, публикует статьи и хотел бы заняться драматургией. Бывший семинарист, сын стеклодува с острова Мурано, продавшего из-за долгов свою мастерскую, человек мягкий, с незамутненной душой, Франческо Мария Пьяве — автор отвергнутого Верди либретто о

Кромвеле. Поначалу Пьяве все же уговаривает написать музыку на его стихи. Потом быстро понимает, что Верди не любит шутить, когда речь идет о выборе сюжета, примиряется и просит Моченига дать ему другой удобный случай поработать с Верди. И Моченига опять вспоминает о Викторе Гюго и предлагает музыканту трагедию «Эрнани», которая еще несколько лет назад привлекала Феличе Романи и Беллини. Верди соглашается. Сразу же понимает, что «Эрнани» словно специально создан для популярной оперы и он мог бы сделать его совершенно непохожим на «Набукко» и «Ломбардцев». Верди достаточно было лишь мельком познакомиться с драмой, чтобы сразу же загореться. Он немедленно пишет об этом Моченига, договаривается об оплате с либреттистом и сразу же принимается за работу, потому что к этому «Эрнани» у него родилась в душе «привязанность, больше которой быть не может». Пьяве тоже увлечен, он чувствует, что сотрудничество с Верди может быть плодотворным. Маэстро незамедлительно начинает объяснять ему, какое необходимо либретто. «Советую быть кратким», действие «должно быстро устремляться к концу акта», «ради бога, не кончайте акт рондо, но обязательно терцетом, и этот терцет должен быть лучшим эпизодом в опере», «пусть все будет кратко и пылко». Если его пожелания выполняются недостаточно быстро, он не скупится на упреки.

От такого натиска, от всех этих приказов, указаний, наставлений, советов и упреков Пьяве сначала теряется, а потом восстает. Он еще не привык к манере Верди. Хоть какое-то доверие к либреттисту надо бы все же иметь, черт возьми! И нужно дать ему наконец возможность работать спокойно. Ему и так уже пришлось отказаться от своего «Кромвеля». А теперь еще приходится иметь дело с таким несговорчивым, требовательным, заносчивым и упрямым музыкантом, которому и в голову не приходит поинтересоваться, а что думает либреттист. Но в конце концов Пьяве привыкнет к этому и станет самым надежным соавтором Верди — напишет для него лучшие либретто, в которых будут учтены все законы сцены. Вскоре он успокаивается и признает превосходство Верди. Маэстро, приехав в декабре 1843 года в Венецию, сможет написать Аппиани: «Венеция очень красива, поэтична, божественна... Но я бы не хотел тут жить. Мой «Эрнани» идет вперед, и поэт делает все, что мне надо».

Венеция не приводит его в восторг, и это понятно.

Слишком мягкая, чувствительная, вялая, отсталая по своим вкусам. И чересчур много моря. Верди впервые видит море и испытывает к нему какую-то неприязнь — нет у него конца, оно все время в движении и полно неожиданностей. Море — это что-то бесконечное, вызывающее какое-то странное чувство. То ли дело — река или болото, где все ясно и понятно. Кроме того, ему не до моря, надо закончить оперу в клавире, сделать инструментовку, потом начнутся репетиции за чембало. Уйма работы, а Венеция с ее каналами, площадями, кафе и ресторанчиками, с ее женщинами располагает к праздности. Работа с Пьяве идет уже не по почте. Они встречаются каждый день. Однако и при личном общении Верди не меняет своей манеры вести себя, не становится хотя бы внешне любезнее. Продолжает приказывать. Тон такой же, как в письмах. Нужно сделать так — и все. Сократить сцену, убрать строфу, усилить темп в финале, добавить огня, быть конкретным и не растекаться. И Пьяве, румяный, благодушный, с большой окладистой бородой и добрыми близорукими глазами, больше не возражает. Повинуется: исправляет, меняет, сокращает. Разве что иногда попыхтит, ерзая в кресле. Он всерьез увлечен этим худым, властным, не допускающим никаких возражений Верди, который временами кажется просто одержимым желанием сокрушить омертвевшие каноны традиционной оперы. *И он сокрушает эти каноны.*

Верди сочиняет без отдыха. А ему еще нужно присматривать за венецианским дебютом «Ломбардцев», которые, похоже, без всяких видимых причин идут к провалу. Верди сообщает об этом Аппиани: «Меньше четверти часа назад опустился занавес. «Ломбардцы» с треском провалились. Это был поистине классический провал. Не понравилось ничего, кроме кабалетты. Что ж, бывает и такое, и я рассказываю вам об этом ни с удовольствием, ни с болью».

И все же он огорчен. И немало. Он притворяется, будто ему все равно, но провал «Ломбардцев» мучает его. Он ведь не из тех, кто способен сносить поражения. К тому же это может предопределить исход «Эрнани». А эту свою новую оперу он очень любит, считает своим лучшим детищем. И не хочет провалиться. Откровенно признается своему миланскому знакомому Луиджи Тарканьи: «Пишу этого моего бедного «Эрнани» — и доволен. Несмотря на то что внешне спокоен, если опера провалится, расколошмачу себе голову. Я не смог бы пере-

жить такое, тем более что эти венецианцы ждут от меня бог весть чего... Наступает ночь, мое отчаяние». Он далек от спокойствия. Декорации и костюмы еще не готовы, оркестр, по его мнению, совершенно не сыгран. Либреттист и музыкант заявляют официальный протест руководству театра «Ла Фениче». И все же Верди, закончив инструментовку, не прекращает репетиции за чембало. Он работает, не щадя себя, бешено, с невероятной быстротой пишет ноты. Как обычно, его мучают болезни — горло, желудок, спина. Но он упрямо продвигается вперед. «Эрнани» ему нравится, как никогда еще не нравилась ни одна собственная работа. И музыка оперы — это портрет его души, отражение тайных черт его характера.

В Венеции все время сумрачно, холодно. Климат раздражает Верди. Но, разумеется, он не снижает темпа работы. Целые дни проводит в театре. Выходит оттуда с воспаленными глазами, больной головой и охрипшим от крика голосом. Всегда ведь приходится с кем-то спорить, когда ставишь оперу. Хорошо, что отношения с Пьяве все лучше. Добродушие либреттиста помогает умерить неистовство музыканта. Выступая в роли посредника, он старается сгладить все острые углы и восстановить мир, когда Верди поднимает бурю. Он берет на себя переговоры с цензурой, которая, впрочем, оказывается не столь строгой, как опасались. В эти первые месяцы 1844 года еще никто не подозревает, какой взрывчатой силой обладает «Эрнани», как глубоко отвечает эта опера ожиданиям публики. Она зазвучит подобно гимну и фанфарам, превратится в развевающееся знамя, станет выражением дум, голосом народа.

В день дебюта «Эрнани» — 9 марта 1844 года — зал переполнен до предела. В одном из писем к той же графине Аппиани Верди так пишет об этом: «Эрнани», прошедший вчера вечером, имел довольно приличный успех. Если б у меня были певцы, не скажу великолепные, но хотя бы способные петь, «Эрнани» имел бы такой же прием, какой был оказан в Милане «Набукко» и «Ломбардцам». Гуаско был совсем без голоса и так хрипел, что слушать страшно. Невозможно фальшивить больше, чем это делала вчера вечером Лёве».

На премьере триумфа не было, но с каждым спектаклем успех возрастает настолько, что становится безудержным. Люди часами стоят у кассы театра «Ла Фениче», чтобы купить билет. А когда сезон кончается, «Эрнани»

незамедлительно ставят в другом венецианском театре — «Сан-Бенедетто». И опера начинает свой победный путь по всей Италии — ей аплодируют во Флоренции, Риме, Милане. Публика отлично чувствует, что «Эрнани» — это новый решительный шаг вперед в развитии оперы и в творческой манере Верди. В опере столько жизни, такой напор страстей, что устоять перед ним невозможно. В ней столько счастливых находок, что она не может не поразить воображение публики.

Маэстро, как метко замечает Массимо Мила, «отказываясь от скользящей поверху мелодичности россиниевской хоровой оперы, почти оратории, открывает своим творением целую галерею характеров, которые меньше чем за десять лет вырастут в современные по звучанию образы Риголетто, Азучены и Виолетты».

Герои «Эрнани» сразу же властно заявляют о себе, многие их фразы становятся крылатыми, а их поступки образцом для подражания. Народ узнает в этой опере себя и считает ее своей. Об «Эрнани» не спорят. Опера принимается без оговорок, вся целиком. Ее поют на улицах, в остериях, во всех домах. В музыке «Эрнани» очень много юношеской свежести. Это, пожалуй, единственная опера Верди, в которой молодость бьет ключом.

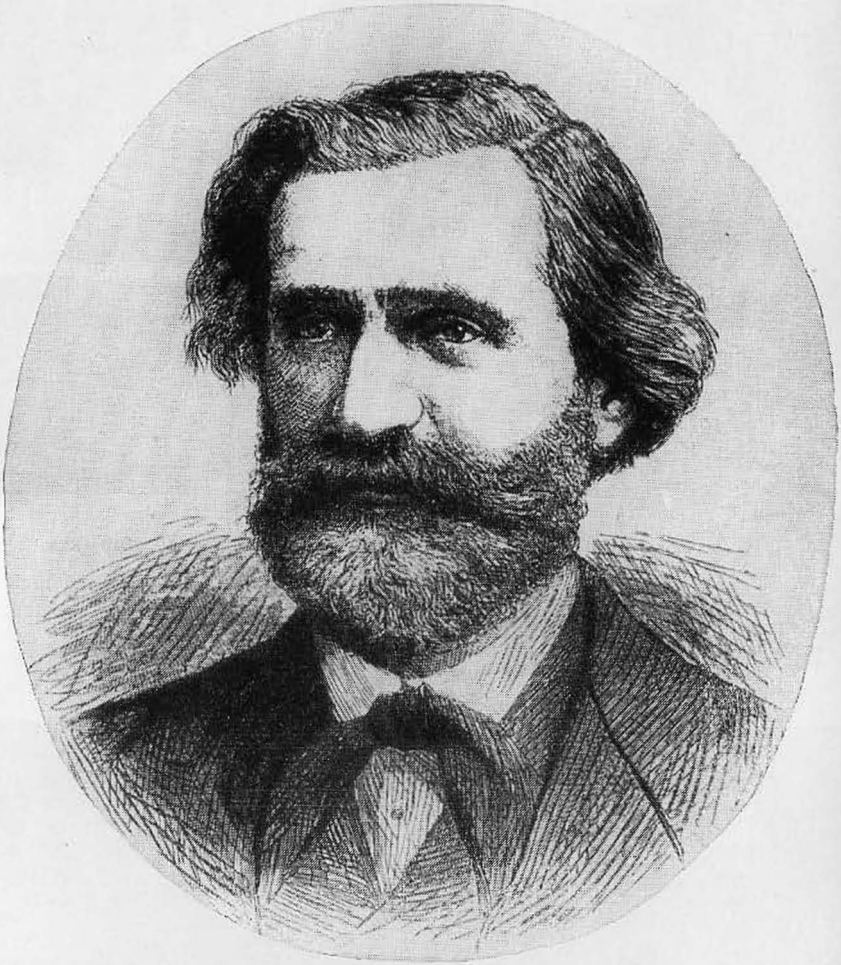
«Эрнани», без сомнения, одна из самых ярких работ раннего Верди. В сложнейшем переплетении сливаются воедино любовь, смерть, жажда власти и обладания, стремление к славе. Краски мрачные и кровавые. Но есть в ее музыке и мягкость, и непосредственность, и лиризм. И еще певучесть. Певучесть поистине поразительная. Но если Доницетти и Беллини с проникновенным лиризмом пели главным образом о любви, то Верди идет дальше и совершает чудо: с таким же порывом и увлечением он выражает в музыке любое чувство, какое бы ни владело в данный момент его героями, ни таилось бы в самой сокровенной глубине души, — ненависть, ревность, жажда мести, тоска по утраченному счастью, которое уже невозможно вернуть, сожаление по чему-то, чего человек никогда не имел и не будет иметь, — все превращается в песню. В широком, легком, естественном пении Верди выражает все лучшее, что в нем есть.

В «Эрнани» использован весь обычный арсенал эпохи: бандиты, повстанцы, изгнанники, гонимый герой с бледным лицом, жестокий старец, зрелый муж, чувствующий, как уходит молодость, женщина, любви которой добиваются трое мужчин (бас, тенор и баритон), герои в яро-

сти или в порыве любви воздевают руки. И конечно, все это происходит ночью, таинственной и зловещей ночью. В опере множество каватин, дуэтов, кабалетт, романсов, стретт, терцетов, ансамблей. Пьяве, побуждаемый композитором, не скупится на эффекты и включает в либретто буквально все, что можно, стараясь, как приказано, быть кратким и пылким. Мы видим тут полный набор ситуаций, типичных для романтической оперы, некую смесь из сказок, что рассказывают у камина, театра кукол, историй великих людей Франции, тут же персонажи авантюрных романов и стихотворений Томмазо Гросси и Джованни Берше [1]. Набор самых немыслимых страстей и характеров, высвеченных яркими огнями рампы. Этих персонажей можно было бы принять за картонных кукол, если бы не музыка Верди, не его бурная, неистощимая фантазия, которая одухотворяет их своим огнем, наполняет истинной жизнью.

Могучее, полноводное вдохновение и широкое мелодическое дыхание (поистине неистовой, дикой силы) не знает никаких границ. Так, партия «преступного Сильвы» с его запоздалой старческой любовью и мучительной ревностью, которая губит и преображает его, — это первая среди великих басовых партий Верди. Каватина Сильвы «Infelice! E tuo credevi!» («Несчастный! А ты верил!») достигает бесконечной печали, мрачного, безысходного страдания. Инструментовка, как отмечают многие музыковеды, возможно, излишне шумная, местами даже вульгарная. Что ж, Верди не изучал музыку в Вене, его родители не музыканты, культуры у него недостаточно, он не знает (еще не знает) правил изысканного письма. Случается, что и отдает вульгарностью. В этом нет ничего удивительного. Он учился сам, слушая плохие оркестры, сомнительных исполнителей, и учителя у него были или не слишком образованные, или закосневшие в формах XVIII века и дали ему мало. Но в «Эрнани» чувствуется такая властная сила, такой ритм, такое пылкое мелодическое дыхание и такая вдохновенная фантазия, что от всей этой вульгарности не остается и следа. В этой партитуре нет никаких колебаний, компромиссов, сомнений, как нет и ни одной пустой паузы. Все четко, обнаженно и непосредственно. Вульгарность? Возможно. Но в то же время образец драматической силы, дикой

[1] Берше Джованни — итальянский поэт-революционер, один из основателей итальянского романтизма.

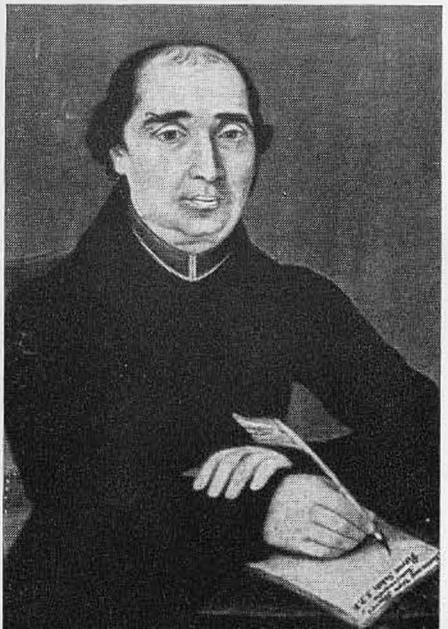


Джузеппе Верди.

Дом Д. Верди в Ле Ронколе. С картины художника А. Формиса. 1855 г.

Фердинандо Провези. Первый учитель музыки Верди.

Пьетро Селетти, учитель грамматики.

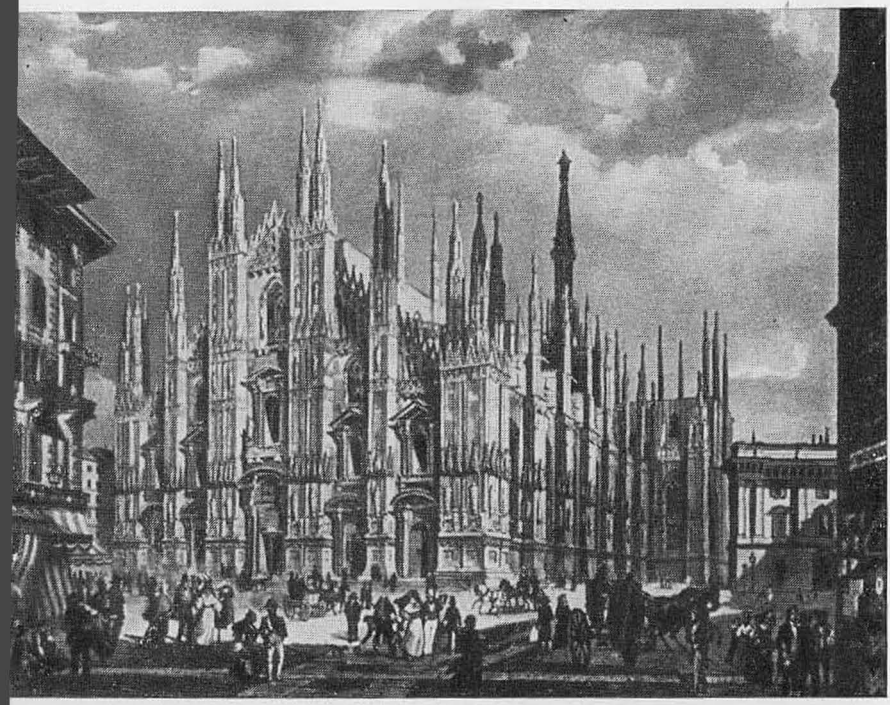


Антонио Барецци.

Клавиатура спинета, на котором играл маленький Верди.

Верди в юности.

Маргерита Барецци.

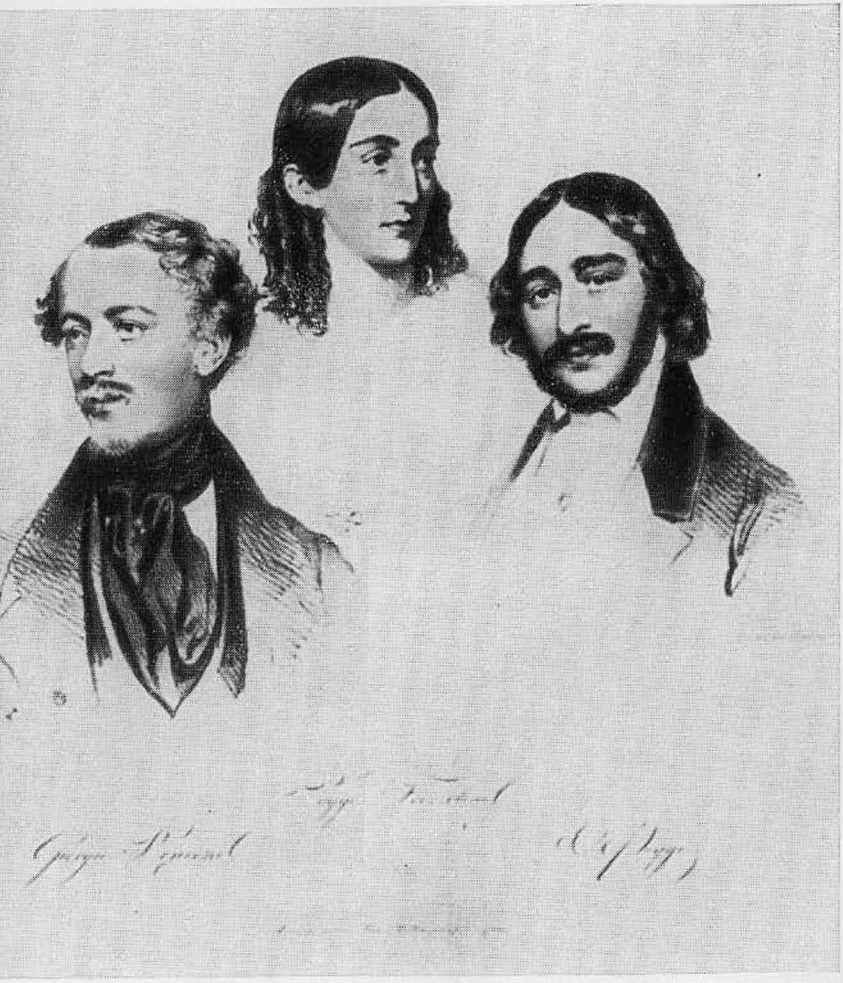


Театр «Ла Скала». С картины Анджело Мариани.

Миланский собор.

Бартоломео Мерелли.

Джузеппина Стреппони —
в роли Нины в опере Паизиелло
«Нина, или Сумасшедшая
от любви».



Графиня Кларина Маффеи.

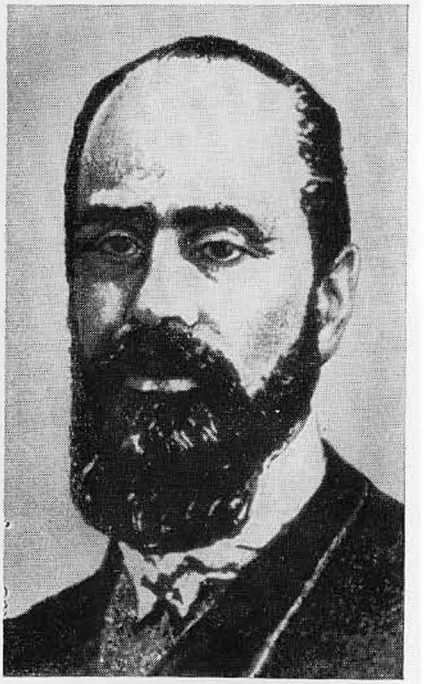
Темистокле Солера.

◁ Джорджо Ронкони, Эрминия Фреццолини и Антонио Поджи.

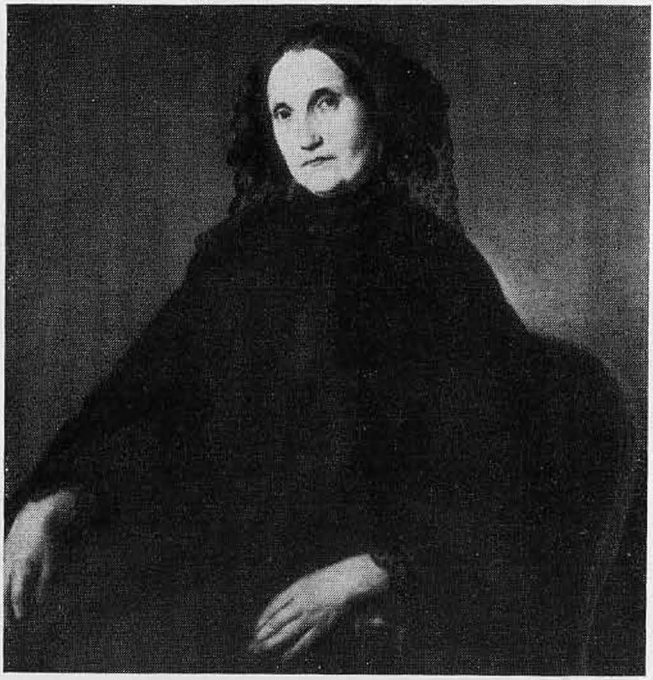
Джузеппина Стреппони в 1842 году.

Джузеппе Верди в 1842 году.

Андреа Маффеи.

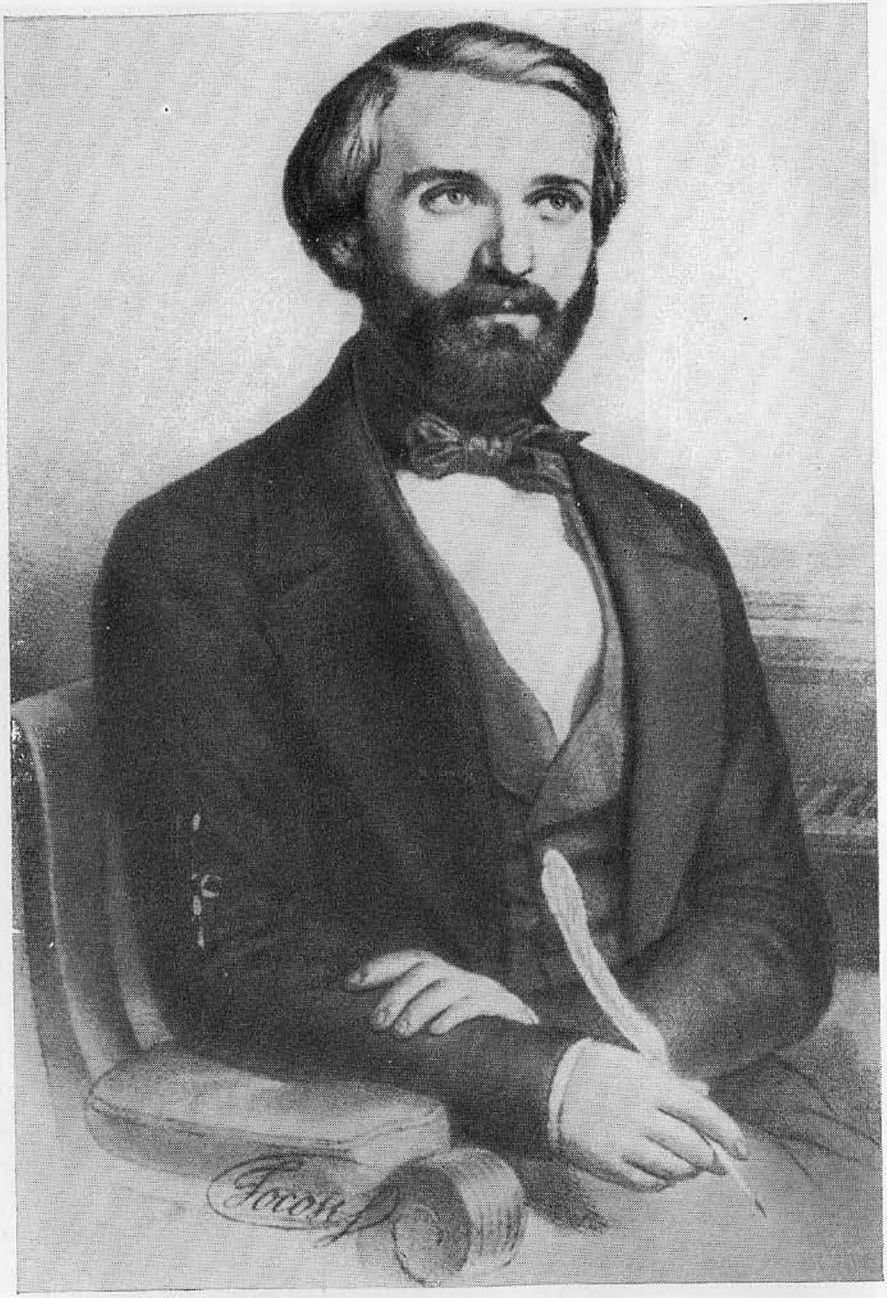


Антонио Сомма.



Графиня Эмилия Морозини.

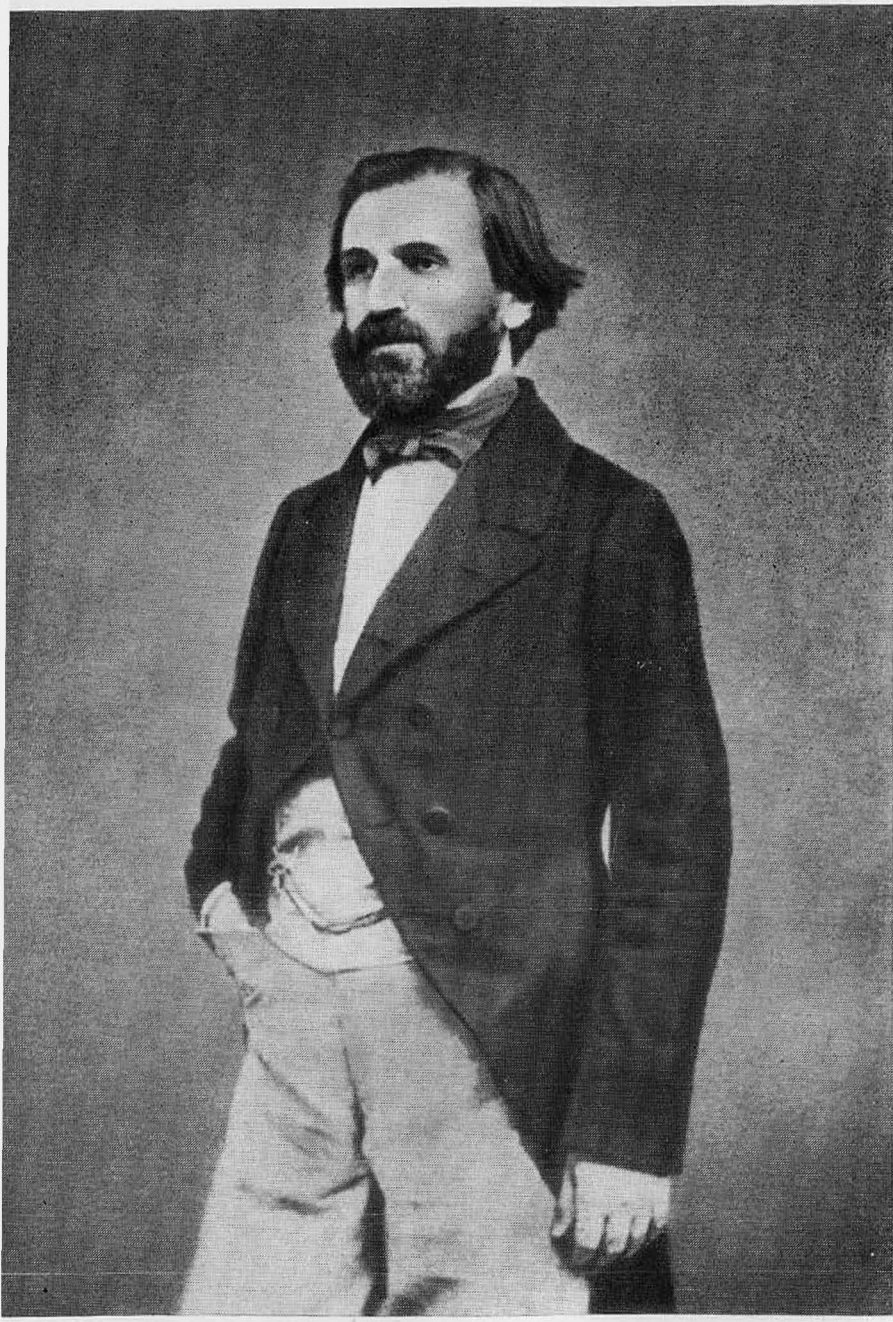
Тенка.


Foco

София Лёве.

◁ Джузеппе Верди.
Гравюра Фокози.

Франческо Мария Пьяве.



Джузеппе Верди в 1844 году. Фотография.

приверженности к чувствам, сотрясающим музыканта и заставляющим его низвергнуть привычный фундамент, на котором держалось до сих пор здание оперы. И есть в этой опере страницы, которые по своей удивительной простоте не будут иметь равных вплоть до «Риголетто».

Говорят также, что в этой опере все схематично, все сведено к символике. Но Верди сейчас нужно именно это. Сильва, Эрнани, Эльвира, Карло оставались бы мертвыми, а не живыми людьми, не будь они охвачены этим великим огнем (причем впервые), великим вердиевским огнем бушующих страстей, огнем, страстью, которые рискуют перейти границы, доступные человеку, но именно это делает оперу неслыханно новой. «Эрнани» увлекает, волнует, не оставляет времени для критических рассуждений. Разум тут не имеет никакого значения. Здесь господствуют, как это всегда будет в самых удачных операх Верди, только чувства, те чувства, которые меняют судьбы людей независимо от их воли. Тут Верди верит в судьбу, в пророчество, в предначертание, которые определяют судьбу человека. В «Эрнани» дает себя знать впитанный с детства взгляд на мир, тот мир, который Верди хорошо узнал в Ле Ронколе, — мир крестьян.

«Набукко» был еще чем-то обязан Россини и Доницетти. То же самое можно сказать и о «Ломбардцах». «Эрнани» же в своем существе не обязан никому и ничему. Это первая целиком и полностью вердиевская опера. Оригинальная. Это и первый настоящий итальянский романтический шедевр. В опере есть неровности, слишком много нагромождено событий и не совсем ясна их взаимосвязь. Но это вердиевское и только вердиевское слияние музыки и слова, когда кажется, что одно рождает другое. Свежий, неповторимый голос звучит в итальянской опере, и не только в итальянской.

За «Эрнани» Верди получил 12 тысяч лир. Немало денег он получает и от Рикорди за право напечатать его партитуру. Наконец-то Верди богат. Может думать о покупке земли. Он откладывает в сторону арии, партитуры, либретто, забывает про импресарио и певцов и отправляется смотреть сыроварни, поля, хлева. Заплатив, и немало, за свое происхождение, испытав муки долгих напрасных ожиданий и лишений, он абсолютно уверен теперь, что с нищетой покончено раз и навсегда. У него четкое представление о том, что ему нужно, — он изучает самые современные способы обработки земли, учится разбираться в кормах, выясняет, как лучше про-

водить орошение. В это он верит. Не в публику, которая сегодня может восхвалять тебя, а завтра забудет. Успех так же, как приходит, может и уйти. Земля же — нет.

Ему тридцать один год. Он рассуждает и поступает как вполне солидный человек. Впрочем, можно утверждать, что он всегда был таким. Безумств никогда не совершал. Были, правда, минуты отчаяния, когда он готов был все бросить и ринуться в омут. Но сумел взять себя в руки. Его юность останется загадкой, никто никогда не узнает, где и когда она умерла. Может быть, ее и вовсе не было, этой юности, потраченной на то, чтобы выжить, заработать на кусок хлеба. А теперь все. Теперь он — синьор маэстро Джузеппе Верди и может ни с кем не считаться.

21 марта 1844 года Верди возвращается в Милан. Это первый день весны. Воздух чист, хотя еще чувствуется прохлада. С крыши Собора можно увидеть горы. Верди чувствует себя усталым, опустошенным. «Эрнани» словно отнял у него все силы, лишил воли, которая двигала им. И все же опять надо договариваться с разными импресарио, уточнять денежные (требования все растут!) условия, выяснять, чем он располагает, и взвалить на себя новый груз. Что касается денег, он не шутит. Денег ему нужно много. И надежных. И сразу. Переговоры проходят быстро — вот цена. Кто согласен — согласен. Нет — до свидания. Сюжет, певцы, постановка — словом, все остальное, что не касается гонорара, будет обсуждаться потом.

«Эрнани» продолжает свое триумфальное шествие по всем театрам. Верди сообщает Пьяве: «Эрнани» собираются ставить в Вене... Там нет подходящей труппы, и я бы не хотел, но они все равно поставят, потому что вольны делать, что им угодно... Ладно, пусть поступают, как хотят, только я туда не поеду. Ставят и в Риме. Будут ставить и в Бергамо, на ярмарку, и в «Ла Скала» осенью...» Доницетти предлагает свою помощь — он готов последить за постановкой в Вене. И Верди, польщенный, но, скривив рот (этот Доницетти был когда-то близок с Аппиани и, может быть, даже ухаживал за Стрепони), благодарит: «Поскольку вы пожелали позаботиться о постановке, прошу вас сделать и сокращения, которые могут понадобиться. (...) Не стану, синьор кавалер, делать вам комплименты. Вы из числа тех немногих людей, которые обладают наивысшим талантом и не нуждаются в специальной похвале. Услуга, которую вы мне

оказываете, слишком велика, чтобы вы могли усомниться в моей благодарности». Вот и все, не так уж и подчеркнута слава бергамаского композитора и авторитет, которым он пользуется в Вене.

Улажены дела в австрийской столице, и можно продолжать работу. Пьяве предлагает «Лоренцино деи Медичи», но Верди опасается, что австрийская цензура не разрешит такой непристойный сюжет. «В случае, если полиция не разрешит, — пишет он Пьяве, — нужно подумать о замене, и я предлагаю «Двое Фоскари». Тема мне нравится, и уже есть план либретто, я послал его директору венецианского театра, можешь забрать у него. Захочешь сделать какие-нибудь изменения, делай, но не отходи от Байрона. Я попросил бы тебя и эту вещь свести к трем актам. Второй должен заканчиваться смертью молодого Фоскари».

Проходит меньше месяца, и маэстро получает либретто «Фоскари». Пьяве быстро сделал свою работу, и Верди благодарит его, пишет, что сюжет «великолепен, сверхпрекрасен». Но тотчас же следует целая обойма замечаний: верно, первая сцена очень хороша, стихи для хора просто «превосходны», характер отца вылеплен ярко, так же как и Лукреции, но, добавляет он, «характер Якопо очерчен слабо и сценически маловыразителен, а это и так почти второстепенная роль, в первом акте у него всего одна ария. Эту партию надо совершенно переделать». Затем, после такого довольно милого начала, следуют не допускающие никаких возражений рекомендации: я сделал бы так, это перенес бы сюда, тут надо сократить, а там добавить, сделать сдержаннее, затем надо придумать, как ввести хор, а потом — дуэт, но вполне драматичный. И самое главное — заботиться о том, чтобы не было скучно, — писать кратко и непринужденно.

Отправив распоряжения, Верди ждет, пока Пьяве выполнит их. И тот со свойственным ему прилежанием делает все точно так, как просит композитор. Наконец Верди отправляет переработанный вариант в папскую цензуру, поскольку «Двое Фоскари» будут ставиться в театре «Арджентина» в Риме.

Теперь Верди весь в делах. Из своего дома на виа Монтенаполеоне он устанавливает связи с десятками импресарио. С «Ла Фениче» он уже почти заключил контракт. Речь идет о новой опере, которая должна быть поставлена там в сезоне 1845/46 года. И если вдруг этот контракт сорвется, с ним готов договориться другой го-

род — Флоренция. Занятый всеми этими делами, Верди не может позволить себе светскую жизнь или долгие и сложные любовные отношения. Его интересует «Фоскари», но он не перестает искать и другие сюжеты. Потом почти внезапно прекращает поиски и принимается писать музыку. В июне работа уже в полном разгаре. Тем, что написал до сих пор, он доволен. Либретто нравится ему, и музыка рождается легко. Он доволен также, что на Милан обрушилась жара, для него лето всегда благотворно. Он почти целый день проводит за фортепиано. Потом пишет Пьяве, требуя новых стихов и изменений. Когда устает, навещает кого-нибудь из приятельниц — Аппиани, Маффеи, Морозини, но всегда торопливо, немного рассеянно. И все же, даже не признаваясь самому себе, он чувствует, что больше всего его привлекает общество Джузеппины Стреппони. Если певица, например, в гастрольной поездке в Бергамо, Верди не упускает возможности съездить к ней туда. Если же она в Милане, он напоминает о себе записочкой или букетом цветов. Это не умономрачительная страсть. Напротив, что-то очень тихое, умиротворяющее.

Джузеппине двадцать девять лет. У нее красивые плечи, привлекательная внешность, чистый овал лица, внимательный взгляд больших нежных глаз, затуманенных грустью. Четко очерченные губы, гладко причесанные, разделенные пробором волосы, крупный нос. Несомненно, умная и мягкая женщина, с большим чувством юмора, прекрасно образованная, она великолепно говорит по-французски, много читает, всегда в курсе всех событий, происходящих в театральных кругах. Жизнь не слишком ласкова была с ней, ранила не раз. Она знает, что, несмотря на молодость, как певица уже идет к закату. Говорят, у нее больны легкие. У Стреппони двое детей, их не признал отец, известный тенор. Она прячет свою печаль за легкой улыбкой, всегда старается смягчить все проблемы. Она, видимо, влюблена в Верди. Одержимость этого человека и его простота покоряют ее. И его гений тоже. Однако Верди откладывает окончательное решение. Несомненно, Джузеппина привлекает его больше других женщин — у нее такой открытый характер, безыскусственная манера держать себя. Но он никому не признается, что отдает ей предпочтение. Аппиани упрекает его, и он отвечает: «Наберитесь же наконец терпения и поймите, что никто никогда не в силах будет воздействовать на меня и я никогда не буду ничьим рабом».

И это верно. Никто никогда не сможет повелевать им. Он всегда будет подчиняться только своим видениям, своим фантазиям, своему крестьянскому упрямству. Для других, для мира, который окружает его, он всегда будет господином. Гордый, упрямый, высокомерный, иногда даже способный на недостойные поступки, властный, заносчивый эгоист. Что поделаешь, это жизнь сделала его таким, научила защищаться и не доверять людям. И тот, кто хочет быть рядом с ним, должен принимать его таким, каков он есть. А он почти каждый день работает с восьми утра до полуночи, позволяя себе только короткие перерывы на еду и на партию в бильярд с Муцио. Он все еще опасается, что не сегодня-завтра о нем могут забыть. Он любит свою работу, но иногда ненавидит ее, так много принял на себя разных обязательств. Он хотел бы писать более спокойно и обдуманно. Но не хочет ничем рисковать, не может допустить, чтобы другие вырвались вперед. Он не хочет видеть своих противников, музыкантов, которые могли бы оспаривать у него первенство. Вот почему он столько работает, почему стремится, чтобы его оперы шли во всех театрах. Но такая напряженная жизнь делает человека несчастным.

Сочинение «Двоих Фоскари» продвигается быстро. Получив известие, что «Эрнани» в Вене прошел с большим успехом, он на радостях позволяет себе день отдыха и собирает друзей на маленький праздник. А наутро снова принимается за работу. Надо выполнять обязательство, которое не дает никакой передышки: нота следует за нотой, страница за страницей, ария за арией, сцена за сценой. Надо работать, даже когда нет никакого желания, когда ты устал и фантазия вот-вот иссякнет. И тогда, кроме тех случаев, конечно, когда его выручает гениальность, вместо краткости появляется торопливость, вещественность вытесняется грубостью, простоту заменяет ремесленничество. В таких случаях писать становится так трудно, что просто мучение, почти пытка. Чтобы как-то выйти из этого положения, он просит добавить в либретто какое-нибудь «большое чувство», поискать «что-нибудь, что создало бы немного шума». Ясно, что, когда воображение угасает, а мозг устает, Верди пытается найти какой-нибудь внешний эффект, который подогрел бы его, встряхнул. Но такая игра не может продолжаться долго.

Что бы там ни придумывал Пьяве, маэстро устал, слишком устал.

ГЛАВА 6

ТРИ ГОДА — И ПРОЩАЙ ВСЕ

Как ослепительна жарким летом поданская долина! Как широка и прекрасна она! Почти обмелевшая По, лениво извиваясь, ползет по ней мимо островков, заросших кустарниками. Кажется, время движется здесь медленнее. Стоит удивительная тишина, не шелохнется ни один листик на деревьях, небо затянуто дымкой знойного марева. Долина похожа на пустыню — нигде не видно людей. Буссето возникает посреди нее, словно какой-то красноватый гриб, окруженный тысячами дорожек. В Буссето Верди укрывается, чтобы закончить «Двоих Фоскари». Осталось написать немного. В Милане он работал как одержимый. Муцио, его земляк и единственный ученик, как всегда, докладывает Барецци: «Синьор маэстро работает изо всех сил и выходит из дома разве что только к вечеру. (...) Он почти закончил первый акт. Постоянно знакомит меня с тем, что пишет. И спрашивает, нравится ли. Еще бы мне не нравилось...»

В Буссето Верди не меняет ритма жизни, но пишет Аппиани, что очень задержался в работе. Он говорит неправду. Наверное, для того, чтобы умерить свою обычную тревогу, вечное недовольство, которое охватывает его, когда он пишет что-то новое. На самом же деле осталось дописать совсем немного. И его уже снова мучает *забота о постановке*, и он пишет об этом импресарио, затем снова требует от Пьяве кое-каких переделок.

Так проходят летние месяцы. Верди почти ни с кем не видится, живет замкнуто, уединенно. В конце августа он получает из Рима столь долгожданное разрешение цензуры. Лето гаснет, долина окрашивается в желто-красные тона, небо становится прозрачным, а По — полноводной. Проходит и сентябрь. Крестьяне говорят, что винограда в этом году много и вино получится отменным. Верди заканчивает свою оперу. Перечитывает либретто Пьяве. Окно его кабинета освещено до поздней ночи, и ночной гуляка, проходя мимо палаццо Барецци, может слышать, как маэстро играет на фортепиано.

В конце сентября принадлежащая издателю Рикорди «Гадзетта музикале» сообщает об отъезде Верди в Рим. Партитура закончена. Большая часть инструментовки, как обычно, будет завершена в ходе репетиций. 3 октября Верди приезжает в столицу. Он хорошо перенес путешествие по морю от Ливорно до Чивитавеккьи.

Месяц спустя «Двое Фоскари» ставятся в театре «Арджентина». О том, как проходит премьера, трудно судить определенно — это не успех, но и не провал. Трудно также понять, как на самом деле отнеслась к этой опере публика. Верди так пишет об этом Такканьи: «Я очень любил эту оперу. Наверное, обманулся, но, прежде чем вновь поверить в нее, хотел бы знать и другие мнения». А вот что говорится в отчете в «Гадзетта музикале»: «Публика не преминула выразить неодобрение некоторым сценам, а также плохому, невыразительному и бездушному исполнению артистов, которые, наверное, были скованы, зная, как много все ждут от этой премьеры. Достоинства музыки были, однако, всеми признаны, и публика получила от нее удовольствие, о чем свидетельствуют многочисленные вызовы маэстро на сцену». После второго спектакля эта же газета писала, что «успех был самый полный, какой только может быть. Ни одна сцена не прошла без бурных аплодисментов, и маэстро вызывали более тридцати раз». И римская «Ривиста» тоже подтверждает: «Время, проведенное от восьми до одиннадцати вечера шестого текущего месяца, надолго запомнится любителям музыки, а также уважаемому маэстро Джузеппе Верди, потому что одним оно доставило необыкновенное наслаждение, а другому принесло такой великолепный, такой торжественный триумф, что он определенно станет одним из самых блистательных моментов в его жизни».

Однако гораздо больше, чем этим отчетам, в какой-то мере подсказанным репортерам Рикорди, у которого есть вполне определенные основания поддержать своего любимца, стоит верить тому, что говорит сам Верди, хотя бы в приведенном выше письме к Аппиани. Действительно, эта опера так никогда и не получит признания публики: без всякого энтузиазма была встречена ее постановка в «Ла Скала» в 1845 году, сносный прием был спустя некоторое время в Ливорно и «очень плохой в Триесте» (как пишет сам Верди). Впрочем, сам автор позднее скажет про «Двоих Фоскари», что «у них слишком однообразный цвет от начала до конца», и даже добавит: «...самые настоящие похороны».

Сказано чересчур резко. По мнению английского музыковеда Ричарда Шелли, «Двое Фоскари» «опера с мрачным колоритом, без надежды, может быть, без проблеска света. Тем не менее в ней чувствуется какая-то скрытая сила, есть прекраснейшие характеры, а партитура богата

красками и свидетельствует о величайшей интуиции и гениальности автора. Кроме того, она представляет собой начальное ядро целого мира, который приведет затем к «Симону Бокканегре», «Дону Карлосу» и «Отелло». Джанандреа Гаваццени, один из самых серьезных исследователей и выдающихся дирижеров вердиевских опер, глубоко изучивший творчество раннего Верди, находит в «Двоих Фоскари» «поразительное единство концепции, уверенность и редкую выразительность письма, упругую драматичность».

К этим суждениям, наверное, стоило бы добавить, что именно в этой опере проявилась у Верди новая манера письма, манера, которая означает полный разрыв с традиционной арией или романсом, столь типичным для итальянской оперы в первое двадцатилетие XIX века. Верди действительно воплотил здесь «действие в музыке посредством слова, которое становится звучащим», как это легко заметить в финале первого акта — в дуэте старого Фоскари и Лукреции. Наверное, даже сам не до конца сознавая это, Верди уже проводит свою драматургическую реформу: обрисовав сущность ситуации, он замыкает ее в круг из нескольких музыкальных фраз, и они повторяются почти назойливо, пока не обретают предельное звуковое, психологическое значение. Таким образом, арии превращаются в сцены, становятся составной частью действия. В дуэтах, терцетах, ансамблях нет никакой статики, они написаны не только для того, чтобы певцы могли демонстрировать свое вокальное мастерство, а композитор — чистоту мелодической линии. Здесь все становится пластичным, порывистым, действенным, сильным. Именно это отлично понимает Гаэтано Доницетти, когда утверждает: «Видишь, как я был прав, говоря, что Верди — это талант! Конечно, в «Двоих Фоскари» его талантливость проявляется только местами. Но он еще заявит о себе. Скажу без всякой зависти, мне она несвойственна, что этот человек еще блистательно проявит себя, вот увидишь». Как всегда благородный и беспристрастный, Доницетти сумел рассмотреть главные, существенные черты нового, которое ему самому уже не давалось.

Безусловно, в некоторых местах опера слаба. Показательный пример тому — образ Лоредано, незаконченный, стереотипный, лишенный драматургической функции. Есть и просто нелепые музыкальные эпизоды, вроде вальсика, который сопровождает в первом акте хор сена-

торов, или баркаролы во второй сцене второго акта. Композитор здесь явно опускается до вульгарности, во всяком случае, до слишком легковесной мелодии, как бы желая подмигнуть публике и заставить ее хоть немного поаплодировать. Следует, однако, сказать, что даже в самых слабых местах «Двоих Фоскари» никак нельзя считать примером торопливого или сухого письма.

Больше всего поражает в этой опере образ Лукреции, он отличается огромной выразительной силой, это яркий, четко очерченный характер, непримиримый, упорный, решительный и суровый. И еще — старик Фоскари с его вспышками гнева и покорностью, граничащей с беспредельным отчаянием. В этом персонаже с контрастными чувствами зло побеждает добро. И бледный образ Якопо с его нерешительностью охарактеризован томительной мелодией в миноре, которая все время сопровождает его, так же и Лукреция всегда появляется на сцене под звуки восходящих терцин. Это, конечно, не лейтмотив, которым так будет увлекаться позднее Вагнер. Напротив, это чисто психологический прием, позволяющий глубоко и определенно выявить характер героев.

Написанная менее чем за восемь месяцев, опера «Двое Фоскари» не такое бесспорное и высокое достижение, как «Эрнани», но это все же шаг вперед по пути психологического раскрытия характеров в музыкальном театре. Это трудный путь, выстраданный, маэстро движется по нему порой неуверенно, не всегда добивается успеха, но это путь, который в конце концов приведет к созданию лучших его произведений, к подлинным шедеврам вроде «Дона Карлоса», если ограничиться только одним примером.

В середине ноября Верди снова в Милане. Путь из Рима, как пишет сам маэстро, «был долгим и скучным. Пьяве всю дорогу очень грустил, и мы расстались с ним в Болонье, не сказав друг другу ни слова». Верди тоже мрачен и подавлен. Раздражительный, почти злой. Он устал, хотел бы передохнуть. Но не может. Нужно идти вперед. Снова и снова завоевывать публику. Он сам выбрал себе этот путь, и никто не виноват, что ему так тяжело, что он живет в таком бешеном темпе. Новой звездой итальянской оперы должен быть только он. Говорить должны только о Верди. «Ла Скала», «Фениче», «Арджентина» и вновь «Ла Скала». Водоворот встреч, постановок, премьер и возобновлений.

Жизнь гения, одного из самых величайших компози-

торов, которые когда-либо существовали, состоит из этого. После «Двоих Фоскари» у Верди больше не будет времени ни на что, даже на то, чтобы поразмыслить. Он пишет ноты и только ноты. Хочет быть выше всех. Но за это приходится расплачиваться очень дорогой ценой — *отказываться от всего, жить только работой*, бывать только в театре, не отвлекаться ни на что другое. Преодолена даже последняя плотина — способность трезво смотреть на свои недостатки. Сомнения, колебания, размышления, поиски — об этом не может быть и речи. Сейчас надо писать и писать новые оперы, пусть в них будет хоть намек на драматургию — этого уже достаточно, чтобы он сочинил музыку с привычной, уже вошедшей в пословицу упругостью и сжатостью. Он только что закончил «Двоих Фоскари» и уже снова весь уходит в работу. В «Ла Скала» готовится новая постановка «Ломбардцев». Маэстро следит за репетициями, изменяет состав исполнителей, без конца репетирует с оркестром. *Он не щадит себя. И уже думает о следующей опере.* Сюжет найден. Это «Жанна д'Арк» по одноименной драме Шиллера. Верди так хватается за эту работу, будто намерен завершить ее в несколько дней. Муцио, как обычно, снова рисует нам портрет маэстро: «Кричит так, что похож на безумца, ногами топает, точно играет на органе, потеет так обильно, что капли падают на партитуру».

Зима в Милане неприятная, сумрачная, холодная. Город засыпан снегом. Верди нездоровится — снова беспокоит горло, боль в желудке, только на этот раз сильнее. Он ведет подвижническую жизнь — отказывает себе во всем: в отдыхе, во встречах с друзьями, в развлечениях. Впрочем, он знает, что, поступи иначе, не только не закончил бы вовремя «Жанну д'Арк», но и не выдержал бы взятого им ритма, темпа.

Либреттист «Жанны д'Арк» Темистокле Солера пишет торопливо, полагаясь в основном на свой ремесленнический опыт, не заботясь о тонкостях отделки. Он по-своему переделывает шиллеровскую историю, в какой-то мере повторяя идею, волновавшую композитора в «Набукко». Только героем ее выступает на этот раз женщина — нечто среднее между воином и безумной девственницей, которая разрывается на части между желанием быть святой и своей любовью к королю. Муцио с обожанием следит за сочинением оперы. Он не сомневается, что Верди создает шедевр. По его мнению, «Жанна д'Арк», которая

будет поставлена в «Ла Скала», — «это огромная опера, которая непременно потрясет всех миланцев». Мало того, он уточняет: «Надо только послушать музыку «Жанны д'Арк», и вы раскроете рот от изумления». Или же: «Никакая другая «Жанна» никогда не имела более философской и прекрасной музыки», одним словом, этот шедевр соединяет в себе сразу все музыкальные жанры — «театральный, религиозный, военный и т. п.».

На деле получается иное: ни Солера не утруждает себя подумать, прежде чем писать стихи, ни Верди, принимаясь за сочинение музыки. Композитор набрасывает ноты как придется, следя только за тем, чтобы музыка легко воспринималась, работает как умелый ремесленник. И музыка, которую он сочиняет, действительно простая, непосредственная. Но вульгарная и грубая. Он не вникает в образы героев, не обдумывает ситуации, не проникает в глубины человеческой души. Маэстро принимает от либреттиста все — какую-то немыслимую, совершенно пустую любовную историю, сцены, написанные как попало, персонажей, которых можно назвать манекенами, а не людьми. Пишет, что называется, левой ногой. Здесь — эффектная ситуация, там — ансамбль, а еще дальше — романс. Пишет не по внутреннему убеждению, а по заказу. Только этим можно объяснить появление кабалетты вроде «Son guerriera che a gloria t'invita» («Я воительница, которая приглашает тебя к славе»), в которой неизвестно чего больше — заурядного аккомпанемента или самой пошлой мелодии, к тому же все это построено на примитивном, безвкусном ритме.

Ясно, что сейчас работа не приносит удовлетворения Верди. Он относится к ней с цинизмом, терпит как наказание, потому что он умеет писать только так, и это обеспечивает ему успех. Он пишет только для того, чтобы накопить денег, много денег. Пишет, потому что он — автор, которого хотят слышать всюду, потому что его оперы оспаривают все театры Италии, и он, недолго думая, договаривается с теми, кто больше платит. Ему все это не нравится. Он чувствует себя несчастным. И все же он соглашается, потому что хочет плыть на волне, пока она не разбилась об утес.

«Жанна д'Арк» по сравнению с «Двоими Фоскари» — это отступление, шаг назад. Но Верди в этот момент достаточно и эфемерного успеха, аплодисментов, полученных любой ценой. А что его новое произведение очень скоро будет всеми забыто, его не волнует. Музыку он не

разучится писать и будет писать всегда. Но вдохновенный певец в нем уснул. Он сознательно идет на компромисс со своей художественной совестью. В одном из писем он даже признается, что его не интересует мнение тех, кто слушает его оперы. «Пусть себе воспринимают как хотят, — бросает он, — я доволен любым успехом, и мне совершенно все равно, что обо мне думают. Жду не дождусь, когда пройдут эти три года. Мне надо написать шесть опер, а потом — *прощай* все».

Может быть, разбогатев, он собирается уехать в деревню, подальше от Милана и театров, и от Буссето тоже, который по-прежнему не любит. Пока же он вынужден работать, копить, наращивать капитал. «Жанна д'Арк» дебютирует в «Ла Скала» 15 февраля 1845 года и, как пишут миланские газеты, имеет огромный успех, который возрастает от спектакля к спектаклю. Опять же, по мнению Муцио, «опера нравится все больше и больше, и в субботу и воскресенье вызывали синьора маэстро, все время вызывали, но его не было в театре». Кто знает, где он был. Только, очевидно, далеко от «Ла Скала», от этой оперы, которую не любил и не мог любить. Он пишет по шаблону, дает публике то, что она хочет. Ее аплодисменты не интересуют его. Ясно, что после недолгого взлета эта, седьмая по счету, опера Верди уходит в небытие, из которого ей не суждено вернуться.

Закончена «Жанна д'Арк», и тут же поджимают сроки с «Альзирой». В контракте, подписанном еще весной 1844 года, было указано, что эта новая опера будет поставлена в июне 1845 года. Действительно, с ним обращаются как с музыкальным каторжником. Музыка и деньги. Только на этот раз маэстро серьезно заболевает. Он очень ослабел физически, совсем пал духом. У него нет сил приняться за работу. При мысли о ней его буквально охватывает отвращение. Ему нестерпимо трудно сесть за фортепиано без вдохновляющей идеи, которая побуждала бы его к творчеству, без ярких эмоций и чувств. Он тянет время, жалуется, говорит, что не в состоянии писать. И Муцио фиксирует все его недомогания: «...у него очень болит желудок», «...ему делали массаж», «...опасались, что начнется воспаление», «...он устал», «...по-прежнему болит желудок». Укрывшись за медицинскими заключениями, Верди на некоторое время откладывает работу над «Альзирой». И болезни сразу же отступают. Об этом Верди пишет Демальде: «Мне сразу же становится лучше, как только я перестаю работать». Однако кошмар

контракта, страх, что не выдержит сроки, не перестают мучить его, не дают расслабиться. Жить в таких условиях невыносимо. Верди охвачен тревогой, угнетен, замыкается в такое угрюмое молчание, что и передышка не приносит ему облегчения.

У Верди нет ни малейшего желания писать музыку. Он предпочитает подолгу заниматься со своим учеником и заставляет его играть Бетховена и Моцарта, Гайдна и Шуберта. Небо Милана проясняется, приветствуя весну, и Верди пользуется этим, чтобы уехать в Венецию, где идут «Двое Фоскари». Вернувшись в Милан, он позволяет себе навестить друзей. Затем пытается взяться за партитуру этой проклятой «Альзиры», но у него тут же вспыхивают все, какие только есть на свете, болезни: головокружения, внезапная слабость, приступы боли в желудке, ломота в спине, головная боль, общее недомогание. Он пытается взять себя в руки, нельзя же нарушить контракт. Но на этот раз обстоятельства сильнее его. Он сообщает Флауто, неаполитанскому импресарио, который заказал ему «Альзиру», что не может в срок подготовить оперу, поскольку врачи предписывают ему отдыхать по крайней мере месяц, а посему опера может быть поставлена не раньше конца июля или начала августа.

С расстроенным здоровьем, со злобой, медленно, без всякого энтузиазма начинает он потеть над «Альзирой». Страница сегодня, страница завтра, с трудом, кое-как продвигается восьмая опера. 20 июня 1845 года, сделав основную часть работы, он может наконец отправиться в Неаполь. Еще нет инструментовки, нет финала оперы, потому что Каммарано еще не написал его. Либреттист Сальваторе Каммарано очень нравится Верди. Они хорошо понимают друг друга. Художник, драматург, поэт, легко пишущий стихи, театральный деятель, Каммарано уже создал себе прочное имя в оперном мире своими либретто для Меркаданте и Пачини, но главным образом как автор стихов для шедевра Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Лицом он похож на постаревшего гамена, не всегда пунктуален в работе, но зато умеет импровизировать с необычайной легкостью. По характеру он полная противоположность Верди — общительный, разговорчивый, большой любитель женщин. Может быть, потому, что они такие разные, их сотрудничество дает хорошие плоды и позволит прийти через восемь лет к такому бесспорному шедевру, как «Трубадур».

Неаполь устраивает в честь Верди большой праздник.

Композитор быстро приобретает здесь очень много друзей, добрые отношения с которыми сохранит до конца своих дней. Это Чезаре де Санктис, богатый коммерсант, человек с благородной душой, любивший заводить знакомства с артистами и бывать у них. Это карикатурист Мелькьорре Дельфико и художник Доменико Морелли. Верди, однако, очень надоедают преследования журналистов, которые не дают ему покоя и пишут всякие сплетни о его отношениях с сопрано Эуджанией Тадолини. Но вскоре он привыкает к ним и не обращает внимания. Ему нравятся Неаполь, мягкий климат, великолепные пейзажи, сердечность его жителей. Он пишет Маффеи: «Не берусь сам судить об этой опере, потому что написал ее, сам того не заметив, без всякого труда, и если б даже она провалилась, я бы не очень переживал... Но не волнуйтесь, фиаско не будет. Певцы поют с увлечением, и хоть что-то привлекательное в ней все же должно быть...» К сожалению, привлекательного в опере не так уж много, и увлечение певцов мало что значит.

Надо сказать, что Верди неискренен в этом письме. Во-первых, потому, что не способен (и никогда не будет способен) сносить поражение, даже если постарается изобразить равнодушие к провалу. А во-вторых, потому, что «Альзиру», как мы уже видели, написал не так уж незаметно для самого себя и вовсе не «без труда». Тем не менее Верди надевает на себя маску человека, способного выдержать любое испытание, и старается носить ее постоянно. Неаполь трудно завоевать. Город был столицей итальянской оперы, создал славу опере-буфф, и она прошумела далеко за пределами Италии. Беллини как оперный композитор родился тут. Долгое время здесь работал Доницетти. А потом первенство перешло к другим городам. И как всегда происходит в подобных случаях, усиливается самолюбие публики, и она особенно придирчиво встречает тех композиторов, особенно северян, у которых хватает мужества дебютировать в «Сан-Карло». Верди прекрасно знает все это и с тревогой ожидает приема неаполитанцев.

12 августа 1845 года. На город, задыхающийся от жары, спускается голубой вечер. «Альзира» идет при переполненном зале. Верди, как обычно, отправляет отчет Аппиани: «Слава богу, дело сделано. «Альзира» на сцене. Свирепые эти неаполитанцы, но аплодировали». И Муцио докладывает: «Опера понравилась необычайно, это был еще один триумф синьора маэстро». Тем не менее «Аль-

зира» не убедила ни публику, ни критику. Верди действительно устал, и это чувствуется. Это очень плохая и небрежная опера, за исключением нескольких драматически напряженных и ярких моментов. Впрочем, годы спустя, давая оценку всем написанным им операм, Верди скажет об «Альзире»: «Эта совсем плоха».

В конце августа Верди опять в Милане и собирается поехать ненадолго отдохнуть в Буссето. Муцио предупреждает Барецци: «Скоро будем в Буссето, но он не хочет назначить день отъезда, потому что, если назначит, потом никак не сможет сдержать обещание». Верди приезжает недовольный, в плохом настроении. В письмах друзьям иронизирует довольно неловко о городке, где вырос: «Здесь ничего не происходит, ничего, ничего... Едят, пьют и спят по двадцать четыре часа в сутки». Верди на несколько дней едет в Клузоне, затем ненадолго в Милан и возвращается в Буссето. В этих поездках он знакомится с французским издателем Леоном Эскюдье и одним английским импресарио. Слава нового итальянского таланта уже перешагнула границы, о нем рассказывают невероятные вещи — большой труженик, безумно тщеславен, любой ценой хочет быть первым. Импресарио из Англии предлагает Верди контракт сроком на десять лет — в год по опере. А Эскюдье становится его французским издателем, возводящим ему золотые мосты. Теперь Верди чувствует себя спокойно, его будущее обеспечено навсегда, и он обретает еще большую веру в себя. Но еще не в силах отказаться от непрестанных предложений, которые сыплются на него со всех сторон.

«Аттила» — новая работа, которую надо спешно делать. Верди уже ведет переговоры с Пьяве — тот должен написать либретто. Но работа его все более угнетает, ему надоела такая каторжная жизнь. Даже если взгляд падает на нотную бумагу или клавиатуру фортепиано, все бурно протестует в нем. Невозможно дальше существовать в таком ритме. Муцио сообщает: «Вот уже два дня, как синьор маэстро лежит с приступом ревматизма, однако сегодня боли стихли. Продолжаю делать ему растирания». Но совсем не растирания нужны сейчас Верди. Он чувствует, что просто не в силах вновь приняться за работу. Это верно, его бомбардируют предложениями, его оперы хотят ставить буквально повсюду. Уже дали знать о себе Париж и Лондон. Теперь настает черед Мадрида и Петербурга. А он готов порвать все контракты. В одном из пи-

сем признается: «Распроклятые ноты!.. Как я себя чувствую *физически и душевно?* Физически хорошо, но на душе мрак, все время мрак, и так будет до тех пор, пока я не брошу все и не плюну на эту свою карьеру. А потом? Не нужно обманываться!.. Всегда будет мрак! Для меня счастья не существует. Помнишь наши долгие разговоры в Неаполе?.. Какая философия!.. И сколько истин!.. Ох, будь у меня плечи и руки носильщика!.. У меня было бы тогда достаточно еды, я хорошо переваривал бы пищу и спокойно бы спал по ночам!..»

Остановиться ему не дано. По-прежнему чередуются периоды апатии и возбуждения. Он устал, изнурен, но «Аттила», когда он уже начал писать музыку, нравится ему. Он находит его «изумительным, прекрасным, поразительным». И тут Пьяве неожиданно отстранился или был отстранен от работы над либретто. Его сменяет Темистокле Солера. Этот сюжет, который держится на единой, монолитной фигуре вождя гуннов, нравится Верди все больше и больше. Он увлечен неукротимой яростью героев, сильными характерами, чувствами, которые клокочут в них. Но не только эти качества либретто привлекают маэстро. Теперь Верди отлично понимает, что публике нужны оперы, в которых звучал бы призыв к национальному освобождению. И Аттила прекрасно может быть воспринят как вождь австрийских захватчиков, поработитель целого народа. Верди не отказывается от такой возможности. Однако, несмотря на предельно сжатые сроки, в которые он взялся написать оперу, понимает, что не может работать так, как работал над «Жанной д'Арк» и «Альзирой». И подражать Доницетти он тоже не хочет.

Вот почему, сочиняя «Аттилу», он идет новым путем. Это трудно, особенно потому, что у него мало времени, нет возможности пересмотреть то, что уже написал. И становится еще труднее, отчаянно трудно, потому что теперь ему все чаще нездоровится. Он вынужден лечь в постель, а когда через три недели встанет, чувствует себя еще более изнуренным и опустошенным, чем всегда. Сочинение музыки становится для него еще более мучительным трудом. И все же он не успокаивается, не хочет писать по шаблону, как делал это, когда сочинял две последние оперы. В нем говорит самолюбие и пробуждается самокритика, которая так долго была подавлена. Хорошо зарабатывать много денег, отлично, что можно купить землю. Три года — и прощай все, сказал он. Но он прекрасно понимает, что этого не будет. Знает, что с му-

зыкой не сможет расстаться никогда. Только в ней его жизнь. Он больше не будет писать по заказу. Не будет соглашаться на любые предложения. Он станет создавать настоящую музыку. 25 января 1845 года он признается жене издателя Лукки: «Я поправляюсь, но очень медленно, и у меня нет сил заниматься собой. Вот и врач вчера говорил: как было бы замечательно, если б вы смогли отдохнуть хотя бы полгода!»

Отдохнуть, перестать штамповать музыку, иметь время на размышления, на «подзарядку фантазии». На сочинение «Аттилы» он тратит гораздо больше времени, чем обычно. Пытается разобраться в самом себе. До сих пор у него не было возможности это сделать.

Премьера «Аттилы» проходит в театре «Ла Фениче» 16 марта 1846 года. За несколько месяцев до этого вспыхнули волнения в Римини, правда, быстро подавленные. Они вызвали жестокие расправы со стороны папского государства. Идея независимости и национального единства продолжает пробивать себе дорогу. «Аттила» целиком отвечает стремлению итальянского народа. Но успех был не такой уж шумный. Газеты сообщают, что в некоторых местах публика даже выражала недовольство. Однако в целом прием был хорошим, особенное одобрение вызвал Пролог (основание Венеции). Верди вполне удовлетворен приемом: «Аттила» имел очень хороший успех на премьере и с бешеным восторгом был принят на следующем спектакле. Не было такого эпизода, который не вызвал бы аплодисментов, а в конце — бесконечные вызовы».

«Аттила» — неудачная опера, но в ней чувствуется большой труд. Видно, что она написана не кое-как, не наспех. Главное в «Аттиле» — это неистовство. Неистов основной герой, неистова Одабелла. Неистов в своем благородстве Эцио. Неистовы краски оперы, особенно в ансамблях в финале второго и третьего актов, с ее стремительно нарастающим ритмом. Так много неистовства в этой партитуре, столько пылких чувств, что мелодический рисунок словно подавлен, приглушен бурей в оркестре. В опере нет мелодий, нет пения. Можно подумать, что Верди учился здесь писать те свои необыкновенные страницы более поздних, зрелых лет, в которых хоры переплетаются с голосами солистов, а они, в свою очередь, сливаются с ритмическим сопровождением, с порывами оркестра, со стремительными терцинами между неожиданными короткими паузами. В «Аттиле» не хватает поэзии. Не хватает гениальности. Верди хочет обновиться. Он

старается, он, несомненно, любит главного героя и весь сюжет оперы целиком, но ему недостает свежести воображения. Остается лишь неистовство, расчетливая игра на контрастах, сильные герои и обстоятельность письма. Ничего кроме этого.

Будь у Верди менее истощенная фантазия, найди он вновь мелодическое счастье «Эрнани», и «Аттилу» можно было бы, наверное, отнести к числу шедевров раннего Верди. Но эта партитура так и остается неудачной. Она создана лишь волевым усилием, это благородная попытка вырваться из той музыки, которую он писал несколько месяцев назад. Опера не могла получиться и не получилась.

Побывав на первых представлениях «Аттилы» и убедившись, что публика к нему по-прежнему благосклонна, Верди уезжает из Венеции. Муцио в письме от 23 марта сообщает: «Вчера вечером в шесть часов прибыл синьор маэстро Верди из Венеции. Он хорошо перенес дорогу. Сильно исхудал после болезни. Но глаза живые, и цвет лица хороший. Отдых поможет ему совсем прийти в себя». Именно отдых. Ему очень нужен отдых, он мечтает о нем. Но отдыхать не умеет. Ему все кажется, что, не работая, он попусту теряет время. Кроме того, боится упустить удачный случай. Импресарио из Англии он отправил медицинское свидетельство, в котором ему запрещаются какие бы то ни было поездки. Писать у него нет никакого желания, усилие воли, которое понадобилось, чтобы завершить «Аттилу», словно опустошило его. Но оставаться без дела тоже не привык. Он пытается найти успокоение в долгих прогулках, убивая время, бродит по Милану, нередко в сопровождении Муцио, с которым, впрочем, даже не разговаривает. Или же садится в коляску и приказывает отвезти себя куда-нибудь за город, едет в Брианцу или в Аббьятеграссо. Нравится ему бывать и в Адде, которая напоминает ему пейзажи в романе Мандзони. Иногда добирается до Кассано. Он не читает новых либретто, не бывает в «Ла Скала». Так проходит весна — в тягучем, ленивом безделье. Из этого состояния он может вырваться только одним способом — если начнет писать музыку, к которой лежит душа, в которой сможет выразить всего себя: свои желания, мечты, устремления, обиды, мщение, страдания, страхи, эгоизм, силу, отчаяние, плач, одиночество. Противоречивый и кипящий, словно магма, мир, еще не имеющий ясных очертаний, бурлит в нем — в этом и есть смысл и мучение его жизни.

ГЛАВА 7
ШЕКСПИР И ДЖУЗЕППИНА

Ленивая череда дней в полном бездействии. Тревога, что упускается какая-то хорошая возможность. Здоровье, которое пошаливает. Ощущение опустошенности и беспокойства. Все это — причины, которые приводят Верди к странному чувству, будто он переживает какой-то переходный период и пока словно подвешен в невесомости. Он отправляется на воды в Рекоаро и томится там. «Тут можно умереть с тоски, — признается он в одном из писем и уточняет: — Хорошо только одно — здесь совсем нет музыки». Ему составляет компанию граф Андреа Маффеи, который только что разошелся с женой Клариной. Это приятный, образованный человек, умелый стихотворец, признанный среди миланской интеллигенции мастер перевода с немецкого и английского. Маффеи много времени проводит с Верди, знакомит его с последними литературными новинками, они беседуют о романах, стихах, о театре. Возможно, поэт рассказывает и о своих переводах Шекспира, одного из любимейших драматургов Верди. Кто знает, может быть, идею написать оперу «Макбет» подсказал именно Маффеи. Определенных сведений на этот счет нет. Шекспир в те времена не был в числе авторов, которые вызывали у итальянской публики повышенный интерес.

В конце июля Верди возвращается в Милан. Он хорошо себя чувствует и полон желания снова приняться за работу. Август проходит в переговорах с разными импресарио. Верди пишет Ланари во Флоренцию: «Время поджимает, и надо решиться на что-то. Чтобы поднять какую-то серьезную работу, оставшихся месяцев недостаточно». У него нет, должно быть, никакой определенной темы. В то же время он уже знает, что сюжет его новой оперы «может обойтись без тенора». Похоже, он задумал сделать главную партию баритональной. Ею и окажется вскоре Макбет. Он опять мечтает целиком отдаться музыке, которая была бы ему по душе. Возникает страстное желание работать, какого не было еще недавно и какое было, когда он писал «Эрнани».

Пока Верди еще не выбрал сюжет для оперы, которую напишет и передаст Рикорди для публикации. Он еще неясен ему. Договаривается с Маффеи, чтобы тот подготовил либретто по «Разбойникам» Шиллера, и подумывает

о сюжете по драме Грильпарцера «Праматерь». Он ломает голову, обсуждает с друзьями, надеясь получить какой-нибудь стоящий совет. Конечно, больше всего его привлекает этот мрачный и кровавый Макбет. Но сюжет весьма труден. К тому же из Флоренции, где должна состояться премьера новой оперы, приходит весть: не могут найти хорошего тенора, может быть, удастся договориться с Фраскини. Это обстоятельство, очевидно, и побуждает Верди принять решение. Он напишет «Макбета». В этой опере тенор не нужен.

Теперь, когда все ясно, Верди рвется к работе, он хочет окунуться в атмосферу шекспировской трагедии, отдаться наконец музыке. Для исполнения главной партии он требует — и слышать не желает никаких возражений — баритона Варези. Ему говорят, что тот фальшивит, но Верди настаивает: «Пусть фальшивит, это неважно. Он подходит для партии своим обликом и своей манерой петь». И Муцио сообщает Барецци: «Может быть, — говорит он, — и фальшивит, но это не имеет значения, потому что партия вся будет речитативной, а для этого он вполне годится». Верди пишет план либретто, разделяет оперу на акты и сцены и поручает Пьяве написать стихи, наказывая строго держаться готового плана. Тем временем он начинает работать и над «Разбойниками», либретто которых ему подготовил Маффеи, вызвав, как всегда, неумеренный восторг Муцио: «Великолепные стихи в этом либретто «Разбойников»! Стихи Романи — ничто в сравнении с ними...»

После долгой апатии и неуверенности Верди хватается сразу за две оперы и работает над ними одновременно. «Макбет» не дает ему больше покоя, и он пишет Пьяве: «Эта трагедия — одно из величайших творений человечества!.. Если мы не способны создать нечто выдающееся, то надо попытаться сделать хотя бы что-то необычное». И дальше снова следуют советы: «В тексте не должно быть никаких лишних слов. Все должно иметь смысл». Но приказывать в этом случае ему кажется мало. Он даже начинает умолять: «Ох, послушай меня, не откладывай этого «Макбета», на коленях прошу тебя!» Но тут же спохватывается, что позволил себе лишнее, и добавляет: «Чтоб было кратко и возвышенно».

В Риме кардинал Мастаи Ферретти избран папой и взял имя Пия IX, в Турине Карло Альберто мечется между сторонниками реставрации власти австрийцев и либералами. Обо всем этом нет никаких упоминаний в пере-

писке Верди. На какое-то время он откладывает сочинение «Макбета» и занимается «Разбойниками», которые — уже решено — будут поставлены в Лондоне. Но вскоре Шекспир берет верх над Шиллером, либретто Маффеи убирается в ящик. Теперь Верди работает с девяти утра до полуночи. Пьяве вызван в Милан и должен приходить к маэстро, который отдает ему распоряжения и слышать не хочет никаких возражений. Верди требователен, раздражителен, упрям. Прочь эту многословную сцену, этот стих недостоин Шекспира, тут надо больше смысла. Вопит: «А тут *сплошная болтовня! Лишние слова!*» Требует: «Стихи должны быть сильные, упругие, как у Альфьери». Наверное, вспоминает свой первый музыкальный опыт, когда писал кантату «Безумие Саула». Он работает мучительно, но с удовольствием, а не как прежде. Конечно же, у него опять начинаются все обычные недомогания — болят желудок, горло, голова, спина. Но он не жалуется.

Когда Милан погружается в свою обычную долгую и скучную зиму, первый акт «Макбета» отправляется к переписчику. Маэстро все еще очень нездоровится, но он продолжает работать. В канун рождества доставляется к переписчику и второй акт. Еще не написаны арии, это верно. Однако Верди не беспокоится. Пожалуй, можно утверждать, что он почти изменил свой метод писать оперы — теперь он создает сначала картину в целом, стремится сразу же выявить общее драматическое напряжение. Особенно тщательно выписывает и чисто режиссерские указания: «Главное, о чем надо заботиться в этой опере, — хор и сценическая техника»; «Нужно ли говорить тебе, что костюмы не должны быть ни бархатными, ни шелковыми»; «Последи, чтобы тень Банко появлялась из-под земли. Это должен быть тот же актер, который пел его в первом акте. Он должен появляться за очень тонкой, еле видной пепельной завесой. У Банко должны быть всклокоченные волосы, и на шее должны быть хорошо видны раны». Он делает грамматическую ошибку в слове «волосы» и как ни в чем не бывало следует дальше. У него есть о чем думать. И снова рекомендации: «Помни, что дело происходит ночью, все спят. Поэтому весь этот дуэт должен быть исполнен почти шепотом, но таким мрачным голосом, чтобы жутко стало». А по поводу голосов и манеры исполнения у него еще более четкие указания, особенно в том, что касается исполнительницы партии леди Макбет. Он говорит, например: «Тадолини слиш-

ком хороша, чтобы исполнять эту партию! Это, вероятно, покажется вам абсурдом!.. У Тадолини лицо прекрасное и доброе, а я хотел бы видеть леди Макбет уродливой и злой. Тадолини владеет голосом в совершенстве, а я хотел бы, чтобы леди совсем не пела. У Тадолини голос изумительный, светлый, ясный, сильный, а я хотел бы, чтобы голос леди был резкий, глухой, мрачный. В голосе Тадолини нечто ангельское, а мне нужно, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское». Как всегда, он мгновенно ухватывает сущность драмы и характер ее героев.

Так в распоряжениях, советах, скандалах, в непрерывной работе, которая переполняет его, словно река в половодье, проходит время, и наступает 19 января 1847 года. Муцио сообщает Барецци: «Маэстро работает много над этим «Макбетом». Не сегодня-завтра закончит третий акт. Может быть, в конце месяца все будет готово». Действительно, 28 января Муцио может доложить: «В воскресенье синьор маэстро закончил оперу и в понедельник начнет делать инструментовку». Он работает торопливо, все время спешит, словно охваченный каким-то неистовством. Кончается тем, что Пьяве при всей своей покладистости, при всем усердии и желании не поспевает за ним. Очень возможно, что он не способен писать так же кратко и сжато, как Альфьери. Только Верди без особого такта ставит его в известность о том, что поручил сделать некоторые сокращения и изменения Маффеи. «Теперь все в порядке, — заключает Верди, — правда, пришлось изменить почти все». Это, конечно, не очень благородно с его стороны. Некрасиво. Но в иных ситуациях Верди не испытывает никаких колебаний или угрызений совести. Он устремлен к цели, ему некогда ждать, и остальное его не заботит. Либретто в конце концов публикуется без указания имени автора.

Середина февраля. Сухой, колючий мороз встречает Верди во Флоренции. Ему надо закончить инструментовку и разучить партии с певцами. Он хотел бы, чтобы руководил оперой молодой двадцатипятилетний скрипач Анджело Мариани, который подает большие надежды в искусстве дирижирования. Но Ланари не сумел заполучить его. Маэстро весьма недоволен. Это означает, что ему напряженнее придется работать с певцами, хором и оркестром. Он относится к работе особенно строго. И это замечают многие. Он всем недоволен, жалуется, что плохо звучат скрипки, а тромбоны вообще не в состоянии играть так, как ему нужно, к певцам его требования беспредель-

ны. Исполнение главной женской партии он предложил Лёве, но, увидев, что она не справляется с ролью, согласился передать партию Марианне Барбьери Нини и теперь без конца репетирует с ней. Он доходит до крайностей — 150 раз повторяет знаменитый дуэт. Вконец измученный баритон Варези говорит ему: «Но мы уже спели его сто пятьдесят раз!» Верди, сердитый, метнув на него злой взгляд, отвечает: «Значит, это будет сто пятьдесят первый!»

Возможно, это анекдот или приукрашенная легенда. Бесспорно одно: никогда прежде Верди не был так требователен. Он понимает, что ему предстоит проникнуть в глубины человеческой души, вскрыть самые тайные черты характеров и драматических ситуаций, впервые в музыке нарисовать психологические портреты героев, и он не может при этом ограничиться лишь внешними броскими признаками. Ему нужно проникнуть в самую суть. Мелодия для этого не нужна. И пения, даже такого прекрасного и вдохновенного, как в «Эрнани», недостаточно. Эта задача бесконечно увлекает его. Он любит Шекспира и любит Макбета. Но тут мало быть популярным автором, мало обладать эпическим пылом и новой выразительной силой. И оркестр он использует здесь по-другому, и звуки должны быть другие. Верди впервые берется за такие грандиозные характеры, как Макбет и леди Макбет, которые стали уже нарицательными. И нет нужды проводить какие-то сравнения, задаваться вопросом, достиг ли Верди вершин Шекспира. Главное, что в этой, первой редакции оперы Верди достигает высочайшего напряжения чувств и подлинной поэзии, даже если в ней можно обнаружить иногда неожиданные отступления от вкуса. Важно еще, что в этой партитуре Верди раскрывает все лучшее, на что он способен. Он тщательно следит за точностью письма, всячески шлифует и совершенствует его. И делает это не равнодушно и ремесленно, как во времена «Аттилы». Верди пишет нервно, сильно, жизненно. Достаточно назвать дуэт «Fatal mia donna» («Роковая моя женщина») или, еще лучше, сцену и каватину леди Макбет, в которой характер героини предстает таким выпуклым и, как говорит Массимо Мила, «словно высеченным двумя музыкальными фразами изумительной выразительности, хотя аккомпанемент не выходит за пределы традиции». У Верди еще нет «прочувствованной» и приобретенной опытом культуры, чтобы преодолеть некоторые сложности. Но интуиция гения, необыкновенная способность пе-

редавать в музыке самые трагические чувства уже явно видны в этой опере, где он создает такой впечатляющий образ этого сурового страдальца Макбета.

Новизна заключается в том, что Верди часто использует тематические элементы, которые проходят через всю оперу. Как, например, полутон, возникающий вначале, в первой же фразе ведьм: «Che foresta?» («Какой лес?»),— который потом постоянно повторяется при появлении Макбета и леди Макбет, особенно в сцене сомнамбулизма, а затем звучит в хоре «Patria opressa» («Родина поверженная»). Или же восходящая гамма, которая появляется сначала в изумительной прелюдии и дальше звучит в самый момент преступления. И неважно, если местами проявляется заметная вульгарность аккомпанемента и погрешности в письме. Все это, разумеется, будет выправлено в новой редакции оперы, которую Верди сделает в 1865 году для парижской «Гранд-Опера», создав еще один абсолютный шедевр. «Макбет», этот ранний «Макбет», все равно останется значительным достижением композитора.

Нельзя сказать, что 14 марта 1847 года флорентийская публика была в восторге от «Макбета», столь непохожего на все известное до тех пор — ни на оперы других композиторов, ни на предыдущие драматические сочинения самого Верди. Однако премьеру невозможно освистать, потому что на афише стоит имя Верди. Прежде чем ошикать его оперу либо выразить недовольство, надо не единожды подумать. Муцио в своем очередном отчете утверждает, что новая опера «вызвала огромный восторг». Кое-кто другой, менее пристрастный, не идет дальше самых общих фраз: «прием неплохой». Эта опера, в которой нет привычной любовной истории, нет «красивых» чувств, нет сказочных элементов и приключенческих поворотов, — опера мрачная, правдивая, с обнаженными нервами не может быть понята публикой, не может полюбиться ей. Она слишком нова, слишком необычна.

Между тем вечный водоворот обязательств не дает Верди ни дня передышки. Маэстро вынужден выполнять условия контракта, подписанного с издателем Луккой. Нужно окончательно завоевать и зарубежные столицы. Верди позволяет себе краткий отдых — немного в Буссето, немного в Милане, едет в Венецию — посмотреть, как готовится постановка «Макбета» в «Ла Фениче». И продолжает работу над «Разбойниками», оперой, которая должна пойти в Лондоне. Муцио сообщает

Барецци: «Попробуйте-ка угадать, какой план предложил издатель Лукка синьору маэстро. Если он захочет поехать в Лондон, Лукка пошлет с ним меня и даст мне 2000 франков, чтобы я помогал синьору маэстро во всем, был рядом с ним, на всякий случай с ним должен быть надежный человек». Закончив оперу и даже почти завершив инструментовку, Верди уезжает в Англию. Это самое длительное путешествие, какое он совершал до сих пор. Но крестьянин Джузеппе Верди отлично знает, что в подобных случаях не следует слишком откровенно показывать свое удивление. В Лондоне его ждет великая певица — сопрано Дженни Линд. Верди позволяет себе остановку в Париже и находится там до 4 июня. Очевидно, он навещает Джузеппину Стреппони и проводит с ней несколько дней. 5 июня он прибывает в Лондон. Английская столица производит на него странное впечатление. Он говорит, что это «...великолепный город! Тут есть такое, от чего можно окаменеть в изумлении... Но климат парализует всякую красоту». Кроме того, в Лондоне слишком много любопытных, которые, узнав его, аплодируют и надоедают всюду, где бы он ни появился.

Вновь обратимся к Мудио, который сообщает: «Весь вечер он был центром всеобщего внимания. Его имя у всех на устах. Знаменитости пожелали, чтобы их представили ему, а когда он вышел из театра, огромная толпа провожала его до гостиницы». Все это сильно раздражает Верди. В частной жизни он предпочитает оставаться в полной безвестности. Он не любит толпу, презирает любопытных, которые пристают к нему. Когда он видит рвущихся к нему людей, желающих познакомиться, ему так и хочется послать их к черту. Это не ложная скромность. Он вообще не знает, что такое скромность. Это естественное стремление к сдержанности и замкнутости. Понятно, что он хочет поскорее уехать в Париж, там «никто не интересуется мною, никто не указывает на меня пальцем». Кроме того, в Париже живет Стреппони, о которой он думает все чаще и чаще. Ему нужны ее спокойствие, ее уравновешенность, умение снять все проблемы. Однако он вынужден задержаться в Лондоне. Надо переделать кое-что в партитуре «Разбойников» и последить за постановкой. К счастью, отношения с Линд сложились очень хорошие. Это великолепная певица, женщина с глубокой печалью в глазах, которая чьему бы то ни было обществу предпочитает одиночество. Это сразу

же привлекает к ней Верди. Муцио так описывает ее: «Она ведет чрезвычайно замкнутый образ жизни. (...) Живет только своим миром. Ненавидит — так сказала мне — театр и сцену. Говорит, что несчастна и мечтает о том времени, когда не надо будет иметь ничего общего со сценой и людьми театра.

Верди тоже не любит театр и закулисный мир. Он тоже считает себя несчастным, неискоренимым пессимистом. Он знает, что, едва лишь финансовые возможности позволят ему, он прекратит светские знакомства, расстанется с импресарио и певцами. А пока должен терпеть их. И он с головой погружается в работу. В Лондоне жизнь его идет по очень простому плану. Встает в пять утра, скромный завтрак и сразу же за фортепиано, за ноты. Муцио набело переписывает то, что сочиняет маэстро. Так они работают до шести часов вечера и идут обедать. Затем отправляются в Королевский театр на репетицию, потом немного прогуливаются по центральным улицам, возвращаются в гостиницу и рано ложатся спать.

Настроение у Верди, как всегда, мрачное. Это отмечает и Муцио: «Сырой и плохой воздух действует ему на нервы». Можно себе представить, как приятно работать с человеком, который все время молчит и никогда не улыбается. Верди чувствует себя совсем разбитым, от огромной усталости перо падает из рук, а клавиатура снится в кошмарных снах: «...эти «Разбойники» стоят мне такого труда, что мой организм совершенно не способен выдерживать, и если б я мог как-нибудь договориться с Луккой и отдохнуть эту зиму, я охотно бы это сделал...» Вялый, апатичный, подавленный, он и слышать больше не может об операх, контрактах, репетициях, музыке. Он хотел бы жить спокойно, подальше от любопытных, от шума, не имея никаких обязательств и подальше от премьер, которые надо готовить. Он знает, что ему не дано это, и жалуется: «Какая же злая у меня судьба», или же: «Как скучен этот мир», и еще: «Как бы я хотел быть далеко от всего этого, поверьте мне!»

В это время в лондонском «Ковент Гардене» ставятся «Эрнани» и «Двое Фоскари». Обе оперы проходят с необыкновенным успехом. Но и это не поднимает настроения Верди. Он всем недоволен, неизменно угрюм, ругается, и глаза мечут молнии. «Разбойники» мучают его. Он тщательно отделывает каждую сцену, отдается работе весь до предела. Либретто Маффеи, в котором цитируется

даже Плутарх, но нет и намека на драматургию, сковывает его.

Как бы там ни было, наступает наконец вечер 22 июля 1847 года. Королевский театр переполнен, публика начала прибывать уже в половине пятого. Оперу ждут с огромным нетерпением. Известно, что на спектакле будет присутствовать сама королева. Впервые итальянский композитор написал музыку специально для английского оперного театра. Верди сам взялся дирижировать на премьере. Ожидание, как говорят в таких случаях, накалено до предела. Сбор от продажи билетов достигает рекордной цифры — 150 тысяч итальянских лир. Безоговорочный успех оперы определяется сразу, уже после прелюдии зал взрывается ураганом аплодисментов. И в финале после терцета с хором публика, как только может, выражает безудержный восторг, беспрестанно вызывает маэстро и певцов. Из лож дождем сыплются цветы. Зрители более пятнадцати минут аплодируют стоя. Газетные рецензии в основном благожелательные. Верди отмечает: «Премьера прошла хорошо, но без особого фурора, я имел успех, который позволит мне получить много тысяч франков». Эту оговорку — «без особого фурора» — он делает потому, что следующие спектакли были встречены более сдержанно, прием был не такой громкий. Но Верди, как всегда, прежде всего заботится о собственном кармане, о растущем счете в банке. Осталось собрать еще немного, и он сможет купить земли, сколько захочет.

«Разбойники» — это опера, которая написана Верди старательно, в нее вложено много эффектов и нет поспешности, но в ней нет ничего свежего. И если композитор и достигает местами каких-то высот, однако, подлинно вдохновенной оперу «Разбойники» назвать нельзя. Больше того, следует, пожалуй, даже сказать, что в ней чувствуется усталость и духовная апатия автора. Несмотря на усердие маэстро, в результате получилось произведение, которое не выходит за рамки искусного, блистательного ремесла. Не больше. Все, что у Верди было накоплено нового, он уже использовал в «Макбете». Тут он работает без поисков. Он просто вынужден был написать что-то, потому что связан контрактом. Примиряется, как и в прежних, не лучших операх, с очень плохими стихами.

Всем известен высокий профессионализм Верди, никто не сомневается, что он умеет привлекать на свою

сторону публику. Даже когда ему изменяет вдохновение, Верди все равно остается великим музыкантом и тонким знатоком театра. Но тут, в «Разбойниках», нет даже варварской силы и ритмического порыва, нет подлинного волнения. Основное внимание он обращает на арии. Пишет не драму на музыке, а эффектные номера для певцов. И прежде всего для Линд, этого «северного соловья», чьи исключительные вокальные данные маэстро ценит очень высоко. По мнению Муцио, Линд «первая певица и актриса нашей эпохи». И для нее пишутся трудные, очень эффектные арии, имеющие, однако, мало общего с истинным поэтическим вдохновением. Зато публика в восторге от легкости пения, красоты эмиссии и звука.

Верди то и дело вспоминает «Макбета»: хроматические гармонии в моменты ужаса и страха, полутоновые восходящие секвенции, рисующие мрачными звуковыми красками некоторые психологические и драматические ситуации. Множество терцетов, дуэтов, ансамблей, мощные вступления хора. Он пишет даже квартет, и тот получается горячим и мелодичным. И все-таки общее впечатление остается не в пользу оперы: чувствуется, что маэстро очень спешит и эта спешка побуждает его идти привычным путем уже отживших свой век опер, нет сомнения, что ему нечего больше сказать, ему важно лишь дать простор для чистого пения. В «Разбойниках» немало слишком статичных ситуаций, тормозящих драматическое действие. Видно, что опера написана с большими усилиями и у автора ее только одна задача — изумить публику, вызвать обычный мираж, который приносит легкий, мгновенный успех. Словом, и за границей Верди ведет себя точно так же, как в Италии, — использует устаревшие условности, трафаретные финалы, подгоняет ноты к тексту, прибегает к самым немыслимым и неожиданным сценическим эффектам.

Спустя несколько месяцев после премьеры «Разбойников», в ноябре 1847 года, Верди снова использует эти приемы. Он позволяет Эскюдье уговорить себя и приспосабливает для парижской «Гранд-Опера» своих «Ломбардцев в первом крестовом походе». Опера получает название «Иерусалим». Правила игры просты: Милан становится Тулузой, ломбардские крестоносцы — французами, добавляются массовые сцены, убирается пара второстепенных персонажей, вставляются совершенно ненужные танцы, подновляется аккомпанемент, и все в поряд-

ке — новая опера уже готова к парижскому дебюту. Получается какое-то нелепое сооружение из папье-маше, разукрашенное более броскими, чем обычно, красками, пересыпанное бесчисленными эффектами. Памятник безвкусице. Но Верди он устраивает. Маэстро пишет Аппиани: «Все явно довольны, и я тоже. (...) Постановка будет совершенно изумительной, потому что здесь не скупятся на расходы». Однако в письме к Маффеи уже меньше восторга: «Я не писал вам о моей новой опере, а теперь уж слишком поздно говорить о ней. Кроме того, мне так осточертело слышать без конца это слово — Иерусалим, что я не хочу, чтобы и вы делили мою тоску и раздражение». «Скука», «раздражение», «горечь», «недовольство», «усталость» — эти слова весьма часто, почти постоянно повторяются в письмах Верди этих лет. Музыкант дошел до предела. За восемь лет он написал и поставил двенадцать опер. Но между третьей — «Набукко» — и двенадцатой — «Иерусалим» — прошло едва ли пять лет. Невозможно продолжать жизнь в таком нелепом ритме, это самое настоящее художественное и духовное самоубийство. Верди понимает это, отдает себе в этом отчет. Но он принял условия игры и не может повернуть вспять.

Успех «Иерусалима» так или иначе невелик. Прием публики говорит лишь об уважении и почтении к автору — композитору номер один. Вот и все. Верди вполне мог бы вернуться в Италию, куда уже отправил Муцио. Он так и собирался сделать, писал Маффеи: «Пробуду в Париже недолго, потому что начинаю скучать, хотя нахожусь тут всего двое суток», и Морозини: «...если буду по-прежнему так скучать, то очень скоро вернусь в Милан», и Аппиани: «Пробуду здесь до 20 ноября и в конце этого месяца опять увижу Собор». Затем Верди внезапно меняет решение и пишет Барецци: «Не знаю, вернусь ли этой зимой в Италию. Весь этот год я работаю денно и нощно. Я устал, и мне бы надо немного отдохнуть!.. Я еще не решил, как поступлю». Верди пытается оправдаться перед тестем, быть может, немного опасается его осуждения. Признается одному из друзей: «Впрочем, тут я наслаждаюсь полной личной свободой, о которой всегда так мечтал и которую никогда не мог обрести. Нигде не бываю, ни с кем не встречаюсь, никто не знает меня, и я не раздражаюсь, потому что никто не указывает на меня пальцем, как в Италии».

Причину, по которой Верди все время откладывает

отъезд, надо искать не в желании пожить на свободе в большом городе, не в стремлении упрочить связи с зарубежными издателями и даже не в разного рода недомоганиях. Все очень просто, предельно ясно — в Париже живет Джузеппина Стреппони. Она переехала туда года два назад, дает уроки пения и изредка, все реже и реже, выступает с концертами, в которых исполняет арии и романсы, в основном из опер Верди. Джузеппине недавно исполнилось тридцать лет, голоса у нее уже почти нет, и в Париже она пытается поправить свои финансовые дела.

Безусловно, они давно уже были неравнодушны друг к другу, это тем более верно, что Стреппони в письмах к общим миланским друзьям непременно справлялась о Верди, о его здоровье, интересовалась его планами и приемом его опер. Они виделись и во Флоренции, когда там ставился «Макбет», возможно, даже жили в одной гостинице. Как бы там ни было, интересно, что только на этот раз, в Париже, Верди наконец решился. Как настоящий крестьянин, прежде чем что-то предпринять, он должен все хорошенько обдумать, быть более чем убежденным, что это надо делать, — ведь он долго противился желанию снова связать свою жизнь с какой-нибудь женщиной. И Верди в конце концов решает, что подругой жизни станет Джузеппина Стреппони, но о браке он, во всяком случае пока, разговора не заводит. Решает также позволить себе немного подольше отдохнуть и поразмыслить.

Верди отдыхает и развлекается, а в Париже происходит восстание, и в результате Луи Филипп свергнут с престола. Старая поговорка, которая была тогда особенно в ходу, гласит: «Когда Париж простужен, Европа чихает». Действительно, в Италии тотчас же происходят революционные события, которые приведут к большим переменам. Во всех государствах полуострова поднимается борьба за конституцию. Первым уступает Фердинанд II, король Обеих Сицилий, 11 февраля 1848 года. Через шесть дней соглашается на конституцию великий герцог Тосканский. А 5 марта после долгих колебаний, опасений и нервозности Карло Альберто выдает Статут Пьемонту.

«Теперь наш черед», — написал Верди Лучано Манара еще за несколько месяцев до этого. Он был прав. 13 марта Меттерних подает в отставку. Венецианцы, узнав об этом, на радостях сжигают на площади Сан-

Марко все портреты австрийского канцлера, захватывают тюрьму и освобождают политических заключенных. На следующий день начинается восстание в Милане. Народ с песнями возводит на улицах баррикады и вооружается, готовясь изгнать из города войска маршала Радецкого.

Верди еще в Париже. Он не спешит в Милан. Наверное, не очень верит в восстание, которое неизвестно чем окончится. Он остается во французской столице еще дней десять. Осторожность всегда была одной из его отличительных черт. Нам известно только, если верить рикордиевской «Гадзетта музикале», что он возвращается в Милан 5 апреля. Сражения, борьба, восторг, охвативший народ после первых успехов, и радость по поводу победы — всего этого он уже не увидел. Едва приехав в Милан, он пишет довольно риторическое письмо в Венецию Пьяве, который добросовестно выполняет там свой патриотический долг: «Час пробил, будь уверен, это час освобождения. Народ этого хочет, а когда народ желает чего-либо, нет ничего, что могло бы остановить его. (...) Да, да, еще несколько лет, быть может, несколько месяцев, и Италия будет свободной, единой республикой! Ты говоришь мне о музыке!! Что тебе приходит в голову?.. Неужели ты думаешь, что я могу сейчас заниматься нотами, звуками?.. Нет и не может быть сейчас для Италии 1848 года никакой другой радостной музыки, кроме музыки пушек! (...) Ты служишь в Национальной гвардии? Я доволен, что ты простой, скромный солдат! Бедный Пьяве! Как ты спишь? Чем питаешься?.. Я бы тоже, если б мог записаться в армию, хотел бы быть только солдатом, но теперь я могу быть только трибуном, жалким трибуном, потому что красноречие приходит не всегда». После чего Верди считает нужным уточнить: «Мне надо вернуться во Францию — там ждут меня дела и обязательства. Представляешь, кроме необходимости писать две оперы, мне надо получить там деньги и другие банковские бумаги, чтобы реализовать их».

Он остается еще некоторое время в Милане и затем с совершенно определенной целью отправляется в Буссето. Теперь у него есть деньги, и много. Значит, он может позволить себе роскошь купить имение — Сант-Агату. Это большая красивая вилла, не слишком элегантная, но вполне респектабельная и в хорошем вкусе, как и подобает сельскому богатею. Он расходует на нее немало денег и присоединяет еще имение Плугар. Палац-

цо Кавалли, который позднее получает название Дордони, в Буссето он купил еще раньше. Теперь он присоединяет к нему и вполне подобающее земельное владение — большое, богатое, плодородное, во всем достойное крупного землевладельца. Наконец Верди чувствует себя вполне свободным человеком. Нищета, что отравляет и убивает, нищета, знакомая с детства, с молодости, больше не пугает его.

Подругу он выбрал, землю купил. Может считать завершенным долгий путь к свободной и спокойной жизни. Со множеством условий поручает отцу заботу о своих владениях. Дает точные указания, какие надо сделать улучшения на только что приобретенных землях, рекомендует быть как можно строже и требовательнее при подборе слуг и батраков.

31 мая Верди возвращается в Париж. Хоть он и не принял участия в Пяти днях [1], все же полон патриотического пыла. Теперь, когда пушки на время умолкли, он мучается, стараясь найти какое-нибудь либретто, чтобы выразить в музыке национальное и патриотическое волнение, которым охвачен. Шлет письмо Каммарано с просьбой написать либретто «Битва при Леньяно», поддерживает контакты с Пьяве. В июле просит его: «Ответь мне, если б я предложил тебе написать либретто, ты смог бы это сделать? Сюжет должен быть итальянским и проникнут свободолюбием. Если не найдешь ничего лучшего, я предлагаю тебе Ферруччо — образ гигантский, один из самых великих мучеников за свободу Италии. (...) Помни, что мне нужен очень подробный план, потому что я должен сделать свои замечания. И дело не в том, что я считаю себя способным судить такую работу, а в том, что не смогу написать хорошую музыку, если не пойму как следует драму и она не захватит меня. Постарайся избежать монотонности. (...) Прощай, прощай! Будем надеяться на более радостные времена. Но мне делается страшно, когда я думаю о Франции, а потом об Италии.

Как видим, он уже переменил свое мнение. Он уже не считает, что единственная музыка, которая нужна

[1] В 1848 году революционная волна прокатилась по многим странам Европы. Она подняла народ Италии на борьбу с австрийцами. Знаменитые Пять дней Милана, в течение которых восставшие горожане заставили австрийские войска бежать из Милана, послужили сигналом к бурному развитию революции на севере Апеннинского полуострова.

сейчас Италии, — это музыка пушек. Теперь из пушек хочет стрелять он сам. 25 июля итальянцы терпят поражение при Кустоце. Венеция в кольце осады, отчаянно сопротивляется, но, оставшись без продуктов и боеприпасов, вынуждена сдаться. Франческо Мария Пьяве, как почти все солдаты Национальной гвардии, арестован. От всех волнений, от пережитого восторга и радости свободы не останется ничего, кроме разочарования. 24 августа Верди пишет Аппиани: «Вы хотите знать, что думают во Франции о том, что происходит в Италии? Боже милостивый, о чем вы меня спрашиваете?! Кто не враждебен, тот равнодушен: прибавлю к этому, что идея объединения Италии ужасает маленьких, ничтожных людей, стоящих тут у власти. (...) Короче говоря, Франция не хочет, чтобы Италия объединилась». Теперь Верди следит за политикой, спорит, читает газеты, может быть, даже делится своими взглядами с Джузеппиной. Пишет Маффеи: «О нашей бедной Италии не знаю, что и сказать утешительного. Завидую вам, раз у вас еще есть какая-то надежда. У меня ее совсем не осталось. Разве можно надеяться на всю эту дипломатическую игру после продления перемирия? Пройдет срок, выпадет снег, и тогда скажут: «Ничего нельзя предпринять зимой». Ломбардия тем временем превратится в пустыню, в кладбище».

Огорченный и разочарованный политическими событиями, Верди уходит от общественной жизни. Вместе с Джузеппиной Стреппони переезжает в Пасси, парижский пригород, где живет и Джоаккино Россини, Верди снимает тут небольшую виллу. С Джузеппиной они никогда не говорят о браке и никому даже не намекают, что это предвидится. Они не строят далеко идущих планов. Любят друг друга, им хорошо вместе. Этого достаточно. Джузеппина счастлива, она нежная, мягкая, покорная. Она слишком хорошо знает людей и жизнь. Она достаточно умна и восприимчива, чтобы не видеть в Верди яркую личность — художника и человека, — быть может, сложную, безусловно, неуживчивую, полную противоречий, взъерошенную, упрямую, но абсолютно — и в плохом, и в хорошем — необычную. Она знает также, какими огромными возможностями обладает гений этого человека, с которым она будет связана всю жизнь. И знает также, каких низостей и глупостей можно ожидать от него. Знает, что он эгоистичен, упрям, не любит сентиментальностей, наверное, даже ревнует к ее про-

шлому, о котором ходило немало сплетен. Но все это не имеет для нее значения. Для нее Верди — это мифологическое высшее существо, которому все позволено, защитник и освободитель. Она не задает вопросов, на которые — знает заранее — ответа не будет, ничего не спрашивает. Ей важно, что он тут, с нею, что жизнь ее проходит вместе с ним.

С таким душевным настроем — а он никогда или почти никогда не изменится — идет Джузеппина Стреппони рядом с Верди, даря ему все лучшее, что у нее есть, — терпение, уравновешенность, рассудительность, культуру, восприимчивость. Она создает домашний очаг, в котором маэстро чувствует себя, как в надежном укрытии, полноправным и деспотичным хозяином. Она не делает ничего особенного. Она только верный друг и товарищ ему. Придут другие времена, наступит жестокое, жгучее разочарование. Ей доведется пережить страдания, которые глубоко ранят ее душу. Но Джузеппина Стреппони никогда не откажется от своей роли, от своего места в жизни музыканта.

Верди тоже понимает, что она стала для него совершенно необходимой. Ни с кем из женщин, которых он знал после смерти Маргериты Барецци, и даже с нею, он не чувствовал себя так хорошо, как с Джузеппиной Стреппони, ни с кем не мог оставаться действительно самим собой, не притворяясь, не надевая на себя какую-нибудь маску. После потери жены и детей слово «семья» внушает ему страх. Ему не хочется думать о том, что он может в третий раз стать отцом. Не этого он ищет и не этого ждет от Джузеппины. Их союз — это вызов судьбе. Верди обретает уверенность, что нашел человека, который никогда не устанет от него, не разочарует его, женщину, на которую он может слепо положиться. Он снисходительно позволяет обожать себя как некое сверхсущество. И он ведет себя в соответствии с тем, что являет собой — художник, который, преодолев «годы каторги» и вырвавшись из нищеты, теперь окончательно утвердился и может следовать к своей цели, не щадя себя, не прекращая совершенствоваться, расти, все глубже вглядываться в самого себя, в свой внутренний мир, одним словом, человек, решивший загубить душу, но вдохнуть жизнь в своих героев. Пока не расскажет все сказки, которые еще не успел рассказать. И если он сделает все это в конце концов, то во многом будет обязан — и он понимает это с первых же дней со-

вместной жизни — любви и бесконечной преданности этой женщины, Джузеппины Стреппони, его доброго гения.

ГЛАВА 8
МЕЖДУ ПАРИЖЕМ И БУССЕТО

С виду он уже кажется пожилым человеком. Седина в висках, серебряные нити поблескивают в бороде, вокруг глаз морщины, лицо всегда мрачное, сосредоточенное. Но ему только тридцать шесть лет. Угрюмый, усталый, уверенный, что к нему прилепились все болезни, какие только есть на свете, убежденный, что его творческий путь оборвется, если он не найдет что-то новое, Верди, живя в Париже под опекой Стреппони, пытается разобраться в самом себе, в своей жизни, в своей работе.

Оба они не обременены никакими сантиментами. У них сходное прошлое — свою карьеру они делали, стиснув зубы, не получая помощи ни от кого. Для Верди, во всяком случае до сих пор, искусство было прежде всего тяжелым и изнурительным трудом. Теперь он хочет чего-то другого, неизмеримо большего. Хочет, чтобы искусство удовлетворяло бы его непомерным требованиям, доставляло ему радость, которую он не умеет брать от жизни. С Пеппиной он ласков, но сдержан. Он не позволяет себе ни романтической страстности, ни сентиментальных излияний. Просто он как человек не способен на такое. Верди и Стреппони живут очень уединенно. О том, чтобы посещать салон Россини, не может быть и речи. Двух самых великих музыкантов, каких когда-либо знала Италия, не связывают узы дружбы. Россини — общительный человек, но открытость его неискренняя. Недовольный долгим молчанием, на которое сам себя обрек, недоверчивый, с печалью в душе, он полон всяческих навязчивых страхов, которые прячет под маской веселья. Он живет прошлым и мирится с тем, что годы бесполезно проходят один за другим. Он обленился, у него уже давно нет никаких желаний, ничто не волнует его. С Верди ему не о чем разговаривать, он не интересует его, самое большее — он может «одарить» его какой-нибудь язвительной остротой.

Если в Италии в это время довольно бедна культур-

ная жизнь — умерли Фосколо и Леопарди, не пишет или почти не пишет Мандзони, ушел в свои экономические исследования изгнанник Каттанео, остались лишь Д'Адзельо, Гверрацци [1] и Джоберти [2], то Париж, напротив,— это пульсирующий центр европейской культуры, столица, где происходит все. Здесь живут и творят самые выдающиеся деятели культуры и искусства — Виктор Гюго и Лист, Шопен и Ламартин, Жорж Санд и Мюссе. Флобер уже закончил «Воспитание чувств», и Сент-Бёв только что отдал в печать «Портреты современников», а Шатобриан еще возглавляет свою школу и имеет множество последователей.

Кроме того, тут есть театры, бесчисленные концертные залы, где звучат Моцарт и Бетховен, Гайдн и Шуберт, выступают самые знаменитые исполнители. В Париже творят все самые светлые головы. Здесь создаются новые художественные школы, работают издательства, которые диктуют свои законы. Конечно, Стреппони пытается по мере сил ввести своего Верди в этот milieu[3], но задача, разумеется, не из легких. Верди раздражителен, неразговорчив, высокомерен. Он не любит бывать в салонах. Кроме того, невероятно занят — отсюда, из Парижа, руководит работами по благоустройству Сант-Агаты и старается по-прежнему поддерживать тесные связи с итальянскими импресарио, либреттистами и издателями. Он пишет множество писем Пьяве, Флауто, Каммарано, Рикорди, Муцио. Неустанно ищет новые темы, новые характеры, новые сюжеты (более человечные и правдивые) для своей музыки.

Дом в Пасси красив, обставлен со вкусом, стоит в прекрасном саду, полном цветущих роз и азалий. Джузеппина старается поддерживать здесь порядок, давая точные указания садовнику, который приходит дважды в неделю. Другая ее забота — усовершенствовать французский язык Верди, которого она уже начала называть Волшебником (а он не очень способен к языкам). Иногда Волшебник бывает в театре, знакомится с музы-

---

[1] Гверрацци Франческо Доменико — итальянский писатель-романтик, деятель революции 1848—1849 годов, автор исторических романов «Битва при Беневенто», «Осада Флоренции», «Беатриче Ченчи».

[2] Джоберти Винченцо — итальянский философ, идеолог либерально-католического крыла в Рисорджименто, стремившийся объединить Италию под эгидой папы римского.

[3] Среда *(франц.)*.

кой, которую не знал прежде, с удовольствием слушает хороших исполнителей. Неизвестно, следит ли он за полемикой по поводу новой романтической музыки. При его темпераменте и нелюбви к такого рода дискуссиям нетрудно предположить, что всем этим он не интересуется. Хотя с подозрением и беспокойством наблюдает, как утверждается в оперном театре Мейербер. Появление соперника, пусть и за границей, всегда злит его. Вагнер еще очень далек. Но в музыке он начинает открывать для себя новые горизонты и смотреть вперед.

Время от времени Верди ездит в Италию, на премьеры своих опер. Приезжает, как правило, ненадолго. Пеппина остается в Пасси. Именно тут он неохотно, торопливо, почти с отвращением пишет «Корсара» по сюжету, взятому у Байрона. Он интересовался им прежде, два года назад, но тогда решил, что поэма грешит против хорошего вкуса. Если Верди пишет сейчас эту оперу без всякого желания, то лишь потому, что издатель Лукка требует соблюдения условий давнего контракта, который когда-то подписал Верди. Лукка не дает ему покоя, всеми силами старается получить от него новую оперу, засыпает письмами, шлет послания через общих знакомых, всячески напоминает о своих правах. Верди все это надоело, и однажды в письме к Аппиани он изливает душу: «Я никогда не сочиню более или менее хорошую оперу для этого в высшей степени неприятного и бестактного синьора Лукки». В письме к Пьяве год спустя будет еще более резок и тверд: «Тебя интересует синьор Лукка? А знаешь, как обошелся со мной этот синьор после того, как я был столь великодушен к нему, — приложил все усилия, чтобы закончить «Аттилу», хотя и был тогда совершенно без сил, и, кроме того, выполнил лондонский контракт, хотя и не обязан был это делать?.. Он был со мной бестактен, груб, требователен. Я смогу стерпеть пощечину, потому что могу ответить двадцатью пощечинами и настигну обидчика даже на алтаре, но я не могу простить оскорбление, когда мне присылают вексель на тысячу франков. Купить меня за тысячу франков?.. Дурак!.. Но хватит о синьоре Лукке, и я надеюсь, что ты больше никогда не будешь напоминать о нем...» Можно поклясться, что застенчивый Пьяве после такого письма никогда больше даже не заикался о нем. Верди продолжает работу второпях, крайне неряшливо, урывками, кое-как, не переделывая либретто, принимая все или почти все без изменений.

12 февраля 1848 года опера закончена, и Верди приказывает Муцио, который находится в Милане и страдает оттого, что покинут своим знаменитым опекуном, передать партитуру синьору Лукке и немедленно получить 1200 наполеондоров. Оперу ставят в театре «Гранде» в Триесте 25 октября того же года, и, несмотря на участие знаменитейшего тенора Фраскини, певца, превозносимого всей Италией, ей оказывают самый плохой прием. «Если бы нам не сказали, — пишет один местный критик, — мы бы, конечно, никогда не поверили, что это произведение Верди».

Речь идет об опере, которая, хоть и мелькают в ней некоторые проблески, родилась мертвой. Написанная без всякого огня, совершенно бесстрастно, она принадлежит к самому заурядному, что только есть в вердиевском репертуаре. Повсюду выделяются кабалетты, сочиненные на потребу публики, манерные терцеты, дуэты, вставленные лишь для того, чтобы заполнить пустоту. Статичный, в старых и давно отживших, забытых схемах, «Корсар» похож на «Альзиру» и «Жанну» — такой же бесплодный опус в творческом наследии композитора. Как и другим операм маэстро, написанным в таком же плохом настроении, ей уготована самая печальная судьба — она практически никогда больше не будет поставлена ни в одном театре.

Верди даже не потрудился приехать в Триест, чтобы последить за репетициями и присутствовать на премьере. Для него эта опера — мертворожденное дитя, и с Луккой он порвал все отношения. Он живет в Париже со Стреппони, которая обтесывает своего Медведя (еще одно прозвище, какое она дает Верди), пытается смягчить его нрав, помогает добрыми советами. Она знает, что невозможно изменить характер этого человека — упрямого, замкнутого в себе дикаря. Но понимает, что так или иначе, незаметно, где с шуткой, где с улыбкой она может изменить к лучшему его поведение — сделать его чуть-чуть дипломатичнее, когда нужно, научить хотя бы раздвигать губы в улыбке (Верди редко улыбается, а если весел, то очень громко смеется), теплее приветствовать людей, не так резко отвечать журналистам. На все это нужно время, но кое-что ей удается. Главные результаты скажутся позднее, спустя годы, когда Верди, надежно защищенный стенами Сант-Агаты, научится быть немножко, всего лишь немножко менее недоверчивым к миру.

В Пасси Верди, почти не выходя из дома, пишет «Битву при Леньяно». Либретто оперы он еще раньше заказал Каммарано. В это же время он ведет переговоры сразу с двумя импресарио. Он хотел бы подписать контракт в Неаполе с Флауто и с театром «Арджентина» в Риме. Флауто рассчитывал заручиться его согласием быть на премьере, и Верди отвечает ему: «Вы считаете, что мое присутствие может оказать какое-то влияние на исход спектакля! Не думайте так. Повторяю вам то, что говорил прежде, — я все такой же нелюдим. Это верно, что я уже полтора года живу в Париже, в этом городе, где все смягчается, но я еще больше медведь, чем прежде. Вот уже шесть лет, как я непрестанно пишу музыку, езжу по городам и странам и ни разу не сказал ни одного слова журналистам, никогда ни о чем не просил никого из друзей, никогда не угодничал перед богачами, чтобы иметь успех. Никогда, никогда! Меня всегда будут возмущать подобные приемы. Я пишу, как умею, свои оперы, а дальше пусть все идет своим чередом. Я никогда не оказываю никакого, даже самого минимального давления на мнение публики». Как видно, уроки, которые дает Джузеппина, пока еще не приносят своих плодов.

Что касается новой оперы, то Верди точно знает, что это должен быть патриотический сюжет (снова приходит на ум образ Франческо Ферруччо и «Осада Флоренции» Гверрацци) и что либретто должен написать Сальваторе Каммарано. Дело не только в том, что Верди во всем единодушен с ним, но и в том, что Каммарано очень нуждается в деньгах. В конце концов Каммарано напишет для Верди два либретто — «Битву при Леньяно» и «Луизу Миллер» по драме Шиллера «Коварство и любовь».

К этому коренному неаполитанцу, поэту, обремененному многодетной семьей и долгами, с трудом находившему какую-то работу, Верди необычайно добр и снисходителен. Он покровительствует ему и помогает, заверяет в своей дружбе: «...из уважения к вам, только из уважения к вам, напишу оперу для Неаполя в будущем году, хотя мне придется для этого каждый день отнимать два часа от отдыха, в ущерб здоровью». Верди сдержит обещание, но только ни минуты не отнимет от своего сна. Однако доброжелательность маэстро этим не ограничится. Самое удивительное, что от Каммарано Верди терпит любые советы: о том, как надо писать оперы, какую тональность использовать в той или иной сцене, как долж-

ны звучать романсы, как нужно класть на музыку те или иные стихи. Неаполитанский либреттист только и делает, что дает ему всяческие советы и предложения. К чему-то Верди прислушивается, на другое не обращает внимания. Но поражает, что маэстро никогда не сердится на либреттиста, не посылает его к черту, когда тот осмеливается указывать ему, как нужно писать музыку, и пытается учить ремеслу. Наверное, если б Пьяве, привыкший получать приказания и с умом выполнять их, мог прочитать письма Каммарано, он не поверил бы собственным глазам.

Но таков уж Верди. К тому же теперь он никому и ничем не обязан. Может поэтому не скрывать свою истинную сущность, которая так противоречива, так сдержанна в проявлении благородства, но если уж он его проявляет, то делает это щедро, без красивых слов. Теперь, когда Верди богат, владеет землями и может жить на ренту, он не колеблясь поднимает голос в защиту слабого, униженного человека. Вот почему он покровительствует Каммарано и помогает ему всеми силами.

Сочинение «Битвы при Леньяно» не стоит ему большого труда. Он работает над оперой не спеша, без лихорадки, самым тщательным образом отделывает каждую сцену. Понимает, что этот сюжет вызовет обостренное внимание публики. Поэтому тут не должно быть никакой вульгарности. И все же, несмотря на некоторые очень удачные эпизоды, такие, например, как увертюра (действительно чрезвычайно красивая), или стремительный и краткий четвертый акт, или хор «рыцарей смерти», в целом это обычное риторическое сооружение, которое редко достигает высот поэзии и вдохновения. Партитура изобилует колокольным звоном, барабанным боем, криками, декламацией, ритмами военных маршей, клятвами и уверениями. Недостает, однако, психологической тонкости, умения во всей масштабности передать драму. В то же время явно чувствуется, что рука Верди стала увереннее, сдержаннее, а профессионализм благороднее и богаче, как, например, в речитативе Роландо и Арриго в третьем акте. К тому же в партии Лиды есть местами та трепетность, которая потом в полную силу прозвучит в партии Леоноры в «Трубадуре».

Всего этого, однако, недостаточно, чтобы «Битву при Леньяно» можно было считать не только шедевром, но и просто в какой-то мере удачной оперой. В ней недостает персонажа, который сразу же стал бы центром притя-

жения, нет быстрых разрешений, столь типичных для позднего Верди. Не хватает огня и вдохновения, нет глубины чувств. Почти все остается на поверхности, в ярких и резких красках. Нарядному по фасаду сооружению не хватает перспективы. Не в полной мере использован и оркестр: мало заняты деревянные духовые (которые так великолепно зазвучат в «Трубадуре»), не поют, как в «Травиате», скрипки, чересчур много меди и литавр.

«Битва при Леньяно» ставится в театре «Арджентина» 27 мая 1849 года — в Риме республиканском, полном сторонников Мадзини. Успех, мало сказать, триумфальный — восторгам не было конца. Муцио, который собирается расстаться с маэстро и попытать судьбу на поприще дирижера, шлет свои последние отчеты: «Когда началась генеральная репетиция, народ, сметая все, ворвался в зал, театр был заполнен до отказа. Маэстро двадцать раз вызывали на сцену. На другой день нельзя было достать ни одного билета, ни одной программы с содержанием оперы — все распродано!»

Во всяком случае, на этот раз Муцио не преувеличивает. Рим ожидал эту премьеру как большой народный праздник. Вечером весь четвертый акт пришлось повторить на «бис». Он шел под рукоплескания зала, в котором развевались трехцветные знамена, всюду виднелись кокарды и раздавались призывы к свободе. Рим, из которого бежал папа Пий IX, управляемый теперь триумвиратом, похоже, буквально обезумел от восторга из-за «Битвы при Леньяно» и самого Верди. Баса Пьетро Сеттовиа, исполнявшего партию Фридриха Барбароссы, публика чуть не избила, а героя оперы Арриго, которого пел великий Гаэтано Фраскини, засыпали цветами, и дамы посылали ему воздушные поцелуи. Бешено аплодировали и сопрано Терезе де Джули Борси, которая исполняла партию Лиды.

Верди держится несколько в стороне от всего этого праздничного шума. Проявления безудержного восторга пугают и раздражают его. Он приехал из Франции 20 декабря 1848 года, чтобы руководить репетициями и сделать тщательную инструментовку. Разумеется, воздух свободы, которым наполнен Рим, изумляет его и поражает, он заражается общим энтузиазмом. Но потом эта неуправляемая толпа, беспорядки, шум его, как осторожного крестьянина, пугают.

Писем из Рима он посылает очень мало. В основном

это деловая переписка. То, что видит и слышит, никак не комментирует. На премьере Верди вызывают на сцену, чтобы он поблагодарил публику за восторженные аплодисменты. Он выходит, кланяется. На этот раз не так неловко, не так безучастно, он знает, что восторг, который вызвала его опера, не только искренен, но и отвечает самым благородным целям. Однако не участвует в каких-либо манифестациях, не делает никаких заявлений. На следующий день после премьеры уезжает в Париж. И 10 февраля пишет из французской столицы Пьяве: «Я с огорчением покинул Рим, но надеюсь скоро, очень скоро вернуться туда. Поправлю свои дела, которые у меня тут есть, и полечу в Италию! Да поможет вам бог, славные, добрые мои венецианцы... Каков бы ни был исход, вы, конечно, получите благословение и благодарность каждого честного итальянца. Я доволен Римом и Романьей, в Тоскане тоже дела идут не совсем плохо, так что у нас есть все основания надеяться на лучшее. Да поможет нам бог!»

Бог, однако, не помогает. 25 апреля 1849 года французы высаживаются в Чивитавеккья, и начинается осада Рима. Его защищает цвет нации — Мадзини, Саффи, Лучано Манара, Энрико Дандоло, братья Каироли, Гоффредо Мамели, Гарибальди. Город отчаянно сопротивляется, но не хватает оружия, продовольствия, солдат. 4 июля французы входят в Рим, республике приходит конец. Гарибальди с немногими своими приверженцами отходит к Венеции.

«Не будем говорить о Риме!! Какой в этом смысл? — пишет Верди 14 июля одному другу. — Насилие правит миром! Справедливость?.. Что она может против штыков!! Мы можем только оплакивать наши потери и проклинать виновников стольких несчастий». Завершается первый большой период Рисорджименто, исчезают многие иллюзии, теряются надежды. Верди все более разочарован, после того, что происходило на его глазах в этот период, растет его скептицизм по отношению к людям, презрение к властям, неверие в политику.

Близость с Джузеппиной Стреппони, эта связь, которая уже приобрела характер семейной жизни, придала упорядоченность жизни маэстро, привнесла в нее спокойствие и порядок. Но Стреппони призывает его и к большему художественному и критическому самосознанию, заставляет размышлять над работой, которую он делает, советует не растрачивать себя. Кроме того, она

помогает ему сделать успехи и в грамматике. Однако она не приносит ему подлинного счастья. Верди не может быть счастлив. Постоянная угрюмость, приступы апатии лишают его радостей. Его характер с раннего детства отличался этими чертами. И Верди не изменится никогда.

6 августа в Милане заключается мир между Австрией и Пьемонтом. Прошло всего четыре месяца с того момента, как Виктор Эммануил II стал королем этого маленького государства, которое пережило за короткий промежуток времени крушение всех своих надежд и устремлений. Массимо Д'Адзельо, ставший премьер-министром, умело и осторожно проводит политические реформы, допуская либерализм. 22 августа Венеция, обстрелянная пушками, голодающая, опустошенная холерой, вынуждена сдаться. Десятки патриотов покидают город.

Лето кончается, небо Парижа становится светло-голубым — значит, скоро осень. Верди решает покинуть этот город, где прожил два года. Он уезжает внезапно, никому ничего не объясняя, не сообщая об отъезде даже немногим друзьям. Одни считают, что он хотел спастись от эпидемии холеры, которая охватила французскую столицу. Другие утверждают (и это, наверное, ближе к истине), что такой быстрый отъезд надо объяснить негодованием, которое вызвало у Верди поведение Франции по отношению к Римской республике.

Кроме этих причин, надо, однако, учесть и то обстоятельство, что маэстро ждет не дождется часа, когда сможет наконец заняться своими землями, благоустроить виллу Сант-Агата и более рационально вести сельскохозяйственные работы. Старая поговорка, которую Верди, конечно же, хорошо знает, говорит, что на глазах у хозяина и лошадь тучнеет. Своими делами он хочет заниматься сам, он не полагается ни на отца, ни на кого другого. К тому же там, в поданской долине, он будет далек от ехидных и не слишком лестных высказываний в адрес Джузеппины Стреппони. Это, пожалуй, единственное из его желаний, которое не осуществится, и он поймет это очень скоро.

В конце июля 1849 года Верди и Стреппони прощаются с Парижем, домом в Пасси, немногочисленными знакомыми, с которыми встречались во Франции, и направляются в Италию. Верди едет прямо в Буссето и располагается в собственном палаццо Дордони. Он мрачен, лицо непроницаемо, сухо приветствует Барецци, ни с кем ни

о чем не разговаривает. Он — хозяин. Ему никто не нужен. Стреппони сначала заезжает во Флоренцию — навестить сына. Кроме того, она хочет дать Верди время подготовиться к ее приезду. Она считает дни, которые остаются до отъезда в Буссето. 3 сентября пишет Верди: «Я закончу свои дела в среду и, может быть, в тот же вечер уеду в Парму. Ты, однако, приезжай за мной только в пятницу или в субботу утром, мне не хотелось бы, чтобы ты напрасно ждал меня в Парме. (...) Ты пишешь о скверной жизни в деревне, о разных неудобствах, предупреждаешь: «если тебе не понравится, велю (обратите внимание на это «велю!». — *Д. Т.*) проводить тебя, куда захочешь...» Что за чертовщина! Или в Буссето разучились любить и писать с чувством? Поскольку я еще не там, я способна написать тебе все, что чувствую, а именно: сельская жизнь, ее неудобства и все прочее меня вполне устраивают, лишь бы там был ты, противное, гадкое чудовище. Прощай, прощай. У меня едва остается время, чтобы сказать тебе, что я тебя ненавижу и обнимаю. P. S. Не присылай никого, а сам приезжай за мной в Парму, потому что мне будет очень не по себе, если в твой дом меня введет кто-нибудь другой, а не ты».

Джузеппина Стреппони умеет писать любовные письма. Умеет *любить*. Она не такая *неотесанная*, как Верди. И знает к тому же, как обращаться с ним и как приручить его. Она прекрасно понимает, что ждет ее в Буссето. Враждебность крестьян Верди где-то в глубине души беспокоит ее. Но она не делает из этого трагедии. С приездом Джузеппины дверь особняка Дордони будет открываться крайне редко. Верди всеми силами стремится избежать пересудов, пустой болтовни, условностей этикета, разного рода сплетен. Он никогда не любил Буссето и его обитателей. Отлично знает нравы и характеры этого маленького провинциального городка и теперь, расставшись с парижскими иллюзиями, прекрасно представляет, что скажут люди о его сожительстве с Джузеппиной, — какая-то бывшая певица, знаем мы таких, к тому же у нее двое незаконных детей и сомнительные связи в прошлом, живет у него в доме, а ведь даже не жена.

Верди предпочитает сразу же пресечь все эти разговоры и потому ведет крайне замкнутую жизнь. Они с Джузеппиной выходят редко и никого не принимают. Когда выезжают в коляске смотреть свои владения, сухо приветствуют, если уж очень надо, тех, кто встречается на пути. Он работает над «Луизой Миллер», которую начал

писать еще в Париже, — с ее постановке есть договоренность с Флауто. Лучшего предлога, чтобы никого не видеть, и придумать нельзя. Либретто составляется из клочков, медленно, беспорядочно. Каммарано частями присылает стихи, сопровождая их обычными наставлениями и эстетико-драматургическими соображениями. Верди работает методично, он чувствует: что-то изменилось в его душе, его фантазию теперь возбуждают лишь глубокие человеческие чувства.

Написав немало страниц, он зовет Джузеппину, садится за фортепиано и играет ей музыку, которую сочинил. Он прислушивается к ее советам, потому что знает, что у его подруги тонкий слух и врожденное чутье. Они не тратят на обсуждение лишних слов, говорят только по существу. В «Луизе Миллер» появляется какая-то особая, тонкая выразительность, неожиданная для композитора, который прежде, по крайней мере до сих пор, писал броско, довольствуясь блестящей мишурой.

Иная настроенность души Верди сказывается и на выборе книг, которые он читает. Шекспир и Мандзони попрежнему остаются его самыми любимыми писателями. Но он больше не читает Альфьери и авантюрных романов. Он открыл для себя несколько французских поэтов (благодаря Джузеппине), вновь обращается к Леопарди и Тассо. В «Луизе Миллер» он уделяет много внимания не только слову, но и его звучанию, поэтической атмосфере, рожденной этим словом, он часто использует декламацию — нечто среднее между арией и речитативом.

В нем опять пробудилось желание вызывать к жизни мелодии певучие и пылкие. Не какой-нибудь легковесный, пустенький мотивчик, а мелодию для прекрасного пения в самом высоком смысле этих слов, такую, например, как в одном из самых замечательных своих романсов «Quando le sere al placido» («Когда вечера в тишине»), хотя по характеру музыки и не порывает с традицией. Конечно, в «Луизе Миллер» можно найти неудачные эпизоды. Но есть в ней и прекрасный третий акт, в котором нет ни одной лишней ноты, — здесь внутренний накал страстей выражен столь же волнующей музыкой, как, скажем, в арии Родольфо «Allo strazio ch'io sopporto» («Муки, что терзают меня»).

3 октября 1849 года, накануне своего 36-летия, маэстро уезжает вместе с Антонио Барецци в Неаполь. Он уже привык к переездам, хотя путешествовать не любит. Но это необходимо для его работы. «Луиза Миллер» идет

в «Сан-Карло» 8 декабря. Премьеру встречают довольно сдержанно, настолько, что это похоже на провал. Даже последний акт, самый удачный в опере, не нравится публике, и она аплодирует лишь из вежливости. Зрители не понимают скрытую новизну, которую Верди вложил в эту партитуру. Они чувствуют, догадываются, что в ней есть нечто такое, к чему они не привыкли, хотя внешне вроде бы все знакомо.

Хотя в «Луизе Миллер» есть очень красивые страницы, необычно удачные находки и арии редкой драматической силы, эта опера так и не войдет в число лучших вердиевских творений. Публика выделит лишь несколько арий и романсов и забудет все остальное. Это всегда будет чрезвычайно огорчать Верди, который сохранит к этой своей пятнадцатой опере постоянную привязанность и не однажды будет рекомендовать ее издателям и импресарио.

Осень снова рассыпала свои краски по поданской долине. Верди возвращается в Буссето. Палаццо Дордони опять закрыт и недоступен для посторонних. С осенними красками и холодами городок приобретает свой угасший зимний вид, деревья вокруг него стоят голые, земля высохшая. О жизни Верди в этот период и его отношениях с Джузеппиной Стреппони не известно ничего. Мы знаем только, что хоть и кончились «годы каторги», маэстро по-прежнему занят поисками нового сюжета, способного воспламенить его внезапно пробудившуюся фантазию. Он снова думает о «Короле Лире» и тщательно разрабатывает подробный план либретто в четырех актах — «лес», как он называет его. Из письма к Каммарано узнаем, что музыкант хотел бы видеть в музыке этот шекспировский шедевр выходящим за рамки привычных схем и условностей. «Вы знаете, — пишет Верди, — что нельзя делать из «Короля Лира» обычную музыкальную драму, какие были в моде до сих пор, а надо трактовать его совершенно по-новому, широко, без оглядки на готовые штампы».

Поначалу Каммарано как будто согласен с ним и пытается понять требования маэстро, но вскоре отказывается и перестает работать над либретто. Новые требования Верди к музыкальной драме слишком непривычны для этого либреттиста традиционного типа, хотя и умелого, если угодно, и одаренного несомненным талантом, но скованного доницеттиевскими схемами. Шекспир продолжает владеть думами музыканта. Снова возникает идея поло-

жить на музыку «Бурю» — это советует Эскюдье. Однако для следующей оперы Верди избирает иной сюжет. Импресарио венецианского театра «Ла Фениче» предлагает ему написать оперу для сезона 1850/51 года. И Верди, хотя только что взял на себя обязательство написать оперу для Триеста, охотно соглашается, потому что ему очень нравится сюжет, предложенный Венецией. Это драма Виктора Гюго «Король забавляется». «Попробуй, — пишет он Пьяве. — Это огромный, грандиозный сюжет, в драме есть характеры, которые можно считать самыми великими достижениями, какими может гордиться театр всех времен и народов. Это «Король забавляется», а характер, о котором я говорю, — шут Трибуле, и если только можно будет ангажировать Варези, то лучшего и придумать нельзя ни для него, ни для нас. P. S. Как только получишь это письмо, тут же срывайся с места и беги со всех ног искать какого-нибудь влиятельного человека, который помог бы получить разрешение на «Короля». Не спи, встряхнись, действуй как можно быстрее!»

Верди понимает, что наконец-то нашел то, что искал. Он чувствует себя окрыленным, его воображение воспламеняется этим сюжетом, на который он напал еще несколько лет назад, но который тогда без всякой причины *отложил. Теперь Верди стал более опытным, он знает,* как раскрыть эту тему, ему абсолютно ясно, как можно передать в музыке эту ее простую сложность. Шекспир откладывается в сторону. Театру «Каркано», который предлагает ему написать оперу «Гамлет», он отвечает: «Пока что мне пришлось отложить и «Короля Лира», хотя я и поручил Каммарано сократить пьесу еще более. Помимо всего, если труден «Король Лир», то «Гамлет» неизмеримо труднее. Поскольку мне приходится сейчас работать сразу над двумя операми, нужно выбирать более легкие, лаконичные сюжеты, чтобы выполнить свои обязательства».

Две оперы — это «Риголетто» и «Стиффелио». Оба либретто пишет Пьяве. Верди приглашает его к себе, в Буссето. Они вместе обсуждают сделанное. Нет сомнения, что главная тема их разговоров — это «Король забавляется», хотя речь идет, конечно, и о «Стиффелио», поскольку композитор сообщает Рикорди, что к 10 ноября уже возможно подготовить премьеру, а Муцио докладывает миланскому издателю, что «Стиффелио» продвигается вперед гигантскими шагами и Верди с увлечением работает над этим прекрасным и симпатичным сюжетом».

Не будем возражать против определения «симпатичный», что же касается «гигантских шагов», то это слишком преувеличено. Верди почти целиком занят драмой Виктора Гюго, к ней обращены все его помыслы, его музыкальная интуиция, на какую он только способен по мере того, как постигает характер Трибуле. Конечно, так или иначе «Стиффелио» тоже продвигается вперед и, несомненно, служит музыканту для того, чтобы отточить свое мастерство для основной работы, которая его волнует и захватывает так властно.

По художественным достоинствам эти две оперы, конечно, нельзя сравнивать. Но где-то они сходны по отдельным музыкальным краскам, по неожиданным решениям, по некоторым всплескам, которые в «Риголетто» достигнут предельной завершенности. Счастливые находки появятся потом и в «Травиате». Верди понимает, что достиг или, по крайней мере, близок к обретению редкого творческого счастья — он стал хозяином своего собственного выразительного языка, которым владеет теперь в совершенстве. У него есть силы, чтобы писать по заказу и в то же время по призыву сердца, он преодолел кризис, в котором оказался в период между созданием «Эрнани» и другими операми, если исключить «Макбета» и отчасти «Луизу Миллер». Однако этой опере, которую Верди пишет для издателя Рикорди, не суждено стать шедевром. Но она крайне важна для понимания процесса обновления стиля композитора, рождения новой творческой манеры. Это необходимый переходный момент, весьма существенный для маэстро (его значение еще яснее будет видно в переработанном варианте «Стиффелио», который получит название «Гарольд»).

Возможно, в «Стиффелио» не хватает драматического напряжения и, несомненно, имеются неровности. Но глубина, поиск психологической правды, столь дорогой Верди в будущем, стремление проникнуть в психологию героев уже есть в зародыше в этой опере. В «Стиффелио» уже виден композитор, стремящийся к сложному переплетению многих струн человеческой души. Его стиль, высочайшие образцы которого он вскоре даст нам, до конца еще не раскрыт, не выявлен. Но дорога, по какой он пойдет, уже выбрана и инструменты настроены. Не будет больше героев, залитых ярким солнечным светом, как Эрнани, не станет таких монолитных персонажей, как Аттила, не будет воплощенного в хоре страдающего народа, как в «Набукко». Ему нужны теперь

новые герои, сложные, со множеством красок и оттенков. Нужны ситуации, которые он назовет «странными», «деформированными», «выходящими за рамки обычного». Как в том же «Стиффелио», например, где священник-клятвопреступник, движимый огромной любовью, прощает жене ее измену.

Никогда прежде до Верди не было на оперной сцене персонажей вроде Стиффелио, горбуна Риголетто, куртизанки Виолетты Валери или цыганки Азучены. Встреча с Шекспиром помогла Верди приблизиться к настоящей жизни, изучить ее во всех проявлениях. Не для того, чтобы скопировать ее. Но для того, чтобы воссоздать ее на сцене, художественно преображенной. Чтобы «изобрести правду», как скажет Верди.

Ему нужны сюжеты, которые глубоко потрясали бы. Фанфары, звуки труб его теперь не устраивают, можно даже утверждать: и никогда не устраивали. Россини вскоре после первых дебютов Верди назвал его «композитором в каске». Теперь Верди этот шлем, если даже и надевал порой, снял. Теперь его внимание целиком сосредоточено на человеке. Больше его ничто не интересует. И раньше, если разобраться, тоже было так. Только он не был готов к этому технически и не хотел рисковать, опасаясь возможного провала. Он боялся, что не будет понят широкой публикой. Теперь же он достиг всеобщего признания и может делать что хочет, к чему действительно лежит душа. Верди, как мы видели, угрюмый человек, глубокий пессимист, верящий главным образом в самого себя и в возможность обрести свободу только в труде — в регулярной, каждодневной работе. Ни в политике, ни в жизни он, безусловно, не сторонник прогресса. Но он новатор в искусстве, потому что стремится выразить сущность человека и его чувства. Главное для Верди — великая сила чувств, та пружина, которая движет чувствами, испытываемыми человеком, будь то любовь, политические страсти, ненависть, жажда мести, прощение, страдание, отчаяние. На этом держится мир. Это преображает его. Не разум. В мире, в жизни, по мнению Верди, нет ничего рационального. Все подвластно року, судьбе, непредсказуемому.

В «Стиффелио» все эти интуитивные догадки начинают вырисовываться конкретно. Хотя Верди целиком захвачен драмой Гюго и отдает ей всю свою страсть и энтузиазм, он находит время заниматься и «Стиффелио». Эта опера, между прочим, должна выйти на сцену раньше,

чем «Риголетто». Верди работает над ней, может быть, не так увлеченно, не так горячо, как над драмой Гюго, но очень тщательно. В «Стиффелио» еще встречаются арии, написанные на старый манер, традиционные романсы. Однако в целом пение здесь служит выражению подлинных драматических переживаний героев.

Верди приезжает в Триест вместе со своим верным либреттистом 31 октября. Репетиции за чембало уже начались. Но цензура сразу же ставит препоны — требует убрать некоторые выражения, которые ей не нравятся, не разрешает в финале выносить на сцену алтарь и крест. Пьяве немедленно принимается за дело, вступает в контакт с цензором, уговаривает его, пытается свести до минимума запреты, которые тот выдвигает. Приходится внести кое-какие изменения в либретто, переделать некоторые эпизоды, убрать церковь из последнего акта. И наконец, 16 ноября «Стиффелио» увидел свет рампы. Как это было на премьере «Луизы Миллер», публика принимает оперу сдержанно, и успех, если вообще можно говорить о нем, весьма относительный — обычные вежливые аплодисменты. Публике не нравятся персонажи, одетые в современные костюмы, странным кажется отсутствие героя, каким он должен быть в традиционном своем обличье. Газеты в своих рецензиях также не хвалят оперу. Одни говорят, имея в виду либретто, что их «весьма скромно угостили макаронами», другие считают, что «в этой опере совершенно нет никаких мелодий», третьи упрекают Верди в утрате фантазии. У «Стиффелио» нелегкая сценическая судьба. Вскоре оперу снимают с афиши. Те же испытания ожидают впоследствии и «Гарольда», переделанного из «Стиффелио».

Верди покидает Триест и, задержавшись на несколько часов в Венеции, возвращается в Буссето. Стоит мрачный и холодный ноябрь. Пришло наконец время, когда композитор может целиком и полностью посвятить себя «Риголетто». «Это произведение, достойное Шекспира, — пишет он Пьяве. — Как и «Эрнани»! Это сюжет, который не может не оправдать себя. Ты же знаешь, что шесть лет назад, когда Мочениго предложил мне «Эрнани», я вскричал: «Да, боже мой... Это то, что надо!» Долго, однако, не приходит на ум название: «...если нельзя будет оставить «Король забавляется», — пишет Верди либреттисту, — что было бы прекрасно... название непременно должно быть «Проклятье Валье» или еще короче — «Проклятье». Весь смысл заключен в этом проклятье,

которое приобретает нравственное значение. Несчастный отец, оплакивающий поруганную честь дочери, осмеян придворным шутом, которого он проклинает, и это проклятье чудовищным образом поражает шута. Это имеет, мне кажется, огромный моральный смысл. Последи, чтобы Валье появлялся не более двух раз и произносил очень мало слов, всего несколько, взволнованных и пророческих». Вся суть новой оперы, по мнению Верди, заключается в этих нескольких строчках — судьба, которая распоряжается жизнью людей, судьба, которая способна перечеркнуть все надежды на мир и покой. Вот мораль Верди, мораль крестьянина, который зависит в своей жизни и работе от погоды, от времен года, от обстоятельств, на которые ни в коей мере не способен повлиять.

И все же «Проклятье» в качестве названия не устраивает Франческо Марию Пьяве, который впервые позволяет себе не согласиться с маэстро. Переписка между ними становится особенно оживленной, порой лихорадочной. Отчасти и потому еще, что более властно и категорично заявляет о себе цензор Венеции, который пишет: «Его светлость господин Военный губернатор кавалер Джарковски сожалеет, что поэт Пьяве и знаменитый маэстро Верди не сумели выбрать другую тему, более достойную для своих талантов, чем сюжет, столь отталкивающе безнравственный и столь непристойно тривиальный, под названием «Проклятье».

Редко бывает, как свидетельствует в своей интересной работе «Цензура и «Риголетто» Марио Лаваджетто, чтобы власти с такой строгостью и с таким упрямством возражали и придирались к какой-либо опере. Одно за другим следуют требования, с которыми совершенно невозможно согласиться. Верди, закрывшись в палаццо Дордони, со страхом ждет предписаний цензуры. «Распоряжение приводит меня в отчаяние, — жалуется он, — потому что теперь уже слишком поздно приниматься за другое либретто». Действительно, он даже и не представляет, что можно взяться за какое-то другое либретто, тем более вообще отказаться от «Короля». Несмотря на опасения, Верди продолжает увлеченно работать над оперой, проявляя огромную творческую фантазию, интуицию, находит немыслимо счастливые и легко запоминающиеся мелодии. Опера пишется легко, быстро, непринужденно. И Верди прекрасно понимает, что создает подлинный шедевр.

Как никогда прежде, сейчас его спасение именно в работе. Правда, настроение все такое же мрачное, он не выносит Буссето, нравы его жителей, раздражают сплетни, бесконечные перешептывания о Джузеппине: эта бессовестная женщина, судачат они, втерлась в его дом, посмела занять место Маргериты Барецци и поэтому заслуживает презрения — лучше держаться от нее подальше. Когда Стреппони по воскресеньям появляется в церкви, дамы Буссето — из местной знати, из разбогатевших лавочников — сторонятся ее, демонстративно опуская глаза, чтобы не смотреть в лицо содержанке. К тому же семья Барецци делает вид, будто незнакома с нею, не хочет знать ее. И в тех редких случаях, когда Джузеппина одна проходит по площади Буссето, никто не здоровается с ней.

Верди и Стреппони, в свою очередь, тоже сторонятся людей. Очень скверный народ — эти жители Буссето, жалкие и ничтожные людишки. Не любят приезжих, не дают покоя ни ему, ни прежде всего ей. Злой, высокомерный, надменный, Верди не терпит всей этой провинциальной возни. Он уже решил, что расстанется с Буссето, уединится в Сант-Агате, где возведет между собой и всем остальным миром высокую каменную ограду, защищенную к тому же деревьями. Тут, в Сант-Агате, он сможет быть полным, абсолютным хозяином, властелином. Весь остальной мир, особенно жители Буссето, не сможет проникнуть сюда, за стены Сант-Агаты.

Между тем «Риголетто» занимает все его время, все его воображение. В этом его подлинная жизнь, а не в Буссето — оплетенном интригами змеином гнезде.

ГЛАВА 9
ГОРБУН, ЦЫГАНКА И ДАМА ПОЛУСВЕТА

Весна приходит в поданскую долину внезапно, как взрыв. Вспыхивают зеленью поля, одеваются цветами деревья, воздух становится ласковым, теплым. Крестьяне поглядывают на небо и готовятся к тяжелой летней страде, русло По постепенно мелеет, и река течет медленнее.

Верди тоже наблюдает за небом. Он озабочен будущим урожаем на своих землях. Хорошая погода, конечно, позволит и скорее закончить работы по благоустройству Сант-Агаты, а с ними надо спешить. Но времени у него совсем мало. Он весь захвачен «Риголетто». По утрам те-

перь светло и прохладно, а дни долгие и жаркие. Укрывшись за толстыми стенами палаццо Дордони, маэстро пишет свою новую оперу. Условия контракта (а ими он никогда не пренебрегает) уже определены. После первого предложения театра «Ла Фениче» заплатить четыре тысячи лир Верди с возмущением пишет Пьяве: «...это дело с Венецией плохо началось! Если мне предлагают четыре тысячи австрийских лир, надо кончать все переговоры. (...) А расходы, связанные с либретто? А мои расходы и мои труды? (...) Нет, нет, меня такие контракты не устраивают! Я запросил по здравом размышлении очень скромную сумму. Если руководство театра это не устраивает, пусть никто не будет в обиде».

Очень скромная сумма, которую Верди запросил, — это шесть тысяч австрийских лир. И он не намерен уступить ни одного сольдо. Директор театра «Ла Фениче» после угрозы Верди отказаться от контракта отвечает ему: «Ради удовольствия первым получить для Венеции новое сочинение лучшего итальянского маэстро я преступаю предел разумной экономии и согласен заплатить вам 6000 — шесть тысяч австрийских лир, которые, как вы этого желаете, будут выплачены вам следующим образом: половина, когда вы приедете в Венецию, половина — в день генеральной репетиции». Как всегда, выиграл он. Еще раз. Успокоившись насчет оплаты, Верди продолжает работать и советует Пьяве ни в коем случае не бросать либретто оперы «Король забавляется», потому что драма Виктора Гюго — это то, что нужно, и мудрить над ней особенно нечего. Верди увлекает главный герой, характер, безусловно, романтический: урод, шут, привыкший прислуживать сильным мира сего, готовый на любой компромисс, но в котором пробуждается наконец человеческое достоинство, и он мстит за поруганную честь. Но главное, что воспламеняет фантазию композитора, — это возможность в какой-то мере осуществить свою давнюю, но так и не доведенную до конца мечту о «Короле Лире». Риголетто — отец, который из-за своей слепой любви к дочери лишился ее и остался один. Как король Лир. И Верди, у кого, в сущности, никогда не было отца, да и сам он был отцом всего несколько месяцев, вводит в оперу образ отца, который сложился в его душе. В какой-то мере он пытался сделать это еще в «Луизе Миллер», но там этой фигуре не хватало величия и цельности, какие есть у Риголетто. В драме Виктора Гюго Верди находит все, что ему нужно, — образ старика, сраженного, униженного,

несчастного, вынужденного лгать самому себе, одержимого и терзаемого страхом, — образ необычный, «деформированный».

Лучшего и не надо. Он делает ставку на этот образ и словно перевоплощается в него. Он четко видит его, вживается в него, инстинктивно, со счастливой непосредственностью живет его чувствами. Он невероятно спешит, торопится, только на этот раз не из желания скорее завершить работу и освободиться от обязательства. Он спешит потому, что уже знает, какие нужны краски, какой должна быть музыка, которую он напишет. Он только и делает, что торопит, приказывает, без конца вмешивается в работу либреттиста, нажимает на него, гребуя, чтобы тот освободил его от тревоги за цензуру, которая дамокловым мечом висит над этой оперой. Кроме того, требует краткости: «Очень длинные все эти стихи, без них вполне можно обойтись: мысль, выраженная в двух стихах, уже длинна, если ее можно выразить в одном».

Однако если в операх, написанных в «годы каторги», краткость ему была нужна из чисто практических соображений — не наскучить публике, добиться легкого успеха, скорее выйти на аплодисменты, — то здесь он требует краткости по причинам чисто драматургического и эстетического порядка — действие должно развиваться стремительно, неудержимо устремляться к финалу, не замедляться, потому что психологический накал не должен ослабевать. Он подчеркивается и мрачным, трагическим звучанием оркестра, как, например, в изумительной и лаконичной увертюре, и в грациозных и легких танцах на придворном празднике в первом акте.

Пьяве старательно выполняет полученные указания и хлопочет о разрешении цензуры. Защищая либретто, он пишет письмо, в котором, между прочим, подчеркивает, что «...жестокость — это не довод, потому что Эрнани, Фоскари, Лоренцино, Макбет и т. д. (...), наверное, еще более жестоки. Король Франциск здесь лицо историческое, и его посещение Бианки ничем не отличается от свидания Карла V с Эльвирой. Если же говорить об опере в целом, то я, как и Верди, считаю, да и вы будете считать оперу в высшей степени нравственной, когда станут известны ужасные результаты проклятья Сен-Валье обрушенного на Трибуле. (...) Не сомневаюсь, более нравственной, чем «Эрнани», «Фоскари» и т. д. (...) Ко всем этим соображениям я с удовольствием добавлю последнее и, быть может, не менее важное, а именно — полиция не

имеет к этому никакого отношения, и стихам я старался придать как можно больше ясности». Постоянно подталкиваемый Верди и терзаемый упрямыми требованиями цензуры, Пьяве пытается как-то выйти из положения, и это ему удается. Он приезжает в Буссето в августе, когда стоит невыносимая жара, и замыкается в палаццо Дордони. Верди подвергает его самому настоящему tour de force [1]. Будит на рассвете и сразу же за работу. Заканчивают только поздно вечером и тотчас ложатся спать. Не зная, как решится вопрос с цензурой, либреттист скрывает от Верди правду, успокаивает его — пусть не волнуется, все уладится, разрешение будет получено непременно, его уже обещали, просто, как всегда, немного придираются, но потом, конечно же, дадут добро на постановку. И несколько месяцев спустя, когда из цензуры поступят требования, которые поставят под удар всю оперу, выхолостят ее, лишат всякого своеобразия, Верди не простит своему сотруднику эту ложь. «Пьяве очень виноват, — напишет он, — очень виноват! Ведь он не раз уверял меня в письмах, которые присылал с мая, что уже получил одобрение. Поэтому я сочинил бóльшую часть оперы, работал как бешеный, стремясь закончить к назначенному сроку».

Верди ни за что не хочет отказываться от этой оперы. Он понимает, что такой редкий, такой долгожданный случай упустить нельзя. Он не хочет, чтобы в результате вмешательства цензуры была снята драматическая напряженность действия, обезличен характер главного персонажа. Он рвет и мечет от возмущения, когда читает, что цензоры требуют убрать горб у Риголетто, которого пока еще зовут Трибуле: «Отнять горб и уродливость у Трибуле!! Поющий горбун? Почему нет?.. Произведет ли это эффект? Не знаю. Но если этого не знаю я, то этого не знает, повторяю, и тот, кто предложил такое изменение. Я нахожу, что это прекрасно — показать такой персонаж, безобразный и смешной, охваченный безумной любовью. Я выбрал этот сюжет именно по этим причинам, из-за этих его неповторимых особенностей, и если все это убрать, я не смогу дальше писать музыку. Если мне скажут, что моя музыка не может быть связана с подобной драмой, то я отвечу, что не понимаю этих доводов и откровенно скажу: свою музыку, какая бы она ни была, красивая или некрасивая, я никогда не пишу наобум, а

[1] Большое усилие, напряжение *(франц.)*.

всегда пытаюсь выразить в ней характер. Словом, оригинальная, сильная драма превращена в заурядную, холодную пустышку».

Верди чувствует, что он уже не может писать оперы кое-как, лишь бы поскорее написать, не в силах перекладывать на музыку какой-то винегрет из приевшихся, хотя и полных действия, ситуаций, сценических эффектов и ярких красок, но лишенных глубокой психологии, подлинных человеческих характеров. Он уже видит художественный идеал, которому во что бы то ни стало хочет дать жизнь. Цензура может, конечно, требовать, чтобы он не выводил на сцену Франциска I, короля Франции, как абсолютного распутника. И он даже может принять это требование. Но он не согласится изменить основное содержание драмы, которое поразило и взволновало его. В канун рождества 1850 года Марцари, директор театра «Ла Фениче», сообщает Верди, что показал главе венецианской полиции Мартелло полученное от него письмо, и добавляет: «...при том, что твердым остается требование, с чем он и сам согласен, изменить место и время действия, будут оставлены в самом либретто краски и оригинальные характеры, которые вам угодны. Персонаж, который заменит Франциска, может быть назван как угодно, на ваше усмотрение: Пьером Луиджи Фарнезе, или, может быть, Медичи, или герцогом Бургундским, или Нормандским, он может быть и распутником, и безграничным властелином своего государства. Шуту позволено быть горбатым, как вам этого хочется».

Таким образом, после многих перипетий разрешение получено. Теперь Верди может работать спокойно. Существо драмы не изменено, хотя король Франции и превращается в герцога Мантуанского, а время действия переносится в далекое прошлое. Не это волнует Верди. Горбун, шут, захватил все его мысли. Окончательно выбирается название. Опера будет называться «Риголетто». Маэстро уже отлично представляет себе все действие, знает, какие акценты и какие краски будут в музыке. Его приказы Пьяве так точны и подробны, что тому не остается ничего другого, как только послушно исполнять их, перекладывая на стихи то, что говорит ему Верди, как это было, например, с резким вызовом Риголетто «Si vendetta, tremenda vendetta» («Да, настал час ужасного мщенья»). Верди пишет Пьяве, что именно должен воскликнуть шут: «Да, месть, ужасная месть... Только о ней мечтает, только ею живет моя душа. Настал час мщенья, и ты

узнаешь сейчас, как умеет мстить твой шут. Да, месть...» И Пьяве, почти не меняя эти слова, рифмует их.

На сочинение всей оперы Верди затрачивает не более сорока дней. В то же время он находит возможность получить деньги и от Рикорди, который попросил его о некоторых льготах при расчетах за издание партитуры «Риголетто». «...Могу только повторить тебе, — пишет ему Верди, — что не в состоянии долго ждать гонорара, потому что, рассчитывая на эти деньги, взял на себя очень большие, серьезные обязательства. Могу лишь немного пойти навстречу. Мне нужно двести наполеондоров сразу же после премьеры, а остальные пятьсот я непременно хотел бы получить в рассрочку — по пятьдесят наполеондоров ежемесячно, начиная с 1 апреля». Если не считать этих меркантильных забот, которыми Верди, как всегда, не пренебрегает, он работает как бешеный, с увлечением, охваченный какой-то неистовой, неуправляемой радостью. Пьяве тоже очень внимателен и скрупулезен. В результате совместных усилий получается либретто, которое, быть может, не блещет литературными достоинствами, зато совершенно по своей драматургической целостности и чувству театра. В нем нет пустот, нет ничего лишнего, действие развивается кратко и целесообразно. Главный герой раскрывается перед публикой не сразу. Его истинная сущность становится очевидной только в девятой сцене первого акта, когда старик оплакивает утраченную нежно любимую супругу и признается в своем безграничном отцовском чувстве, из-за которого его жизнь полна тревог, опасений и страха. Сразу во всей своей красе предстает перед зрителями герцог Мантуанский. Это неоднозначный персонаж: распутник, недалекий безнравственный человек, деспот и все, что вам угодно. Но в то же время страстный, пылкий, увлекающийся молодой красавец. Безусловно, персонаж отрицательный. Но и привлекательный. И если Риголетто, несомненно, герой оперы, то герцог — пружина действия или, как скажет сам Верди некоторое время спустя: «...все осложнения рождаются от этого персонажа, от легкомыслия герцога — и опасения Риголетто, и любовь Джильды и т. д.». Судя по музыке, Верди симпатичен этот герцог, такой красивый и роковой, но и такой откровенный в своих желаниях, жаждущий жизни и приключений.

Тот, кто решит, будто Верди только и делает, что пишет музыку, ошибется. Как раз теперь у него находится время решительно порвать с отцом. Он снимает с него

обязанность заботиться о земельных владениях и сообщает нотариусу Балестра о своем «намерении отделиться от отца и *делами и домом*. Наконец, я могу повторить то, что уже сказал вам вчера устно: для всего окружающего мира Карло Верди — это одно, а Джузеппе Верди — совсем другое». И в конце января 1851 года в письме к нотариусу подтверждает: «Я бы хотел, чтобы мой отец понял, что решение разделиться с ним *делами и домом* бесповоротно, потому что принято после долгих и серьезных размышлений». Проходит несколько дней, и Верди опять настаивает: «Скажите прямо моему отцу, что я устал от всех этих сцен, которые он устраивает, и его злость приведет к тому, что я приму разорительное и для него, и для себя решение. Продам все за любую цену и навсегда покину эти места!»

Однако он ничего не продает и не покидает эти места. 8 февраля приходит наконец к соглашению с отцом и как раз в это время работает над последним актом «Риголетто». Он обязуется выделить отцу пенсию в 1800 лир в год, дать ему «хорошую, недорогую лошадь» и разрешает ему еще самое большее три месяца оставаться на вилле Сант-Агата. Резкий со всеми, он так же резок и тверд со своими родителями. Его отношения с отцом всегда были холодными. Мать он любит. Но и с нею у него никогда не было большой душевной близости. Жизнь ее ничем не была примечательна. Она ни в чем не могла помочь сыну, и он вынужден был сам с яростной целеустремленностью пробивать себе дорогу.

Ссоры с отцом и неопределенные отношения с Джузеппиной, конечно же, раздуваются обывателями Буссето. О Верди судачат на всех углах — и далеко не всегда благожелательно. Чтобы оградить себя от сплетен, он еще плотнее закрывает двери палаццо Дордони. Зима стоит суровая, долина словно накрыта серым плащом, с неба все время сыплется снег. Дни стоят пасмурные, ночь спускается рано. Только и остается что работать. «Риголетто» подходит к завершению.

Как обычно, Верди приезжает в Венецию с клавиром. «Пока будем репетировать, — говорит он, — сделаю инструментовку». Премьера проходит 11 марта 1851 года. Успех грандиозный, публика много раз прерывает действие долгими аплодисментами. В конце спектакля вызовам нет числа, и маэстро без конца выходит на сцену вместе с исполнителями. Опере повезло: она сразу же получает всеобщее признание. У нее счастливая судьба.

В течение нескольких месяцев «Риголетто» обходит все итальянские и европейские сцены и становится одной из самых популярных и любимых публикой опер. «Риголетто» — это нечто абсолютно совершенное, светлое и мрачное одновременно. Это закономерный этап развития великой итальянской оперы XIX века, завершение большого периода и в то же время рождение музыкальной драмы нового типа. Риголетто главенствует в опере от первого такта до последнего, этот образ наделен сложной психологической характеристикой, раскрывающей его мятущуюся душу, глубоко человечную, страдающую от беспредельной, почти патологической страсти — отцовской любви к дочери. Из-за этой любви Риголетто терпит все — ложь, насмешки, унижение, презрение к себе. Джильда — единственный смысл его существования, его символ веры. К ней обращены все лучшие качества его души — потребность в любви, скрытая от придворных человечность.

Неотразимое очарование этой оперы, написанной самыми простыми средствами, проявляется сразу же, еще в увертюре, которая начинается тревожным мотивом, исполненным первой трубой и первым тромбоном в октаву. Следующий такт гармонизован с остальными медными, к которым присоединяются фагот и литавры. Рождается тема «проклятья», проходящая потом через всю оперу. Последующие шесть тактов — нечто вроде мучительного стона, который воспроизводится с помощью флейты-пикколо, флейты, гобоя, кларнета, первых и вторых скрипок — очень краткий музыкальный эпизод необыкновенной силы и драматической напряженности. Это новая звуковая концепция, которая властно заявляет о себе и подтверждается идущей сразу же, без перерыва, вслед за увертюрой сценой бала при дворе герцога Мантуанского. Разнообразие оркестровых красок, удачно найденная мелодия, исключительная гармония инструментов и пения — все это вместе создает необыкновенную гамму событий и чувств, объединенных в краткой по длительности сцене. Только Моцарту в «Дон Жуане» удалось подобное чудо.

Впрочем, вся опера «Риголетто» отличается этой особенностью — поразительная, прямо-таки гениальная экономия оркестровых средств. Заметьте, экономия. Не бедность. Краски, тональности, ускорения и замедления темпа, изменения ситуации — все составляет единое целое. Нет ни одного лишнего или бессмысленного акцента. Достаточно назвать пустую квинту виолончелей, которым

отвечает *одинокая нота гобоя* (в сцене, что следует за квартетом в последнем акте), чтобы понять, какого ошеломляющего звукового и психологического синтеза достигает Верди в «Риголетто» — настоящем шедевре, где все просто и естественно.

Примечательно, что почти все действие оперы, все самые решающие события происходят ночью (от встречи Риголетто со Спарафучиле до прихода его к дочери, от *дуэта Джильды и герцога до похищения* девушки и ее убийства). И Верди под знаком этой ночи пишет всю партитуру.

Верди, как мы видели, сделал главным героем оперы горбуна, снедаемого страстью-кошмаром. Он выводит этого горбуна, это необычное и уродливое существо, на сцену и с помощью искусства, четкого и ясного, показывает нам его — хоть и отчаявшегося — в подлинно человеческом облике, раскрывая его душу, правду, которая в то же время и наша правда, самая сокровенная, какую мы можем понять и принять. Фигура Риголетто благодаря этому вырастает до огромных масштабов, и характер его, полный муки и страданий, приобретает значение символа.

Публика, как мы уже отмечали, аплодирует «Риголетто», опера сразу же принимается с большим воодушевлением, *имеет грандиозный успех. Но критика более сдержанна.* Слишком нова эта опера, слишком отличается по своей концепции, по внутренней структуре, чтобы критика могла в полной мере оценить ее достоинства. По мнению «Ла гадзетта венета», «не хватает грандиозных ансамблей (...), едва намечены квартет и терцет в последней части, и в них даже не уловить музыкальную мысль». «Таймс» считает, что «Риголетто» — самая слабая опера господина Верди, самая беспомощная и лишенная всякого содержания, в ней меньше, чем в других, вдохновения», а «Л'Италия музикале», принадлежащая ненавистнейшему Верди издателю Лукке, пишет, что «...пение поставлено в самые жалкие и ужасные условия, вредные для голосов».

Следуя своим привычкам, которые он не любит менять, Верди присутствует на трех первых представлениях оперы, затем возвращается в Буссето. Что пишут газеты, его не интересует. После того как он заканчивает оперу и присутствует на премьере, его обычно охватывает мучительная тоска, ощущение пустоты. Настроение, и без того постоянно подавленное, становится совсем мрач-

ным. Он целые дни сидит дома, ни с кем не разговаривает. Запирается в своем кабинете, просматривает книги, перечитывает «Обрученных», пишет деловые письма, послания к друзьям. Шлет ответ импресарио Лапари, которому обещал оперу к осени 1851 года. И в письме к Каммарано набрасывает план «Трубадура». Этот сюжет ему нравится, он пробудил его фантазию. Пишет также в Мадрид — там просили новую оперу для карнавального сезона 1852 года. Он не может оторваться от работы, хотя теперь, богатому, прославленному, знаменитому, ему не надо писать ради хлеба насущного. Все дело в том, что работа — единственный смысл его жизни. Он продолжает изучать различные сюжеты и либретто, которые ему присылают. Стреппони беспокоится по поводу такой «работомании». «Иной раз, — говорит она ему, — я боюсь, что страсть к деньгам снова проснется в тебе и обречет на многие годы каторги».

Что Верди любит деньги, спору нет. Что он все еще рвется из жуткой нищеты, которую переживал в молодости, тоже верно. Но сейчас речь идет не о том, чтобы купить новые земли или вложить капитал в дело. На этот раз Верди находится в исключительном положении, лихорадочно работает творческая фантазия, кипит воображение, душа волнуется и готова выплеснуть все впечатления, накопленные ею. Он заключает новые контракты не для того, чтобы побольше заработать, но потому, что чувствует: у него есть в душе нечто очень важное, определяющее, что он обязан высказать людям, и он должен писать. Без этого он обойтись не может. Отступать нельзя. О том, что деньги теперь для него не самоцель, говорит такой примечательный факт: Верди отказывается от предложения, полученного из Вены, — 12 тысяч лир в год и должность в королевском театре, которую занимал Доницетти, с перспективой стать придворным маэстро.

Отвечая отказом, Верди не колеблется ни на мгновение. Он не желает быть придворным маэстро, хочет жить в своей долине и писать этого «Трубадура», в которого буквально влюблен, особенно в Азучену, цыганку, — ее голос уже звучит в его душе страстно и трагически. Но Каммарано, по крайней мере у Верди создается такое впечатление, не слишком близко к сердцу принимает этот сюжет, он считает его не очень интересным, тема не вдохновляет его. И тогда маэстро, дабы положить конец промедлениям, пишет ему: «...если этот сюжет невозможно

сделать для наших сцен, сохранив новизну и своеобразие испанской драмы, лучше отказаться от него». Это означает — отказаться должен либреттист, а он, Верди, вовсе не думает оставлять намерение положить на музыку историю Маврико, Азучены, Леоноры и графа ди Луны. Он знает о них уже все, у него возникли в воображении музыкальные акценты, которые необходимы для этих, сталкивающихся друг с другом образов, уже ясен общий колорит оперы. Каммарано соглашается. Тогда Верди, не теряя времени, пишет ему, чтобы тот занялся прежде всего фигурой цыганки: важно, чтобы Азучена «сохранила бы свой характер, новый и странный, в то время как в вашем плане две великие страсти этой женщины — *любовь дочерняя* и *любовь материнская* — раскрыты вполсилы».

Любовь дочерняя и любовь материнская... Да, он поссорился с родителями, даже запретил матери пользоваться курятником. Он отдалил их от себя, видится с ними крайне редко. И теперь он остается сиротой. Добрая Луиджа Уттини, проболев несколько месяцев, жарким июньским днем уходит из жизни. Она знала на своем веку только труды и лишения. Она умирает тихо, никого не беспокоя. Верди, окаменев от горя, возможно терзаемый угрызениями совести, отказывается принимать родственников, друзей, знакомых, пришедших с визитом соболезнования. Пусть его оставят одного, не надоедают ему. Он еще больше уходит в работу, замыкается в себе. Только Пеппина остается с ним, но и ей приходится понять, что значит жить рядом с этим невозможным, своевольным человеком, который делает только то, что хочет, и нисколько не интересуется, не могут ли его желания обидеть других. Другие для Верди не существуют, они мешают, надоедают — и все.

Идея написать оперу «Трубадур», которой он сейчас целиком захвачен, пришла год назад, и он сразу же сообщил об этом Каммарано: «Сюжет, который предлагаю вам, мне очень нравится — это «Трубадур», испанская драма Гутьереса. Мне она кажется замечательной, драма волнует воображение, в ней сильные страсти. Я бы хотел, чтобы в ней выделялись два женских образа: главный — Гитана, характер своеобразный, ее именем я бы назвал оперу. Другая женская роль — второго плана. Поработайте над этим... Только быстро. Думаю, отыскать эту испанскую драму нетрудно...» И все же Каммарано, не испытывая восторга от сюжета, продолжает тянуть.

Он набросал кое-как либретто и высказал маэстро свои возражения, и тот ответил: «Что касается распределения сцен, должен сказать вам, для меня были бы стихи, которые можно положить на музыку, тогда любая форма хороша, любая композиция годится, больше того — чем стихи новее и оригинальнее, тем больше я доволен. Если б в операх не было каватин, дуэтов, терцетов, хоров, финалов и т. д. и т. д., а музыка шла бы непрерывно и вся опера была бы единым монолитом, я бы счел это более разумным и правильным».

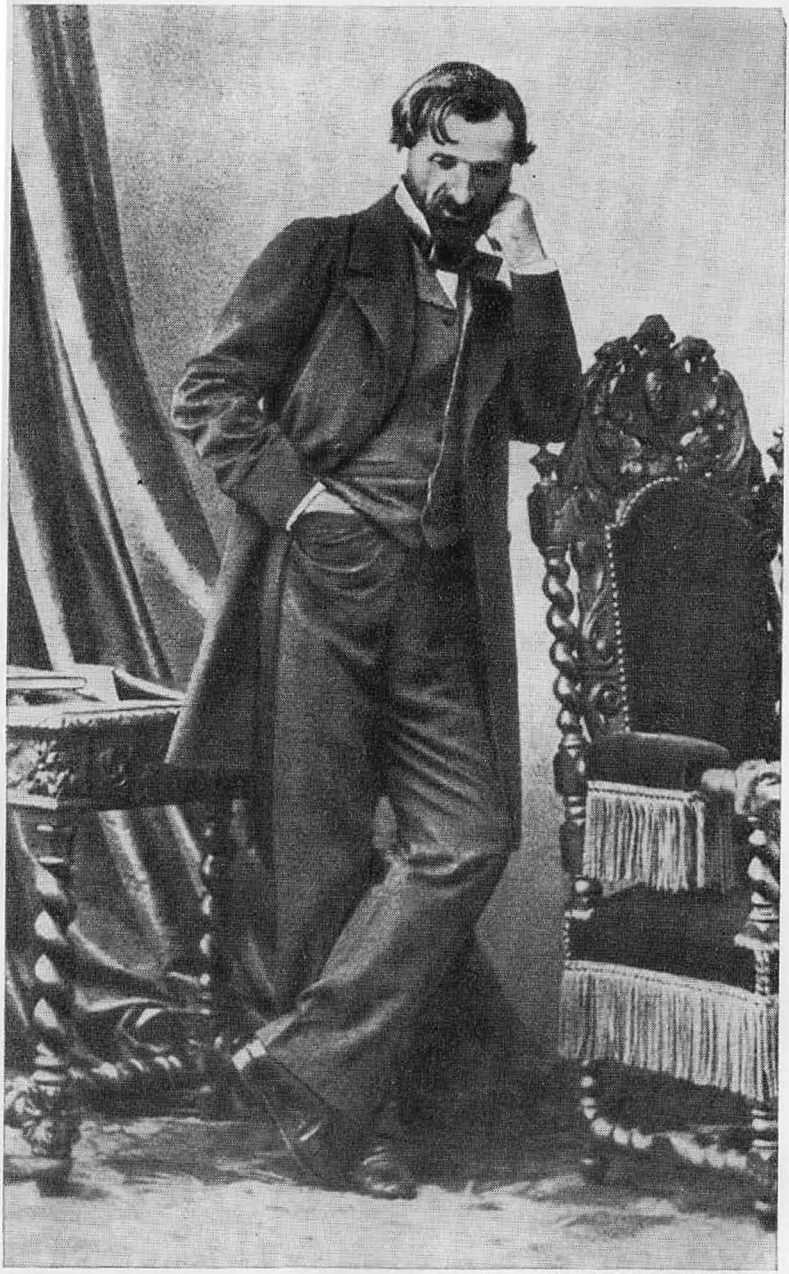
Работа над «Трубадуром» идет урывками. Верди все более увлекается образом цыганки. Ее невозможно разгадать, словно она разговаривает с ним на каком-то особом, непривычном языке. Какая-то смесь правды и лжи, постоянный намек на неумолимую судьбу, что рано или поздно обрушится на всех и вся. Женщина двуликая, полная противоречий, в которой сплелись воедино любовь и ненависть. Словно копия самого Верди, только в женском облике.

В это время Стреппони и Верди переезжают в Сант-Агату, и здесь маэстро, как об этом спустя много лет расскажет Джузеппина в письме к Маффеи, целиком захвачен ремонтными работами, настолько захвачен, что «сам превратился в архитектора... Он руководил работами со знанием дела, может быть, даже лучше настоящего архитектора».

Так проходят лето и осень 1851 года. А потом Верди решает — и Стреппони с радостью соглашается с ним — подышать немного воздухом свободы. Они уезжают в Париж, намереваясь провести там несколько месяцев. Жалкие сплетни в Буссето не прекращаются, и даже Барецци, похоже, держится с ним холодно и сдержанно. Из Парижа Верди пишет тестю письмо, в котором откровенно говорит все, что думает о родном городе и его обитателях. Письмо датировано 21 января 1852 года. «Вы живете в городе, — в частности, пишет Верди, — у жителей которого есть очень плохая привычка совать нос в чужие дела и осуждать все, что идет вразрез с их представлениями. Я же имею обыкновение не вмешиваться в чужую жизнь, если меня не просят, именно поэтому я и требую, чтобы никто не лез в мои дела. Отсюда и проистекают сплетни, пересуды, неудовольствия. Такой свободы действий, которую уважают даже в менее цивилизованных странах, я имею полное право требовать и по отношению ко мне. (...) Что плохого в том, что я живу уединенно, не считаю

нужным наносить визиты титулованным особам, не принимаю участия в праздниках и семейных торжествах, сам веду свои финансовые дела, потому что это доставляет мне удовольствие и развлекает? (...) И раз уж мы стали говорить откровенно, мне нетрудно приподнять занавес над загадками, которые кроются за стенами моего палаццо, и рассказать о своей домашней жизни. Мне нечего скрывать. В моем доме живет одна свободная и независимая синьора, любящая, как и я, уединение, имеющая достаточное состояние. Ни я, ни она не обязаны никому отдавать отчет в своих поступках. А кроме того, кому известно, какие между нами отношения? Какие общие дела? Что связывает нас? Какое право я имею на нее или она на меня? Кто знает, жена она мне или нет? И в таком случае, кому известны те особые причины, по которым мы не объявляем об этом? Кто знает, хорошо это или плохо? (...) Однако я скажу, что в моем доме к ней должны относиться с таким же уважением, как ко мне, и даже с еще большим, и что никому не позволено манкировать этим под каким бы то ни было предлогом, что, наконец, она имеет на это все права — и по своему поведению, и по своему характеру, и по особому уважению, с каким всегда относится к другим. (...) Вы, такой добрый, такой справедливый человек, с чистым сердцем, не поддавайтесь всем этим разговорам, не становитесь на точку зрения жителей этого города, который — приходится прямо сказать это! — некогда отказал мне в должности органиста, а теперь без конца судачит на мой счет. Так больше продолжаться не может. А если нет, так я доведу дело до конца. Мир так велик, и потеря двадцати или тридцати тысяч франков не остановит меня, если я захочу найти родину в другом месте».

Резкий, решительный, со злобной, прямо-таки слоновой памятью, Верди ничего не спускает своим согорожанам. Не забывает и не прощает. Хочет, чтобы его оставили в покое. Его личная жизнь должна быть тайной. Впрочем, они не меняют образа жизни и в Париже. Пеппина все время проводит дома, разве что навестит иногда кого-нибудь из старых знакомых. Сам же Верди работает над «Трубадуром» и чувствует себя среди своих героев-призраков гораздо лучше, нежели среди реальных людей. Иногда бывают в театре. Однажды они смотрят «Даму с камелиями» Александра Дюма-сына. Маэстро поражен этой пьесой, что-то в ней глубоко волнует его. А в остальном, если не считать переговоров с дирекцией

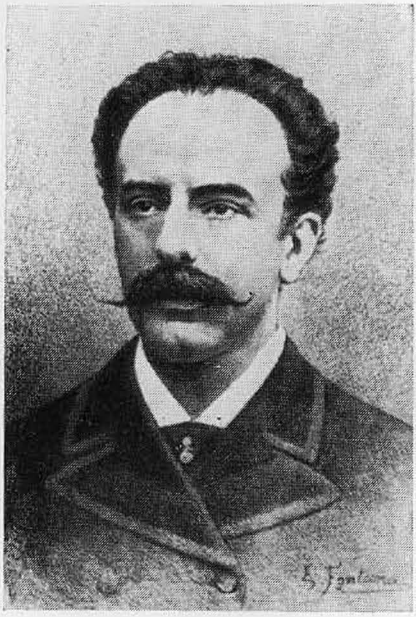


Джузеппе Верди в Париже в конце 1840-х годов. Фотография.

Сальваторе Камарано.

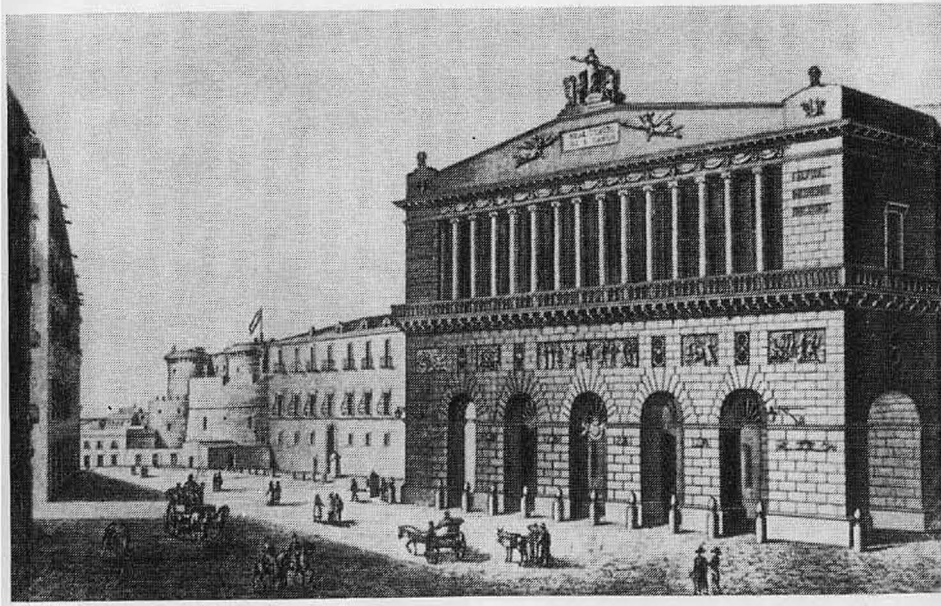
Гаэтано Фраскини.

Франко Фаччо.

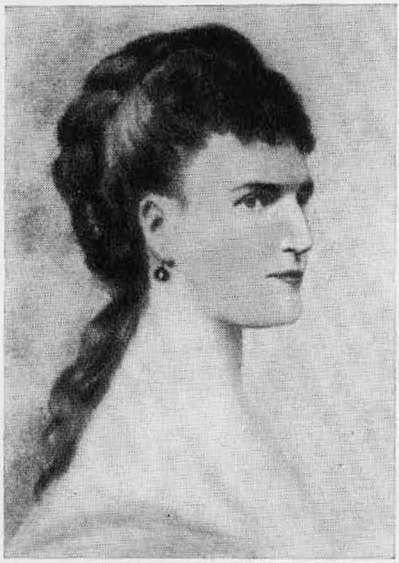


Мерелли и Верди. Карикатура Мелькьорре Дельфико. 1858 год.

Театр «Сан-Карло» в Неаполе.



Эммануэле Муцио.
С картины художника
Дж. Больдини.



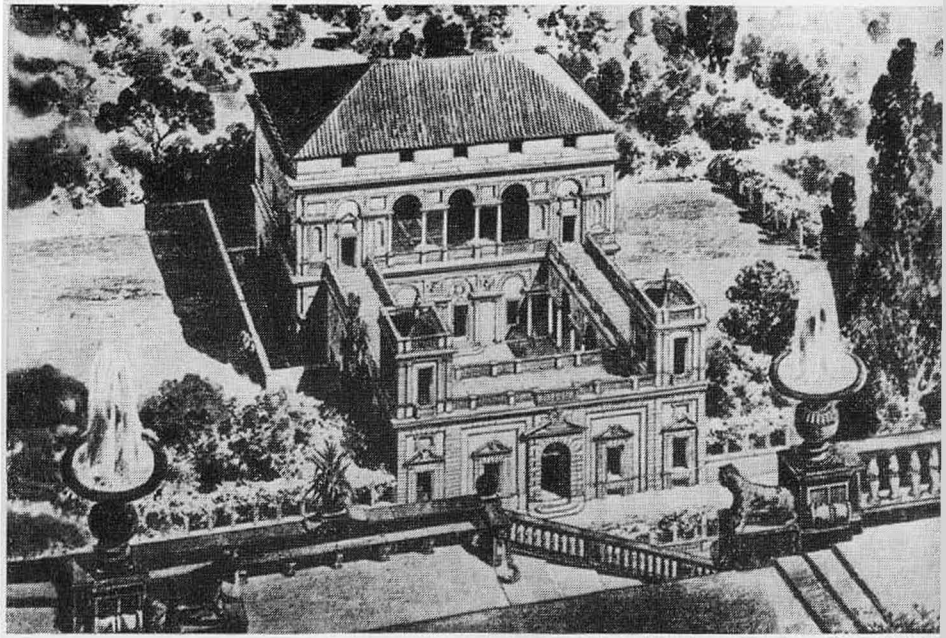
Тереза Штольц.
С пастели Гарибольди.

Ромильда Панталеони.

Тито Рикорди. Фотография.

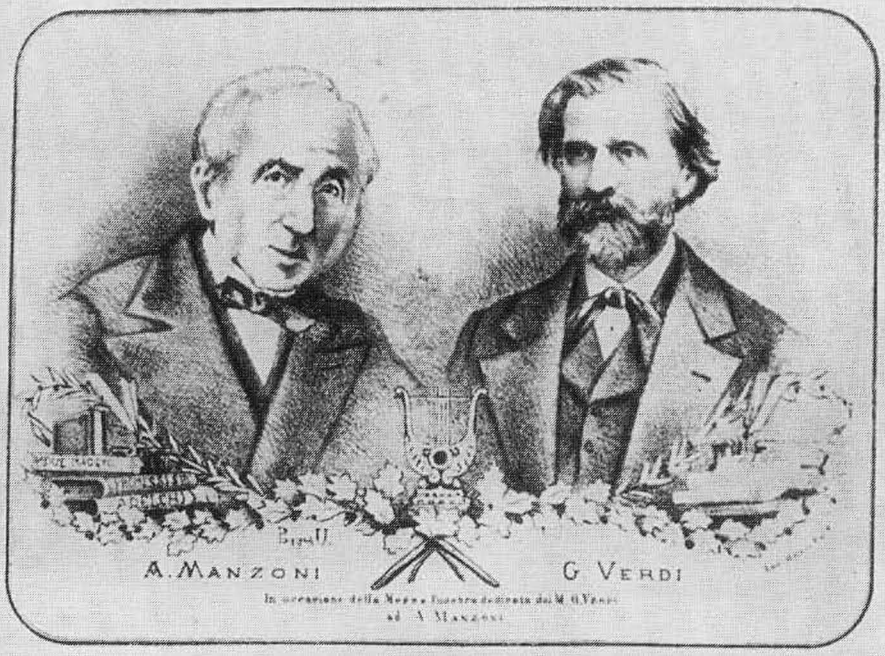
Леон Эскюдье. Огюст Мариетт.

Палаццо Саули в Генуе.



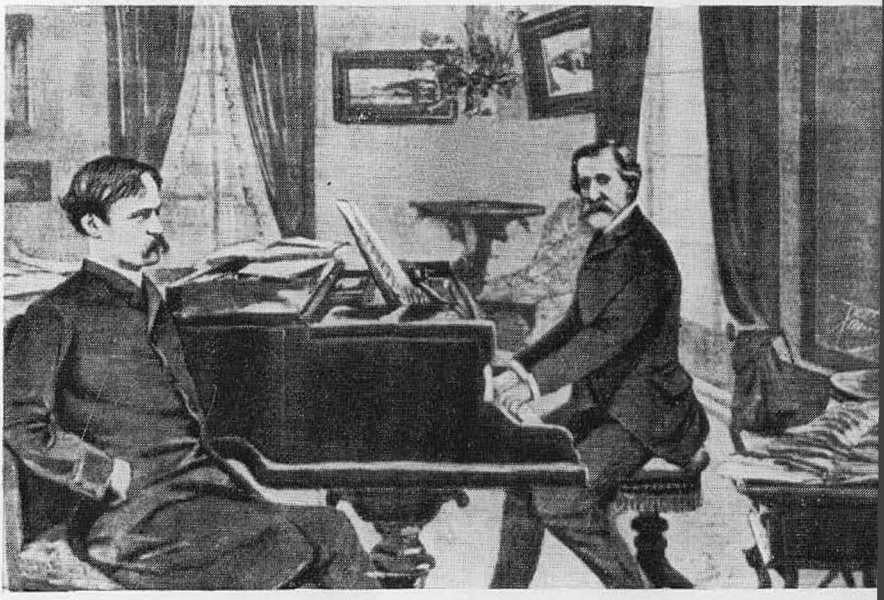
«Битва при Леньяно». Картина Амоса Кассиоли. 1860 год.

Алессандро Мандзони и Джузеппе Верди. Открытка.



Джузеппе Верди дирижирует Реквиемом в Париже в 1876 году.

Джузеппе Верди и Арриго Бойто в Сант-Агате во время работы над «Отелло».

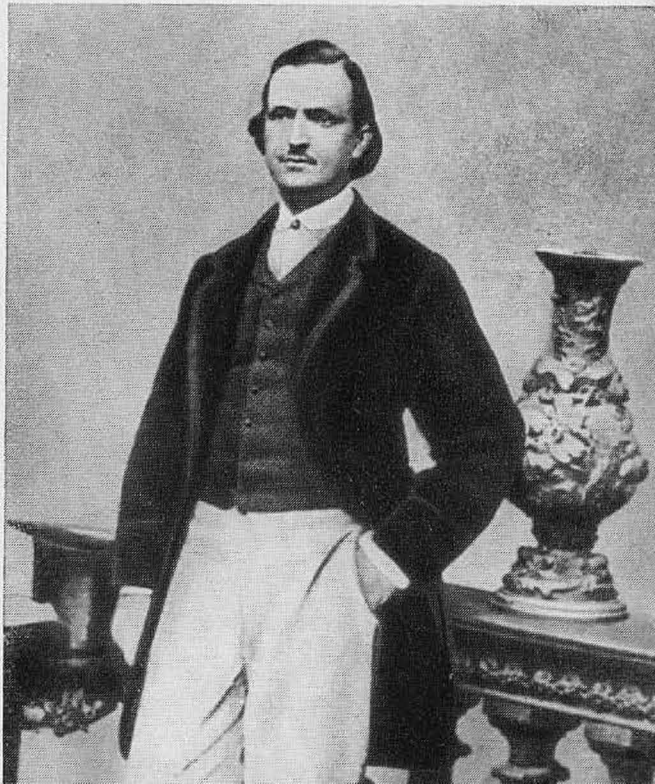


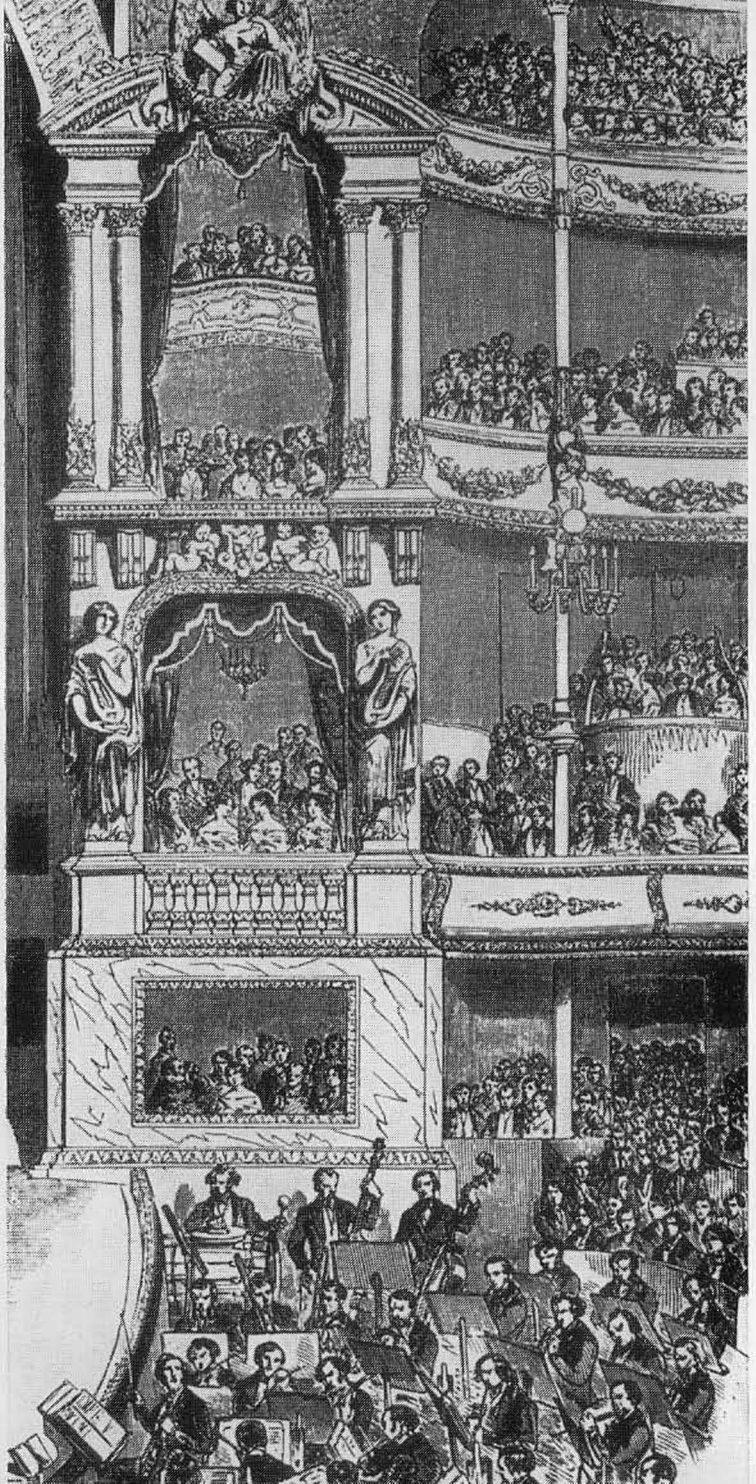
«Да здравствует Верди!» С рисунка 1859 года.

Анджело Мариани.

Антонио Гисланцони.

Филиппо Филиппи.





Джузеппе Верди и Виктор Морель (Яго) перед премьерой «Отелло».

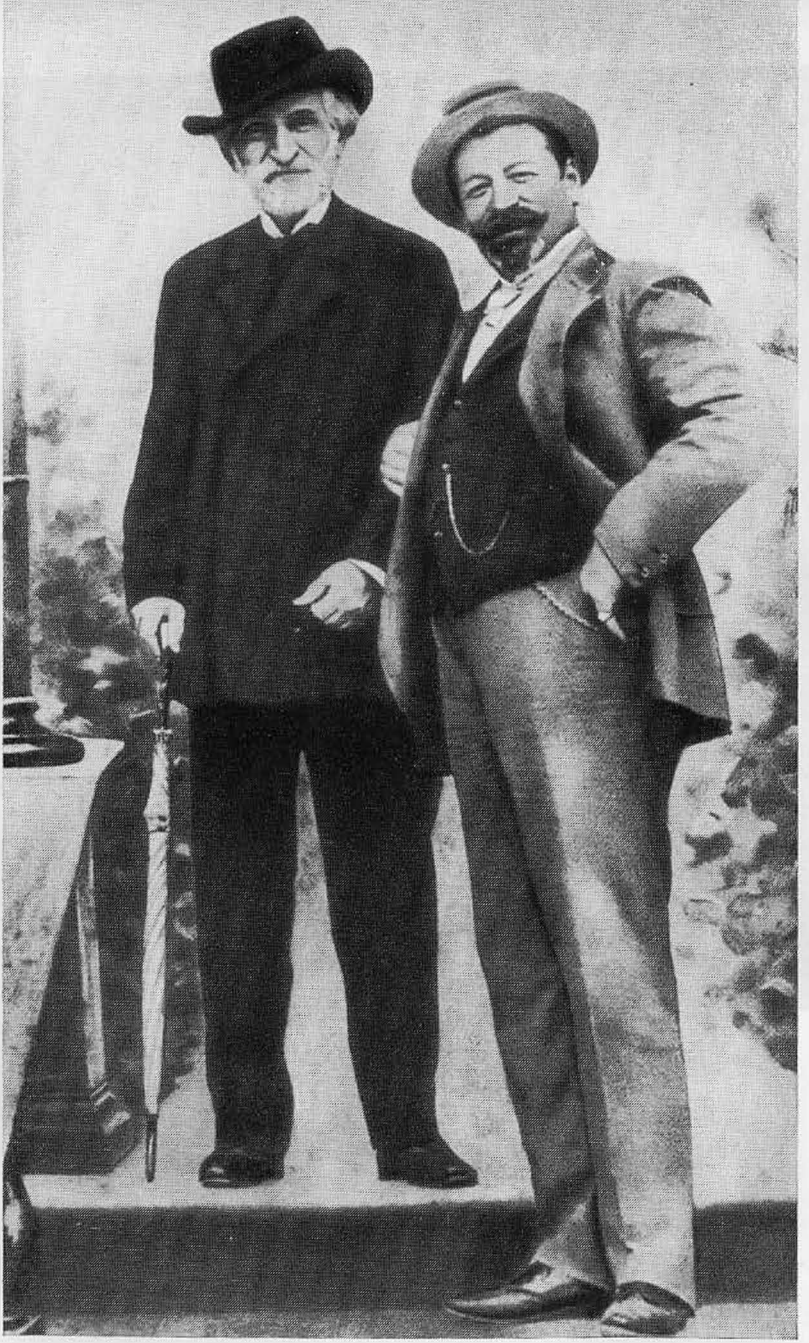
◁ Парижская «Гранд-Опера».

Мария Вальдман.

Джузеппина Стреппони-Верди в 1859 году.

Филомена Мария Кристина Каррара-Верди.

Джузеппе Верди в России.
Фотография 1861 года.



Джузеппе Верди и Франческо Таманьо в Монтекатини.

Джузеппе Верди в парке Сант-Агаты. Фотография.

Похороны Джузеппе Верди в Милане. 1901 год. Фотография.

«Гранд-Опера», которые приведут позднее к созданию «Сицилийской вечерни», парижская жизнь Верди не слишком отличается от жизни в Буссето. Разве что здесь они оба чувствуют себя более свободно, им не мешают сплетни, злость и недоброжелательство, какие они вынуждены терпеть в родном городе.

Снова наступает весна — весна 1852 года. Стреппони и Верди возвращаются в Сант-Агату. Работа над «Трубадуром» продвигается не так быстро, как хотелось бы маэстро. Каммарано не удается написать либретто, которое вполне удовлетворяло бы Верди. Выходит нечто путаное. И вдруг Верди получает известие, которое приводит его в отчаяние, — Сальваторе Каммарано скончался. Маэстро пишет Де Санктису [1]: «Бедный Каммарано!!! Какая утрата! (...) У меня так все смешалось в голове, что я не могу даже писать нормально. (...) «Трубадур» мне кажется слишком растянутым, посоветуйте, не надо ли его как следует сократить?»

Верди не меняется. Несколько риторичный, когда должен выразить соболезнование по поводу смерти, он делает это подобающим образом со множеством восклицательных знаков, но сразу же переходит к сугубо практическим вопросам, которые касаются его работы. Завершить либретто приглашают молодого неаполитанского поэта Леоне Эмануэле Бардаре, и тот получает от Верди обычные рекомендации и строгие распоряжения, как строить сцены и что нужно изменить по воле маэстро. 14 декабря Верди сообщает: «Трубадур» полностью завершен: весь до последней ноты, и я им доволен. Хорошо, если б довольны им были и римляне!..»

Надо ли пояснять, что условия оплаты были заранее согласованы с двух сторон — Верди получает за оперу 3 тысячи дукатов. Проходит рождество, Верди и Стреппони уезжают в Геную. Здесь они садятся на пароход, но в Ливорно Пеппина сходит с него и отправляется во Флоренцию. Верди не хочет появляться в Риме вместе с нею, не желает, чтоб светское общество и театральные круги принялись за сплетни. 1 января 1853 года маэстро приезжает в Рим. День стоит очень холодный, небо затянуто грозными тучами. Верди велит поставить в номер гостиницы фортепиано, потому что, пока он руководит репети-

---

[1] Де Санктис Чезаре — неаполитанский негоциант, большой любитель театра и музыки, горячий поклонник творчества Верди.

циями «Трубадура», намерен начать «Травиату». Все тот же ритм, что и в «годы каторги», только теперь маэстро по-другому относится к своей работе. Теперь у него нет сомнений, сочинение увлекает его и ведет вперед. О новой опере, которую он собирается писать, сообщает в одном из писем, отправленных сразу же по приезде в Рим: «В Венеции поставлю «Даму с камелиями», которая, наверное, будет называться «Травиата». Современный сюжет. Другой, возможно, не взялся бы за него из-за костюмов, эпохи и из-за тысячи других глупых мелочей... Я же делаю это весьма охотно. Все возражали, когда я предложил вывести на сцену горбуна. А я был счастлив, что написал «Риголетто» (жаль, что его будут ставить в Неаполе, там это сделают плохо, ничего не поймут). Так же было с «Макбетом» и т. д. и т. д.».

Верди не очень следит за репетициями «Трубадура» и мало занимается «Травиатой». Сидит, запершись в комнате, и жалуется на сильную ревматическую боль в правой руке, сетует, что уходит время и не продвигается работа над новой оперой. С римским импресарио он почти на ножах из-за того, что плохо подобран состав исполнителей, а «Трубадур» исключительно труден для певцов, он требует четыре сильных голоса, которым приходится очень много петь. О том, как проходят долгие дни в Риме, ничего или почти ничего не известно. Может быть, рождается в это время новая опера. Возможно, занятый поисками мелодий для Виолетты, он не слишком пристально следит за судьбой Манрико и Азучены.

Наконец наступает 19 февраля — идет премьера «Трубадура». Опера встречена очень хорошо: аплодисменты, восторженные крики, требования повторов. У Верди, однако, не кружится голова от успеха, он скромно пишет о премьере другу Де Санктису: «Трубадур» прошел неплохо». Он и тут верен себе: присутствует на трех первых спектаклях и отправляется домой. Он спешит поскорее взяться за «Травиату». Из-за плохой погоды он вынужден четыре дня оставаться в Генуе. Запершись в номере гостиницы, маэстро использует это время и сразу же одним порывом пишет первый акт новой оперы. 29 января он уже в Сант-Агате и сообщает Маффеи: «Вот я и снова в моей пустыне, но, к сожалению, ненадолго. Я очень устал от поездки, а мне опять надо работать! О «Трубадуре» вы, конечно, слышали: было бы лучше, если б труппа была полная. Говорят, опера слишком мрачна и в ней чересчур много смертей. Но в конце концов все

в жизни — смерть! (...) Моя дорогая Кларина, мне трудно покидать вас, но надо возвращаться к моим нотам — к моему истинному наказанию».

В течение четырех месяцев «Трубадур» поставлен в Анконе, Фермо, Ферраре, Реджо Эмилии, Ливорно, Падуе, Виченце, Александрии. Позже он пойдет в Англии, Франции, Австрии и России. И всюду тот же результат — публика покорена, сражена, захвачена этой музыкой, такой волнующей, пылкой, зажигательной, необыкновенной. «Трубадур» сразу же становится самой популярной, самой любимой из всех опер, которые до сих пор написал Верди. Эта партитура ни у кого не вызывает никаких сомнений. Она захватывает сразу же и бесповоротно.

«Трубадур» — это шедевр итальянского музыкального романтизма. В опере есть все: бесконечная нежность и дикое неистовство, плач и крики, страдание и радость, смерть и судьба, беспомощность и сила. Композитор вновь обретает счастливое мелодическое богатство, как в «Эрнани», только еще более выразительное и экспрессивное. Главный персонаж оперы — Азучена, которая все время находится на острой грани между нормальным восприятием действительности и безумием, — один из самых великих, загадочных и волшебных, какие когда-либо были в опере. В образе старой отверженной цыганки Верди создает свой автопортрет. Огромная внутренняя сила, мрачные колебания между любовью и ненавистью столь выразительны, столь новы и фантастически емки, что это кажется невероятным. Впечатляет и Манрико — Гектор, сражающийся против судьбы, которая стремится подавить его, герой, способный на гениальную, знаменитейшую стретту «Di quella pira» («Об этом костре») и на глубокую, неописуемую печаль в арии «Ah! Si ben mio, coll'essere...» («Ах, мое счастье...»). Окружен загадочной тайной граф ди Луна, тоже снедаемый злобой и страстью, тоже жертва и в то же время палач. А на долю нежной Леоноры выпали мелодии необыкновенной красоты, лучшие в опере, как, скажем, чистейший жемчуг в романсе «D'amor sull'ali rosee» («Любовь на розовых крыльях») — идеальное совершенство. Фантазия Верди не знает покоя. Он дарит нам «Мизерере» — исключительной силы музыкальный эпизод, объединяющий всю оперу. Здесь Верди выражает правду чувств самым поразительным образом, делает правдоподобными и в то же время волшебными самые нелепые ситуации. Он рассказывает в этой опе-

ре свою самую прекрасную сказку. И делает это необычайно просто и непринужденно.

Верди сорок лет. Он богат, владеет большими земельными угодьями. Он самый известный композитор в Италии. Популярность его даже больше, чем Россини. И все же его видение мира проникнуто глубоким пессимизмом. Он нисколько не верит в людей, знает, что можно (и нужно) противиться судьбе, но что это безнадежно.

Вернувшись в Сант-Агату, Верди не позволяет себе ни минуты отдыха. Он должен, он хочет завершить «Травиату». Его фантазия еще не утомлена, новые мелодии рождаются в его сознании, стучат в его сердце. Срочно вызывается Пьяве. Либреттист неохотно едет в Сант-Агату. Ему не по себе в этой сельской тиши и уединении, среди этих полей и хлевов. К тому же он знает, что будет жить в беспощадном, изматывающем ритме. «Жду не дождусь, когда смогу сказать аминь», — пишет Пьяве одному другу, и чувствуется, что он действительно устал. Ему недостает тут веселости Венеции, разговоров с приятелями, прогулок по каналам, которые неизменно завершаются на площади Сан-Марко. «Здесь же, когда идет дождь, — продолжает он, — уверяю тебя, надо посмотреть в зеркало, чтобы убедиться, что ты еще сохранил человеческий облик, а не превратился в лягушку или жабу». Он может жаловаться, сколько угодно изливать душу, но он принужден усердно работать. Верди нужны — и немедленно — переделки в либретто. Маэстро хочет избежать «некоторых длиннот, от которых публика может уснуть, особенно в финале, — он должен быть стремительным, если хочешь добиться эффекта». И Пьяве работает, с кислой миной поглядывая на моросящий за окном дождь, ворча про себя. Но делает все, что нужно.

У Верди теперь нет времени ни для чего и ни для кого. У него в голове только одно — «Травиата». Ничего другого. Он забросил свое сельское хозяйство и все работы (хотя зимой их и немного), не замечает даже Джузеппины. Он не говорит о браке, а когда уезжает из Сант-Агаты, не берет ее с собой. В письмах к ней сдержан, небрежно-тороплив. Вернувшись домой, все время проводит в кабинете и почти не разговаривает с ней. Она пишет ему нежнейшие записки, вроде такой, например: «Если б я могла видеть тебя хоть четверть часа в сутки, душа бы моя радовалась, я работала бы, писала, читала, и время проходило бы быстрее. А так... Но оставим этот разговор,

потому что я сейчас уже расплачусь». Или же: «Единственное мое утешение в жизни — это ты. Я люблю тебя превыше всего и всех». Она шлет ему «поцелуи сердца». Верди в общем-то не любит такие письма и фразы. Наверное, потому, что чувствует себя виноватым. И у него нет времени, нет желания к подобным проявлениям чувств. Достаточно посмотреть на его фотографию этого времени: лицо жесткое, суровое, в нем есть что-то резкое, мрачное, взгляд твердый, лоб хмурый, челюсти стиснуты. Упрямый крестьянин, переодетый сельским дворянином. Преждевременно постаревший человек, видимо, не умеющий любить. Или любящий как может — деспотично, эгоистично, заботясь только о своем благе, а она, его женщина, должна терпеть: благо Верди — это благо всех, и не нужно ни на что претендовать.

Внешне его жизнь протекает спокойно, даже слишком спокойно и размеренно. В ней нет ничего, совершенно ничего возвышенного, интеллектуального. Он не любит разговоров о политике, терпеть не может споров об искусстве. Одним словом, не переносит так называемый мир культуры. Не без кокетства и, пожалуй, не без оснований называет себя земледельцем. Он порвал все связи с внешним миром, его совсем, почти совсем не интересует, что происходит за стенами Сант-Агаты. Он готов признать превосходство Алессандро Мандзони, позднее — Кавура. Другие люди для него не существуют. Он даже не сравнивает себя с ними. В нем каким-то причудливым образом соединились вместе высокомерие и робость, чувство независимости и банальный конформизм. Лошади, фермы, поля, контракты, урожаи, увеличение капитала, сев, жатва, сбор винограда — вот его повседневные заботы, метроном, который регулирует его существование.

Свою духовную и творческую жизнь, свои страсти, свою способность любить он целиком тратит и сжигает в музыке. «Травиата» — это его абсолютная, совершенная песня любви. Любви, которая все сметает на своем пути, преодолевает все препятствия. Насколько сдержан он, практичен, холоден, равнодушен или почти равнодушен к душевным волнениям в повседневной жизни, настолько великодушен он, тонок и порывист в жизни художественной. «Травиату», в сущности, можно рассматривать как огромное проявление любви к Джузеппине Стреппони. И ради этого он решает обратиться к современной действительности с точным обозначением места действия: никаких загадочных персонажей, никаких ска-

зок, никаких ушедших веков. В опере выведена его современница, живущая не в каком-нибудь абстрактном городе, а в Париже, в одно и то же время с ним. Обстановка оперы носит характер интимный, свойственный камерному театру, почти все действие развивается в очень длинных, как это бывает на драматической сцене, музыкальных диалогах. Драма заключена не в сценическом действии, а в музыкальном описании чувств героев. Все внимание композитор концентрирует на Виолетте и только на ней. Драма раскрывается в действиях и поступках героини, в трех следующих одна за другой стадиях — любовь, мнимая измена, смерть.

Если не считать двух коротких эпизодов в первой картине второго акта, Виолетта все время находится на сцене. Никогда прежде ни один персонаж не занимал столько места и не имел такого значения ни в одной из опер. Опера — это Виолетта, шедевр — это Виолетта. Две другие фигуры — Альфред и Жермон — почти не интересуют композитора, для него они лишь предлог, чтобы поднять образ Виолетты. Они становятся живыми и реальными только благодаря Виолетте, ее страсти, ее любви. Если в драме Дюма-сына есть картина общества и даже довольно ярко выражена социальная критика, почти ничего этого нет в «Травиате» Верди. Его внимание целиком сосредоточено на героине, на превращении женщины полусвета в человека — из товара, который можно купить, в существо, способное любить и страдать. Вот почему Марсель Пруст может сказать, что «Верди придал «Даме с камелиями» стиль, которого не хватало драме Дюма».

Мало кому из художников удавалось достичь такого волнующего реализма, какого Верди добился в сцене праздника в первом акте, в арии Виолетты «È strano! È strano!» («Как странно! Как странно!»). Редко музыка достигала таких высот в изображении человеческих чувств, как в дуэте во втором акте Виолетты и Жермона или Виолетты и Альфреда «Saró lá, tra quei fiori, presso a te, sempre, sempre, sempre presso a te». («Я буду там, среди цветов, рядом с тобой, всегда, всегда, всегда, рядом с тобой».) и в этом высшем всплеске — «Amami, Alfredo» («Люби меня, Альфред»). Не нужно никаких объяснений, чтобы понять, в чем величие этого эпизода. Достаточно услышать его. Так же потрясает и последний акт с этим предчувствием смерти, с его обреченностью и мечтами о несбыточном счастье, потому что смерть

всегда неотвратима. Звучат еще шестнадцать тактов после кончины Виолетты, и опера завершается взрывом оркестра, который затихает в мрачном ре-бемоль. Это конец всего — мимолетной радости, всепоглощающей любви, жизни.

«Травиата» — это шедевр, каких мало в истории оперы. Верди вложил в нее всю свою огромную способность любить, глубочайшее знание человеческой души — то, что не умел или не хотел позволить себе в повседневной жизни.

Маэстро приезжает в Венецию в конце февраля. Он еще должен сделать инструментовку оперы, премьера которой назначена на 6 марта. И то, что ему удается сделать — менее чем за десять дней (если учесть, что инструментовка «Травиаты» просто совершенна), — кажется невероятным. Премьера оперы оборачивается полным провалом. Публика злобно кричит, издевательски смеется, возмущается, свистит. Одна из газет сообщает: «Музыка вполголоса в последнем акте не слышна, ее заглушил смех публики». Верди в письме к Муцио так говорит об этом вечере: «Травиата» вчера потерпела фиаско. Кто виноват — я или певцы?.. Время покажет». И Джованни Рикорди: «Мне горько сообщать печальную весть, но я не могу скрыть от тебя правду. «Травиата» потерпела фиаско. Не будем ломать голову над причинами. Что было, то было. Прощай, прощай. Уеду послезавтра. Пиши в Буссето». Только критики улавливают новизну этой оперы. Один из них пишет: «Дуэт из второго акта — это особенно убедительный пример уже очевидных попыток Верди освободиться от оков старых оперных форм». Но маэстро не интересует мнение критиков. Какое бы оно ни было — плохое или хорошее. Провалы никогда не нравились ему. На этот раз, однако, он воспринимает фиаско в Венеции особенно спокойно. Теперь он гораздо более высокого мнения о себе, чем прежде, в «годы каторги», когда в глубине души стыдился того, что писал, и страстно желал успеха и одобрения публики. Теперь он точно знает, что «Травиата» — это шедевр, знает, что вложил в эту оперу как художник и человек всего себя. Он понимает, что время непременно докажет его правоту. Сейчас у него только одна забота — поскорее вернуться в Сант-Агату. Чтобы жить спокойно вдали от всего — и от насмешек публики, и от ее аплодисментов. Жить одному, все более уединенно в этой своей огромной сельской долине.

ГЛАВА 10

БАЛ ДЛЯ СУПРУГОВ

Опустошенный, не способный ни на какие порывы, усталый, мрачный. Ни с кем не разговаривает, все время проводит в бесконечных блужданиях по полям и лугам, возвращается домой только есть и спать. Можно полагать, что Верди вложил всего себя в эти три оперы — «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», которые теперь уже позади. Он проводит долгие, скучные дни на вилле Сант-Агата, его не очень, вернее, совсем мало радует общество Стреппони. Он подавлен и мрачно предчувствует кризис, который обычно наступает в сорок лет.

«...Судьба по странной случайности постепенно лишает меня всего, что мне нравится», — пишет он. И еще: «Я готов отдать все, чтобы обрести хоть немного покоя, я делаю все, чтобы найти его, но мне так и не удастся никогда стать счастливым». И дальше: «Как печальна, если вдуматься, эта жизнь». Где бы он ни был, «и в шумных городах, и в сельской тиши», он всюду несет с собой эту сумрачную печаль, которая с годами становится все более гнетущей, тяжелой, невыносимой. И Джузеппина, умевшая прежде улыбаться и легко разрешать любые проблемы, теперь тоже все чаще грустит. Они живут в Сант-Агате в полной тишине, среди бескрайних полей и даже не умеют радовать друг друга. Зимой все укрыто снегом, и туман искажает пейзаж. Летом тишину нарушают лишь жужжание цикад и стрекот кузнечиков на этих полях, что становятся ярко-желтыми, цвета спелых колосьев.

Невесело жить с этим человеком, либо замкнутым в упрямое молчание, либо ворчащим на всех и вся — на слуг, на крестьян, которые плохо работают или воруют, на батраков, не выполняющих свой долг, на жизнь, что дорожает, на рынок в Кремоне или в Буссето, где все его не устраивает, на град, который губит его урожай, на оросительные каналы, которые то и дело засоряются. Верди в вечной тревоге, всегда подозрителен, опасается обмана и предательства. Он груб, резок, порой даже жесток. Угрюмый, осторожный, недоверчивый, он всюду видит врагов и всегда готов жаловаться. На своей вилле он не принимает никого. Иногда впускает доктора, если чувствует приступ какой-нибудь из воображаемых болезней, которые преследуют его. Иногда приезжает Пьяве — когда надо писать новое либретто или составлять «сцена-

рий» новой оперы. Да, конечно, Барецци может бывать здесь, но он делает это редко, и еще реже появляется тут кто-либо другой из родственников. Визиты посторонних заканчиваются у порога. Пеппина долгими осенними и зимними месяцами смотрит, вздыхая, в окно и видит лишь покрытые снегом поля, голые деревья, черные скелеты ветвей и свинцовое небо. Она ощущает себя пленницей. Верди, наоборот, похоже, чувствует себя в этой пустыне хорошо. Общаться с людьми, с миром ему неинтересно. Здесь он хозяин, абсолютно свободный человек, никому и ни в чем не обязанный давать отчет, живущий как ему хочется. «Это полное спокойствие мне дороже всего», — утверждает он в одном из писем. «Невозможно найти место более некрасивое, чем это, но, с другой стороны, невозможно найти и такое место, где бы я мог жить более свободно; и потом это спокойствие позволяет думать, размышлять, и то, что здесь никогда нет никаких мундиров, какого бы то ни было цвета, — тоже хорошо...» Эта мысль о спокойствии будет часто повторяться в его письмах.

Спокойствие, мир и тишину он легко обретает у себя в имении, во время поездок в кабриолете на поля и тока, где наблюдает за работой батраков, и в те часы, когда проходит пешком многие километры по пыльным дорогам, осматривая свои земли. И нет для него ничего лучше, чем эта жизнь вдали от пустых разговоров, от светского общества, даже от тех немногих, совсем немногих друзей, которые еще остаются, потому что он видится с ними не чаще одного-двух раз в год, но поддерживает, правда, интенсивную переписку. Он настолько любит одиночество, что считает его благом, отказаться от которого невозможно. Стреппони замечает: «Любовь Верди к сельской жизни стала манией, безумством, сумасшествием». Когда же ему приходится уезжать из Сант-Агаты, он шлет своим работникам и батракам такие подробные приказы и распоряжения, словно он не композитор, а старательный земледелец.

Верди спорит с Рикорди из-за денег, груб и резок со всеми, кто попадается ему под руку, нередко он почти груб даже со Стреппони. После того как он написал свои три великие оперы, он чувствует какое-то неудовлетворение и его фантазия, можно сказать, угасла. Вот почему он так груб. Издателю, например, он посылает оскорбительные письма, причем понимает, что не прав, но даже не думает извиняться. Он становится еще более раздражительным и нетерпимым, чем прежде. Агрессивный,

нервный, готовый вспыхнуть из-за пустяка, он за всем этим пытается скрыть тревогу, что мучает его, пытается снять нервное напряжение, которое не проходит, унять творческое возбуждение, не дающее ему покоя. Он знает, что «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата» — это такие вершины выразительности, которые очень трудно превзойти, понимает, что после этих трех опер — неповторимых — ему не дано больше создать нечто более совершенное. И все же он должен продолжать, должен упрямо, с ожесточением идти дальше. Впереди трудный путь, полный опасностей, и это страшит его, потому что сейчас он бессилен как никогда.

Наверное, для того чтобы немного прийти в себя, Верди решает надолго перебраться в Париж и в середине октября вместе с Джузеппиной уезжает во французскую столицу. Кроме того, надо что-то решить с контрактом, который подписан у него с «Гранд-Опера». Верди не хочет писать новую оперу, но в то же время надеется, что этот контракт с Парижем, с крупнейшим французским оперным театром, сможет всколыхнуть его творческую фантазию, подсказать новые пути поиска. Он не знает, на что решиться. С одной стороны, хочет освободиться от контракта (о чем, кстати, не раз писал в письмах), с другой стороны — хочет попытаться, как пишет директору «Гранд-Опера»: «Frapper un grand coup,un coup décisif et me presenter sur votre scène avec un grand-opéra» [1].

Какое-то время Верди ничего не делает, не пишет, просто лениво живет в Париже. Редко бывает в театре, совсем не бывает в свете. И без всякого желания принимается за работу. «Гранд-Опера», разумеется, прислала ему либретто. Это «Сицилийская вечерня» Скриба, умелого ремесленника, надежного либреттиста этого театра, который, стараясь выполнить множество заказов, сыплющихся на него, использует в качестве подмастерьев неизвестных и мало оплачиваемых стихотворцев. Скриб переделал для Верди старый сюжет «Герцога Альбы», который много лет назад написал для Доницетти. Разумеется, он расцветил его, перекроил, обновил, изменил место действия, добавил одних героев, убрал других. Наконец он вручает его композитору, и у того оказывается в руках либретто без всякой живинки, растянутое, схематичное, повторяющее известные ходы, скучное и даже без тени

[1] «Нанести сильный удар, решительный удар и предстать на вашей сцене с большой оперой» *(франц.)*.

намека на какой-либо характер. У маэстро опускаются руки, он жалуется дирекции «Гранд-Опера», требует, чтобы Скриб переделал либретто.

Но ничего не добивается. «Гранд-Опера» — это сложный, неповоротливый механизм, изменить в котором что-либо очень трудно, чтобы не сказать невозможно. Верди вынужден принять либретто в том виде, как оно есть. Громоздкие декорации, замедляющие действие, танцы, броские сценические эффекты — все это никак не вяжется с драмой и лишает ее какого бы то ни было ритма. Создавая либретто, Скриб ограничился тем, что собрал воедино все самые устарелые и общие места из опер Верди — из «Битвы при Леньяно» и «Жанны д'Арк» — и вдобавок разукрасил все это эффектной обстановкой и бессмысленными действиями массовки, лишь бы чем-то заполнить сцену.

Конечно, мало сказать, что перед таким архаичным либретто Верди чувствует себя крайне затруднительно. Теперь его вдохновляют только глубокие человеческие чувства. Именно они, эти чувства, по убеждению маэстро, движут действием драмы, как в «Риголетто» или в «Травиате». Его угнетает, что на сцену выходят совершенно бессмысленно существующие персонажи, которым нечего сказать, и десятки статистов, которые, конечно же, тоже не воспламеняют фантазию. Поэтому он пишет неохотно, без малейшей заинтересованности. Теперь у него, разумеется, гораздо больше времени на работу, техника его окрепла, мастерство более отточено. Нет больше грубости, поспешности и вульгарности, какие были в худших его произведениях, написанных в «годы каторги». Его письмо стало законченнее, богаче и элегантнее. Но все равно, если исключить некоторые эпизоды (увертюру, например), эта «Сицилийская вечерня» не выходит за рамки умелого ремесленничества. Она эффектна с этими своими кабалеттами, написанными лишь для того, чтобы изумить слушателей. Но в ней не хватает настоящего волнения, живой фантазии. Вечером 13 июня 1855 года премьера проходит — иначе и быть не могло — почти без всякого успеха, по существу, при полном равнодушии публики.

Верди устал от Парижа. Он слишком долго живет тут. Маффеи, которая написала ему, будто слышала, что он собирается «пустить корни» во французской столице, он отвечает: *«Пустить корни?* Это невозможно!.. Да и к чему? С какой целью? Ради славы? Я в нее не верю.

Из-за денег? Я зарабатываю столько же и даже, вероятно, больше в Италии. [...] Я слишком люблю свою пустыню и свое небо. Я не снимаю шляпу ни перед графами, ни перед маркизами, ни перед кем. [...] Поэтому я говорю вам, что безумно хочу вернуться домой». Чезарино Де Санктису он пишет еще более определенно: «...у меня душа уже исстрадалась в этом приятнейшем Париже. На улице мерзнешь, потому что мороз такой, что можно отправиться на тот свет. А в доме надо разводить адский огонь, обжигаешь глаза, и ни работать, ни читать невозможно». И в письме к Пьяве тоже подчеркивает свое враждебное отношение к Парижу: «...когда-то я скучал только в опере, теперь (видишь, какой прогресс) скучаю и в драматическом театре, и в комедии. Будь у меня, как у тебя, этот божий дар быть любезным и приятным, я бывал бы в обществе, но со своей медвежьей шкурой на плечах я рискую, что меня побьют палками. Так ничему и не научили меня все твои уроки вежливости!! Бедный Пьяве?! [...] Да, да, сойти с трона, и к тому же добровольно, — это довольно глупо!.. Но что ты хочешь! Я из тех, кто мало делает глупостей в жизни, но уж если делает, то весьма большие!»

Глупостей он, конечно, никогда не делал и не будет делать. Он всегда был осторожен и свои крутые решения принимал, только когда знал, что сумеет их выполнить. Но желание, даже несколько кокетливое, излить подобным образом душу Пьяве, который никогда не рискует возражать ему, — это игра, в какую Верди играет часто. Пришло время возвращаться в любимую пустыню Сант-Агата. К тому же двухлетнее пребывание в Париже мало что дало ему. В декабре 1855 года Верди уже снова среди своих полей. Вдоволь наругавшись из-за того, что плохо выполнялись его распоряжения, он посылает Пьяве требование немедленно сообщить, как продвигается переделка «Стиффелио», которую он поручил ему перед отъездом. Может возникнуть вопрос: почему же Верди продолжает заключать новые контракты, не ослабляет темпа работы, почему не сделает передышку? Неужели он все еще страшится нищеты? Это верно, приобретение Сант-Агаты и работы по обновлению виллы заставили Верди взять в долг около трехсот тысяч франков, и он должен зарабатывать деньги. Но Рикорди аккуратно перечисляет ему авансы, а оперы, идущие в театрах, постоянно приносят большой доход. Так что работать его заставляет не нужда в деньгах. Дело в том, что теперь он

хочет обогатить свои выразительные средства, все глубже проникнуть в человеческую душу. Единственный путь, который позволит ему сделать это и даст возможность продолжать непрестанный поиск правды, — это музыка, опера. А для этого нужны новые формы, какие прежде он никогда не использовал.

Именно этим можно объяснить уже бог весть которую по счету попытку положить на музыку «Короля Лира». Верди долго обсуждает это с одним адвокатом — Антонио Соммой, который предпочел залу суда пыль кулис. Маэстро даже заставляет его написать полностью все либретто. И, как можно было ожидать, остается им недоволен. Верди пишет ему: «Я не уверен, что четвертый акт «Короля Лира» годится в том виде, в каком вы мне его прислали в последний раз. Одно несомненно: невозможно заставить публику проглотить столько речитативов подряд, тем более в четвертом акте. [...] Должен сказать правду: меня очень беспокоит эта первая половина четвертого акта. Я не могу точно выразить свои ощущения, но есть в нем что-то такое, что не удовлетворяет меня. Безусловно, не хватает лаконичности, может быть, ясности, возможно, правды... Не знаю. Прошу вас подумать еще и попытаться найти что-то более театральное». И проект снова откладывается. Такова судьба короля Лира — персонажа, который более других интересовал Верди в течение всей его творческой жизни, но так никогда и не стал героем его оперы.

Верди проводит купальный сезон в Венеции, делает короткую остановку в Кремоне и возвращается в Буссето. Путешествуя, он пытается избавиться от тоски, тревоги и мрачных мыслей, которые гнетут его. В Сант-Агате он методично, а значит, вызывая недовольство всех, кто трудится у него, следит за обработкой полей. Но очевидно и другое: как бы ни любил он сельское хозяйство, этого ему недостаточно, это не оправдывает ни его существования, ни его дней. Он хочет писать новую музыку, ему нужен поэт, который мог бы вдохнуть жизнь в сюжет «большой, сильный, свободный от каких бы то ни было условностей, богатый, объединяющий в себе разные элементы, а главное — новый». Но в Италии, к сожалению, такого поэта нет, да если бы и нашелся, вряд ли он стал бы тратить силы на оперное либретто. Верди вынужден довольствоваться Франческо Марией Пьяве — тот хотя бы обладает острым чувством театра, тщательно выполняет требования маэстро. Ему Верди и поручает написать либ-

ретто «Симона Бокканегры» — новой оперы, на которую он уже заключил весьма выгодный контракт с театром «Ла Фениче» в Венеции. «Выпиши старательно сцены, — советует ему Верди. — Указания мои достаточно точные, тем не менее я позволю себе еще некоторые замечания. В первой сцене, если палаццо Фиеско находится сбоку, надо, чтобы он хорошо был виден публике, потому что выход Симона на балкон с горящим фонариком должны увидеть все сидящие в зале. Думаю, что из-за неудачной декорации не следует терять музыкальный эффект, который тут может быть».

Верди придирчив, как никогда, предельно требователен, обсуждает с либреттистом малейшие детали, лишая его даже той, по правде говоря, ничтожной самостоятельности, которую допускал прежде. Пьяве работает как может и как умеет, но ему не удается вполне удовлетворить маэстро, который чувствует необходимость все глубже проникнуть в духовный мир своих героев, безжалостно обнажить на сцене их существо, показать их зрителю во всей человеческой сложности и противоречивости. Получив и прочитав первый вариант либретто, Верди возвращает его Пьяве испещренным множеством поправок, пометок и восклицательных знаков, с переделанными и переписанными стихами, сокращенными и перестроенными сценами. «Если это тебя не устраивает, — пишет Верди, препровождая ему изувеченное либретто, — то меня тоже, вероятно, еще больше не устраивает, чем тебя, но не могу добавить ничего, кроме: «Это было необходимо!» И Муцио сообщает Рикорди: «...Пьяве очень тревожит маэстро, потому что не до конца понимает его замысел». Чтобы добиться лучшего результата, Верди обращается к Сомме, прося его просмотреть некоторые сцены и внести кое-какие изменения. Возможно, он прав, сердясь на Пьяве, но главную причину недовольства он должен искать прежде всего в самом себе: подойдя к решительному повороту в своих взглядах на оперу, он разрывается между требованиями новизны и отголосками старого стиля, от которого еще не в силах отказаться полностью. После того как затих поразительный порыв фантазии, помогавший ему и направлявший его в «Риголетто», «Трубадуре» и «Травиате», он чувствует необходимость как можно полнее показать человеческую сущность своих героев. Словом, раскрыть их изнутри. Он не может больше перекладывать на музыку ариетты, семисложные стихи, кабалетты, стретты, манерные ансамбли и сцены по за-

казу. Он знает, что подобная опера уже умерла. Чувствует: что-то бесповоротно изменилось и в нем самом, и в окружающем его мире, что вот-вот утихнет даже могучий ветер романтизма. Теперь уже невозможно пытаться выразить что-либо с помощью стертых оперных приемов.

Само настроение Верди, такое пессимистичное, вынуждает его отказаться от ситуаций, предложенных Пьяве в только что законченном либретто «Симона Бокканегры». Либреттист, к примеру, не понимает, что в образе Фиеско, человека без надежды и веры, Верди видит себя, свое отражение, свою проекцию. Он не догадывается, что «Симон Бокканегра» — это сложная драма, человеческая и политическая. Не догадывается об этом и Сомма. Вот почему в первой редакции опера приобретает контуры мрачные, искаженные, почти психически ненормальные.

Вечером 12 марта 1857 года венецианские зрители отвергают «Симона Бокканегру», они не могут понять, почему у героя нет ни одной арии, ни одного романса, в котором он мог бы излить душу, показать силу своего голоса. Они не одобряют оперу, в которой традиционная любовная история отодвинута на второй план, а на первый выходит политическая борьба. Им не нравится опера, в которой нет даже проблеска надежды.

«Симону Бокканегре» потребуется много времени, чтобы утвердиться на сцене (два года спустя опера провалится в «Ла Скала»). Придется дожидаться гения Тосканини, чтобы эта музыкальная драма смогла занять достойное место в оперном репертуаре. В новой редакции оперы, которую Верди сделает в 1881 году совместно с либреттистом Бойто, «Симон Бокканегра» станет признанным шедевром. Итальянским «Борисом Годуновым». По мнению Клаудио Аббадо[1], это «одна из самых великих опер Верди, в которой герои очерчены со скульптурной выразительностью».

Верди возвращается на свою виллу. Венецианским провалом он, похоже, не очень огорчен. Снова принимается за работу — переделывает «Стиффелио», превращая его в «Гарольда». Хоть это и не совсем завершенная опера, она все же означает еще один этап на пути к новой, раскрывающей душу и чувства человека концепции театра, которая станет основой его музыки. Закончив «Симона Бокканегру» и «Гарольда», Верди на какое-то время

---

[1] Аббадо Клаудио — современный итальянский дирижер и пианист.

откладывает в сторону нотную бумагу и закрывает фортепиано. И больше, чем обычно, занимается лошадьми. Кроме них, его, естественно, заботят земля и хорошие удобрения, чтобы вырастить более высокий урожай. Жалуется на крестьян, которых трудно сдвинуть с места, — они даже не пытаются увеличить урожай зерна с помощью новых методов обработки. Верди обходит свои владения, переезжает с фермы на ферму, все осматривает, ругает за нерадивость, подсказывает, как сделать лучше, требует усердия. Крестьяне, видя, как он подъезжает, уже знают: им крепко достанется. И привычно готовятся к этому.

Лето проходит тоскливо. Он ничем не интересуется, не читает газет, занят только своими делами и доходами. Но в конце августа снова вспоминает о музыке. Долгими летними вечерами под аккомпанемент жужжащих комаров и квакающих лягушек он читает разные драмы, стараясь найти сюжет, который можно было бы превратить в оперу. Однако ничто из прочитанного так и не пробуждает его фантазию и не трогает душу. Наконец он наталкивается на французскую драму «Густав III, король Швеции». Либретто, как он сообщает одному импресарио, «Скриб написал для «Гранд-Опера» еще двадцать лет назад (с музыкой Обера). Это грандиозная драма, великая и прекрасная, но в ней есть штампы, обычные для всех произведений, написанных для музыкальной сцены, это мне всегда не нравилось, а теперь я и вовсе нахожу это нетерпимым».

Опера предназначена для неаполитанского театра «Сан-Карло», и Торелли, директор этого театра, пишет Верди, что цензура, несомненно, будет возражать против этого сюжета, не позволит, чтобы на сцене был выведен исторически существовавший король. Верди согласен, но так как Сомма, который переделывает для него либретто, как раз «в ударе», он считает, что «лучше сначала закончить либретто, а потом уже внести изменения в сюжет. Жаль, что приходится отказываться от такого пышного двора, как у Густава III! Кроме того, будет очень трудно найти герцога такого же покроя, как этот Густав! Несчастные поэты и несчастные композиторы!». Сомма не только «в ударе», он вообще работает очень быстро — в начале ноября первый акт в стихах уже отправлен в Сант-Агату, в середине ноября отправляется второй, а к концу месяца Верди получает и третий акт. Маэстро тотчас же посылает либреттисту свои замечания. Он про-

сит добавить огня, волнения, хаотичности, что ли, — словом, чего-то необычного, требует изменить размер и вообще черта в ступе — Верди не теоретик, ничего не понимает, — и, должно быть, на свое счастье — в эстетике, ничего не слышал о том, что пишет как раз в это время Рихард Вагнер. Но Верди — гений, величайший гений. Революцию в опере, которую он несет с собой, он проводит на деле. Он стремится к тому, чтобы слово сливалось с музыкой, хочет избежать шаблонных решений, ищет необычные ситуации, хочет, чтобы герои оперы перестали быть картонными куклами или условными символами. Он хочет, наконец, чтобы на сцене была сама жизнь, но не подчеркнуто реалистическая, а преображенная силой фантазии.

Настроение немного улучшается. Бог знает как, но ему удается даже улыбнуться иногда. И это чувствуется в музыке его новой оперы, которая оказывается каким-то очень странным соединением печали, иронии, мрака, легкости, насмешки и лиризма. В конце 1857 года, словно соревнуясь в скорости со своим либреттистом, маэстро заканчивает партитуру. Он доволен собой, удовлетворен сделанной работой. Наконец-то, после неуверенности с «Гарольдом», тревоги с «Симоном», после вынужденной остановки с «Сицилийской вечерней», ему удалось продвинуть вперед, развить свою концепцию музыкального театра.

В середине января 1858 года Верди приезжает в Неаполь и вручает Торелли либретто для представления его в цензуру. Он, конечно, даже не подозревает, что его ждут еще более серьезные осложнения, чем это было с «Риголетто». Время горячее, бурное — Феличе Орсини[1] совершает покушение на Наполеона III, по всему полуострову прокатывается волна революционных движений и восстаний. Пьемонт под руководством Кавура намеренно портит отношения с Австрией. В результате цензура во всех итальянских государствах становится особенно жестокой, еще сильнее закручивает гайки. Можно себе представить, как поступает цензура Королевства Обеих Сицилий, которая еще раньше — и маэстро этого не знал — запретила либретто этой оперы, изложенное в прозе. Теперь же, получив либретто в стихах, цензор приказывает все переделать. Верди читает перечень изме-

[1] Орсини Феличе — участник революции 1848—1849 годов. В 1858 году был казнен за попытку убить французского императора, в котором видел опору итальянской реакции.

нений, которые необходимо сделать, чтобы получить разрешение на постановку оперы, и вконец расстроенный пишет Сомме: «Мне предложили сделать следующие изменения (и то в виде милости): 1. Превратить героя в простого синьора. 2. Превратить жену в сестру. 3. Изменить сцену с колдуньей, перенеся ее в другую эпоху, когда верили в ведьм. 4. Никакого бала. 5. Убийство должно происходить за кулисами. 6. Убрать сцену с вытаскиванием наугад имен. И еще, и еще, и еще!.. Как вы понимаете, эти изменения принять невозможно. А это значит — оперы нет; значит, владельцы абонементов не заплатят два взноса; значит, правительство сократит дотацию; значит, руководство театра будет со всеми ругаться и угрожать мне потерей пятидесяти тысяч дукатов!.. Это какой-то ад!..»

Проходят дни, недели, месяцы. Верди теряет терпение. Он не может согласиться с требованиями цензуры и директора театра «Сан-Карло», который хотел бы вообще уничтожить оперу, заменив героя и дав ей другое название. В конце концов дело передается в суд, и стороны кое-как приходят к соглашению: вместо «Мести в домино», как первоначально называлась опера, театр «Сан-Карло» поставит «Симона Бокканегру», а новая опера Верди будет дебютировать в театре «Аполло» в Риме. Так, в обсуждениях разных предложений, контрпредложений, спорах, консультациях с адвокатами, в переделках, попытках найти общий язык, проходят три месяца. Верди возвращается в Сант-Агату поздней весной и пишет Маффеи: «Наверное, снова поеду осенью в Неаполь и в Рим на карнавальный сезон, если цензура пожелает разрешить оперу, которая была написана для Неаполя. Если же нет, тем лучше, я тогда вообще больше ничего писать не буду, даже для следующего карнавального сезона. Со времени «Набукко» я не имел, можно сказать, ни часу покоя. Шестнадцать лет каторжных работ!»

Римский импресарио Яковаччи берется за дело и улаживает вопрос с римской цензурой, которая оказывается более уступчивой. Она также требует изменений, но менее серьезных, не искажающих смысла оперы. Сомме опять приходится приняться за работу: король становится просто правителем, меняются время и место действия. Верди советует либреттисту: «Вооружитесь мужеством и терпением, главным образом терпением!» И чтобы как-то отвлечься от неприятностей, связанных с этим запутанным делом, он принимается за инженерные и гидравли-

ческие работы — сооружает небольшой мост через бурную речушку Онджину, чинит дорогу, строит маленькую плотину. В самый разгар этих работ случается беда — у Антонио Барецци происходит кровоизлияние в мозг. Верди и Стреппони заботятся о нем, каждый день навещают его. Маэстро совсем не переносит, когда страдает кто-нибудь из дорогих ему людей, это вызывает у него нервное расстройство, предчувствие смерти, тревогу. В одном из писем он сообщает: «Мой бедный тесть сражен тяжелой болезнью. Какое несчастье!! Какие ужасные дни! А я совсем ничего не могу делать. Старею». Верди только сорок пять лет. Постепенно Барецци выздоравливает, он навсегда останется благодарен Стреппони за помощь в этот трудный для него момент.

В начале сентября полностью переделанное либретто новой оперы под названием «Бал-маскарад» направлено в римскую цензуру. Спустя месяц приходит наконец разрешение. Закончив в Неаполе постановку «Симона Бокканегры», Верди в начале 1859 года приезжает в Рим. В конце января Франция и Сардинское королевство договариваются о союзе, и европейская политическая обстановка внезапно осложняется. Верди живет в Риме и руководит репетициями «Бала-маскарада». Получает известие о том, что «Симон Бокканегра» освистан в «Ла Скала». Маэстро пишет своему издателю: «...пока публика хорошо принимает мои оперы, обошедшие весь свет, мы квиты. Я не собираюсь осуждать ее — допускаю ее строгость, принимаю ее свист при условии, однако, чтобы с меня ничего не требовали за аплодисменты! Мы — бедные цыгане, ярмарочные комедианты и все, что хотите, — вынуждены продавать наши труды, наши мысли и наши чувства за деньги: публика за три лиры покупает право освистать или обласкать нас. Наша судьба в том, чтобы покоряться, вот и все! Тем не менее, несмотря на все то, что говорят друзья или враги, «Бокканегра» не слабее многих других моих более удачливых опер, но это опера, которая требует, быть может, более законченного исполнения и публики, желающей слушать. Печальная штука театр!!»

Излив душу, Верди продолжает придирчиво следить за репетициями «Бала-маскарада», которые идут успешно, хотя импресарио Яковаччи старается сэкономить где только можно, и певцы, кроме тенора Фраскини, не из лучших. 17 февраля 1859 года проходит премьера «Бала-маскарада» в театре «Аполло». Зал переполнен до отказа.

Опера встречена восторженно. Зрители, вскочив с мест, кричат: «Да здравствует Верди!» Опера всколыхнула патриотические чувства итальянцев. Ведь крики «Да здравствует Верди!» означают «Да здравствует Виктор Эммануил, король Италии!» [1]. Именно политические страсти и революционная обстановка в этот момент и обусловили такой шумный успех оперы. «Бал-маскарад» нравится публике и своими художественными достоинствами — плавной мелодичностью, яркой и счастливой певучестью, обилием великолепных дуэтов, терцетов, ансамблей, которые написаны не только для украшения, но тесно сплетены в сюжете, в действии.

Газеты, напротив, весьма скептически отзываются об опере, совершенно несправедливо ругая ее. Одни рецензенты кричат о регрессе Верди, другие находят недостаточное тематическое разнообразие. Верди советует Яковаччи, который негодует на журналистов и критиков: «А вы поступайте так, как всегда делал я! Не читайте их, не обращайте внимания, пусть пишут что угодно. Впрочем, вопрос ведь в чем состоит: *хороша* опера или *плоха?* Если опера плоха и газеты отмечают это, значит, они правы; если хороша, а они не захотели посчитать ее таковой из-за каких-то своих или чужих страстей или по какой-либо другой причине, тоже не надо обращать внимания, пусть говорят что хотят». Опера «Бал-маскарад», несомненно, один из самых великих шедевров Верди. Рука маэстро стала уверенней, и музыкальная архитектоника поражает своей новизной.

Верди сознает, что достиг поворота, который знаменует конец старой оперы, пришедшей из XVIII века, и великих образцов Россини, Беллини и Доницетти. Но этот поворот не означает, что он, Верди, должен перечеркнуть все, созданное им до сих пор, — это нечто другое, более сложное и необычное. Языком оперы он хочет рассказать о жизни, рожденной им в мечтах, историю человеческих чувств. Вот почему «Бал-маскарад», музыкальный строй оперы, ее содержание — это нечто среднее между вымыслом и реальностью, между волшебной сказкой и повседневностью.

---

[1] Возглас «Вива Верди!» сделался лозунгом итальянской революции, как бы ее паролем, потому что, помимо прямого значения, он имел еще тайный смысл. VERDI расшифровывали по буквам как Виктор Эммануил Ре (король) Д'Италии. Пьемонтские патриоты возлагали на него большие надежды, полагая, что он объединит страну в единое независимое государство.

Драматическая коллизия в «Бале-маскараде» приобретает совершенно особые краски. Это вовсе не отчаяние, мрачное и беспросветное. Напротив, опера спокойна, меланхолична, почти элегична. Чтобы понять, каких результатов умеет добиться Верди и на какую выразительность он стал способен, достаточно вспомнить о восьми тактах у виолончелей, которые поначалу звучат пианиссимо, потом звук расширяется и вырастает до предела громкости, чтобы затем раствориться в необыкновенно протяжном звучании, которое предшествует словам Амелии, робкой, страдающей, но в то же время полной страсти: «И все же... да... я люблю тебя». Следовательно, Верди продолжает «изобретать правду», превращая все в вымысел, но в нем заключена сама правда, откровения страдающего сердца.

После пребывания в Риме Верди и Стреппони возвращаются домой. Маэстро пишет Пьяве, который только что приехал из Парижа: «...Благодарю за приветы от Россини, рад, что у меня есть такой влиятельный паладин... Все же довольно унизительно — постоянно нуждаться в защитниках!.. Но теперь этому пришел конец! В пустыне Сант-Агата нет музыки, нет певцов, слава богу, нет театров и нет нужды драться из-за меня на ножах. «Бал-маскарад» прошел с успехом. Исполнение в чем-то удачное, где-то очень плохое. Галло расскажет тебе подробности... Приезжай ко мне в Сант-Агату». Однако, несмотря на приглашение, Пьяве не едет, и Стреппони с Верди более месяца живут в полном одиночестве. Они решили пожениться. Верди опасается, что в случае смерти его собственность перейдет к родственникам, а не к Стреппони. Она же, напротив, хотела бы, чтобы брак узаконил их чувства, то есть чтобы Верди женился на ней не из практических соображений. Как бы там ни было, решение о женитьбе принято, бракосочетание должно произойти в маленьком безвестном местечке Коллонж-су-Салев, в Верхней Савойе, в конце апреля. Но 23 апреля Австрия предъявляет ультиматум Пьемонту и через несколько дней объявляет войну. Свадьбу приходится отложить. Стреппони пишет Чезарино Де Санктису: «...Мы здоровы, страха не испытываем, но обеспокоены серьезными событиями, которые происходят тут. Сегодня в восемь утра были подняты подъемные мосты и закрыты ворота Пьяченцы, а она от нас примерно в восемнадцати милях. Часть франко-пьемонтской армии спускается, чтобы взять приступом эту крепость, и сегодня вечером мы, наверное,

услышим гром пушек. Все идет к тому, чтобы превратить эту войну в войну гигантов. Верди серьезен и хмур, но спокоен и верит в будущее. Я, конечно, больше тревожусь, больше нервничаю, но я женщина, и к тому же темпераментная. [...] Прибавьте к этому то обстоятельство, что мы, если не на передовой, то, во всяком случае, во второй линии и в результате быстрых военных действий со дня на день можем оказаться в самом пылу сражения. [...] Шлю вам полдюжины поцелуев для Катерины и полдюжины для Пеппино. *Научите их к осени говорить Пеппина Верди».*

Очень возможно, что он с верой смотрит на будущее, этот «серьезный и хмурый» Верди. Но все же он весьма беспокоится о сохранности своего зерна, вина и скота. А несколько месяцев спустя собирает по подписке деньги, чтобы помочь своим согражданам приобрести оружие и снаряжение. 8 июня франко-пьемонтские войска вступают в Милан. Похоже, что это триумф. Но месяц спустя приходит сообщение о перемирии с Австрией, заключенном в Виллафранке. Кавур подает в отставку, и Верди, расстроенный, пишет Маффеи: «Какой результат после победы! Сколько крови, пролитой напрасно! Какое разочарование для бедной молодежи! А Гарибальди, пожертвовавший даже своими постоянными и неизменными убеждениями в пользу короля и не достигший желанной цели! Можно с ума сойти! Пишу в величайшем огорчении и не понимаю того, что вы мне говорите. Значит, это правда, что нам никогда и ни в чем нельзя надеяться на иностранцев, к какой бы нации они ни принадлежали! Что скажете на это вы? Может быть, я опять заблуждаюсь? Хотел бы этого... Прощайте, прощайте».

Над поданской долиной снова высоко стоит жаркое солнце, немилосердно обжигая поля. Война окончена. В августе муниципалитет Буссето выбирает Верди своим представителем на ассамблею пармских провинций, которая должна провести плебисцит по вопросу присоединения Пармского герцогства к Пьемонту. В конце месяца Джузеппина Стреппони и Джузеппе Верди тайно отправляются в Коллонж-су-Салев, и 29 августа там проходит их бракосочетание, в качестве свидетелей присутствуют звонарь и кучер. Никакого празднества, никакого свадебного путешествия, ни даже сообщений друзьям. Сразу же по окончании церемонии супруги Верди уезжают и останавливаются, прежде чем вернуться в Сант-Агату, в Турине, чтобы повидаться с дирижером Андже-

ло Мариани. Затем они возвращаются к себе на виллу, потому что нужно принять участие в плебисците.

Далее происходит то, что и следовало ожидать. Вместе с графами, маркизами, адвокатами, врачами и учителями Верди поручают отправиться с депутацией в Турин. Там 15 сентября маэстро вручает Виктору Эммануилу 426 тысяч голосов — результат плебисцита, проведенного в провинции Реджо Эмилия. Турин оказывает Верди почести, достойные триумфатора. 17 сентября Коммунальный совет города сообщает, что он выбран почетным гражданином Турина. Верди взволнован еще и потому, что в этот же день едет в Лери, чтобы познакомиться с Кавуром, таким же кумиром для него, как Мандзони. На обратном пути маэстро останавливается в Милане. У его гостиницы собирается восторженная толпа, и ему приходится подойти к открытому окну и ответить на приветствия.

Сельская равнина прекрасна — просторная, мягких очертаний, богатая красками. По дороге из Милана в Сант-Агату Верди неотрывно смотрит из окна кареты на ясное небо, на медленно ползущие мимо бескрайние поля, на телеги, которые медленно тянут быки, на высокие тополя и золотистые каштаны. Нет для него картины более дорогой, чем эта, — она в какой-то мере примиряет его даже с самим собой.

Верди вот-вот исполнится сорок шесть лет. Осень приходит в Сант-Агату с теплыми днями и мягкими красками. Верди чувствует страшную усталость, бесконечную печаль. Хорошее настроение, которое держалось, пока он работал над «Балом-маскарадом», проходит с появлением первых осенних туманов. Он опять чувствует себя пресыщенным, разочарованным, старым. Если оглянуться назад и подвести итог, оказывается, он действительно испытал в жизни все. У него даже возникает ощущение, что он уже пережил свой срок. Теперь и объединение Италии уже можно считать почти что свершившимся фактом. Он второй раз женат, создал другую семью. Он владеет обширными землями, имеет огромную ренту. Он написал, считая переделки и варианты, двадцать три оперы — это, безусловно, много, слишком много. В некоторых из них он достиг вершин, каких никто прежде никогда не достигал. И все-таки он неудовлетворен. Он хотел бы все изменить: свою жизнь, деревню, друзей, привычки. Такое бывает, когда человек подходит к пятидесятилетнему рубежу.

Сентябрь очень мягкий месяц, пробуждающий грусть. Нужно следить за сбором винограда и обработкой земли. Маэстро рано ложится спать и встает вместе с утренней зарей. Кругом ни души, и тишина, похоже, исходит от самой земли. Верди медленно обводит взглядом окрестности. С пессимизмом, столь свойственным людям, много боровшимся, чтобы утвердить себя и добиться своего, он думает о том, что его снова ждут годы труда, непрерывной работы, тревожная жизнь в театре. И, несмотря ни на что, он знает также, что ему не дано уйти от всего этого, что он не сможет перестать писать музыку, оставить сцену и заниматься только сельским хозяйством. Он чувствует, что в его душе по-прежнему рождается музыка, которая либо дарит ему счастье, либо бросает в пропасть отчаяния.

ГЛАВА 11
ТУМАН И ДОЛИНА

От Ле Ронколе к Сант-Агате ведет неширокая проселочная дорога, по которой, впрочем, редко кто ходит. Теперь на виллу можно доехать на машине всего за десять минут, любуясь по пути поданской долиной, которая тянется насколько хватает глаз — спокойная и безлюдная. Там и тут видны виноградники, тополя. С полей, особенно по утрам и на закате, нередко поднимается густой туман. Земля тут плодородная, богатая, черная, с красноватым оттенком. Зимой, когда все укрыто снегом, тут стоит необычайная тишина, а летом зелень полей и деревьев залита ослепительным солнцем, недвижно висящим в голубом, словно эмалевом, небе. Виллу Сант-Агата окружает высокая сплошная каменная ограда, за которой находится большой сад, почти парк со множеством аллей, посыпанных скрипучей галькой. В окрестностях очень тихо и просторно, потому что повсюду до самого горизонта видны лишь поля и поля. Панорама эта, в сущности, почти не изменилась с тех пор, как ею любовался Джузеппе Верди. Прибавилось, быть может, кое-где строений в гуще деревьев, наверное, скрыты там и какие-нибудь фабрики, да и дорога, что проходит мимо трактира в Ле Ронколе, теперь уже не прежняя пыльная тропинка. Но в целом обстановка, атмосфера, сам воздух, да и окрестности здесь все те же. И те же, надо сказать, живут тут люди — крестьяне, торговцы, лавочники, ремесленники.

Верди хорошо тут. Земли приносят большой доход, авторские права — еще больший, все театры мира от Милана до Мадрида, от Петербурга до Парижа, от Вены до Лондона ставят его оперы — «Эрнани», «Риголетто», «Травиату», «Набукко», «Ломбардцев», «Силу судьбы», «Трубадура», «Макбета», «Разбойников» — всех не перечесть. Ему за пятьдесят, он еще полон сил и крепок здоровьем, хотя и любит пожаловаться на всякие болезни и недомогания. Лицо волевое, плечи квадратные. Однако его все время гложет какая-то непонятная и давящая тоска. Это верно, он достиг всего, чего хотел. Но это нисколько не утешает его. И не позволяет писать оперы, как когда-то — быстро, бурно, кроваво, со множеством кипучих страстей, с пылкими романсами и стремительными кабалеттами. Что-то, несомненно, изменилось в нем. Возможно, он начинает замечать, что слабеет творческий импульс.

Рисорджименто? Волнения и переживания по поводу объединения Италии? Национально-патриотический подъем? Все это, можно считать, осталось позади. Уединившись в своей долине, уйдя с головой в сельские дела, в заботы о хлевах и навозе, посевах и урожаях, покупке и продаже скота, он тем не менее чувствует, что началась другая эпоха. Окончилась одна, и рождается другая — лучше или хуже, он не знает и при этой своей неуверенности предпочитает держаться в стороне.

Это верно, появляются новые имена и лозунги, но по существу все остается как было. Впрочем, у Виктора Эммануила II и савойского двора немало оснований поддерживать такое положение, эту своего рода реставрацию — Гарибальди и Мадзини все еще страшат их, и в стране немало горячих голов, ратующих за федерацию и республику. А бандитизм на юге страны даже вынуждает держать целую армию. Не перестают подавать голоса и недовольные, которые ждали от Рисорджименто чего-то большего.

Итальянская нация переживает очень трудное время — катастрофически разваливается экономика, из 25 миллионов жителей 78 процентов неграмотных, в сельской местности люди живут в нечеловеческих условиях. В южных провинциях чудовищная нищета, крестьян нещадно эксплуатируют, рабочим, которые трудятся по четырнадцать часов в день, платят гроши, на площадях в городах и селах по всей Италии по утрам собираются целые толпы детей, готовых на любую поденную работу.

Железных дорог мало, врачей и больниц недостаточно. В городах, особенно южных, в районах, где живет бедно-та, из-за ужасных антисанитарных условий часто вспыхивают эпидемии.

Проблемы, стоящие перед страной, в которой живет и творит Джузеппе Верди, невероятно сложны, а политические деятели, призванные решать их, оказываются совершенно неспособными сделать это.

Великий композитор, почти обожествляемый соотечественниками, с трудом разбирается во всем этом. И если на него находит красноречие или представляется случай, высказывает суровые, резкие и беспощадные мнения о политических руководителях страны. Конечно, ему недостает политического кругозора, он не способен разобраться в истинных причинах тяжелого положения в стране, разглядеть подлинных виновников. Но чутьем он угадывает, что происходит в действительности, даже если в конце концов все свои рассуждения заканчивает сетованием на плохой характер итальянцев. Но, и отведя душу, высказав все, что его гложет, он не всегда удовлетворен. Порой он вынужден вспоминать, каким был десять-пятнадцать лет назад, когда ни о чем не приходилось сожалеть и он жил надеждой на объединение страны. А теперь? Теперь, когда за плечами уже полвека, когда тень соперника — Вагнера — становится все более грозной и пугающей, а молодежь уже не следует за ним и даже где-то насмехается, теперь Верди, этот крестьянин, вынужденный защищаться, даже противореча самому себе, сожалеет о прошлом, и все, что делается сейчас вокруг, ему не нравится.

Возможно, он просто устал, может быть, начинает думать о бесполезности своих трудов: раньше он писал не только из-за неодолимой внутренней потребности, но и ради того, чтобы вырваться из Буссето, из провинции, добиться славы и богатства. Обе цели достигнуты. И, возможно, теперь его вдохновение на исходе. Тем не менее в «Силе судьбы» он искал, упрямо продолжал искать свою тему. Эта опера не просто рассказ о противоречивых чувствах героев, о характерах более или менее драматических на фоне призывов к освобождению родины. В ней есть нечто гораздо более тонкое, более многозначное и менее определимое, что родилось, по крайней мере, еще шесть лет назад, когда он написал «Бал-маскарад», который, это верно, имел успех, но оставил слушателей в недоумении, удивил и смутил их, потому что они услышали

вдруг совсем другого Верди — в этой музыке не было грома и молний, безутешных плачей и разрывающих душу безумств. Тут Верди как бы отходит на какое-то расстояние, прибегает к намекам, наслаждается мелодией и в то же время слегка ироничен. В «Силе судьбы» он тоже ведет эту тонкую игру, но здесь есть и напыщенность, и грохот, есть и нечто новое рядом со страницами старыми, манерными. Он сам, в сущности, оказался даже немного растерян и признавался в этом в разговорах с друзьями и в письмах к ним, когда речь заходила о «Силе судьбы» [1]. Конечно, обновление всегда дается нелегко. Невозможно обогатить свой стиль без огромных усилий, овладеть новыми средствами и более выразительным языком — все это стоит труда. И кто знает к тому же, надо ли все это.

Теперь Верди переживает сложный момент. Безуслов-

---

[1] *В 1861 году Верди получает предложение от дирекции* Императорского театра в Петербурге написать оперу специально для столицы Российской империи. Он охотно принимает предложение и ищет либретто. Сначала думает переложить на музыку драму Виктора Гюго «Рюи Блаз», *но русская цензура возражает*, ссылаясь на ее революционное звучание. «Поскольку «Рюи Блаза» сочинять для Петербурга нельзя, я нахожусь в величайшем затруднении, — пишет Верди. — ...Я не могу и не хочу подписывать договора, прежде чем не найду сюжет, подходящий для артистов, которыми я буду располагать в Петербурге, и такой сюжет, который будет одобрен властями». Верди останавливается на пьесе испанского драматурга А. Переса де Сааведры «Дон Альваро, или Сила судьбы». Либретто написал Пьяве. В конце 1861 года Верди приезжает в Петербург, чтобы проследить за постановкой оперы, но из-за болезни примадонны премьеру пришлось отложить. «Сила судьбы» была показана на петербургской сцене на следующий год — 10 ноября 1862 года. Успех, по признанию Верди, был «отличный», но это был скорее успех имени, нежели оперы. Русская критика приняла «Силу судьбы» сдержанно. «Не ошикали ее сплошь, — отмечал А. Серов, — только из учтивости, из гостеприимства». Опера показалась петербуржцам слабой, рутинной. По мнению А. Серова, в музыке лишь изредка прорывались «места замечательные» сквозь «пошлости, непозволительные даже для итальянца». В Петербурге и Москве Верди принимали в лучших домах. «...я в течение двух месяцев, — сообщал он Кларине Маффеи, — поражайтесь, поражайтесь! — бывал в салонах и на обедах, празднествах и т. д. и т. п. Я познакомился с людьми титулованными и нетитулованными: с мужчинами и женщинами, любезнейшими и отличающимися вежливостью поистине обаятельной, вежливостью совершенно иной, чем дерзкая вежливость парижан...» Однако критические суждения о «Силе судьбы» в русской прессе, видимо, заставили Верди серьезно задуматься над своими творческими принципами. «Сила судьбы» оказалась последней вердиевской мелодрамой в «чистом» виде. Впоследствии композитор основательно переработал оперу для театра «Ла Скала».

но, пятьдесят лет — опасный возраст. Невольно начинаешь размышлять, критически пересматривать и уже сделанное, и то, что делаешь сейчас, могут даже опуститься руки. Больше уже нельзя лгать или притворяться, будто за плечами по-прежнему свистит попутный ветер, друг молодости. Такое ощущение может быть самое большее в сорок лет. Но в пятьдесят, безусловно, нет. В пятьдесят то, что сделано, — сделано. Во всяком случае, для большинства людей. Возможно, именно поэтому Верди не хочет больше или старается все реже садиться за фортепиано, отклоняет один сюжет за другим и совершенно замыкается в себе, занимаясь преимущественно сельским хозяйством. Печально и задумчиво смотрит на него Джузеппина, наблюдая, как ее Волшебник, ее Медведь становится все более молчаливым, угрюмым, мрачным, как темнеет его лицо. Чуть что, он жалуется или взрывается гневом. Безусловно, нелегка жизнь Пеппины в просторных комнатах этой светлой виллы, что затерялась среди огромной, словно опрокинутое небо, равнины, рядом с таким гневливым и нервным мужем, которого никогда ничто не устраивает и он ругается со всеми: со слугами и либреттистами, торговцами и импресарио, батраками и издателями, певцами и крестьянами, журналистами и конюхами, продавцами скота и дирижерами. Его всегда что-нибудь не устраивает. В то же время он чувствует себя в этой глуши превосходно. Туман, поля, земельные угодья, копны сена, виноградники, тополя — ко всему этому он привык с самого детства. Разве во время переписи в графе «профессия» он не написал «земледелец»? Так что же может быть лучше, чем эта крепость-укрытие, вдали от сплетен и пустой болтовни, от людей, с которыми приходится встречаться по необходимости. Однако, чтобы доставить удовольствие жене, самые холодные месяцы Верди проводит в Генуе. Не в Милане. У него хорошая память, и он не может простить ломбардской столице муки, которые пережил в молодости, провал «Короля на час».

Тополя, навоз, солома, молодые кобылы, кони, сено — вот что интересует сейчас автора «Травиаты», «Риголетто», «Трубадура». Он думает только об этом. И он буквально все делает сам: регулярно ездит на рынки в Пьяченцу, Кремону, Парму; с невероятным упорством торгуется о цене; с усердием плохого ветеринара осматривает лошадей, которых собирается купить (хочет вывести новую породу — «Верди»); даже ругается — закутан

в свой широкий черный плащ, в неизменно черной шляпе, поля которой прикрывают загорелое лицо, начинающая седеть борода, твердый взгляд. Он встает в пять утра, выпивает большую чашку черного кофе и идет на конюшню — проверить, все ли в порядке, везде ли чисто, потом прогуливается по саду и отправляется на поля — посмотреть, как идет работа. Он ходит в грубых, тяжелых сапогах, иногда берет с собой палку, чтобы опираться на нее. С крестьянами почти не разговаривает, в основном отдает приказы и распоряжения. В восемь часов возвращается на виллу, съедает легкий завтрак и садится за фортепиано. Хотя он и не сочиняет сейчас оперу, все равно упражняется — пишет фуги, каноны, вокальные контрапункты. Все еще жива старая обида — его постоянно обвиняли в слабой технике, в отсутствии серьезной подготовки и диплома об окончании консерватории. Поэтому он и утверждает себя, сочиняя фуги в самой трудной технике.

Днем после очень скромного обеда, во время которого выпивает не больше одного стакана вина, он читает все ту же умеренную и благонамеренную «Персеверанцу». Затем вместе с Пеппиной самым тщательным образом занимается корреспонденцией. Письма, которые они отправляют, сначала переписываются в большие книги. В письмах он тоже нередко рассказывает о своих сельских делах. Вечером, если нет гостей, они рано ложатся спать. А если есть гость, Верди охотно вызывает его на бильярдную дуэль, а в этой игре он считается неплохим мастером.

Жизнь весьма размеренная, по существу, очень монотонная, но она вполне устраивает его. Не по душе, однако, его жене. Она ведь не крестьянка и в деревне никогда не жила, а этот человек, несомненно великий гений, угрюмый и неразговорчивый ее спутник жизни, вынуждает коротать большую часть года возле полей, которые надо обрабатывать, среди кур и зерна.

Так Верди проводит свои дни. Мрачный, недовольный собой, он все больше отгораживается от людей, целыми днями бродит по полям с любимыми собаками Лулу и Блэком, наблюдает за всходами, ухаживает за своими фазанами, которых разводит, или за выводками павлинов, которыми очень гордится. А музыка подождет. Он ведь и так немало потрудился: переработал для французской столицы «Макбета» — произвел в нем сокращения, добавил новые партии, пересмотрел почти всю инструментов-

ку. И остался доволен сделанным. А сейчас ну просто совсем не расположен, по крайней мере так он считает, приниматься за новую оперу, которую Эскюдье, парижский импресарио, просит написать для «Гранд-Опера». Верди придумывает различные предлоги, тянет, не говоря ни «да», ни «нет». Теперь, в эти первые месяцы 1866 года, он начинает верить, что, пожалуй, сможет снова приняться за работу. Чувствует, что еще о многом может рассказать. Но еще не совсем уверен — ему не хотелось бы повториться, идти хожеными путями. Нужен новый, сильный сюжет, который встряхнул бы его, задел за живое.

Его давняя мечта, с которой он так и не мог никогда расстаться, — «Король Лир». Верди уже вложил в него немало сил, времени и труда. Но опасается, что не сможет сказать об отцовской любви нечто большее, чем в «Риголетто». Кроме того, трагедия старости и власти не захватывает его целиком, ее недостаточно, чтобы он мог выстроить полностью сюжет оперы. К тому же, откровенно говоря, недоступные вершины шекспировского гения в «Короле Лире» продолжают пугать его. Нужно поискать что-то другое, какой-нибудь иной сюжет. Значит, он все-таки опять будет писать музыку? Забросит сельское хозяйство? И снова, бог знает в который раз, примется наносить свои черные «закорючки» на нотный стан? Мало-помалу он успокаивается, и, живя в этой своей туманной долине, случается, если говорить прямо, льстит себя надеждой вернуться к музыке. Ну, конечно же, в конце концов можно попробовать еще раз, в двадцать пятый раз. Мейербер и Вагнер, особенно Вагнер, приобретают все больше приверженцев в Италии? Вот и хорошо, значит, пришла пора вновь взяться за свою настоящую работу, за ту, ради которой он рожден, — сочинять музыку.

ГЛАВА 12

«ДОН КАРЛОС»

Италия — страна бедная, и подавляющее большинство ее населения живет в нищете и невежестве, привыкнув непрестанно трудиться и покорно склонять голову. У итальянцев нет единой культуры, общего языка, обычаев и традиций. Общее только одно — повсеместная нищета, голод, болезни, высокая детская смертность. Такой пришла Италия к моменту объединения в единое госу-

дарство. Страна живет преимущественно тем, что дает земля, — в сельском хозяйстве занято восемь миллионов человек, а в промышленности и кустарных промыслах — три. Однако, несмотря на жалкое положение и неразвитую экономику, Италия держится так, будто очень богата. В частности, огромные деньги тратятся на содержание армии.

Заметив первые признаки войны [1], Верди понимает, что настают горячие времена, и начинает тревожиться. С годами он заметно изменился, идеалы 1848 года кажутся ему уже далекими. Он любит Италию, всегда хотел видеть ее свободной и объединенной, но он не обладает таким воинственным характером, который побуждал бы его очертя голову схватить ружье и броситься в сражение. В 1859 году, например, узнав, что Джузеппе Монтанелли [2], покинув свое парижское прибежище, записался в савойскую армию, Верди пишет Кларе Маффеи: «Я могу только восхищаться им и завидовать ему! О, если бы я был здоровее, я тоже был бы с ним! Это я говорю только вам и только по секрету: я не сказал бы этого никому, так как не хотел бы, чтобы меня заподозрили в тщеславии и хвастовстве. Но что мог бы делать я, не способный пройти расстояние в три мили, с головой, не выдерживающей солнцепека в течение пяти минут; к тому же с той особенностью, что малейший ветер и малейшая сырость вызывают у меня ангину, способную уложить в постель иногда на недели? Жалкая натура! Ни на что не годная!» Если не считать ангину, которая тут сильно преувеличена, здоровье у Джузеппе Верди более чем отменное, просто великолепное. Но он не солдат, он и не должен быть им. Возможно, ему хотелось бы выглядеть воинственным героем, но мало вероятно, поскольку это никак не вяжется с его прочной крестьянской закваской. Сейчас, в 1866 году, как и семь лет назад, у него снова рождается опасение, что война может нанести ущерб его землям. Кроме того, он перестал наконец медлить и подписал контракт с парижской «Гранд-Опера», по которому обязуется написать для театра оперу на сюжет, взятый

[1] Имеется в виду выступление Италии в союзе с Пруссией против Австрии в 1866 году.

[2] Монтанелли Джузеппе — адвокат, литератор, профессор права, патриот. Активно боролся за освобождение и объединение Италии. Был приговорен к пожизненным каторжным работам. Эмигрировал во Францию, где прожил десять лет. В 1859 году смог вернуться в Италию, добровольцем сражался против австрийцев.

из трагедии Шиллера. Он приезжает вместе с Джузеппиной во французскую столицу. Маэстро подолгу бродит по улицам и бульварам Парижа, восхищается красотой города, особенно его новой частью. Посещает театры. «Я четыре раза был в опере!!! — пишет он Маффеи. — Раз-другой во всех музыкальных театрах и скучал всюду». Он слушал, между прочим, «Африканку» Мейербера, и она не произвела на него большого впечатления. На одном из концертов Верди познакомился с увертюрой к «Тангейзеру» Вагнера. Отзыв его резок и краток: «Он сумасшедший!!!» В Париже Верди задерживается недолго. Ровно столько, сколько нужно, чтобы глотнуть свежего воздуха, познакомиться с музыкальными новинками, запастись доводами для споров о них. И супруги Верди возвращаются в Сант-Агату, маэстро надо приниматься за «Дона Карлоса».

Обстановка в стране все более осложняется, война может начаться со дня на день. В одном из писем к Тито Рикорди маэстро так комментирует события: «Крупная концентрация войск на берегах По позволяет предвидеть, что спокойствие — единственное преимущество, которым пользуешься в этом уголке, — с минуты на минуту может быть нарушено. Ничто не имело бы для меня значения, располагай я своим временем, но теперь, когда я связан контрактом, который обязывает закончить работу в срок, я могу заниматься только этими распроклятыми нотами. Вовсе не исключено, что в случае осложнений, которые будут отвлекать меня от работы, придется уехать отсюда раньше. Мы с Пеппиной благодарим тебя за предложение, но если уж я и двинусь из Сант-Агаты, то лишь для того, чтобы продефилировать по Парижу, где останусь, пока не пройдет «Дон Карлос».

И все же Верди полон сомнений и нерешителен. Он уже не может быть революционером, как в 1848 году (это были неповторимые времена), однако он не считает разумным покидать Италию теперь, перед началом войны. Это походило бы на бегство. Кроме того, этот «Дон Карлос» волнует его сильнее, чем он ожидал, — опера растет у него в душе постепенно, и больше всего интересует не главный герой, Дон Карлос, а его отец — Филипп II. Но Верди не имеет возможности заниматься сочинением музыки, как ему хотелось бы, потому что судьба страны слишком волнует его, и еще неясно, будет война или нет, — это очень тревожит его.

Наконец после мучительных колебаний Верди прини-

мает решение — он покидает Сант-Агату и поселяется в Генуе. Здесь, полагает он, ему будет легче продолжать работу. В поданской долине, занятой войсками, у него было полное ощущение, что он находится на передовой. Одно время он даже думает отказаться от контракта или хотя бы попросить отсрочки. Он пишет Эскюдье: «...Прошу вас сходить к господину Перрье и передать ему, что я хотел бы остаться в Италии дольше, чем оговорено в контракте. Впрочем, если бы и приехал в Париж, думаю, что все равно не закончил бы оперу... Словом, эта опера рождается в огне и пожаре, среди стольких потрясений, что она будет либо лучше других, либо просто ужасной...»

Если говорить честно, то ни о каком огне и пожаре не может быть и речи применительно к «Дону Карлосу». Итальянская война 1866 года — война странная, почти без сражений. Объявив войну Австрии, итальянская армия в триста тысяч человек не решается ни перейти в наступление, ни предпринять что-либо другое. В конце концов итальянцы терпят поражение в битве при Кустоце, а затем и в морском сражении при Лиссе. Таким образом, итальянское государство, едва возникнув, сразу же получает хороший урок, от которого не так-то скоро оправляется. Пруссия все равно одерживает победу над Австрией, но Венеция перейдет к Италии только в результате сложных дипломатических переговоров — Австрия уступит ее Франции, а та милостиво подарит ее Италии.

Вместе со всеми итальянцами Верди поражен и потрясен всем этим. Он пишет Эскюдье: «Я со вчерашнего дня в Генуе и, едва приехав сюда, прочел в газетах нечто повергшее меня в величайшее отчаяние. *Австрия уступает Венецию французскому императору!!!* Возможно ли это? И что сделает с Венецией император? Оставит ее себе? Отдаст нам? Но мы не можем принять ее, и я надеюсь, что наши министры от этого откажутся. Вы нам ничего не должны, и мы ничего не хотим. Вы, столь щепетильные, когда дело касается чести, поймете и будете уважать это чувство в других! Нет, император не может, не должен никоим образом и ни под каким видом соглашаться принять Венецию». Надо ли говорить, что в таком настроении Верди не в силах ехать в Париж, чтобы закончить «Дона Карлоса», — у него нет никакого желания заниматься музыкой. Как итальянец, надежды которого на Рисорджименто не оправдались, он чувствует себя по-

чти что обманутым. Выходит, ради этого сражались в 1848 году и в последующие годы? Ради этого терпели муки лучшие из лучших патриотов? В письме к одному политическому деятелю Верди говорит об этом с предельной горечью: «Несчастные мы! Положение безутешное, настолько, что у меня даже нет сил ругать эту свору неспособных, глупых болтунов и фанфаронов, которые привели нас к погибели».

Верди начинает терять веру в этих правителей, которые способны делать только глупости: «Здесь все недовольны, — пишет он в эти дни, — и очень осуждают. Ох, будущее будет очень плохим!» У него вовсе нет желания ехать в Париж, хотя «Дон Карлос» целиком захватил его и он ощущает в себе нечто новое, неведомую еще музыкальную и психологическую жилу, которую обнаружил только сейчас, и она требует своей разработки. Так или иначе, есть все основания отложить отъезд: здоровье, настроение, политика, положение в стране, время года, трудности дороги. Однако в конце концов он вынужден сдаться, уложить вещи и отправиться вместе с Пеппиной во французскую столицу. Приехав в Париж, Верди сразу же прекращает всякие разговоры о войне, о беспомощности итальянских правителей, их «глупостях» и других бедах несчастной новой Италии. Теперь он беспокоится совсем о другом — требует, чтобы дела в Сант-Агате шли как надо и его распоряжения выполнялись неукоснительно. Тоном, не допускающим никаких возражений, шлет своим управляющим одно распоряжение за другим: «Чем заняты люди? Что делают каменщики? Куда уехал Карло? Где Этторино? Напишите мне сразу же. Прощайте». Нужно, чтобы у них оставалось впечатление, будто он там, в Сант-Агате, среди своих полей, владений и конюшен, следит за ними и ругает их, этих бездельников, которые так любят бить баклуши. Тон сухой, категоричный. Верди — хозяин, и он умеет держать всех в узде. Как ему удается одновременно думать об опере и ее постановке и давать такие точные распоряжения своим крестьянам, которые находятся так далеко, и столь придирчиво следить за их выполнением, — это понять невозможно. Но это так. Две натуры Верди — творческий гений и крестьянин — сосуществуют в нем неразрывно.

В Париже Верди чувствует себя ни плохо, ни хорошо. Ему не по душе высокомерие французов («воображают о себе бог весть что, словно они самые лучшие в мире, и ведут себя соответственно»); ему неприятна их иро-

ния по поводу войны 1866 года, в которой итальянцы хоть и потерпели поражение, но в конце концов оказались победителями. Наконец, словно всего этого недостаточно, постановка в «Гранд-Опера» готовится медленно, в дело без конца вмешиваются художники и хореографы, которых вечно что-то не устраивает, все кажется недостаточно рафинированным, и чуть что, они тут же готовы вставить новые танцы, предложить новую хореографию и добавить более внушительные массовки. Верди жалуется в письме к Арривабене [1]: «...Я очень занят репетициями «Дона Карлоса». Дело движется, но, как всегда в «Опера», черепашьими шагами». Он злится, портит себе кровь, ругается со всеми — импресарио, певцами, художниками, дирижером и музыкантами, либреттистами и хористами, но ничего изменить не может. Как привыкли работать французы, ему и прежде не нравилось, а теперь и того меньше. Он к тому же требует от них большего усердия, потому что чувствует — он создал нечто необычное, что отличается от всех его опер, совсем «другое», вовсе не похожее даже на его последнюю оперу «Сила судьбы».

У Пеппины тоже нет больше сил оставаться в Париже. Она устала от этого хаотичного города, измучилась с Волшебником, который возвращается из театра мрачнее тучи, очень расстроенный, ей невмоготу быть жилеткой, в которую плачутся, надоели бесконечные разговоры о певцах и репетициях. «Господи, — жалуется она в письме к подруге, — какое же это для композитора наказание за совершенные грехи — постановка оперы в этом театре...» Театр, о котором идет речь, разумеется, «Гранд-Опера». Умная, образованная, тонко чувствующая, способная судить о человеке с первого взгляда, здравомыслящая Джузеппина Стреппони всегда держалась молодцом. Но теперь тут, в Париже, среди этих адских репетиций она просто не в силах все выдерживать. Хочет вернуться в Геную и закончить меблировку только что купленного палаццо, хочет радоваться голубому морю и ясному небу, отдохнуть наконец после столь бурного, полного волнений года. И супруги Верди решают переезжать по мере надобности из Парижа в Геную и Сант-Агату. Между этими переездами со все более длительными остановками в

[1] Арривабене Оппрандино — граф, литератор, журналист, поэт, художественный критик, патриот, преданный делу свержения иностранного ига и идее освобождения Италии. С Верди связан дружбой, продолжавшейся полвека.

Сант-Агате маэстро продолжает писать, шлифует, добавляет, улучшает оперу. Она получается мрачная, с темными, глухими красками, многие сцены происходят лунной ночью, герой Дон Карлос вырисовывается личностью неопределенной, сложной, слабовольной. На этот раз опера не полноводный и стремительный музыкальный поток, а скорее река местами с быстрым течением, но чаще неторопливо текущая по извилистому руслу со множеством водоворотов.

В Париже в середине января Верди получает известие о смерти отца. Бедный старик, он был изумлен и потрясен карьерой, которую сделал его сын. Он не понимал его. Между ними никогда не было душевной близости. Но любой сын, когда умирает отец, невольно чувствует себя еще более постаревшим, более одиноким. Верди мрачнеет. Стреппони пишет подруге: «Верди очень опечален, и я тоже, хотя жила вместе с его отцом очень мало и мы были людьми совершенно противоположных взглядов, чувствую живейшее сожаление, возможно, такое же, как и Верди. Несчастный старик!» Траур между тем не мешает маэстро завершить в положенный срок заказанную оперу. Над этим «Доном Карлосом» он работал очень долго, с ожесточением, напряженно, затратив на него больше времени, чем обычно. Опера получилась богаче оттенками, он очень старательно оркестровал ее, не пожалел пометок, указаний, подсказок.

Вечером 11 марта 1867 года премьера «Дона Карлоса» проходит в присутствии императора Наполеона III и его двора. Зал аплодирует из уважения, выражая одобрение, но в целом атмосфера к концу спектакля оказывается довольно прохладной. Верди не удивляется, он словно предвидел это, точно знал, что «Дон Карлос» не может захватить зрителей, как «Риголетто» и «Трубадур».

Официальные критики не щедрее на похвалу, чем публика. Разумеется, поскольку речь идет о Верди, они не решаются высказывать категорические отрицательные суждения. Но почти все, обнаруживая, что совершенно ничего не поняли, обвиняют маэстро в том, что он уподобился Мейерберу. Другие даже упрекают его в подражании Вагнеру. Третьи считают его музыку просто монотонной. И редкое исключение составляет отзыв Теофиля Готье в газете «Монитор»: «На первом представлении музыка «Дона Карлоса» скорее удивила публику, чем доставила ей удовольствие. Властная сила, составляющая основу творческого гения Верди, проявляется в могучей

простоте, уже снискавшей славу и известность маэстро, но здесь она подкрепляется необыкновенным развитием гармонических средств, изощренной звучностью и новыми мелодическими оборотами». Это мнение абсолютно справедливое и своевременное, оно показывает, что неофициальные критики разбираются в музыке гораздо лучше, чем дипломированные. Дело в том, что «Дон Карлос» был поставлен в «Гранд-Опера» очень плохо — исполнители пели монотонно, невыразительно, а оркестр играл небрежно, бескрасочно. Верди, никогда не уважавший музыкальные достоинства ни этого парижского театра, ни тех, кто его посещает, вскипает гневом: он осыпает всех упреками, проклятьями, обвинениями, щедро раздает звания дураков и никуда не годных профессионалов. В значении своей оперы Верди, однако, не сомневается. Он пишет одному другу: «Вчера вечером давали «Дона Карлоса». Это не был успех!!! Не знаю, что будет дальше, и я бы не удивился, если бы положение изменилось». Укладывает вещи и возвращается в Италию. В Сант-Агате его ждут неотложные дела — нужно хорошенько подрезать деревья в парке, заняться цветами и кустарником, вырыть колодец, чтобы добыть воду для орошения, построить изгородь и прорыть каналы. И эта проблема колодца весьма серьезно волнует его, ведь нужно сделать хорошую кирпичную кладку, и он сам собирается руководить работами. Не так уж и шутя Верди пишет Арривабене: «В этом слабость синьора маэстро. Если ты скажешь ему, что «Дон Карлос» ничего не стоит, это его нисколько не огорчит, но если ты усомнишься в том, что у него есть жилка хозяина, он очень расстроится...»

Тем временем оперу ставят в Лондоне, и она проходит там с огромным успехом — у критики и публики. И автор, разумеется, не упускает случая отвести душу в письме Эскюдье: «Итак, то, что было в Лондоне, — это успех? А если это действительно так, что скажут «эти» из «Опера», увидев, что партитура в Лондоне разучивается за сорок дней, тогда как для них, в «Опера», нужно четыре месяца?! [...] Это может показаться странным в Париже, но я представляю себе впечатление, какое может произвести терцет, исполненный тремя артистами, наделенными чувством *ритма*. О ритм, это мертвая буква для исполнителей в «Опера»! Двух вещей всегда будет недоставать в «Опера» — *ритма* и *энтузиазма*. [...] Но вина также немного и ваша, господа французы, наде-

вающие кандалы на ноги артистов вашим bon goût [1], comme il faut [2] и т. д. Предоставьте искусству полную свободу и постарайтесь смотреть сквозь пальцы на недостатки в произведениях вдохновенных. Если вы ужаснете гениального человека ничтожной и педантичной критикой, он никогда не отдастся вдохновению, и вы отнимете у него естественность и энтузиазм».

Чем важна Верди эта опера, чего он хотел достичь с помощью некоторых музыкальных эффектов, видно из писем, которые до сих пор нигде не были опубликованы. Маэстро адресует их дирижеру Маццукато, который готовил постановку «Дона Карлоса». Например: «...Когда кларнеты сразу подхватывают мотив Дуэта, я бы хотел, чтобы звук был пианиссимо, бархатный, я бы сказал — *почти внутренний*, спокойный, ровный, без акцентов. Вы понимаете, что я хочу сказать». Словом, Верди старается создать атмосферу «нежизни» и добавляет, что ему нужно, чтобы отрывистые ноты певцы произносили, не давая звука, словно *«без голоса»*. Но и этого ему мало, он тотчас же добавляет еще одно уточнение: «*...небесный голос*, который звучит вскоре, должен доноситься словно с большой высоты и очень издалека, дабы публика сразу же поняла, что речь идет о неземных вещах. Разумеется, все находящиеся на сцене словно не слышат *голос* и следят только за *ауто-да-фе»*.

А несколько дней пустя он снова возвращается к этому разговору в другом письме. Верди хорошо понимает, что «Дон Карлос» требует точного исполнения, филигранной отделки. Эта опера деталей, которые, собранные воедино, составляют сложную затушеванную картину. «Например, — объясняет маэстро, — если б я сказал, что Хор женщин в си мажор, акт второй, должен звучать легко, еле слышно, вы могли бы возразить: «Синьор маэстро, но у вас тут много инструментов». Согласен, но игра на этих инструментах нетрудна, и, однажды прочитав эти ноты, исполнители смогут придать отрывку весь колорит, который требуется. Нужно, чтобы оркестранты не *«боялись бы нот»* и достаточно репетировали бы, чтобы знали ноты наизусть и все внимание могли бы сосредоточить на выразительности и колорите». В письме содержатся и другие интереснейшие замечания, которые выглядят поразительно современно. «То, что я сказал о Хоре, мож-

[1] Хорошим вкусом *(франц.)*.
[2] Приличием *(франц.)*.

но отнести и к Диалогу, который следует за Песней вуали». Верди хочет, чтобы вот тут первые скрипки имели бы «мужество de s'effacer [1] немного и все остальные скрипки смогли бы вторить им пианиссимо». Иными словами: играть тихо, находить нюансы голосов, которые вовсе и не голоса, звуки почти далекие, приглушенные, фразы прерывистые. «Когда кларнет второй раз начинает играть «Вальс», пусть все струнные звучат *ppp*... И создают тихий далекий шепот. Здесь тоже можно было бы возразить, что инструментов слишком много — нет, будь здесь хоть тысяча струнных, они никогда не перекроют кларнет». И еще: «Как можно больше выразительности и в то же время очень спокойно, и никаких сильных акцентов». И настаивает, становясь чуть ли не назойливым, но так, словно его советов еще недостаточно, будто вообще впервые говорит об этом, настаивает на том, что необходимо репетировать и репетировать. Ему нужно, «чтобы все было легко... чтобы пианиссимо были действительно тихими, а темпы живыми, но не конвульсивными и резкими, кроме тех случаев, когда этого требует сценическое действие. Недостаток тонкости и резкость — главные грехи наших оркестров, потому что у наших несчастных музыкантов всегда усталые руки, и они недостаточно репетируют, чтобы тонко исполнить даже несколько нот».

Словом, это не новый Верди. Это Верди с новыми требованиями, потому что он понимает, что написал оперу, которая знаменует поворот в его художественном творчестве. Чем более углубляется его психологический поиск, тем тоньше средства выразительности, с помощью которых Верди стремится передать душевные страдания. Вот они, моменты наивысшего напряжения: дуэты Елизаветы и дона Карлоса во втором и пятом актах, дуэт — изумительный по концепции, почти уникальный в истории музыки — Филиппа II и Великого инквизитора, романсы «O don fatale» («О роковой дон»)и «Tu che da vanità» («Ты, что тщеславие»), монолог Филиппа II и еще многие, многие сцены, целая череда драматических, мелодических, тематических и психологических открытий, которые поражают чистотой вокала.

И еще стоит отметить: в «Доне Карлосе» Верди становится певцом общества, которое преобразилось за несколько лет. Мораль композитора была и осталась старой, крестьянской и патриархальной. Она судит о мире

[1] Стушеваться *(франц.)*.

ясно и просто, ориентируясь на неизменные ценности. Но творческая интуиция помогает Верди понять, что мир вокруг него совсем не тот или, во всяком случае, просто не тот, о котором он мечтал. Возникают сомнения, нерешительность, глубокое недовольство и прочие беды общества, стремительно идущего к регрессу и неспособного осуществить то, ради чего оно когда-то страдало и боролось, огорчалось и радовалось и долго надеялось. Таким образом, Верди выносит на сцену внутреннюю драму человека и жгучие социальные противоречия действительности, когда уже начинают шататься устои, некогда считавшиеся неколебимыми, — семья, государство, церковь.

Иллюзии времен Рисорджименто окончились (Верди ощущает это смутно и с болью), будущее предстает весьма непохожим на то, на какое надеялись, — гораздо более жалким и ограниченным. Со свойственной маэстро гениальностью, мгновенной интуицией, редкой способностью верно судить обо всем он отражает все это в «Доне Карлосе», в опере, которая, возможно, выделяется из всего контекста его творчества, но остается одним из самых великих творений, что выходили из-под его пера.

ГЛАВА 13
СМЕРТЬ ПОКРОВИТЕЛЯ

Верди доволен, что вернулся из Парижа в свою долину, в Сант-Агату, что может опять наблюдать за работой на полях и улавливать первые запахи весны — времени года, крайне важного для сельского хозяйства и будущего урожая. «Нет пасхи — нет колоса», — говорят в этих местах, и он, маэстро, разглядывает почки на деревьях и кустарниках, смотрит, как прорастает первая зеленая травка, и пытается угадать, как пойдут всходы, что даст земля. По-своему он явно доволен — не так угрюм, правда, по-прежнему немногословен, но ворчит меньше обычного и разъезжает в своем кабриолете не с таким суровым, как всегда, лицом, скрытым под широкой черной шляпой. Он испытывает какую-то смутную тревогу — время идет, чередуются сезоны года, и он невольно ощущает, что стареет. Вернее — опасается постареть. Он понимает, что способен еще невероятно много работать, и ему неведомо чувство усталости. За это он не беспокоится. Другое тревожит его: многие из тех, с кем была свя-

зана его жизнь, уже покинули этот мир. Совсем недавно — отец. Заболел и умер. Верди пятьдесят четыре года. Исполнится в октябре, как раз во время сбора винограда. Он уже не молод. Но, по существу, еще и не стар. Это возраст зрелости. Но кто знает, что означает это слово? Наверное, время, когда уже не остается никаких иллюзий, стремлений, желания странствовать... Пятьдесят четыре года. Лицо в морщинах, особенно лоб, резче обозначилась складка возле рта, еще больше поседела борода, и волосы тоже совсем седые. Он ходит по-прежнему очень прямо, твердо, быстрым шагом, но одевается всегда в черное или темно-серое, независимо от времени года, и это усиливает впечатление, что он уже пожилой человек. Вдобавок ко всему у него такой облик и такой взгляд, какой бывает у людей, которые уже все в жизни испытали и все поняли.

Теперь у него другая забота, другая беда прибавилась ко всему — тяжело болен его бывший тесть Антонио Барецци. Он помогал Верди, когда тот делал свои первые шаги в музыке, и всегда верил в него. Он платил за его обучение. И теперь умирает. 24 июня Верди сообщает Арривабене: «Синьор Антонио уже давно болен, а сейчас ему стало совсем плохо. Бедный мой синьор Антонио, он так любил меня. Если б вы только видели, как ласково он смотрит на меня сейчас!! У меня сердце разрывается». Болезнь Барецци, его тяжелое состояние, которое продолжает ухудшаться и оставляет совсем мало надежд на выздоровление, совершенно лишают Верди покоя. Будучи от природы пессимистом, он становится особенно нервным, вспыльчивым, раздражительным. Он беспокоен, резок, недоволен собой и другими, готов ругать все на свете. Разумеется, тяжелее всего приходится жене. Она давно привыкла к его плохому характеру и вспышкам гнева, к его мрачной злости и нервозности. Однако на этот раз считает, что он зашел слишком далеко. Чтобы хоть немного передохнуть, пожить спокойно, Стреппони под предлогом болезни матери и сестры в Кремоне покидает Сант-Агату и Верди. Ей надо изменить обстановку, побыть хоть какое-то время на свободе, не зависеть от настроения мужа и сведений о здоровье Барецци. Она проводит несколько дней в Кремоне, а затем едет в Милан. Хочет лично познакомиться с графиней Маффеи, с которой переписывается уже очень много лет, но так до сих пор ни разу не виделась. Кларина Маффеи — большой друг Верди, ее салон во времена «Набукко» и «Ломбардцев» всегда был

открыт для молодого маэстро из Буссето. И Стреппони, хотя никогда и никому не признавалась в этом, всегда немного ревновала Верди к Маффеи, тая в душе это чувство, горькую тень неуверенности и подозрения. Но, боже упаси, дать понять это Волшебнику — он не вынес бы и малейшего намека, невозможно и представить, как свирепо взглянул бы он на нее и какой ужасный гнев охватил бы его!

Жарким летним днем Стреппони приезжает в Милан. Уже многие годы не бывала она в этом городе и теперь невольно изумлена переменами, которые замечает здесь. Жизнь стала суматошнее, оживленнее движение на улицах, появились новые здания, выросли целые кварталы. Остановившись в гостинице, она отправляется с визитом к Маффеи. Встреча проходит как нельзя лучше. Обе они женщины умные, одних лет и прекрасно знают, что должны говорить друг другу и о чем надо умалчивать. Они сразу же проникаются взаимной симпатией и переходят на «ты». Потом Стреппони вдруг приходит в голову фантазия — не может ли Маффеи устроить ей встречу с Алессандро Мандзони? Верди глубоко почитает его, называет Святым, кроме того, разумеется, что считает одним из величайших писателей всех времен и народов. Если бы Джузеппина смогла получить от автора «Обрученных» фотографию и привезти ее в Сант-Агату... Невозможно представить, как обрадовался бы Волшебник. Маффеи соглашается, и они отправляются к Мандзони на Виа Мороне, 1. Знаменитый писатель без промедления принимает их.

Нетрудно предположить, что Алессандро Мандзони, конечно же, католик, усердно посещающий церковь, но до Святого, каким его считает Верди, столь редко высказывающий о ком-либо положительное мнение, ему, разумеется, очень далеко. Мандзони в эти годы уже древний старик, страдающий тиком, агорафобией[1] и множеством других неврозов, подверженный различным маниям, — просто психически больной человек с маниакально-депрессивным психозом. Он любит цветы, растения, травы. Собрал десятки и десятки книг о том, как ухаживать за садом. И все прочитал. Целые дни Мандзони сидит молча, в плохом настроении, что-то мучительно обдумывая. С женщинами, которые пришли выразить ему свое ува-

[1] Агорафобия — один из видов психоневроза — боязнь пространства.

жение, он исключительно любезен и долго восторженно говорит о Джузеппе Верди, о том, что слушал все его оперы. Скорее всего это не так, но тут вполне сходит за правду. Он охотно соглашается подарить музыканту свою фотографию и неровными буквами надписывает ее: «Джузеппе Верди, славе Италии, от престарелого ломбардского писателя». Назвав себя «ломбардским» писателем, а Верди «славой Италии», он не без иронии принизил себя, проявив скромность. На этом в общем визит и заканчивается, но Стреппони большего и не нужно.

На следующий день она уже в Сант-Агате, веселая и счастливая, как ребенок. Она знает, что Волшебник будет потрясен, получив эту фотографию. В письме к Маффеи она подробно описывает эту сцену: «Я сказала ему: «Теперь, когда поедешь в Милан, пойди к Мандзони. Он ждет тебя, а я была у него вчера». [...] Он покраснел, побледнел, вспотел, снял шляпу, смял ее, едва не превратив в лепешку. Больше того (но это между нами): суровейший и высокомернейший буссетский медведь был растроган, глаза его наполнились слезами, и он так разволновался, что мы оба минут десять молчали».

В поведении Верди, необычном в общем-то для человека с таким самомнением и столь сурового, нет никакой фальши — ни игры, ни позы. Почтение, которое он питает к Алессандро Мандзони, искреннее, глубочайшее, причем он чтит в нем не только писателя, но и человека. Слов нет, Мандзони действительно легендарная фигура для своего времени. Но мы знаем, как Верди презирал всякие легенды и сверхгероев. В его привязанности к Мандзони видно нечто большее — он как бы ищет в нем отца, человека высочайших и непоколебимых достоинств, возле которого можно было бы бросить якорь. Во всяком случае, теперь ему нужно что-то отвечать. И Верди не знает, как выйти из столь затруднительного положения. Откровенно говоря, довольно странно видеть этого высокомерного, надменного крестьянина, который, едва лишь обстоятельства позволили, перестал считаться с какими бы то ни было условностями и обращать внимание на этикет, а теперь не знает, как поступить в столь необычной для него ситуации. Он растерян, испуган и нерешителен, словно школьник, пришедший на экзамен неподготовленным. Разумеется, он также посылает письмо Маффеи: «Как я завидую своей жене, что она видела этого Великого Человека! Но не знаю, смогу ли, даже приехав в Милан, набраться мужества, чтобы предстать пред ним. Вы

хорошо знаете, как велико мое почтение к этому Человеку, который, по моему мнению, написал не только самую великую книгу нашего времени, но и одну из самых великих, какие когда-либо были созданы в мире. Это не просто книга, это утешение для человечества. Мне было шестнадцать лет, когда я прочитал ее в первый раз. [...] И все дело в том, что книга *правдива,* как сама правда. Ох, если бы певцы могли когда-нибудь понять эту правдивость, не разделялись бы музыканты на старых и новых, художники — на пуристов, реалистов и идеалистов, поэты на классических и романтических, а были бы тогда только правдивые поэты, правдивые художники и правдивые музыканты. Посылаю вам свою фотографию для него. Я хотел было сопроводить ее надписью, но не решился. Расскажите ему, как велика моя любовь и уважение к нему; скажите, что я чту его и преклоняюсь перед ним, как только можно уважать и преклоняться перед человеком и перед высокой истинной славой нашей все еще несчастной родины».

В том, что касается мандзониевской *правдивости,* можно согласиться с маэстро. Ведь он сам был правдивым музыкантом, писавшим исключительно одну правду. И все же Верди делает надпись на фотографии, которую отправляет Мандзони. Он пишет, может быть, несколько выспренно, но, безусловно, искренне: «Уважаю вас и почитаю, как только можно уважать и почитать на этой земле человека — истинную гордость нашего вечно страдающего отечества. Вы — Святой, дон Алессандро!» И этот гротескный возглас в манере неаполитанцев звучит у него немного наивно, но прочувствованно. Случай невероятный — никогда больше в подобной ситуации Верди не позволит себе такого восклицания. И намного, намного лучше он выразит любовь к Мандзони в своем величайшем шедевре — в мессе Реквием.

Этот обмен посланиями, фотографиями, рассказы жены немного оживили Верди. Но такое состояние длится недолго. Проходит всего несколько дней, и его вновь охватывает тревога — беспокоит болезнь старого Барецци, плохая работа по орошению полей.

В Сант-Агате все живут в постоянной тревоге. Каждый день посылают в Буссето узнать, как чувствует себя старый Барецци, как провел ночь, не лучше ли ему? Что говорят врачи? Как он держится? Верди в глубине души осознает, что не всегда был справедлив с Барецци, не проявлял достаточно великодушия и, бывало, не понимал

его. А главное, не любил его так же пылко, искренне и бескорыстно, такой же чистой и благородной любовью, какой любил его Барецци с первого же момента их знакомства. Это чувство вины терзает Верди, долгая агония тестя совсем извела его. Еще немного, и начнется истерика. Он не страдал так и не мучился даже в те минуты, когда умирал отец. Его характер день ото дня становится все хуже и хуже. Дневник Стреппони свидетельствует об этом: «1 июля. Пытаюсь ободрить Верди, успокоить его, говорю, что его недомогания кажутся ему серьезными только из-за нервозности и воображения. Он говорит, что я не верю ему, что смеюсь над ним и во всем виновата. Он часто приходит ко мне в комнату, но не задерживается и десяти минут. Вчера пришел, например, и, как всегда, в эти дни, едва присел на стул, как сразу же поднялся. Я спросила: «Куда ты?» — «Наверх». Обычно он туда не ходит, и я спросила, зачем он идет туда. «Поискать Платона». — «Ох, разве ты не помнишь, что он в шкафу, в столовой?» Мне кажется, что это был самый обычный разговор, и я заботилась только о том, чтобы он наконец посидел хоть немного спокойно и не тратил бы напрасно силы, поднимаясь наверх... Ох, лучше бы я этого не говорила! Он очень шумел, упрекая меня в том, что я нарочно рассердила его, злоупотребляя своей властью!.. Потом набросился на слуг и на меня, заявив, будто я не знаю, какими словами и каким тоном должна говорить с ним, чтобы не обидеть его! Увы! Чем все это кончится, не знаю, потому что он становится все беспокойнее и раздражительнее. Обладать таким выдающимся талантом и иметь подобный характер, временами такой резкий и трудный!»

Плохое здоровье Верди, все его недомогания и болезни говорят о сильной депрессии, которую он переживает в этот особенно трудный период жизни. Стреппони, конечно, вправе жаловаться и делать подобные записи в дневнике, но ничего не изменишь — таков характер и состояние психики маэстро. Он, как всегда, не обращает внимания на того, кто живет рядом с ним. Надо либо принимать его таким, каков он есть, либо расстаться с ним. Он всегда будет эгоистом. Веселостью он и прежде не отличался, а теперь определенно начинается кризис. Антонио Барецци медленно умирает, неумолимое время отсчитывает последние минуты, унося с собой надежды, мечты, планы. В одном из писем Верди спрашивает: «Зачем еще писать музыку?» Может быть, ему кажется, что

в этот, столь трудный момент жизни у него уже не осталось почти никаких целей? И может быть, именно поэтому испытывает странное ощущение, будто ничего нет больше ни в прошлом, ни в будущем. Ничего, во всяком случае ничего такого, чего бы он еще не изведал, не испытал, не пережил. Он не привык к подобным ощущениям. Он всегда любил, чтобы все было определенно, конкретно, надежно. Но сейчас, отвергнутый новаторами, плохо понимаемый сторонниками старого, Верди чувствует, что не может идти в ногу ни с теми, ни с другими. Он один, в каком-то смысле он всегда был один. Но теперь особенно одинок. Он переживает жизненный и творческий кризис. Его неистово одолевают тревожные вопросы, на которые он не может найти ответа. Помимо всего, он сознает, что между ним, художником, и его публикой уже нет прежнего контакта. Последняя его опера — и он это прекрасно понимает — не захватила слушателей, не взяла их тотчас же в эмоциональный план, как это было прежде.

Конечно, кризис этот не находит никакого отражения ни в письмах, ни в отношениях с издателями, либреттистами и друзьями. Он всегда ревностно оберегал свою личную жизнь от посторонних глаз, и можно представить, как скрывает он свои чувства, сокровенные мысли, проявления нервозности теперь. Но по тому, как он держится с человеком, который живет рядом с ним, любит его, можно судить, как он напряжен, как раздирают его сомнения и проблемы. Плохое настроение вызвано и политической обстановкой в Италии — никак не решается римский вопрос, одно правительство сменяет другое. Гарибальди в тревоге кружит по всему полуострову, призывая патриотов объединиться и пойти на Рим. Все сейчас раздражает маэстро—и его возраст, и старые друзья, покидающие его, и отношение публики, и политика, и сам он — всегда недовольный, мрачный, неспособный заставить себя искать новые сюжеты для опер. И даже сельская тишина и смена времен года не радуют его больше.

Стреппони записывает в дневнике: «2 июля. Сегодня вечером опять буря из-за открытого окна и из-за того, что я попыталась успокоить его! Он вскипел, заявил, что прогонит всех слуг — они не выполняют своих обязанностей, а я поддерживаю их вместо того, чтобы быть на его стороне, когда он делает справедливейшие замечания. Но, боже милостивый, в таком гневе он видит промахи

слуг словно в увеличительное стекло, но кто-то ведь должен защищать их, этих несчастных, к тому же вовсе и не таких уж плохих людей, если смотреть по существу. Господи, помоги ему успокоиться — я совсем исстрадалась и теряю голову». Теперь Верди превращается в тирана и по отношению к слугам, в суровейшего и нетерпимейшего тирана. Он бешено ругается из-за ошибок, невнимательности, неточностей, которые видны только ему одному. Когда Верди проходит по комнатам, все сразу же умолкают и исчезают. Стреппони тоже старается быть незаметной, не попадаться ему на глаза. И крестьяне стараются уйти подальше, стоит им завидеть худую, высокую, черную фигуру хозяина, идущего по тропинке, в тени платанов.

21 июля Антонио Барецци умирает, окруженный родными. «Дорогой Арривабене, — пишет Верди несколько дней спустя, — одна беда следует за другой с ужасающей быстротой. Бедного синьора Антонио, моего второго отца, моего благодетеля и друга, человека, который так любил меня, больше нет! Его преклонный возраст нисколько не смягчает моего глубочайшего горя! Бедный синьор Антонио! Если существует загробная жизнь, он узнает там, любил ли я его и благодарен ли за все, что он сделал для меня. Он умер у меня на руках, и я утешаюсь тем, что никогда не огорчал его». Антонио Барецци действительно скончался у него на руках со словами: *«О мой Верди! О мой Верди!»* Он дважды повторил их перед смертью. Верди был его самой большой мечтой, самой большой гордостью в жизни. Конечно же, маэстро огорчал его своим трудным характером, своим странным и болезненным эгоизмом. Теперь, когда Барецци не стало, Верди вдруг осознает, как ему недостает его, но не может выразить словами свои переживания. Писать — это не его дело. Когда читаешь его письма, где он говорит о каких-либо чувствах — о любви, привязанности, не находишь слов или фраз, которые раскрывали бы его как большого художника. Страдание, радость, жизнь, смерть, негодование выражены в вердиевских письмах чисто риторически, пустыми, стертыми словами, удобными условными оборотами. Он никак не раскрывается в них, не выражает свой душевный мир, не может по-настоящему рассказать о себе, пользуясь словом.

Его гений самым простым и ясным образом — и это понятно всем — выражается в музыке. В музыкальной драме. Эта разница особенно заметна, когда он говорит

или пишет о делах, о политике. Тогда ему помогает крестьянская натура, столь сдержанная в проявлении чувств, столь непосредственная, когда речь идет о практических нуждах. Послушайте его: «Нужны вовсе не налоги на соль и помол, из-за них жизнь бедняков станет еще невыносимее и тяжелее. Если крестьяне не смогут больше работать, а земледельцы из-за чрезмерных налогов не смогут их заставить работать, тогда мы все перемрем с голоду. Поразительное дело! Когда Италия была разделена на множество мелких государств, финансы у нас процветали! Теперь же, когда мы объединились, мы все разорены. Но куда делись прежние богатства?» И еще, в другом письме, к депутату Пироли[1]: «...На что же вы растратили все прежние богатства? Вы говорите — на армию и флот? Распустите их, отправьте всех по домам... С такими успехами, как при Кустоце и Лиссе, лучше не иметь ни армии, ни флота...»

В этом тоже проявляются его исключительность, своеобразие и странность, почти безумие крестьянина, оторванного от своей среды и вынужденного жить среди светских людей, соблюдая строгие правила этикета. Именно поэтому, когда Верди берется за письма, он нередко выглядит в них смешным, застенчивым, безличным, прячет свое «я», не обнаруживает даже самую малость своей души, своих кипучих мыслей. Без музыки, без этого единственно доступного ему языка, в котором он правдиво выражает себя, у Верди дыхание ровное и спокойное — это не тот могучий порыв, который сотрясал Риголетто и Виолетту, Манрико и Азучену, Эрнани и Филиппа II, Великого инквизитора. Вот почему в его записках и посланиях щедро рассыпаны многоточия, восклицательные и вопросительные знаки... В редких случаях, повторяю, он бывает по-настоящему откровенен — когда затронуты или он опасается, что будут затронуты его интересы, когда речь идет о деньгах, налогах, авторском праве, банках, хлевах. А по поводу всего прочего — почти полное молчание, осторожность, общие фразы. Даже когда это касается того, что больше всего его волнует, — музыки и искусства, его музыки, его опер. Будучи человеком замкнутым, он вообще не любит общаться с людьми. Вот как он отвечает, например, редактору жур-

---

[1] Пироли Джузеппе — друг детства Верди, уроженец Буссето. Был секретарем временного правительства пармских провинций, членом парламента.

нала «Шена» [1], который прислал ему номер своего издания с просьбой встретиться и дать интервью: «Было бы неплохо прибавить к этой книжонке, которую я возвращаю вам, такую приписку: «Следует оставлять в покое людей, с которыми вы незнакомы и которые не жаждут видеть в печати свою биографию или какое бы то ни было другое сочинение, написанное в их честь». Это письмо может показаться выражением невероятного высокомерия или же, напротив, проявлением сильнейшей боязни контакта с людьми. В других случаях, когда он заботится о своем хозяйстве, в письмах сквозит почти маниакальное, неистовое, упрямое желание ощущать себя хозяином и командовать. В конце июля 1867 года Верди пишет своему управляющему в Сант-Агате Паоло Маренги: «Завтра вечером уезжаю в Париж и повторяю еще раз отданные ранее распоряжения, чтобы понять, будут ли наконец меня слушать и выполнять мои приказы. 1. Вы (кроме основных ваших обязанностей) должны следить за лошадьми и конюхом, которому я очень мало доверяю, хорошо ли он выполняет мои распоряжения. Пусть прогуливает коней каждые два дня, не заезжая в Буссето. 2. Скажите Гверино, что он поступил плохо, отдав ключи от машины [2], пусть теперь вычистит ее и закроет до моего распоряжения. 3. Повторите садовнику то, что я уже сказал ему. Сад должен быть заперт: никто не смеет входить в него, даже слуги, кроме конюха — ненадолго поводить лошадей. Если же кто-нибудь выйдет из дома в сад, то выйдет уже навсегда. Имейте в виду, я не шучу, потому что теперь намерен быть полным хозяином в своем имении».

Как видим, здесь нет никаких многоточий и восклицательных знаков. И ни капли вежливости. Крестьянин, хозяин, Верди, человек, имеющий свое «добро», идет прямо к цели, точно знает, чего хочет, и распоряжается. Этот одинокий и мрачный нелюдим отказывается впускать на свою виллу незнакомых или малоуважаемых людей (а людей, которых он уважает, считанные единицы). Если кто-то из знакомых пишет ему, что хотел бы навестить его, Верди отвечает: в Сант-Агате нет совершенно ничего интересного: только четыре стены, крыша, самый обычный сад, деревья да яма, заполненная водой, которая называется озерком. И не стоит тратить время и силы на

---

[1] «Сцена».

[2] Имеется в виду сельскохозяйственный инвентарь.

путешествие. Другому корреспонденту, попросившему Верди о встрече, чтобы побеседовать о музыке, он немедленно дает знать, что в его доме никогда не говорят о музыке, а фортепиано не только что расстроено, но потеряны от него даже некоторые важные детали.

Одним словом, человек трудный, сложный, полный противоречий, с перепадами настроения и обостренной восприимчивостью, готовый пойти на все, лишь бы тщательно скрыть от посторонних свою личную жизнь. И в то же время очень гордый, порою не способный судить трезво, долго хранящий обиду. Впрочем, Верди и не пытается скрывать свои недостатки. Он знает их и с годами даже бравирует ими. Он вот такой, и все. Он хозяин — и никаких гвоздей. Он так устроен — и ничего не поделаешь. Он не желает никого слушать. «Мне не нужны советы, — пишет он, — и сам я тоже не собираюсь давать их. У меня есть свое мнение, и я держу его при себе». Художник, сумевший выразить в музыке наивысшую скорбь, истинную любовь Виолетты Валери, способный так ослепительно красиво воспеть любовный восторг в «Бале-маскараде», подарить безутешное, мрачное, но человеческое отчаяние Макбету, сам он тверд и несгибаем в отношениях с людьми, с теми, кто живет рядом с ним, работает вместе с ним, любит его.

Верди — патриарх, что вполне естественно при его крестьянском происхождении. Но патриарх подавленный, печальный, дикий, временами невероятно суровый. Патриарх, исполненный пессимизма, мрачный, некое соединение Короля Лира и Филиппа II, Жермона и Симона. Он полон предчувствий и противоречий, он вобрал в себя черты характеров многих своих персонажей, столь разнообразных и контрастных по своим поступкам. Это патриарх, наконец, способный написать, к примеру, такое: «Рождается человек и чаще всего тратит жизнь напрасно, а затем... *Аминь*». Или же: «...думаю, что жизнь — самая глупая вещь на свете, и что хуже всего — бесполезная». Или: «...не могу объяснить ничего в этой жизни, мне кажется, бесполезно рассуждать о печали, страданиях и скуке». Конечно, далеко не оригинальную философию выражает Верди в этих фразах. Но она помогает понять сущность его характера.

Стреппони приходится настраивать свою любовь на любовь патриарха Сант-Агаты. И это, конечно, задача не из легких. «2 Janvier, — пишет она в своем личном дневнике, — journée sereine! Le dîner a été trouvé bon. Je suis

contente. Il est calme» [1]. На другой странице: «4 Janvier. Hélas! Les nuages ont reparu!»[2]. Снова Верди в мрачном настроении, опять появилось чудовище с колючими иглами. Этот 54-летний человек чувствует, что навсегда уходит какая-то часть жизни и он недоволен тем, что его ждет впереди. Он не умеет отступать и успокаиваться. Но он глубоко страдает от давно уже возникшего ощущения, что больше не влюблен в свою жену. Верди питает к ней привязанность, уважение, благодарность, восхищается ею, иногда даже позволяет руководить собой. Но истинной любви, любви всеохватывающей, того чувства, которое заполняет человека целиком, занимает все его мысли без остатка, словом, такой любви, какую он так поразительно воспел, уже нет, она ушла с годами. Возможно, виновата привычка, может быть, увядание красоты Стреппони. А может быть, Верди нужны новые стимулы, новые душевные волнения и сильные переживания, кто знает. Он не может жить прошедшей любовью. И это мучает его, лишает покоя. Джузеппина преждевременно постарела. Ее фигура потеряла былое изящество, стала грузной, а лицо покрылось мелкими морщинками, отекло, словно погасло. Смотря на жену, Верди испытывает добрые чувства, может быть, даже сострадание, но не страсть. Сознавать это для него, строгого (хотя и не до конца) моралиста, очень тяжело. Он чувствует вину перед ней, но реагирует резкими выходками.

В то время как Верди захвачен всеми этими душевными переживаниями, совершенно не думает о музыке, не поддерживает контактов со своим издателем и все чаще отводит душу в долгих прогулках по полям, положение в Италии нисколько не улучшается. До национального единства, подлинного, сотворенного народом, еще очень далеко. Пока же в стране неудержимо растет недовольство, нетерпимость к этому новому итальянскому государству, которое не принесло людям никакого конкретного блага, а только вынуждает жить хуже, чем прежде. Революционные движения, которые проходили в Палермо в 1866 году, объяснялись и этими обстоятельствами.

Промышленный пролетариат, рабочие, мелкие кустари больше не в силах мириться с таким положением дел.

---

[1] 2 января. Ясный день! Обед прошел хорошо. Я довольна. Он спокоен *(франц.)*.

[2] 4 января. Увы! Опять сгустились тучи! *(франц.)*.

И это еще не все: Гарибальди собирает добровольцев у границ папского государства, но возле Сиены его арестовывают и со множеством предосторожностей отправляют в крепость в Александрию. Узнав об этом, страна приходит в волнение. Всенародный протест вынуждает правительство освободить генерала. Гарибальди отправляют в изгнание на остров Капрера, вокруг которого стоят дозором девять военных кораблей. Переживая один экономический кризис за другим, не в силах определить четкий внешнеполитический курс, правительство Италии демонстрирует свою полную неспособность как-либо изменить положение.

Гарибальди совершает побег с острова Капрера и движется прямо на Рим. Король Виктор Эммануил II, опасаясь реакции Франции, публично отрекается от генерала. 3 ноября происходит битва при Ментане, а народный герой снова отправляется в ссылку на Капрера. Римский вопрос день ото дня становится все более жгучим, он, как раковая опухоль, пронизывает всю итальянскую политику и осложняет положение правительства. В крупных городах пролетариат живет в чудовищных условиях. Разруха и антисанитария в некоторых кварталах Неаполя, Палермо, даже Турина и Милана почти невыносимые. В 1867 году Карл Маркс передает в печать первый том своего «Капитала», тогда же в Неаполе Михаил Бакунин основывает первую итальянскую секцию Интернационала.

Война 1866 года вызвала очень много непредвиденных расходов, так что ущерб достигает невиданной цифры в 680 миллионов золотых лир. В таком положении итальянцы пытаются стать нацией — без руководства, без перспектив, с политическими руководителями, которые явно не способны проводить твердую и последовательную политику.

В последние месяцы 1867 года Джузеппе Верди обрел некоторое душевное спокойствие. Вместе с Пеппиной, знаменитым дирижером Мариани и его подругой, богемской певицей Терезой Штольц он приехал в Париж. Друзья провели тут две очень памятные для них недели — бывали всюду, где только можно было послушать хорошую музыку, ходили в театры, музеи, церкви, много гуляли по площадям и улицам города. Всем сразу же становится ясно, что Верди увлечен певицей. Штольц, конечно, относится к тем женщинам, красоту которых нельзя назвать классической. Но она обладает несомненным

обаянием и какой-то очень простой и привлекательной манерой держаться, которая и восхитила и увлекла Верди. Маэстро чувствует себя с ней легко и непринужденно, ему даже удается вести долгие разговоры.

Но не только это увлечение радует Верди в конце 1867 года, есть и другие приятные новости. С триумфом прошел в Болонье его «Дон Карлос» под управлением Мариани, со Штольц в роли принцессы Эболи. Кроме того, весной эту оперу собираются ставить в «Ла Скала». С успехом идет она и в Турине. Верди как бы между прочим сообщает об этом в письме к Арривабене, в котором кратко упоминает также о смерти Кавура: «Не думаю, чтобы для итальянца, любящего свою страну искренно и бескорыстно, 1868 год был бы очень счастливым... Ты прав: Кавур унес с собой разум и фортуну Италии. Пеппина чувствует себя хорошо... Мой бедный Блэк очень болен, уже почти не двигается и, видимо, протянет недолго. Я заказал другого Блэка, и он уже готовится в Болонье, потому что если я вдруг надумаю написать еще одного «Дона Карлоса», то не смогу сделать это без такого помощника... Знаешь, что «Дон Карлос» с успехом идет в Турине? Премьера прошла хорошо, хотя баритон был болен, еще лучше прошел второй спектакль».

У маэстро на редкость хорошее настроение. В Генуе он живет в своем палаццо Саули, наслаждается мягким климатом, радуется голубому небу и морскому воздуху. Он находит время заниматься и своим вторым хобби — столярным делом. Его сильные, узловатые руки очень ловко работают с деревом. Он также немало упражняется на бильярде, желая прослыть хорошим игроком. Мариани и Штольц живут в его особняке на одном этаже с ним, их комнаты даже сообщаются. Они составляют приятную компанию ему и Пеппине. Так проходят дни. Именно к этому времени относится письмо Верди к Винченцо Торелли[1], которому он высказывает свое мнение о намерении его сына посвятить себя артистической карьере: «...пусть он приложит руку к сердцу и учится, и если у него есть истинное призвание, сердце скажет ему об этом. Не надо только пыжиться от похвал и пугаться порицаний. Если критика, даже самая честная, встанет на его пути... пусть он все равно идет прямо.

[1] Торелли Винченцо — неаполитанский журналист и музыкальный критик, редактор газеты «Омнибус», секретарь дирекции театра «Сан-Карло».

Критика делает свое дело. Она судит и обязана судить по своим законам и установленным правилам, а художник должен вглядываться в будущее, искать в *хаосе* новые миры. И если на этой дороге он увидит в самой дали *огонечек*, пусть его не пугает мрак, который окружает его, — надо идти прямо, и если даже придется упасть несколько раз или споткнуться, нужно подняться и снова идти только прямо. Иной раз в начале учебы прекрасно и падение... С Новым годом всех...»

В такой волнительный, напряженный момент, какой переживает сейчас Верди, это письмо свидетельствует о душевном спокойствии, которое так редко посещает его и тем не менее не покидает именно сейчас, когда перед ним столько трудных проблем. Нельзя сказать, что Верди неизменно угрюм и подавлен, что не умеет смеяться и шутить. Есть немало примеров тому, что он бывает и веселым, и даже способным — в подходящей компании — на нескромные шутки. Но уж если он весел, то и все вокруг должны веселиться. Он обладает способностью повелевать другими, даже сам того не желая.

Как раз в это время приходит из Милана печальное известие: славный Франческо Мария Пьяве, которому только что исполнилось пятьдесят шесть лет, разбит *параличом, лежит в какой-то больнице, неподвижный*, немой, с перекошенным лицом и испуганными глазами. Они начали сотрудничать в 1844 году, работая над «Эрнани». После шумного успеха оперы Пьяве написал для композитора еще восемь либретто и два из них переделал. Может быть, он не всегда поставлял Верди первоклассные стихи, но неизменно проявлял себя как человек, обладающий огромным знанием театра, великолепно умеющий выстраивать сценическое действие. Больше того, он всегда был готов переделать, сократить, перекроить, выбросить, заново написать все, что ни попросит Верди. Он разделил с ним труды и радости при сочинении «Травиаты», «Риголетто», «Макбета», «Двоих Фоскари» вплоть до сравнительно недавней по времени «Силы судьбы». Он никогда не огорчал маэстро, этот Франческо Мария Пьяве *со своим широким, добрым лицом*, густой бородой, человек с такой нежной и тонкой душой.

Верди глубоко огорчен этим известием. Он немедленно делает распоряжения, чтобы его старому другу была оказана всяческая помощь, в том числе и материальная. Он знает, что либреттист, работавший помощником режиссера в «Ла Скала», не скопил никаких денег. Тот

хорошо зарабатывал, но тратил больше, чем мог себе позволить. Пьяве никогда не умел распоряжаться деньгами. Нельзя сказать, что Верди очень любит заниматься благотворительностью. Он помогает людям, только когда на самом деле это нужно, и так, чтобы никто не знал об этом, оказывая помощь незаметно, очень стесняясь, заботясь о полной тайне. Верди просит сообщить о состоянии Пьяве Тенку[1], Тито и Джулио Рикорди, Кларине Маффеи. *В душе у него растет мучительное смятение*, звучит мрачный, размеренный колокольный звон. Сколько часов, дней, месяцев совместной работы! Как много гнева излил он на своего помощника, какие споры возникали, когда они решали ту или иную сцену, чтобы прийти к самым точным стихам! В работе с Верди Пьяве проявил большую скромность, невероятную душевную чуткость и глубокий профессионализм. Это было, без сомнения, счастливое сотрудничество. Верди хорошо понимает, что ему будет очень трудно, даже невозможно найти другого такого соавтора, который мог бы и готов был бы так же понимать его и так же быстро набрасывать одну сцену за другой, едва только он объяснит, что ему нужно. А теперь вот он там, прикован к больничной койке, врачи признают себя бессильными, считают, что вряд ли он встанет. Пьяве — и он тоже — уже направился в сторону последней аллеи — той самой, по которой всем нам предстоит пройти — кому раньше, кому позже.

Франческо Мария Пьяве, 1810 года рождения, бывший корректор, бывший поэт, бывший либреттист, настоящий, единственный друг. Он уже далек, очень далек от блеска славы, от вечной сказки музыкального театра.

ГЛАВА 14
ВСТРЕЧА СО СВЯТЫМ

В те годы Италия — это страна, живущая сегодняшним днем, кое-как, совершенно неспособная разрешить серьезные проблемы, стоящие перед ней, и не умеющая определить твердые цели, чтобы на деле оправдать свое существование. «Какая тоска, — пишет Верди в одном

[1] Тенка Карло — ломбардский публицист, мадзинист, ближайший друг Кларины Маффеи. Его дом был конспиративным центром миланских патриотов.

из писем, — выслушивать громкие слова, которые говорят наши правители, а потом видеть, что ничего не делается». 1868 год плохо начался для маэстро. Его настроение снова ухудшается до предела. «Совсем забросил музыку, читаю кое-что, понемногу занимаюсь сельским хозяйством, voilà tout»[1], — пишет он графине Маффеи. И в другом письме, к издателю: «Не читаю, не пишу, брожу по полям с утра до вечера. Когда идет дождь, четыре стены заменяют весь мир, огонь камина — солнце, книги и музыка — воздух и небо... Скука вместо удовольствия». Он уходит из дома даже в холодные, ветреные дни, когда в долине уже все поблекло и кругом стоит необыкновенная тишина, бродит наедине со своими мыслями, в нем оживают невоплощенные мечты, и душу вновь охватывает гнетущая печаль. Довольно скептически относясь к людям, терзаясь множеством мыслей, желаний, тщеславных надежд (то и дело возникает в воображении образ Штольц), подавленный глухой, безграничной апатией, в плену мрачной и тихой меланхолии, этот человек, подобный монолиту, буквально погибает под тяжестью проблем, которые не умеет, не может или не хочет решить.

Наконец Верди оставляет сельскую жизнь, свои блуждания и уезжает в Геную. Но и здесь, в большом городе, его настроение не улучшается. Он все такой же странный, беспокойный, недовольный, вспыльчивый. Самое главное — он страдает от огромной тяжести неизбывной тоски. «Не работаю», — пишет он в этот период. Или же: «Никакой музыки, немного чтения, прогулки». И еще: «Ничего приятного и хорошего». Он оживляется лишь в тех случаях, когда затрагиваются его профессиональные интересы. Так, например, он исключительно озабочен, полон сомнений и опасений в связи с постановкой «Дона Карлоса» весной в «Ла Скала». И высказывает свои соображения Джулио Рикорди: «Отбросьте всякую предвзятость, симпатии и желание (даже если оно есть), послушайте заново оперу и скажите откровенно ваше мнение. Напишите о качестве и силе голосов, о стиле пения и произношении, а главным образом о постановке. И обратите внимание: Филипп-дурак — это невозможно». И затем, словно после короткой паузы, добавляет в постскриптуме слова, звучащие как стон: «Слышал, что бедного Пьяве перевезли домой. Очень хорошо. Полностью

[1] Вот и все *(франц.)*.

одобряю это решение. Пусть бедняга хотя бы умрет в своей постели!»

Забот, связанных с постановкой и с бедным Пьяве, ему недостаточно. А главное — они отнюдь не поднимают его настроение. Несколько дней спустя он признается Эскюдье: «Здесь ничего нового. Все начинается, как всегда, плохо». Но почему «плохо»? Какие основания у Верди для такого недовольства, для такого пессимизма? Его карьера композитора, имеющего успех, продолжается, его боготворят, издатели выполняют все его условия. И это еще не все: его популярность никогда не ослабевала, состояние у него огромное. Здоровье хорошее. Почему же он все видит в таком черном цвете? Почему всегда мрачен и недоволен? Ответ (не говоря уже о присущей его характеру угрюмости) можно найти только в том чувстве, в той любви, которую он питает к Терезе Штольц. Он пытался противостоять этой любви, но теперь отдается ей целиком. Неважно, что Мариани его друг, маэстро не думает и о боли, которую он причиняет своей жене. Штольц, женщина, безусловно, обаятельная, властно вошла в жизнь Верди. Если верить хронике-современнику, она обладает немалыми достоинствами. Вот как тот описывает ее: «Большой бюст, пышная белоснежная грудь в смелом каре. На черной бархотке сентиментальный медальон с анютиными глазками. Крупная голова увенчана большой копной светло-желтых, блестящих, искусно уложенных волнистых волос. Лоб почти по-мужски широкий, лицо узкое и твердое. Из-под строгих бровей брызжет голубой огонь пристального властного взгляда, довольно спокойного, — как у Лорелеи или Валькирии, гораздо спокойнее, чем у Леоноры или Аиды. Но в глубине этого взгляда, помимо твердой воли, заметна и тень сердитой печали, тень, возможно, готовность к бесконечному плачу. Какие призраки бродят в глубине этих серо-голубых глаз?»

И даже Верди не знает, наверное, какие призраки таятся в серо-голубых глазах Штольц, и ему, без сомнения, нет до них никакого дела. Зато он прекрасно понимает, что эта певица, эта немка из Богемии, Тереза Штольц с «белоснежной грудью», покорила его. Разумеется, он не превратился в страстного и томного воздыхателя. Это не в его стиле. Но он чувствует, что эта женщина, которая моложе, намного моложе его, неудержимо влечет его к себе. Он очарован ее сильной личностью, ее характером — она, похоже, нисколько не боится ни вспышек гне-

ва Медведя, чудовища из Сант-Агаты, ни его мрачного молчания, ни перепадов настроения. И Верди, уже чувствующий себя в какой-то мере старым, привыкший к однообразию отношений с женой, человек с открытыми реакциями и сильным характером, теперь имеет возможность возродиться, пережить новое чувство рядом со Штольц, рядом с молодой женщиной. Вот почему он целиком отдается этому чувству, не противостоит ему, следит за карьерой певицы, назначает на ведущие партии в своих операх и даже дает деньги и ведет ее дела.

Очевидно, однако, что вся эта игра чувств, эта любовная история слишком отвлекает его, делает еще более напряженным, чем обычно. Стараясь обрести какое-то равновесие, освоиться с непривычным для него состоянием души, Верди снова целиком уходит в работу. Его сильно беспокоит постановка «Дона Карлоса» в «Ла Скала», которая не оставляет времени на другие дела. Маэстро опять пишет Рикорди: «Повторяю — чтобы хорошо исполнить «Дона Карлоса» и музыкально и сценически, нужно *сорок дней* при условии, что весь персонал театра будет свободен от других работ». И вслед еще более встревоженное письмо: «Последите, что и как делается для «Дона Карлоса»! На постановку нужно, повторяю, *сорок дней!* Сорок дней! Вспомните о скандалах, которые были, когда ставились в «Ла Скала» другие мои оперы! Неужели опять то же самое?! В «Ла Скала» берутся за мои оперы, либо когда невыносимо плохая труппа, либо когда уже нет времени хорошо поставить их. Не вздумайте уверять меня, что такой-то певец или такая-то певица выучили свои партии. Мне хорошо известны эти истории: даже если это так, то есть еще mise en scene [1], которая должна соединить поющиеся слова и музыку. Я знаю, что возможно в театре, а что — нет. Чудес не бывает, и вы не сможете выйти на сцену раньше 2 апреля. Подумайте об этом как следует». В подобных случаях Верди неумолим, взыскателен, он и слышать не хочет ни о какой «приблизительности». Он хочет точности, строгости, совершенства — и всегда этого хотел. Но если порой ему приходилось закрывать на это глаза — в «годы каторги», когда он так много трудился ради собственной славы, ради самоутверждения, то теперь ни за что не мирится, если что-то сделано не так, как этого требует он.

[1] Постановка *(франц.)*.

Молодой Джулио Рикорди, которому престарелый отец передал руководство издательством, не жалеет сил и упрямо идет к цели. Он прекрасно понимает, как трудно удовлетворить Верди, который к тому же давно имеет зуб на «Ла Скала», знает дотошную придирчивость маэстро, но во что бы то ни стало хочет выпустить «Дона Карлоса» весной и сделать это хорошо. Он хочет, чтобы «Ла Скала» и Верди окончательно помирились. Потратив немало сил, осторожно маневрируя между маэстро и труппой, в которую он собрал самых лучших певцов, каких только можно было найти, Рикорди сумел довести дело до конца. Но еще прежде ему нужно было выпустить «Мефистофеля» Арриго Бойто. Это «новая» опера, в каком-то смысле итальянский ответ Вагнеру, утверждение своей школы. Бойто вложил в оперу все — философию, эстетику, мораль, пышные декорации, апофеозы, пламя, адские пески, прологи, эпилоги, литературные реминисценции. Но в опере нет реальной жизни и, самое главное, отсутствует действие. 5 марта 1868 года «Мефистофель» впервые идет в «Ла Скала». Оперу ожидает полный провал. Премьера проходит под крики, смех, свист, разного рода издевательские и оскорбительные выкрики. Певцы не знают, что делать — петь или замолчать, оркестр еле слышен. Никто уже не смотрит на то, что происходит на сцене. На следующий день руководство театра сообщает, что, учитывая пожелания публики, оперу решено показывать в течение двух вечеров, «в первый вечер будет идти Пролог, первый, второй и третий акты, составляющие первую часть поэмы Гёте, а во второй вечер — кроме Пролога, четвертый акт, симфоническое интермеццо и пятый акт, составляющие вторую часть той же поэмы».

И все же, несмотря на все меры, публика и слышать не хочет о «Мефистофеле». В зале снова раздаются протесты, стоит шум и гам. Бойто не уступает этим провокациям публики, он остается верен самому себе и становится в позу обиженного. Он считает себя «прóклятым» автором, непонятым, музыкантом будущего. 9 марта на третьем представлении опера снова терпит жестокий провал. И руководство театра вынуждено снять «Мефистофеля» с афиши. Со временем Бойто полностью пересмотрит оперу, переделает и сократит ее. В новой редакции она будет иметь некоторый успех и войдет в репертуар оперных театров.

Узнав о провале «Мефистофеля», Верди делает вид,

что ничего не случилось. Он едва упоминает об этом в письме к Эскюдье: «Не буду говорить о «Мефистофеле», вы уже знаете и о его успехе и о скандале на третьем представлении». Разрешив таким образом проблему Бойто, Верди тем не менее не может избавиться от тревоги, что взбудораженная «Мефистофелем» публика «Ла Скала» плохо примет и его «Дона Карлоса», оперу тоже в каком-то смысле новую, малоизвестную в Италии и впервые ставящуюся в Милане. Из этих соображений он пишет либреттисту Дю Локлю: «Конечно, тут довольно неплохая труппа. В оркестре сто музыкантов, в хоре сто двадцать человек — сорок шесть басов для финального хора. Ах, если бы в Милане был Мариани, успех был бы обеспечен».

У Верди спрашивают, приедет ли он в Милан на репетиции и премьеру. Ответ резок и отрицателен. Ему даже в голову не приходит эта поездка. «Что мне делать в Милане? — пишет он. — Дирижировать оперой, которая уже ставилась в трех крупных театрах, мне кажется ни к чему. Если я приеду, наделают каких-нибудь глупостей и придадут слишком много значения тому, что, возможно, этого и не заслуживает...» Нет, в Милан он ехать не хочет. Уже весна, на деревьях появились почки — и Верди отправляется в Сант-Агату, свой настоящий дом, где и ждет известия о том, как приняли в «Ла Скала» его последнюю оперу. 25 марта, ровно через двадцать дней после провала «Мефистофеля», «Дон Карлос» идет на сцене «Ла Скала». В числе исполнителей Штольц, Дестинн, Фачелли, Юнка и Миллер. Успех огромный, восторженный. Верди, разумеется, рад, но прячет свою радость. Он пишет Рикорди: «...Раз все прошло хорошо, ваши труды компенсированы и можете спать спокойно. Примите также мою благодарность за все ваши хлопоты и старания».

Теперь он может вздохнуть облегченно. И эта опера нашла свое место на сцене. Конечно, он боялся мнения публики «Ла Скала», хотя и не признавался в этом самому себе. Арривабене он сообщает об успехе оперы таким образом: «Ах, да, «Дон Карлос» очень хорошо прошел в Милане, об этом говорит и полный сбор, даже на последних абонементных спектаклях, несчастные люди платили по 5 лир за входной билет и по 15 лир за кресло!» Чтобы успокоиться, он принимается за свою столярную работу, занимается сельским хозяйством и разведением скота. С друзьями, которые его навещают или пишут ему,

обсуждает политическое положение в стране: народ больше не в силах терпеть это правительство, которое, похоже, ни на что не способно. Налог на помол, который Верди никогда не одобрял,—это самое настоящее бедствие. Жернова снабжаются специальным счетчиком, и люди, забирая свою муку, должны платить мельнику дополнительно 2 лиры за помол центнера пшеницы и 1 лиру 20 чентезимо за помол овса. Из-за этого в стране возникают беспорядки, крестьяне пытаются протестовать, в селах Эмилии раздаются возгласы: «Да здравствует папа!» Происходят столкновения с солдатами, облавы, аресты, суды, выносятся приговоры. В результате этих волнений насчитывается 250 убитых и более 1000 раненых.

В конце концов, когда подводят итог, выясняется, что эти несправедливые и глупые поборы дали государству всего около трех миллионов лир. И все-таки из жалкого, чисто пьемонтского упрямства налог не отменяют. Верди возмущен тем, что происходит вокруг, непосредственным свидетелем чего он является. Так не управляют страной, говорит он, не о таких идеалах мечтали во времена Рисорджименто и освободительных войн. Некоторые биографы считают, что, возможно, именно из-за этого негодования Верди отказался от только что учрежденного ордена командора Итальянской Короны. Может быть, и так. Но если верно, что возмущение Верди политикой и моралью в этот момент достигает наивысшего накала, то так же ясно, что настоящие причины отказа нужно искать в письме министра просвещения Эмилио Брольо к Джоаккино Россини, в котором тот утверждал, что после него, великого пезарца, не рождалось больше подлинных музыкантов и великих оперных композиторов и не было опер, которые были бы достойны таких же высоких оценок, как творения Россини. Ни минуты не колеблясь, Верди тут же возвращает министру орден, сопроводив его такой запиской: «Я получил диплом о назначении меня командором Итальянской Короны. Эта награда установлена, чтобы отмечать ею тех, кто приносил пользу Италии либо с оружием в руках, либо на поприще литературы, науки и искусства. В письме вашей светлости к Россини, хотя (как вы сами говорите) вы и *невежественны* в музыке, вы тем не менее утверждаете, что за последние сорок лет в Италии не создано ни одной оперы. Зачем же тогда вы прислали мне этот орден? Тут, несомненно, какая-то ошибка в адресе, и я возвращаю вам

его». Так начинается эта querelle[1] между Верди и министром, которая будет длиться несколько месяцев. В нее вмешаются и другие люди, например Бойто, граф Арривабене и все, кому дорога судьба итальянской оперы.

В то же время маэстро в своих письмах к знакомым всякий раз не упускает случая вновь коснуться этой темы. Разумеется, дело доходит до самых популярных газет, и они, желая показать свой патриотизм, обрушиваются на того, кто отказался от диплома командора. Но Верди упрям, упорен. Однажды приняв решение, он уже никогда не меняет его, и никакие высказывания газет, еженедельников и журналистов, разумеется, не могут заставить его поступить иначе. Шумиха, которая поднимается вокруг всего этого, конечно, не нравится ему. Он не любит, когда его имя попадает на страницы газет, тем более по такому поводу. Однако он не меняет своего мнения о министре Брольо.

Мало-помалу скандал утихает. В Сант-Агате почти внезапно вспыхивает весна — празднично цветут розы, которые маэстро сам сажал и за которыми сам ухаживает, распускаются тюльпаны, маргаритки, азалии. В полях стоит крепкий настой запахов земли. Деревья покрываются листьями, мягко зеленеют луга. Небо просторное, голубое. Маэстро снова отправляется бродить по своим землям, прикрывается от солнца большим черным зонтом, щурит глаза на ярком свете, лицо его становится темным от загара. С годами он все больше любит это прекрасное время года, когда небо словно распахивается, природа возрождается и сияет над поданской долиной огромное солнце.

Неожиданно прибывает гостья. На несколько дней приезжает в Сант-Агату Кларина Маффеи. Верди очень рад этому ее внезапному появлению. Однако что-то в глубине души печалит его. Двадцать лет не видел он свою подругу. Почти целую жизнь. Двадцать лет — со времени восстания 1848 года. И он наглядно ощущает, как идет время, как накладывает на все свою печать. Постарело лицо Кларины, ссутулились плечи, поседели волосы. Стреппони, как легко догадаться, очень рада подруге — наконец-то есть с кем поговорить. В письме к Карло Тенке Маффеи довольно банально описывает свое пребывание в Сант-Агате: «Из этих мест, где душа действительно укрепляется и сердце утверждается в вере,

[1] Перебранка *(франц.)*.

что есть на земле добро и добрые люди, хочу написать вам, мой лучший друг, потому что вы один из тех людей, кого я уважаю и люблю. Я просто счастлива, что осуществила свой замысел и приехала к Верди. Он встретил меня как сестру. Он сразу же узнал меня, конечно, но не верил своим глазам. Он смотрел на меня в изумлении, потом долго восклицал, обнял меня, и мы все так разволновались, что я поняла, как глубоко и сердечно любит он меня. Он обещал мне сразу же приехать в Милан, так что скоро будет там. Дом его красив и очень комфортабелен, сад большой и прекрасный; мы повезем в Милан огромные букеты цветов. Сегодня утром Верди рассказывал мне о розах, один из лепестков посылаю вам на память. Сегодня поедем в Буссето, затем побываем в доме, где он родился. Все здесь дорого и свято для нас».

Самое обыкновенное письмо на самую обычную тему — не более. Хоть бы какое-нибудь описание Верди в домашней обстановке, хоть что-нибудь о его характере или высказываниях. Одни лишь восторженные, вежливые и благодушные выражения. Вердиевская олеография начинается именно с таких писем. Однако Кларина, приехав в Сант-Агату, привезла Верди приглашение Мандзони встретиться. Маэстро, вспыхнув от волнения, соглашается. Но тут же и раскаивается — что он может сказать великому писателю? И вообще, мыслимо ли, чтобы автор «Обрученных», Святой, стал бы о чем-то с ним разговаривать, тратить на него время? Конечно, какие тут могут быть сомнения, конечно, он поедет к нему, как же он может не поехать к Мандзони! Но Верди чувствует себя, честно говоря, не в своей тарелке, неловко, каким-то деревянным, словно стал вдруг манекеном. Это он-то, который неестественным никогда не был и не хотел быть, и никогда даже не пытался скрывать отрицательные черты своего характера.

Решение, однако, принято. В конце июня Верди приедет в Милан и встретится с Мандзони. Он всячески старается скрыть это ото всех, а главное — от журналистов, иначе будет просто беда. Официальный повод его приезда в Милан, где он не был двадцать лет, визит к Рикорди на его виллу Майоника на озере Ларио. «Давайте условимся, — пишет он своему издателю, — никто не должен знать, что я еду в Милан. Не приглашайте на озеро никого, кроме Кларины, которую я был бы счастлив увидеть на его волнах, но это действительно безумие — надеяться увидеть такое!»

Так, со множеством предосторожностей, в обстановке полной секретности, 30 июня 1868 года Джузеппе Верди приводят в дом графа Алессандро Мандзони. Музыканту пятьдесят пять лет, он высокого роста, плечи квадратные, кисти рук сильные, широкие, с набухшими венами. Лицо заросло густой с проседью бородой, лоб и щеки бронзовые от загара, взгляд сосредоточен и тверд. Его встречает худой старик с морщинистым лицом и пышными седыми бакенбардами. Нос длинный, губы тонкие, подбородок слегка выпячен, глаза неопределенного цвета, нечто среднее между голубым и серым, руки слегка дрожат. Робкий настолько, что даже втягивает голову в плечи, когда встречается с кем-нибудь впервые. Ему восемьдесят три года — солидный возраст, за плечами большая жизнь. Усердный труженик, он за шесть лет написал огромный роман «Обрученные», создав при этом новый литературный итальянский язык. Престарелый миланский синьор, редко покидающий свой дом на виа Мороне, он принимает друзей в гостиной, ведет беседу в манере прошлого века и любит вставлять в свою речь фразы на миланском диалекте. В темном костюме (он меняет одежду два раза в день), чрезвычайно аккуратный в том, что касается туалета, надушенный можжевельником, он говорит тихим, низким, проникновенным голосом. Он был в свое время депутатом, затем сенатором. По характеру Мандзони скептик, он обладает также острым чувством юмора, что позволяет ему как бы со стороны смотреть на свою славу, на весь этот объемистый багаж из разного рода наград, крестов, дипломов, знаков отличия и других выражений почтения, которые он получил начиная с того времени, как «Обрученные» сделались самой читаемой книгой в Италии, одним из очень немногих итальянских романов, переведенных на другие языки. В общественном сознании Мандзони уже давно превратился в монумент. Он отвергает такое почитание, оно не интересует его.

Как прошла встреча — никому не известно. Верди не сообщает никаких подробностей. Мандзони не упоминает о ней ни в одном из писем, хотя рассказывал друзьям, что виделся с музыкантом, провел с ним некоторое время, — и все. Можно предположить, зная их характеры, что оба они сразу же почувствовали себя неловко. Наверное, слишком замкнут и растерян был Верди, возможно, совсем ушел в свои мысли внешне любезный дон Алессандро Мандзони. Безусловно, если кто-то и был по-

давлен психологически во время этого разговора, так это Верди. Для него Мандзони — предел всего самого высокого: Святой, писатель, недосягаемый учитель жизни. Вот он и сидит скованно и неловко перед этим вежливым хозяином в гостиной с камином. Он не способен выразить свое восхищение, он напряжен, натянут, не знает, что сказать. Больше того, ему кажется, что Мандзони вообще нельзя ничего сказать. Престарелый писатель, весь в морщинах, слабый и непосредственный, сидит, сложив на коленях руки со следами артрита, и улыбается ему своей загадочной улыбкой, которая так поразила когда-то Стендаля.

В Милане стоит жара, но в полутемной гостиной палаццо на виа Мороне приятная прохлада. Беседа не затягивается, она длится час. Может быть, даже меньше. Все это время говорит в основном морщинистый, седовласый Мандзони, делится воспоминаниями, рассказывает анекдоты. Возможно, произносит одну из своих любимых острот, которую приводят все его биографы: «Наверное, мне кажется, что мир портится, потому что я сам порчусь». Возможно, со свойственной ему вежливостью произносит и несколько фраз по-французски, повторяет любезные каламбуры. А Верди, очевидно, внимательно слушает его и в основном молчит, лишь изредка вставляя какую-нибудь фразу. Он очень взволнован тем, что находится здесь, в доме своего любимого Мандзони, писателя, которого читал и перечитывал с детства. Быть тут и слушать его — это невероятно! И это должно было случиться именно с ним.

Верди уходит от Мандзони взволнованный, восторженный, в радостном возбуждении. Спустя неделю пишет из Сант-Агаты о своих впечатлениях Маффеи: «Что я могу сказать вам о Мандзони? Как передать то новое, неизъяснимо блаженное чувство, которое родилось во мне при встрече с этим Святым, как вы его называете? Я бы стал перед ним на колени, если б можно было поклоняться людям. [...] Когда будете у него, поцелуйте руку и скажите ему от моего имени все то, что может подсказать глубочайшее восхищение, и то, что я никогда не сумею сказать». Встреча с великим ломбардцем произвела на Верди глубочайшее впечатление. Он чувствует необходимость поделиться этим с теми, кто близок ему. Он пишет Леону Эскюдье: «На прошлой неделе я был в Милане. Вот уже двадцать лет, как я не бывал в этом городе, он совершенно изменился. Новая Галерея

действительно прекрасна. Подлинно художественное произведение, монументальное. Мы тоже умеем чувствовать великое в соединении с прекрасным. Тут я посетил нашего великого Поэта и в то же время великого гражданина и святого человека! В наших великих людях определенно есть что-то естественное, чего не найдешь в великих людях других стран. Пока я тут и не знаю, что буду делать до зимы. А вы все в деревне? Дайте мне знать о себе. И не пишите мне о музыке, считайте, что я не композитор, а вы не издатель. Будем разговаривать только как друзья». Стоит обратить внимание на одну немаловажную деталь: Мандзони — единственный современник Верди, перед которым он искренне преклоняется. Он, никогда не считавший кого-либо выше себя и даже не знавший, где проживает смирение, почтительно преклоняется перед Мандзони, становится смиренным, что никогда не было свойственно ему.

В плену этого мандзониевского очарования Верди на некоторое время забывает о музыке. К тому же он еще очень торопится, спешит уехать из Сант-Агаты, потому что его сограждане из Буссето собираются торжественно открыть в городе новый оперный театр и он, вложив в его строительство десять тысяч франков, не хочет больше принимать участия ни в чем — ни входить в какие-либо комиссии, ни быть председателем совета театра, ни дирижировать своей оперой. Он укрывается в своем генуэзском особняке и страдает там от жары и комаров. Затем отправляется вместе с Пеппиной отдохнуть в Табиано — в эмилианские Апеннины. Спустя несколько недель он пишет: «Это недолгое пребывание тут позволило мне избежать церемонии открытия театра в Буссето. Неплохое утешение! Заплатить десять тысяч франков и бежать из своего дома! Сегодня вечером, однако, театр закрывается, и я могу вернуться в Сант-Агату и позавтракать там... и благодарю небо за это».

Вернувшись на свою виллу, Верди обменивается мнениями с издателем по поводу некоторых переделок в «Силе судьбы», потом рассматривает различные сюжеты для опер, которые ему предлагают, в частности «Ромео и Джульетту» и «Адрианну Лекуврер». Проклинает политическое положение в Италии, высказывает пожелание, чтобы сменилось правительство, надеется, что министр Бролью не сможет тогда вредить музыкантам. Возмущается расточительством, неумением, некомпетентностью правительства. Не притрагивается к фортепиано.

Занимается только сбором урожая, виноградниками, удобрениями, заработками, доходами от Сант-Агаты, прикидывает, сколько она стоит ему трудов, хлопот и пота. Наступает осень — появляются первые холодные туманы, блекнет небо, земля на полях затвердевает. Иногда рано утром, подойдя к окну, маэстро с трудом различает за высокой оградой виллы силуэты пожелтевших деревьев, и ему кажется, что Сант-Агата утонула в тумане.

3 ноября приходит известие о том, что в пригороде Парижа Пасси в возрасте 87 лет скончался на своей вилле Джоаккино Россини. С годами он превратился в печального, полного мрачных предчувствий человека, страдающего от тяжелой депрессии. Россини кончает свои дни среди ужасных мучений — умирает от гангрены, которую невозможно было остановить. Так уходит из жизни совершеннейший гений музыки, один из самых великих, какие когда-либо существовали на свете. Верди потрясен этим известием. Теперь, когда прошли уже и зрелые годы, смерть пугает его, порождает мрачные мысли. Он не начинает бессмысленно жаловаться, но глубочайшая тоска буквально хватает его за горло. Он пишет Дю Локлю: «Благодарю вас за то, что вы мне пишете о Россини. Хотя я и не был связан с ним очень тесной дружбой, я оплакиваю вместе со всеми потерю великого артиста. Я прочел все речи, которые были произнесены на его могиле. Речь Перрена — самая лучшая, речь Тома — худшая: он судит неверно и со слишком узкой точки зрения. Границы искусства гораздо шире, более того, оно вовсе не имеет границ. Произведением искусства может быть и простая песенка, и большой оперный финал, если только есть подлинное вдохновение». И Маффеи: «...Великое имя ушло из этого мира. У него была самая безупречная репутация, самая огромная популярность в наши дни, это была слава Италии! Когда не станет и другого, живущего сейчас (имеется в виду Мандзони. — *Д. Т.*), что же нам останется? Наши министры и подвиги при Лиссе и Кустоце!»

Эти выражения могут показаться риторическими, всем известно, что Верди никогда не был в хороших отношениях с Россини. Но сравнение с Мандзони говорит о глубоком волнении и выражает самое высокое уважение маэстро. Смерть автора «Севильского цирюльника» настолько поразила Верди (он несколько дней ходит под впечатлением, мрачнеет, замыкается в суровом молчании), что побуждает его выступить в миланской «Гадзетта музика-

ле» с предложением ко всем самым «выдающимся маэстро» написать мессу Реквием в память Россини. «Я бы хотел, — уточняет Верди, — чтобы не одни композиторы, но и все артисты-исполнители не только пожелали бы участвовать в исполнении мессы, но и внесли бы свою денежную лепту для оплаты необходимых в этом деле расходов. Я не хотел бы, чтобы рука иностранца или же рука, чуждая искусству, — как бы могущественна она ни была — оказала нам помощь. Если бы это имело место, я бы тотчас отказался участвовать в сочинении мессы».

Незаметно подходит конец года. Супруги Верди еще не покинули Сант-Агату. «Мы пока еще здесь, — пишет маэстро, — среди тумана, непогоды, грязи и скуки». И в другом письме: «Плохое время, идет дождь, на душе мрачно». И еще: «Какая тоска, какое темное небо». Он устал, чувствует, что ему чего-то не хватает, какого-то нового порыва, нового импульса. Неожиданно По разрушает плотины, вода заливает поля. И в Сант-Агате прибавляется хлопот — надо чинить повреждения. Поэтому Верди остается там до середины декабря. Затем перебирается в Геную. Маэстро намерен переделать некоторые сцены в «Силе судьбы». Сообщает об этом, но без особого энтузиазма Джулио Рикорди. Вновь открывает фортепиано. На душе у него очень тяжело, он совсем пал духом. Что-то должно произойти, нечто такое, что отвлечет его от мрачных мыслей, от «Либера ме», которое он начал писать для Реквиема памяти Россини и которое рождается в нем печальной, горестной и человеческой молитвой.

ГЛАВА 15
СИЛА СУДЬБЫ

Мало друзей, броня, отделяющая его от всего мира, никакого вмешательства в его личную жизнь, почти болезненная осторожность. Эта жизнь, какую Верди ведет и в Сант-Агате и в Генуе, почти не претерпевает никаких изменений. Самое большее, что он позволяет себе,—это какое-нибудь незначительное отступление от правил, какое-либо более или менее светское развлечение, когда бывает за границей и чувствует себя свободнее, поскольку там им меньше интересуются. Его называют «медведем», «деревенщиной», «дикарем» — он не обращает на это внимания, пусть говорят что угодно. Он не любит бывать

у артистов и наносить визиты коллегам. Не терпит интеллигентов, ни во что не ставит критиков, презирает закулисную возню, не признает никаких празднеств и юбилеев. Когда представляется случай, он не колеблясь называет себя полным невеждой. В письме к критику Филиппи, которому показалось, будто в «Силе судьбы» что-то созвучно с «Аве Мария» Шуберта, он с уверенностью утверждает: «В своем *глубоком музыкальном невежестве* не сумею сказать, сколько лет прошло с тех пор, как я слышал «Аве Мария» Шуберта, которому мне вследствие этого было бы очень трудно подражать. Не думайте, что я *шучу*, говоря о своем *глубоком музыкальном невежестве*. Нет, это чистая правда. В моем доме почти нет нот, и я никогда не ходил ни в музыкальную библиотеку, ни к издателям, чтобы ознакомиться с музыкальными произведениями. Я узнал некоторые лучшие произведения современности, не изучая их, а услышав их в театре: всем этим я преследую цель, которая вам, вероятно, ясна».

Цель, которую должен понять Филиппи, очень проста: Верди никоим образом *не хочет* испытывать влияние какого бы то ни было композитора. По правде говоря, ему это никогда не угрожало. Если не считать нескольких несомненных перепевов Доницетти в ранних операх, у Верди всегда было в избытке и фантазии, и эмоций, и новизны, и творческого вдохновения, чтобы не опасаться влияния какого-либо образца. Это редкий, уникальный случай в истории музыки и в истории искусства и культуры Италии. Настолько редкий, что можно утверждать: помимо общих истоков, идущих от традиционной оперы, Верди все находит сам — и собственный стиль, и свою манеру пения, и оригинальный творческий метод. Свое враждебное отношение ко всякого рода школам, академиям, течениям, направлениям он высказывал не однажды. В 1865 году, например, он утверждал, что артист, «если он действительно одарен настолько, чтобы добиться успеха, должен был бы расстаться с консерваторскими профессорами и эстетами, прекратить занятия и не слушать музыку в течение по крайней мере десяти лет!..».

Безусловно, в подобного рода утверждениях много Верди, много от его характера и идей, и еще больше в них отражаются неповторимые и сложные психологические особенности его личности. Очень характерна для Верди мысль — он уверяет в этом Филиппи, — что «из всех композиторов прошлого и настоящего он наименее ученый». Много высокомерия, несомненно. И много со-

знания своей исключительности. Но в этом можно видеть и какую-то долю кокетства, желание показаться еще более простым и непосредственным, чем он есть на самом деле. К тому же он не слишком искренен, когда утверждает, что очень далек от классических образцов музыки. Если не пожалеть времени и познакомиться с библиотекой Верди, что он, конечно же, никогда не позволил бы никому сделать при жизни, то можно обнаружить немало неожиданного. Тут представлены все самые великие (и не самые великие) композиторы: Палестрина (тот, который написал «Мадригалы»), Бах (от «Хорошо темперированного клавира» до «Хоралов»), Гендель, Гайдн, Бенедетто Марчелло, Бетховен, Шуберт, Моцарт, Корелли. И все это собрано не в старости, как некое позднее раскаяние, пришедшее с преклонным возрастом, когда появилось больше возможности заниматься чтением. Свидетельство единственного ученика маэстро, Эмануэле Муцио, определенно показывает, что еще в 1845 году Верди заставлял его изучать сочинения Марчелло, Корелли, Тартини. А позднее, расширяя горизонты, открывая новые для него «земли», побуждал знакомиться «со всеми сочинениями Бетховена, Моцарта, Шуберта, Гайдна» и использовать их приемы при создании канонов, фуг, контрапунктов, а также при инструментовке.

Ничего удивительного — таков Верди, ему нравится выглядеть неотесанным, он гордится тем, что он самоучка. Он рос не в обеспеченной буржуазной семье, у него не было традиционной учебы, он не бывал с детства в свете, среди культурных, образованных людей. Он создал себя сам. В каком-то смысле он вынужден был стать творцом самого себя. Однако он сознает свой профессионализм, уверенное мастерство ремесленника. «Я бы солгал, — продолжает он в том же письме к Филиппи, — если бы сказал, что в молодости своей не прошел долгой и строгой учебы. Именно из-за этого и получилось, что у меня достаточно уверенная рука, чтобы добиваться тех эффектов, которые задумываю». Однако в том, что касается его начитанности, знания музыкальной литературы, внимательное знакомство со шкафами в Сант-Агате позволяет сделать и другие открытия, в том числе такие, о каких даже трудно было подозревать. Оказывается, он, этот крестьянин из Буссето, противник Вагнера, хорошо знал «Лоэнгрина», «Валькирию», «Парсифаля», «Тристана и Изольду», «Мейстерзингеров». И еще: Берлиоза, Бизе, Дворжака, Листа, Сметану, Массне. Не может быть со-

мнений: Верди никогда не подражал никому из этих композиторов. Так же, как никогда ничего не заимствовал у Бетховена и Моцарта. Но он имел представление об их творческом методе и поэтическом мире. Может быть, они даже подсказали ему что-то в оперной драматургии, и какие-нибудь их технические решения показались ему интересными. Не более. Сами оперы Верди свидетельствуют об этом. Однако любопытно, крайне любопытно, что маэстро отрицал и это желание следить за творчеством современников.

Если же задаться вопросом, почему он так вел себя, почему рисовался, выдавая себя за невежду, то мы рискуем остаться без ответа. Но можно, поняв его психологию, увидеть в этом своего рода месть, яростное желание взять реванш. Не следует забывать, что Верди так никогда и не простил экзаменационной комиссии, которая не приняла его в Миланскую консерваторию. Он не забыл, что в эпоху очень молодых и совсем юных авторов (от Моцарта до Бетховена, от Россини до Беллини) он вынужден был до всего доходить сам, без посторонней помощи, терпеть унижения в прихожих богачей и достиг успеха лишь тогда, когда его многострадальная молодость уже прошла. Он не забывал, никогда ни на одно мгновение не забывал, как трудно просить, ожидать ответа, не иметь доступа к импресарио, не находить либреттистов, готовых пойти на риск. Он не вычеркнул из своей памяти крики и свистки миланской публики на премьере «Короля на час», сомнительный успех «Оберто» и недоверие, высказанное журналистами. У него всегда было чрезмерно развито чувство гордости («Я горд как Люцифер»), он никогда никого ни о чем не просил, едва только обстоятельства позволяли это. Он никогда не говорил «пожалуйста», не умел ни располагать к себе, ни кланяться. Он всегда держался очень прямо, этот хмурый, строгий, сдержанный крестьянин.

Теперь, когда он стал знаменитым маэстро и его слава превзошла даже славу Россини, он может гордиться своей независимостью от всего и от всех, гордиться, что никому ничем не обязан. Или обязан только одному человеку — Антонио Барецци, который поверил в него. Вот он и хочет дать понять тем, у кого есть уши, чтобы слушать, что он оригинален. Уникальная личность. Но есть в этом и нечто другое — в Верди соединены крестьянин и гений. Он любит подлинность, непосредственность, не терпит заумных домыслов. Он хочет дойти до самого сердца чело-

века. Как Шекспир, его учитель. Поэтому, будьте любезны, не спрашивайте его об эстетических основах, ученых доктринах и не ждите критических рассуждений о том, как он пишет музыку. Он пишет так, потому что чувствует, что писать надо именно так. Он прибегает к некоторым эффектам, потому что они позволяют ему лучше выразить то, что он хочет. Как он скажет еще не раз, он хочет «изобрести правду». Вот и все. Больше ему ничего не нужно. Верди в каком-то смысле соглашается с философом, который утверждает: «Чем меньше человек отягощает свободную игру своего ума разными доктринами и догмами, тем яснее его мысль». Чтобы не оправдываться потом, отделаться от докучливых вопросов, не нашел ли он то или иное конкретное решение с помощью Бетховена или Моцарта, он сразу же кладет конец всем расспросам. Он знает, что делает — поступает, как ему нужно. Законы эстетики, авангард, культура, критические рассуждения? Все это хорошо, все правильно, раз так принято, но вот как рассуждает он: «Я прочел несколько статей в газетах и нашел такие громкие слова, как Искусство, Эстетика, Открытие, Будущее и т. д., и признаюсь, что я, такой большой невежда, ничего в этом не понял». И далее: «Какая прекрасная новость: я тоже знаю, что есть музыка будущего, но я думаю — и в будущем году тоже буду так думать — что для того, чтобы сшить башмак, нужно иметь кожу... А это означает, что для того, чтобы сочинить оперу, нужно иметь в себе прежде всего музыку. Заявляю, что я был и буду восторженным поклонником композиторов будущего при одном условии, однако, что они будут писать музыку в каком угодно жанре, в какой угодно манере и т. п., но музыку!»

Верди не любит, никогда не любил схоластических рассуждений о значении и роли искусства. Он никогда не следовал никакой доктрине. Такие вещи не интересуют его. И вполне возможно, что он занял такую позицию, чтобы прикрыть некоторые свои несомненные пробелы в образовании и культуре. Однако стоит вспомнить о «Ah, sì ben mio» («О да, счастье мое») из «Трубадура», о «Amami, Alfredo» («Люби меня, Альфред») из «Травиаты», прелюдии к «Риголетто» или «Макбету», чтобы простить ему любые пробелы в образовании. Очевидно, что такая его позиция целиком отвечает не только его личности, его человеческой сути, но и его творческим способностям. «Нужно иметь столько культуры, — говорит Верди, — сколько надо, чтобы понять то, что нужно понять».

И если такова его позиция в отношении музыки, можно себе представить, каковы его связи с литературой. Когда ему приходится обращаться к либреттисту за какой-нибудь переделкой, за текстом к новому дуэту, за исправлением, изменением, он всегда исходит примерно из такой предпосылки: «Я невежда и не могу давать советы такому поэту и литератору, как вы, однако если б я мог, я бы сделал так...» И далее следует целая обойма советов, замечаний, указаний, от которых никуда не денешься — они в высшей степени справедливы. От него не ускользнет ничего, он не допускает ни одной лишней запятой, он не терпит никаких шероховатостей. Он обладает величайшим, врожденным, необыкновенным чувством театра, драмы.

Все это так, но что же все-таки он любит читать, кого предпочитает? Прежде всего, разумеется, Мандзони, рядом с которым стоит Шекспир. Читает и перечитывает «Обрученных» и «Короля Лира», «Гамлета», «Отелло» и «Макбета». И при каждом новом прочтении не перестает восхищаться психологической тонкостью, проникновением в глубины человеческого сердца, правдой, исходящей от этих книг. Он вновь волнуется и переживает, хотя знает эти страницы наизусть. Но среди книг, которые он читает, есть и Данте — «Божественная комедия». И еще Байрон, Шиллер, Плутарх и «Жизнь Вагнера» Скюре. Депутату Джузеппе Пироли Верди пишет: «Получил «Стихотворения» Белли и «Письма» Цицерона, теперь жду письма Плиния». Его многое, очень многое интересует, вот почему в его библиотеке есть «Мемуары» Казановы (которые он не одобряет), романы Гверрацци, стихотворения и романы Виктора Гюго, «Стихотворения» Джусти, Прати, Алеарди, «Мысли» Паскаля, «Опыты» Монтеня. А также, естественно, и менее значительные произведения его современников. Он читатель жадный, стремительный, все схватывающий на лету, сразу улавливающий и общий характер, и силуэт, и суть картины. Он сразу без промедления определяет, может ли то или иное стихотворение, драма, роман или новелла пробудить его фантазию, вдохновить на творчество. Только в одном-единственном случае его охватывают сомнения и неуверенность, он чувствует нерешительность и смущение. Мы уже знаем это — речь идет о «Короле Лире», о драме, к которой он так всегда будет привязан, которая так привлекает его все время. И все же, хоть и с болью, он откажется от мысли написать музыку на этот сюжет. Чтение, во вся-

ком случае для этого человека, столь непосредственного, столь подвластного инстинктам, прагматичного, совершенно не знающего философских и эстетических теорий, остается благом, неистребимой потребностью, дает возможность глубже дышать. Оно внезапно открывает ему новые миры, дает работу мысли, заставляет над многим задуматься, становится самой жизнью. Эта та самая культура, которая, по мнению Верди, должна служить жизни. Культура, понимаемая не столько как самоцель, но прежде всего как средство для более глубокого постижения самого себя. Вот почему он перемежает чтение Платона и Шопенгауэра с чтением других, определенно менее значительных авторов. Вот почему читает даже Жюля Верна и Эжена Сю. Все, иной раз самым неожиданным образом, может пригодиться ему. Все полезно в стремлении понять или попытаться понять человека. Потому что он и только он интересует Верди — человек, его безумство и доброта, страдание и восторг, ложь и его истинная, безжалостно обнаженная сущность. Человек и его загадка, ничто другое. Человек, понимаемый как герой истории и как ее жертва. Для него, как для Горького, «человек — вот правда! Человек может верить и не верить... Это его дело! Человек — свободен... Он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он — свободен!..»

В этом путешествии по книгам ему помогает Джузеппина Стреппони, которая спорит с ним, выслушивает его, размышляет, подсказывает, соглашается, исключительно тактично (это крайне важно, нужно уметь с ним обращаться) поправляет его и так же незаметно советует.

Верди — великий, величайший творец. Его земную — именно земную — фантазию мало с чем можно сопоставить. Это дуб, прочно, глубоко посаженный в самую сердцевину музыки и поэзии. Он, однако, не интеллигент. По отношению к журналистам и критикам питает прирожденную, какую-то интуитивную враждебность, смотрит на них с подозрением и, кроме всего прочего, не уважает. Он спрашивает Арривабене: «...Вот ты, журналист, скажи мне откровенно, можно ли принимать всерьез ту критику, которую пишут эти господа? Неужели ты считаешь, что они разбираются в том, о чем судят? Неужели считаешь, что все или почти все они проникают в самую суть сочинения и понимают намерения композитора? Никогда, повторяю еще раз, никогда... но бесполезно говорить об этом; Искусство, подлинное Искусство, то, кото-

рое творит, вовсе не беззубое искусство, как нас хотят уверить критики, неспособные в конце концов понять даже друг друга». Ясно, что, делая подобного рода утверждения, Верди занимает оборонительную позицию. С тех пор как взошла вагнеровская звезда, столь противоположная его звезде, во всех газетах и журналах все чаще раздаются упреки, что Верди груб, простоват, примитивен, упрощен, тороплив. Понятно, что он более выпукло очерчивает свою позицию, более определенно высказывает свои соображения. По существу, однако, это его подлинные мысли, отвечающие его складу ума, его манере писать музыку.

Вместо того чтобы посещать литературные салоны, он окончательно уединяется в Сант-Агате, и здесь — это его собственные слова: «...брожу по саду и работаю порой как негр. Когда устаю, читаю что-нибудь. Вот уже два месяца как не написал ни одной ноты. По вечерам после девяти просматриваю газеты и через пятнадцать минут уже клюю носом — и спокойной ночи». Он отправляется спать, как крестьянин, рано. А за окном в просторной долине стоит непробудная тишина, высоко в небе блещут звезды, кругом не видно ни единого огонька, невдалеке в канале журчит вода. В душе Верди старинной и вечной сказкой вновь звучат слова Шекспира и Мандзони, и самые разнообразные чувства наполняют его сердце, то успокаивая, то воспламеняя. И в этих чувствах — жизнь, вся жизнь. И смерть тоже, та ужасная смерть, которая все перечеркивает, все накрывает своим мрачным плащом. Верди теперь постоянно думает о ней. Он видит ее в том, как неумолимо течет время, как постарело лицо, как поседели волосы.

Его душа всегда была полна разными чувствами, мыслями, образами, всегда жила в волнении. Но теперь его вдруг охватывает необыкновенный порыв жизни, которая бурлит в нем и клокочет, несмотря ни на что, несмотря на подступающую старость, жизни, похожей на лихорадку, жизни, изменчивой, как чередование света и тени, как смена времен года. Он живет на природе, он чувствует ее — в поле он дышит полной грудью, наслаждается ароматами трав и красками. Природа — его мерило, древнее мерило, которое передано ему предыдущими поколениями. Природа служит ему. И действительно, когда он чувствует, что нарастают в нем беспросветное уныние и глухая тоска, он уходит бродить по полям или катит в кабриолете по белым от пыли или черным от грязи доро-

гам, и такие прогулки успокаивают его. В подобные минуты ему особенно хочется побыть одному, ни с кем не разговаривать. Он хочет быть наедине с самим собой, с этой своей неизменной и мрачной тоской. И в такие минуты ему не нужна даже жена. Он одинок, еще более одинок. Оторван от других, от всего. В сущности, он всегда был одинок, всю жизнь: и в детстве — замкнутый, застенчивый, и в юности — настороженный, недоверчивый к Милану, где он чувствовал себя потерянным. И позже, когда стал знаменитым, его одиночество, его жизнь словно на острове не изменились. И теперь, когда он перешагнул за пятьдесят, он тоже одинок. Возможно, даже больше, чем когда-либо. Друзей, с которыми можно быть до конца откровенным, говорить обо всем, можно не скрывать свои слабости и страхи и быть самим собой, таким, каким он бывает, когда бродит по полям один. Таких друзей у него никогда не было. Так что не будет преувеличением утверждение, что друзья, единственные настоящие друзья Верди — это персонажи его опер, с ними он разговаривает, им поверяет свое отчаяние, в их пении он находит утешение — Манрико и Элеонора, Виолетта и Азучена, Эрнани и Риголетто, Ренато и Абигайль, Филипп II и леди Макбет, Дон Карлос и Амелия, Луиза и Симон. В них, только в них подлинный Верди. Верди-человек, не только Верди-художник. Именно в них, в этих сотрясаемых страстями, исполненных сострадания и боли мужчинах и женщинах, нужно искать самый верный ключ к раскрытию личности Верди.

Люди, которые любят его, не в силах проникнуть дальше той преграды, какую он воздвиг так же, как построил высокое каменное ограждение вокруг Сант-Агаты. *Люди, любящие его, считают его загадкой. И они правы.* Верди — загадка не столько и не только потому, что его душа — это карта, где совсем мало дорог и очень много противоречий, лабиринтов, ловушек, где не знающие удержу чувства побеждают разум. Когда человек хочет быть искренним, хочет быть самим собой, ему всегда приходится за это расплачиваться. Никакая определенная воля не способна управлять его чувствами, скорее наоборот, это они, чувства, господствуют над волей, управляют ею и заставляют его петь так, как не пел до него и не будет петь после него никто и никогда.

Кое-что в этот период Верди пишет — часть мессы Реквием памяти Россини. Вернее, уже написал. Но музыка продолжает звучать в его сознании вместе с тревож-

ной мыслью о смерти, которая грызет его, словно древесный червь. Смерть, время, тоска, одиночество, унылое однообразие повседневной жизни, трудные воспоминания о пережитом — все это гнетет Верди, усугубляет его депрессию.

Между тем Италию, которая только что стала единым государством, раздирают противоречия. Протесты крестьян приобретают все более бурный и решительный характер. В Борго Сан-Донино, в нескольких километрах от Сант-Агаты, в 1869 году разъяренная толпа захватывает супрефектуру, громит помещение, ломает мебель, уничтожает реестры, угрожает супрефекту. Эхо восстания прокатывается по всей поданской долине. На берегах По происходят самые настоящие сражения. Крестьяне — изможденные и голодные, нищие и бессильные. Они больше не могут терпеть. Дело доходит до угроз синдикам[1] в разных городах, всюду происходят бурные, накаленные до предела собрания. На стенах в Реджо Эмилии, Модене, Болонье появляются огромные надписи: «Долой короля! Да здравствует республика!» Савойский дом напуган. Как обычно, во всем начинают обвинять Мадзини и эту горячую голову Гарибальди, а вместе с ними и анархистов. Затем начинаются репрессии. Как всегда, когда нужно подавить социальные волнения, готовятся словно к войне. Так, генерал Раффаэле Кадорна назначается временным командующим войск в Средней Италии. В одну только Болонью стягиваются пять пехотных полков. Волнения доведенных до отчаяния бедняков и крестьян подавляются военной силой. Ничего не поделаешь, налоги надо платить. И в Италии, как всегда, их платят бедняки.

В стране появляются антимонархистские газеты, руководимые и вдохновляемые республиканцами, радикалами, людьми, принадлежащими к левой группировке, которая собирает все больше единомышленников: «Il gazzettino rosa», «Il pungolo», «L'unità d'Italia», «L'asino» (редактора которого осуждают, поскольку он признан виновным в том, что хотел свергнуть монархию и «оскорбил священную особу короля»), «Il gazzettino»[2]. Беспорядки, плохое управление, скандалы, злоупотребления, спекуляции, неспособность правительства навести порядок, волнения, мятежи, протесты и все, что только можно вообразить,

---

[1] Синдик — городской голова.

[2] В переводе эти названия означают «Розовая газетка», «Стимул», «Единство Италии», «Осел», «Маленькая газета».

нисколько не тревожат Виктора Эммануила, вся жизнь которого протекает в развлечениях, любовных романах и на охоте, где, как выясняется на одном из процессов, «вместо дичи падают люди, сраженные свинцом королевской охраны».

На Верди этот король, которого он видел два или три раза, не производит особого впечатления. К тому же он обвиняет не его лично. Верди считает, что во всем виноваты министры, политиканы, руководящие государством, которые не знают, чего хотят, и занимаются лишь пустыми разговорами. А Верди по своему характеру привык поступать совсем наоборот: «Я из тех, кто идет по дороге только прямо, не глядя по сторонам, ни вправо, ни влево, я делаю все, что могу и во что верю, и не нуждаюсь ни в помощи, ни в протекции, ни в клаке, ни в рекламе». Впрочем, в этот момент Верди гораздо больше волнует совсем иное, нежели судьба Италии. Его гражданские чувства отодвинуты на второй план, если совершенно не вытеснены страстью к Штольц. Певица рассталась с Мариани, говорят, что знаменитый дирижер истратил целых сорок тысяч лир, принадлежащих сопрано. Но утверждают также, что Верди снабжал Штольц деньгами. Судачат в общем-то о многом. Маэстро ни на что не реагирует, ничего не опровергает, не возражает. В душе его буря. Он понимает, что привлекает всеобщее внимание. Знает, что злые языки не перестают сплетничать. И Стреппони страдает безгранично. Оплакивает в душе то счастливое время, когда Верди не любил других женщин и принадлежал только ей, пусть он был странным, нетерпимым, диким, Медведем, но принадлежал только ей. Менее чем за два года все изменилось. Он такой же вспыльчивый и раздражительный, только теперь совсем отдалился от нее, как бы отсутствует, не впускает к себе в душу, не разговаривает с ней, ничем не делится. Держится еще более властно и совершенно отчужденно. О последствиях нисколько не беспокоится.

Мариани обуреваем ревностью. Он говорит со злобой: «Это бесстыдство! Но я отомщу... Умру с горя, но отомщу...» И Стреппони, в свою очередь, сообщает Маффеи: «Пишу тебе в совершеннейшем унынии, я больше не верю никому и ничему или почти никому и ничему. Я перенесла так много столь жестоких разочарований, что утратила всякий интерес к жизни. Ты скажешь, что все проходят тернистым путем отрезвления, но это значит, что эти «все» сильнее меня и еще сохранили какую-то на-

дежду и немножко веры в будущее. А если кто-то и уверяет, что любит меня, смешно...» Разочарованная, потерянная, ушедшая в свое горе, она почти совсем отрешается от жизни. Надевает маску безразличия и упорно не снимает ее. Пытается скрыть от Верди, как жестоко она страдает, как болит ее сердце. Держится, пока может, внешне спокойно, словно между нею и мужем ничего не произошло. Боится потерять его, страшится, что Верди может вдруг принять какое-нибудь резкое и окончательное решение, и потому терпит. Вскоре уступает. Без истерик, жалоб и угроз. Уступает в душе, словно внезапно что-то рухнуло. Пытается казаться равнодушной, схитрить — и проигрывает. Старается припереть соперницу к стене, но не в силах сделать и этого. Она почти смешна, бедная Джузеппина. Штольц присылает супругам Верди поздравление с днем святого Джузеппе, и Пеппина пытается воздействовать на ее совесть, пробудить в ней чувство вины. «Когда вы говорите, — пишет она ей, — «Желаю вам долгих лет взаимной любви и счастья», полагаю, что вы имеете в виду нас обоих. Будь это не так, вы были бы не такой, какой я вас знаю, а именно — доброй женщиной, добрым другом». И по другому поводу: «Желаю вам того, чего вы сами хотите, поскольку уверена, что вы желаете только всего самого честного, доброго и достойного вас...»

Честного и доброго — иными словами, не уводи мужа у женщины, уже постаревшей, утратившей красоту и привлекательность, подавленной, униженной, брошенной своим супругом. Джузеппина Стреппони проигрывает свою партию, но делает это с большим достоинством. Это предельно правдивая и чистая женщина. Она не может проиграть иначе. К тому же она знает, что «ее Верди» в какой-то мере все еще нуждается в ней. В ее постоянном присутствии, в ее поддержке. И понимает также, что ему нужна Штольц, что она для него новый стимул, новый творческий импульс, потому что с нею он чувствует себя молодым, у него появляется вдохновение и вновь поет душа. И после того как сопрано за короткое время присылает маэстро много писем, Джузеппина надписывает на одном из конвертов: «Шестнадцать писем! За такой срок! Какая активность!» Даже в такой мучительной для нее ситуации она не теряет чувства юмора. Она по-прежнему может, когда хочет, быть изысканной хозяйкой дома, элегантной, утонченной, образованной дамой, умеющей непринужденно вести беседу. Только вот чувству-

ет, как постепенно умирает у нее душа. Но у нее нет ни малейшего желания мстить, она не испытывает к мужу враждебности. Хватается, как за соломинку, за воспоминания, это верно: счастливое время, когда они, никому ничего не сказав, соединили свою жизнь и Верди часто бывает у нее в Париже, вспоминает тот год, когда они поженились, Верди спрашивает ее мнение о том, что пишет, Верди ищет в ней источник вдохновения и поддержку. Никто не в силах отнять у нее эти воспоминания, которые возникают, исчезают, снова всплывают из глубины памяти, приносят радость и сожаления, однако никак не могут обернуться жизнью. А иной раз даже пугают и делают действительность еще печальнее. К тому же как издалека их приходится вызывать. Так издалека, что кажется, будто их и не было вовсе, будто это и не воспоминания, а только выдумка, миф, забава для души.

Переделав некоторые сцены в «Силе судьбы», Верди отправляется в Милан на репетиции. Главную партию, естественно, исполняет Тереза Штольц. Маэстро покидает свой генуэзский дом в самом плохом настроении, он взвинчен, мрачен, с женой, можно сказать, просто не общается. Однако, приехав в Милан, пишет ей, приглашая приехать, но делает это неискренне, невежливо, чисто формально. И Джузеппина, потеряв терпение, отвечает ему: «Я хорошо все обдумала и в Милан не поеду. И значит, избавлю тебя от необходимости приходить тайком ночью на вокзал, забирать меня из вагона, словно какой-то контрабандный товар. Я *обдумала* твое постоянное молчание перед отъездом из Генуи, все, что ты говорил в Турине, твое последнее письмо и вижу, что мне надо отклонить твое предложение приехать на репетиции «Силы судьбы». Я вижу, как вымучено оно, и считаю, что самое разумное — оставить тебя в покое и сидеть дома. Если я и лишусь развлечений, то, по крайней мере, не буду иметь напрасных огорчений, а ты к тому же сможешь полностью быть à ton aise[1]. Когда прошлой весной мое сердце дало мне смелость предстать перед Маффеи и Мандзони, чтобы привезти тебе приятное приглашение, как я была счастлива, представляя, сколько радости доставит тебе приезд Кларины, — когда мы вместе ездили в Милан и на озеро, после чего ты как бы помирился с городом своих первых успехов... я не думала, что меня ожидает такая странная, жестокая судьба — *быть от-*

[1] Чувствовать себя непринужденно *(франц.)*.

вергнутой. Нет, Верди, я и думать не могла, что весной ты мог вместе со мной предстать перед Мандзони, а зимой сочтешь благоразумным отвергнуть меня. Но это так. [...] Пусть бог простит тебе горькую и унизительную обиду, которую ты нанес мне».

Этот человеческий документ, редкий по своему значению, позволяет заглянуть в личную жизнь Верди и его жены, жизнь, которую биографы часто идеализировали или изображали не такой, какой она была на самом деле. Естественно предположить — и это найдет подтверждение в другом письме Стреппони к Верди через два года, — что в это время между ними происходят ссоры, они не находят общего языка, взаимно упрекают и обвиняют друг друга, таят ледяную обиду. Супруги переживают тяжелый кризис, и им не удается скрыть этого. Со временем Джузеппина занимает позицию отвергнутой, забытой женщины, но продолжает окружать своего мужа вниманием, заботой и любовью. Стоит ему сделать какой-нибудь маленький подарок жене, та тотчас благодарит его, опять называет «мой благодетель» и «мой единственный». Но сейчас она еще не успокоилась, еще не смирилась, она страдает от ревности и хочет вернуть то, чего у нее никогда уже больше не будет, — любовь Верди. Маффеи, например, она говорит, что не хочет, чтобы с нею обращались как с надоевшей, громоздкой мебелью. А Верди? Да, безусловно, письмо огорчило его. Он еще больше почувствовал себя виноватым. В глубине души он не может не признать справедливости доводов жены. Но не меняет своего поведения. Он весьма далек от мысли расстаться со Штольц. Эта женщина, намного моложе его, исполненная жизненной энергии, необходима ему. Чтобы как-то поправить дело, Верди возвращается в Геную в палаццо Саули. О чем говорят супруги — неизвестно. Однако Верди, видимо, не очень удручен, поскольку находит время написать подробнейшее письмо Рикорди по поводу постановки «Силы судьбы».

В новой редакции опера идет на сцене «Ла Скала» 27 февраля 1869 года. Субботний вечер, довольно холодно, моросит дождь. Театр «Ла Скала» переполнен, спектакль проходит с большим успехом. Исполнителей вызывают бесконечно — Штольц, Тиберини, Бенса, дирижера маэстро Туриани. Вместе с Верди на премьере присутствует Джузеппина Стреппони. Она молча сидит весь вечер в глубине ложи, стараясь, чтобы ее не узнали. Спектакль повторяется еще четырнадцать раз. Верди доволен исходом

постановки, как можно понять из его письма к Арриваbene: «Вернулся сюда из Милана вчера в полночь полумертвый от усталости. Мне нужно спать две недели подряд, чтобы прийти в себя. В данный момент ты уже знаешь о «Силе судьбы». Исполнение было хорошим, и был успех. Штольц и Тиберини — великолепны. Остальные хороши. Массы — хоры и оркестры — исполнили все с точностью и огнем неописуемыми. Как будто дьявол в них вселился! Я получил известие и о втором представлении: тоже хорошо, если не лучше. Новые эпизоды — это *увертюра,* чудесно исполненная оркестром, маленький *хор патруля* и *терцет,* которым заканчивается опера». И Эскюдье он пишет о том же и добавляет: «Ах, если бы вы при этом присутствовали, вы бы увидели и услышали, как должны исполнять массы. Сколько огня! Какой энтузиазм! Ей-богу, вы, наверное, сумеете исполнить более аккуратно, но вам никогда не удастся достичь эффектов, возможных с нашими хорами и оркестрами, когда ими хорошо управляют».

До конца года «Сила судьбы» в новой редакции ставится во многих итальянских театрах (от Неаполя до Виченцы), и повсюду с успехом. Верди очень внимательно и придирчиво следит за тем, как готовятся эти постановки, то и дело сообщая издателю, что такой-то певец не годится, в одном театре плохая массовка, а в другом — бедные декорации и так далее. О Штольц он говорит только как об исполнительнице. Что касается Марианн, при случае хвалит его дирижерское мастерство, но случаи эти бывают все реже и реже. Иногда Верди, похоже, воодушевлен и энергичен, в иные минуты, как обычно, сдержан, немногословен, всем недоволен. Он много сил прилагает для того, чтобы осуществить свой замысел создания мессы памяти Россини. Но дело осложняется. Меркаданте, например, не может написать свою часть, просто не хочет. Это старый музыкант, которому уже нечего больше сказать. Другой маэстро, Петрелла, капризничает: ему не хочется писать «Диэс ирэ»...

Эта месса так и не будет никогда доведена до конца, хотя и будет написана почти вся. Очевидно, ее с самого начала поджидала неудача. Ее хотели исполнить в Пезаро, где родился Россини. Но Верди возражает: нет, говорит, он, «на музыкальной родине умершего» — в Болонье. Значит, в Болонье. Но кто-то советует перенести исполнение в Милан, считая, что с точки зрения гласности это более целесообразно, получился бы внушительный

battage[1]. Верди опять возражает — ему нет никакого дела до рекламы. Ему важно, чтобы все было достойно и строго. Неужели это так трудно понять? Однако вопрос еще долго не решается, и Верди негодует — из Генуи, Сант-Агаты, отовсюду, где ни оказывается, шлет яростные письма, в которых разъясняет свою позицию, угрожает отказом от своего участия в сочинении. Вместе с тем в письмах прорываются там и тут тоска, печаль, досада. Что он будет делать дальше? Что ждет его? Какую музыку он еще напишет? Способен ли создать что-либо правдивое, новое, что превзошло бы его прежние сочинения, что вывело бы из этого сильного кризиса, в котором он оказался? Сочиняя музыку для россиниевской мессы, он понял: что-то меняется в нем, возникает потребность писать по-другому. «Дон Карлос» — это первый существенный результат. Эта опера — своего рода водораздел. Теперь он уже не может больше петь и писать музыку так, как во времена Рисорджименто. Он должен идти вперед. Образцы, которые дает сегодня французская опера, не совсем удовлетворяют его. Он должен пойти дальше, еще глубже проникнуть в душу человека, понять ее загадки, что открываются перед ним, словно бездонные пропасти. Трудно быть человеком и еще труднее понять человека, раскрыть его. Сейчас уже не те времена — нет больше Манрико и Риголетто. Теперь Верди сосредоточен в себе самом, захвачен острой, горькой и неизменно тайной тоской. Он думает о том, как быстро, один за другим, бегут дни, думает о смерти, которая рано или поздно ожидает всех. Когда придет его час? Этот вопрос все чаще и все назойливее возникает в его сознании. Немного пугает его, хотя он и не признается себе в этом. Сколько лет ему осталось жить? Сколько музыки он еще сможет написать? И потом, надо ли еще сочинять музыку? Может быть, лучше перестать, бросить все, навсегда закрыть фортепиано? Теперь есть другой композитор, есть Вагнер, который одерживает победу за победой. Все говорят о нем, он во всех газетах. Получает награды и аттестаты. А он, Верди, что может он еще сказать?

Как всегда, когда его мучают эти вопросы, когда тоска хватает за горло и печаль поселяется в душе, у него есть только один способ, одно спасение — заняться физическим трудом. Сельское хозяйство, торговля, разведение скота, столярное дело, строительство колодцев, в Генуе

[1] Рекламирование *(франц.)*.

или в Сант-Агате — неважно где, лишь бы можно было устать физически, испытать свою силу и мускулы. Или же стоит заняться делами, деньгами, отчетами своего издателя, банковскими вкладами. Он гроша не упустит из того, что ему положено, проверяет счета и расходы и подписи с упрямством и дотошностью какого-нибудь чиновника или счетовода. Он становится нервным и резким, когда занят своими денежными делами, словно в нем пробуждается какая-то давняя атавистическая жадность. И тут время от времени у него снова возникает вопрос: а как же там бедный Пьяве? Как живет? Как сводит концы с концами? Вот еще один из парадоксов жизни: человек в расцвете сил лежит парализованный, сраженный болезнью после того, как трудился всю жизнь.

В этот период Верди переписывается с Мариани. Он упрекает его в том, что тот мало занимается мессой, отчитывает, резко нападает на него. О Штольц, разумеется, ни слова. Мариани отвечает очень дружественно, даже слишком дружественно, чтобы это было искренне. Он заканчивает свое письмо словами: «Целую тебе руку, твой вечный и верный слуга...» Но едва только предоставляется случай, дирижер, пусть не совсем прямо, но все же наносит ему удар. Спустя несколько месяцев, составляя репертуар оперного сезона для театра в Болонье, он не включит в него ни одной оперы Верди.

А политика? Верди, этот сын Рисорджименто, уже потерял всякие надежды, возможно, и смирился с плохим управлением, беспомощностью политических деятелей. К тому же в этот момент все мысли его заняты той тревогой, что терзает его, и Штольц — единственным человеком, который может спасти его от этой тревоги для завтрашнего дня, для будущего. Замысел исполнить Реквием памяти Россини окончательно проваливается. Теперь это мусолят на первых страницах газет. Верди пишет Рикорди, он недоволен (как обычно) и сердит. Мариани уточняет свою позицию, никто не решается взять инициативу в свои руки. Когда комиссия из Болоньи обращается к Верди с предложением исполнить Реквием в Болонье, маэстро отвечает четко и ясно, пишет, что не может сделать больше ничего: «Цель не будет достигнута, если месса не будет исполнена: 1-е — в Болонье, 2-е — в годовщину смерти Россини». Вот и все. Решил просто, как отрезал. Его отношения с Мариани становятся теперь совсем натянутыми, они близки к разрыву и сохраняют лишь формальную вежливость. Не более. Кончается

между тем и этот год жизни. И Верди остается наедине с самим собой, со своими сомнениями, со своей неизменной и горькой печалью. Теперь у него не будет и Мариани. А это был друг. Один из немногих. Они провели вместе немало прекрасных дней, столько спорили о музыке и жизни. Кончено и с ним. И теперь он еще более одинок, охвачен каким-то неясным и мрачным чувством горечи, тщетности всего. Он не может примириться с такой жизнью. Взгляд серо-голубых глаз Верди обычно властный и твердый, порой холодный. Но теперь его глаза подернуты усталостью, туманом печали.

ГЛАВА 16
ВОЙНА И «АИДА»

«Я сейчас словно разнузданная лошадь, которая простояла целую зиму в конюшне. Мне кажется, будь я моложе, взлетел бы на дерево, как воробей. Но теперь я могу летать только мысленно. Эти противные годы проносятся так быстро! Их невозможно остановить, а как хотелось бы!» Вот о чем мечтает Верди в этот период — не вернуться в молодость, а остаться в своем возрасте. Ему пятьдесят семь лет. Ему не нужна горячая пылкость юности, он хочет остаться таким, каков есть — со всем своим опытом, своими ошибками, своими успехами. Хочет сохраниться таким, как есть, — физически он не чувствует себя ни старым, ни усталым. К тому же кровь его кипит при мысли о Терезе Штольц, этой богемке, заставившей его забыть обо всем — о столь свойственной ему сдержанности, о стремлении укрыться от посторонних глаз и сплетен, о стыдливости в проявлении чувств. Той стыдливости, что заставила его написать на шкатулке, в которую он положил обручальное кольцо Маргериты и седую прядь волос Антонио Барецци: «Память о моей несчастной семье». Теперь—и Верди, пожалуй, не сознает этого — он рискует оказаться героем скандальной хроники, дать пищу для злословия, но он не обращает на это внимания. Нет никого, кто мог бы посоветовать ему держаться осторожно, вести себя иначе. У него только одна страсть — эта женщина, заполнившая его душу. И наверное, из-за этого запоздалого возвращения молодости, из-за этой осени, которую он принимает за весну, ему нужен сюжет, чтобы писать музыку. В нем сейчас много этой музыки.

Ему нужны планы. И сюжеты. И драмы. Вот они все тут — «Неизвестный», «Кин», «Рюи Блаз», «Тартюф». И опять — но только на мгновение — все тот же «Король Лир». Бывают минуты, когда кажется, выбор сделан. Затем неизбежно возникают причины, которые заставляют отказаться: не срабатывает какая-нибудь важная деталь, недостаточно четко очерчены контуры драмы, сюжета, слишком слабы или уже использованы в других операх психологические мотивировки. Он останавливается было на «Родине» Сарду, но затем отвергает и эту идею, так объясняя свой отказ: «Дорогой Дю Локль! Я получил «Родину» и прочел ее залпом. Прекрасная драма, обширная, могучая и, главное, сценичная. Жаль, что женская роль должна, естественно, вызывать отвращение. В драме среди прочих есть ситуация, которую я нахожу исключительно новой: это когда заговорщики убивают и зарывают в снег испанского охранника. Благодарю, тысячу раз благодарю, мой дорогой Дю Локль, за то, что вы не забыли прислать мне эту прекрасную драму, доставившую мне наслаждение и заставившую меня еще больше восхищаться талантом Сарду».

Стоит обратить внимание на фразу: «Жаль, что женская роль должна, естественно, вызывать отвращение». Впервые за тридцать лет работы в музыкальном театре делает Верди подобное замечание. Он всегда искал в персонажах, для которых писал музыку, силу, психологическую светотень, напряженность и человеческую правду. Он никогда не задумывался, хороший или плохой человек та или иная женщина. Он был увлечен — и как сильно, и какую сочинил музыку! — леди Макбет. Теперь, однако, ему нужна опера, в которой главная героиня была бы положительной, исполненной доброты женщиной. Пусть даже будет жертвой, пусть погибнет, но чтобы вызывала восхищение публики. Причина тут проста. Думая о новой опере, Верди прежде всего заботится о женской роли. Эту роль должна исполнять Штольц. Мало того, в это же время маэстро пишет по поводу комедии Паоло Феррари «Любовь без уважения»: «Рад успеху Феррари. Пришлите мне эту драму, как только она будет напечатана. Есть ли в ней хорошая женская роль? Если она была написана для Пии Марки, то наверняка очень привлекательна». Цель, к которой он стремится, все та же: найти партию для Штольц — великую партию.

Кроме этих причин, так сказать, сентиментального характера, есть и другие «движущие силы». Вагнер про-

должает свое восхождение, а вслед за ним также Бизе и Гуно. Непременно, во что бы то ни стало нужно ответить. И ответить таким сюжетом, такой музыкой, такой драмой, чтобы это стало новым словом, чтобы родился новый образец для изучения. На его палитре должно быть теперь больше воздуха, света, пространства, больше чувства и больше красок. Вот почему, хоть и не очень уверенно, Верди обдумывает предложение Рикорди взять либретто «Нерон», написанное Бойто, который и сам хотел сочинить оперу, но не решается, полон сомнений и колебаний. Верди отвечает издателю: «Я нисколько не сомневаюсь в том, что «Нерон» может послужить сюжетом для большой оперы. Разумеется, если она будет написана по-моему». Сколько угодно может пройти лет, но Верди не изменится — написана по-моему, пусть это будет ясно всем. Рикорди осторожно выясняет отношение Бойто к такому предложению, тот долго молчит и наконец сообщает, что для него было бы огромной честью отдать свои стихи в распоряжение Верди. Проходит еще какое-то время. Издатель настаивает. Сотрудничество известного поэта и музыканта из Ле Ронколе ему нравится. Он чувствует, что оно может принести неплохие плоды. Он понимает, что сильный характер Верди может успешно повлиять на по-женски слабый характер Бойто. Но теперь сомневается Верди. Можно думать, его не совсем устраивает либретто Бойто. Слишком много мишуры, слишком много риторики. Так после долгих колебаний, рискуя испортить отношения с автором либретто, Верди окончательно отказывается от этого замысла.

Во время всех этих поисков и сомнений Верди не забывает Франческо Марию Пьяве. По его инициативе группа музыкантов создала альбом романсов, доход от продажи которого должен быть целиком передан его старому сотруднику. Но издательство Рикорди не совсем похвально повело себя в данном случае — альбом плохо распространяется, в некоторых городах его вообще нет в продаже, и его мало рекламируют. Верди негодует. Он думает о парализованном Пьяве — тот в стесненном материальном положении, ничем не может помочь семье. Верди пишет полное возмущения письмо Рикорди. Затем уезжает со Стреппони в Париж. Но поездкой этой он недоволен. «Какого черта мне взбрело в голову, — пишет он Пироли, — отправиться в этот Вавилон, где совершенно нечего делать. Увижу только, стали ли фран-

цузы еще более сумасшедшими, чем обычно». Во французской столице Верди тем не менее очень занят — каждый вечер бывает где-нибудь, совсем не отдыхает, не сидит в гостинице. «Я смертельно устал, — жалуется он.— хотел все увидеть и по вечерам ходил в театры. Изумительна Патти в «Риголетто» и «Травиате». Все остальное очень плохо. В других театрах все ниже самого посредственного уровня, кроме «Комической оперы», где хороший хор и самое главное — восхитительный оркестр». В Париже Верди встречается со своим единственным учеником Эмануэле Муцио, только что вернувшимся из Египта, где тот завязал дружбу с Дранет-беем — главным управляющим театрами вице-короля в Каире, а также с Мариетт-беем, который вскоре станет представителем египетского двора в переговорах с композитором. Так во время этой поездки, предпринятой без определенной цели и даже без особого желания, появляется предложение написать «Аиду». Нет сомнения, что это произошло не без участия Муцио. Но и Дю Локль сыграл тут свою роль. Он первым завел разговор об «Аиде» с Верди. Маэстро ответил отказом. Однако, вернувшись ранней весной в Сант-Агату, он получает от Дю Локля подробный план оперы. И Верди поражен. Это не только нечто новое — он находит в сюжете интересные повороты и хорошо обрисованные характеры, тут есть и великолепная, прямо-таки превосходная женская роль. Семя брошено, теперь надо ждать появления ростка.

Верди действительно чувствует себя «разнузданной лошадью», его не узнать — никакой угрюмости, ни мрачного молчания, ни плохого настроения, ни мучительной апатии. Он горит желанием писать музыку, хочет спеть еще одну песнь. Он много читает (в том числе и литературные произведения Вагнера), кровь у него кипит, и фантазия воспламеняется. Он переживает новые ощущения и понимает, что наступил важный, переломный момент в его жизни, в его карьере музыканта. История Аиды все больше увлекает его. Он ищет либреттиста, который написал бы ему стихи. Проходит некоторое время, и в июне Верди просит Рикорди переговорить с Гисланцони, не возьмется ли тот написать либретто. Получив от него согласие, композитор приглашает издателя и либреттиста в Сант-Агату. Они садятся за стол и детальнейшим образом обсуждают эту благословенную «Аиду», которая должна быть поставлена в Каире по случаю тор-

жественного открытия Суэцкого канала. Нужно торопиться, работать придется не покладая рук.

Тем временем грозные тучи войны сгущаются над Европой. Отношения между Пруссией и Францией становятся все более напряженными. Каждая из великих держав хочет главенствовать в Европе. Армии усиленно вооружаются, и 19 августа французский император Наполеон III объявляет войну Пруссии. Европа снова в огне. За неделю до начала военных действий итальянское правительство отдает приказ об аресте в Палермо Джузеппе Мадзини. Министры в серьезном затруднении, они не знают, какую из двух воюющих сторон поддерживать. Наполеон III просит Италию о вооруженной поддержке. Виктор Эммануил II дает понять, что не возражает. Однако против (и весьма твердо) выступают министр финансов Квинтино Селла и министр иностранных дел Висконти Веноста. Итальянское правительство не успевает принять какое бы то ни было решение — судьба войны с невероятной быстротой решается в пользу Пруссии. 1 сентября французская армия терпит поражение при Седане. Сам Наполеон III попадает в плен. Стремясь хоть как-то поправить очень тяжелое положение, Франция отводит свои войска из Ватикана. Ей нужны солдаты, чтобы противостоять прусскому нашествию. Таким образом, Италия может занять Рим и присоединить его к себе, и папа остается в изоляции. 20 сентября генерал Кадорна, тот самый, который возглавлял войска, усмирявшие эмилианских крестьян, входит в Рим. Месяц спустя проводится плебисцит по поводу присоединения к Италии области Лацио. Результаты таковы: 40 785 голосов «за», 46 — «против». Проходит еще несколько дней, и Пий IX отлучает Виктора Эммануила от церкви. Король, в свою очередь, объявляет амнистию в связи с освобождением Рима. Среди тех, к кому относится этот акт милости, и Джузеппе Мадзини.

Верди с ужасом следит за событиями франко-прусской войны. Все происходящее возмущает его и вызывает протест. Озабоченный, он признается Маффеи: «Дорогая Кларина, меня приводит в отчаяние — так же как и вас — поражение Франции. Бесспорно, что хвастовство, дерзость, самоуверенность французов как в прошлом, так и теперь, несмотря на постигшие их бедствия, невыносимы; но именно Франция дала свободу и цивилизацию всему современному миру. И если падет она — не надо строить себе иллюзий, — погибнут и наши сво-

боды и наша цивилизация. Что наши литераторы и наши политические деятели хвалят знания, науки и даже искусства этих победителей — да простит им это бог; но если бы они всмотрелись несколько глубже, они увидели бы, что в жилах у этих победителей течет по-прежнему кровь древних готов, что надменность их не имеет границ, что они жестоки, нетерпимы, полны презрения ко всему, что не является германским, и что алчность их не знает пределов. Они люди с головой, но без сердца; они — племя сильное, но не цивилизованное. [...] Древний Аттила [...] остановился, пораженный красотой столицы древнего мира, а этот собирается обстреливать столицу мира современного. И теперь, после того как Бисмарк официально сообщил, что Париж будет пощажен, я боюсь больше, чем когда бы то ни было, что он будет разрушен, хотя бы частично. Почему? Этого я сказать не сумею. Может быть, потому, что не существует второго такого красивого города, и им никогда не удастся построить столицы, подобной этой. Бедный Париж! Я видел его таким веселым, таким прекрасным, таким блестящим в прошлом апреле!» Верди справедливо считает Париж столицей Европы, понятна и его неприязнь к пруссакам, которые, кичась своей победой, разумеется, не вызывают симпатии. Но в этих выпадах Верди против готов — не будем забывать об этом — есть и косвенная, без упоминания имени, нападка на Вагнера. К тому же Верди не одобряет поведения итальянского правительства, которое не возвратило Франции *«долг признательности»*, он не приветствует даже присоединения Рима. «Римское дело, — утверждает он, — большое событие, но меня оно не трогает; может быть, оттого, что я чувствую в нем повод для бедствий как в положении внешнем, так и во внутреннем; и еще оттого, что я не могу примирить парламент с коллегией кардиналов, свободу печати с инквизицией, гражданский кодекс с папским списком запрещенных книг, и оттого, что меня ужасает наше правительство, идущее наудачу в надежде на... время. Появись завтра папа правого направления, коварный, хитрый, отъявленный плут, каких Рим видел во множестве, — и мы погибли! Папа и король Италии — я не могу видеть их рядом, даже в этом письме».

Не только Верди думает так. Некий иностранный наблюдатель Рей тоже считает, что было ошибкой со стороны Италии занимать Рим, который, по его мнению, «всего лишь заразный город, окруженный степью и пу-

стыней. Малярия наступает на него со всех сторон, душит словно удав и сеет смерть в течение многих месяцев в году. [...] Нет города более отсталого, где было бы так мало фабрик и заводов, где так плохо бы развивалась наука и так недоставало бы всего того, что составляет современную деятельность в широком смысле слова».

Объединение Италии (особенно теперь, когда в состав государства вошел и Рим) с точки зрения экономики оказалось выгодным делом только для буржуазии, главным образом для латифундистов и владельцев крупного капитала. Классовые конфликты, если они возникают, разрешаются с помощью силы. Государственная власть немедленно становится на сторону хозяев. Итальянское государство не из тех благородных, которые идут навстречу народу. Это репрессивное государство, жестокое, чуждое каким бы то ни было новым веяниям. Производятся аресты, людей отправляют на каторжные работы, заключают в тюрьмы, все чаще происходят судебные процессы, выносятся суровые приговоры. Единственная цель, которая, похоже, руководит в этот период итальянскими правителями, — упрямое стремление достичь финансового равновесия, и ради этой цели они жертвуют многими другими проблемами и вопросами. «Наше правительство — совершенная безнадежность, — пишет Верди одному другу, — невозможно всерьез верить в лучшую судьбу нашей Италии».

В этот момент маэстро чувствует, что должен отбросить все и целиком отдаться «Аиде». Перед ним стоят новые задачи, которые предстоит решить, задачи, связанные с поиском более сложной, синтетической манеры выразительности. Как всегда, когда он сочиняет музыку, у него заболевает горло настолько, что иногда даже поднимается температура. Но он привык к этому и уже не тревожится, хотя обычно не терпит ни малейших нарушений в своем организме. Еще раньше он сообщил Дю Локлю, что его устраивает «египетская программа. Она хорошо сделана, блистательна в постановочном плане, и в ней есть две или три ситуации, если и не совершенно новые, то, безусловно, очень впечатляющие». Верди даже решил все вопросы, касающиеся оплаты. Он никогда не пишет музыку, прежде чем не договорится о сумме гонорара и о том, где и когда получит его. Что касается «Аиды», его условия таковы: либретто на итальянском языке оплачивает автор музыки, он же за свой счет посылает его каирскому дирижеру, право

собственности на партитуру и либретто в Египте принадлежит египетскому королевству, «за мною остается право на либретто и музыку во всех остальных частях света. В качестве вознаграждения мне должно быть перечислено 150 тысяч франков в парижский банк Ротшильда, к тому времени, когда будет передана партитура. Поскольку речь идет о делах, — заключает Верди, — это письмо, сухое и сдержанное, как вексель, и вы простите меня, мой дорогой Дю Локль, что я не распространяюсь ни о чем другом». Еще бы, у Верди, у этого крестьянина, собирающегося продать урожай, нашлось бы время на всякие другие разговоры, когда речь идет о деньгах. Зерно, как говорится, надо вовремя складывать в амбар. Дю Локль соглашается. Теперь можно сообщить об этом Рикорди и постараться окончательно завербовать Гисланцони. Работа начинается.

О Пеппине, ее переживаниях и ревности, о Штольц и Мариани, теперь уже ненавидящих друг друга, о музыкантах, которые могут стать конкурентами, — обо всем этом просто некогда думать, это все отошло на второй план. Одно лишь бесспорно — Верди пишет главную партию, четко ориентируясь на вокальные возможности Штольц. Музыка, психологический настрой, сама атмосфера, драматические ситуации, в которые попадает героиня оперы, — все направлено к тому, чтоб как можно лучше раскрыть талант богемской певицы. Верди очень много читает о Древнем Египте, его истории, обычаях. И ко всем обращается за советами. Он подхлестывает Гисланцони, требуя работать, работать, работать. Пусть либреттист поторопится прислать свои стихи. А уж он их поправит, сократит, переделает. В каком-то смысле Верди использует его как переписчика. Никогда прежде маэстро не был так внимателен и так уверен, точно зная, что ему надо. Знаменитый романс Радамеса, например, «Se quel guerrier io fossi» («О если б я был избран...»), он буквально диктует либреттисту слово за словом. Говорит, например, что ему нужна фраза такого типа: «О, если б я был избран... И мог бы вернуться со славой и лаврами и положить к ногам моей прекрасной Аиды меч победителя!» Поначалу все эти требования не очень нравятся Гисланцони, который вместо того чтоб написать именно то, что его просят, присылает Верди такие стихи: «Здесь ты чужестранка, пленница, хоть и королева моего сердца». Вот еще — королева! Как только ему взбрело в голову такое, этому Гисланцони,

неужели он думает, что можно игнорировать то, что говорит Верди? Это неосторожно. И либреттист волей-неволей соглашается, сочиняет стихи, какие требует маэстро. В другом случае музыкант пишет ему: «Синьор Гисланцони, вернувшись домой, я нашел на письменном столе ваши стихи. Высказывая свое мнение откровенно, скажу, что сцена посвящения, как мне кажется, не получилась такой значительной, как я этого ожидал. Действующие лица не всегда говорят то, что должны говорить, и жрецы недостаточно ярко охарактеризованы. Кажется мне также, что в сцене нет настоящего *сценического слова,* а если оно и имеется, то ослабленное рифмой или стихом, вследствие чего не звучит точно и ясно, как это необходимо. Я напишу вам завтра, когда прочту эту сцену более спокойно...»

С Верди, это ясно, не сотрудничают. С Верди делают то, что ему надо, что он хочет, и ничего другого. Он деспотичен, он тиран, он все сосредоточивает в своих руках, *он придирчив, он без конца* совершенствует и вечно неудовлетворен, он упрям, резок, нетерпелив. Но он всегда прав. Он как никто обладает чувством театра. Он не тратит впустую ни одного лишнего слова, ни одного *лишнего стиха. Стремится к сжатости, простоте, активности,* слитности. Как в этом случае: «В дуэте имеются превосходные вещи в начале и в конце, несмотря на то, что в нем слишком много подробностей и он длинен. Мне *кажется, что речитатив можно было уложить* в меньшее количество стихов. Строфы идут хорошо до слов «Тебе я сердце посвятила», но когда дальше действие оживляется, мне кажется, что нет *сценических слов».* И вот мы опять сталкиваемся с этим определением. Что именно он хочет сказать этим, Верди объясняет сразу же, чтобы не было недоразумений: «Не знаю, удалось ли мне выразить свою мысль, говоря *сценические слова,* но я имею в виду слова очерчивающие, *слова,* вносящие ясность в ситуацию». Теперь уже нет больше никаких сомнений, неопределенности. И даже славный Гисланцони, который никогда не возражает или же делает это очень мягко, почти не веря в собственные протесты, даже славный Гисланцони сразу же следует за ним — меняет, поправляет, сокращает, добавляет, перекраивает, переделывает, перечеркивает и так далее, и так далее, работает кропотливо, скромно, заботясь только о том, чтобы как можно точнее выполнить распоряжения, которые получает. Музыкант предписывает, он осу-

ществляет. Естественно, Верди умеет и предвидеть возможные возражения, в одном из писем он, например, объясняет: «Знаю, что вы мне скажете: а стих, а рифма, а строфа? Не знаю, что ответить; если действие этого требует, я бы пренебрег ритмом, рифмой, строфой, писал бы белые стихи для того, чтобы сказать ясно и точно все, что требует действие. К сожалению, для театра необходимо, чтобы либреттисты и композиторы обладали бы талантом не писать ни стихов, ни музыки».

Он весь напряжен, собран, чувства его обострены. Он понимает, что «Аида» может стать важнейшим этапом в его творческой жизни. Он работает над оперой самозабвенно, с увлечением и так тщательно, так скрупулезно, что кажется странным при его профессионализме. Чувства и страсти по-прежнему исключительно живые, но в то же время более уравновешенные, скорее похожие на предощущение страстей. Психология Верди изменилась еще со времени «Дона Карлоса», он стал мягче. В «Аиде» этот процесс продолжается. Верди прекрасно понимает, что нельзя двигаться вспять, если хочешь еще глубже проникнуть в душу человека, в собственную душу. Он понимает, что его герои должны принять более человеческий облик, больше не нужны гиганты, сжигаемые ненавистью или любовью, яростью или страстью, не нужны гипертрофированные фигуры, не знающие предела в проявлении добра или зла, а необходимы мужчины и женщины, которым свойственны простые человеческие чувства, сложные и тонкие переживания, сомнения, колебания. Стремясь добиться этого, определенно и ясно передать подлинные человеческие чувства, Верди не только постоянно следит за работой Гисланцони, не только вмешивается и подсказывает свои соображения (и делает это особенно педантично и требовательно), но создает для Амнерис, Аиды и Радамеса более широкую сценическую раму, более богатый, оживленный, красочный фон. Именно благодаря этому ему удается достичь в «Аиде» абсолютного слияния слова и музыки, слияния, к которому он так стремился с молодых лет. Все это требует, конечно, труда и вынуждает его работать иначе, чем прежде, но он не отступает.

Продолжает отправлять указания либреттисту: «Синьор Гисланцони, дуэт Аиды и Радамеса великолепен в части вокальной, но ему не хватает, мне кажется, развития и выпуклости в части сценической. Я предпочел бы сначала речитатив. Аида могла бы держаться спокой-

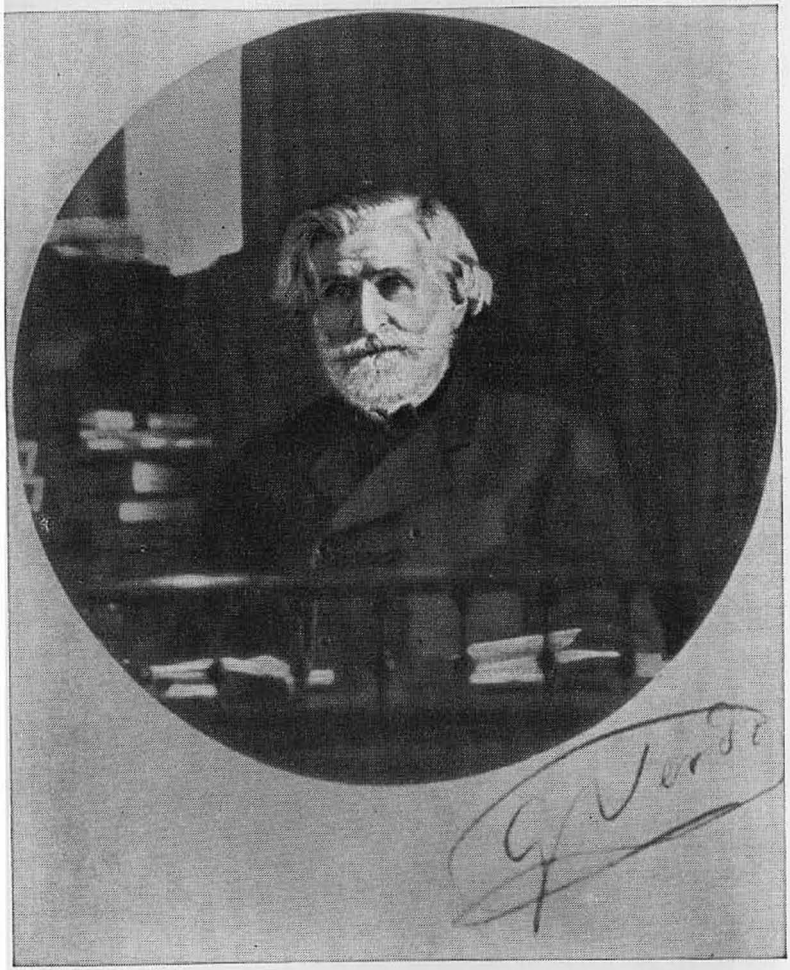
нее, с бóльшим достоинством и могла бы лучше выделить некоторые фразы, важные для сценического действия. [...] Хорошо знаю, что нельзя обойтись: без строфы и рифмы, но почему бы не использовать речитатив и не сказать в нем все, чего требует действие?» И советует «не употреблять ни одного ненужного слова», предупреждает, что «это не подходящий момент, чтобы позволять много петь, нужно сразу же выпускать Амнерис», а «монотонности надо избегать, используя необычные формы».

Стреппони старается все более держаться в стороне. Она видит, что ее Верди трудится как одержимый, и надеется (хотя надежды, конечно, совсем мало), что новая опера отвлечет мужа от Штольц. «Верди работает, работает и читает газеты», — отмечает Стреппони. Она ничего не пишет о настроении своего мужа, о его нетерпимости. Когда же Верди чувствует себя совсем больным (кроме горла, заболевает еще и желудок), он позволяет себе некоторую передышку. Сообщает Гисланцони, что работал недостаточно, но все же написал триумфальный марш. Франко-прусская война продолжается, хотя сопротивление французов, похоже, подходит к концу. Париж осажден, Наполеон III изгнан своими подданными. Верди глубоко огорчен поражением французов. «Несмотря на то, что положение очень тяжелое, — пишет он Чезаре Де Санктису, — я все же надеюсь. Надеюсь на мужество французского солдата, хотя и опасаюсь стратегического мастерства немцев».

В Сант-Агате стоит мягкий, необычайно теплый сентябрь. Верди гуляет по аллеям сада, бродит по берегу озера, подолгу сидит на скамейке. Его душа полна Аидой, ее нежной и в то же время сильной любовью, его волнует противоречивая и человечная Амнерис. Возможно, пока его меньше занимает Радамес: юноша внешне очень привлекателен. На его стороне молодость, удача, мужество, красота, обаяние. Прогуливаясь по саду среди платанов и магнолий, дубов, плакучих ив и вязов, Верди повторяет стихи из либретто, изменяет их, исправляет, подыскивает другие, но оставляет в неприкосновенности основное зерно драмы, стремясь, чтобы оно приобретало все более ясные очертания. Маэстро уже перешагнул границы так называемого зрелого возраста. Еще немного, и ему будет шестьдесят. Но пока, этой осенью 1870 года, он чувствует себя на редкость сильным, полным энергии, как никогда. И даже если это последний всплеск (как он с тревогой думает иногда), неважно. Главное, он полон огромного

желания писать, закончить — без малейших послаблений — эту свою новую оперу. В этом смысле примечательна одна из записок к либреттисту: «Синьор Гисланцони, последняя фраза вашего письма заставила меня содрогнуться: «Могу ли я начать третий акт? Как? Разве он еще не кончен? А я ждал его с часу на час. Я уже кончил второй акт. Поэтому постарайтесь прислать мне новые стихи как можно скорее. Тем временем я немного подчищу в разных местах уже написанное. Стихи финала хороши, но невозможно обойтись в конце без строфы для жреца. Рамфис — важное действующее лицо и должен непременно сказать что-нибудь... Не бойтесь церковных антифонов. Когда ситуация этого требует, надо отбросить колебания... Итак, смелей...»

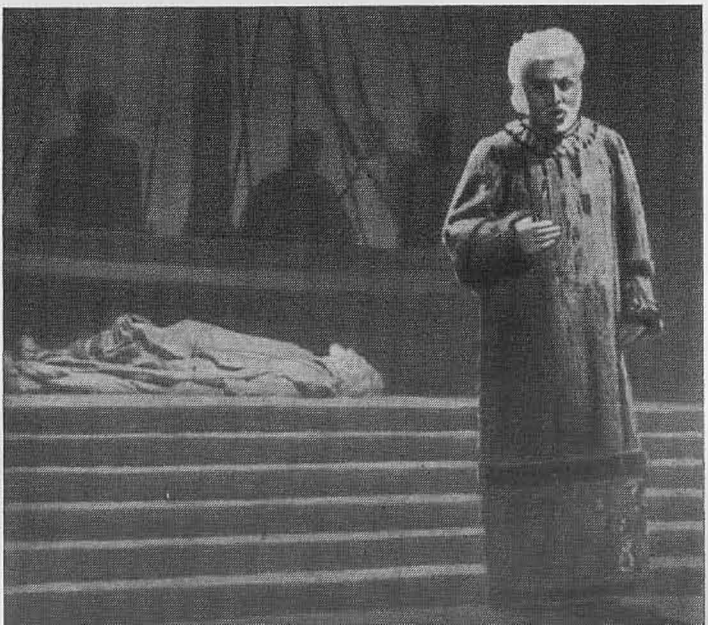
Славный Гисланцони не заставляет дважды повторять просьбы, и спустя неделю после записки Верди высылает ему весь третий акт. Маэстро доволен. «Очень хорош этот третий акт», — пишет он, но сразу же начинает критиковать, детально анализировать и давать новые советы, по существу, приказы, и все его замечания в высшей степени справедливы. Например, такое: «...после того как Амонасро произнес: «Ты раба фараонов», Анда может говорить только отрывистыми фразами». И еще: «Когда Амонасро открывается Радамесу — «Я царь Эфиопии...» — Радамес должен в этот момент один занимать всю сцену и в величайшем возбуждении говорить какие-нибудь странные, безумные слова». И ничего нельзя возразить. Верди в подобных случаях может выглядеть даже малоприятным, деспотичным и каким угодно. Но прав в конце концов всегда он. Им руководит редкое чувство театра, прирожденная способность определять, что «драматично», а что — нет, интуитивное ощущение сути, знание самого прямого пути для проникновения в человеческое сердце, к главному в ситуации, понимание законов столкновения чувств, всей сложности психологической правды героя. И вместе с этими прирожденными способностями он умеет ошеломляюще, гениально, человечно и бесподобным образом передать в пении волнение, тоску, тревогу, радость, беспредельную красоту человеческих чувств, каждый трепет, каждый вздох, малейшее волнение души. Именно так, как переживает сейчас Анда, которая рождается в его сердце идеальной, цельной и великой, как происходит это с Амнерис — ее противоположностью, как бы другой стороной медали эфиопской рабыни. Другой ее частью.



Джузеппе Верди в 1900 году. Фотография.

Симон Бокканегра — Тито Гобби.

Фиеско — Николай Гяуров.



Квикли — Валентина Левко в опере «Фальстаф».

Эрнани — Франко Корелли.

Герцог Мантуанский — Энрико Карузо.

Риголетто — Тито Гобби.

Герцог Мантуанский —
Леонид Собинов.

Герцог Мантуанский —
Иван Козловский.

Джильда —
Антонина Неждановa.

Азучена —
Ирина Архипова.

Граф ди Луна —
Юрий Мазурок.

Граф ди Луна — ▷
Павел Хохлов.

Виолетта — Фанни Сальвини Донателли.

Виолетта — Ирина Масленникова.

Виолетта — Аделина Патти.

Виолетта — Бэлла Руденко.

Виолетта — Мария Каллас.

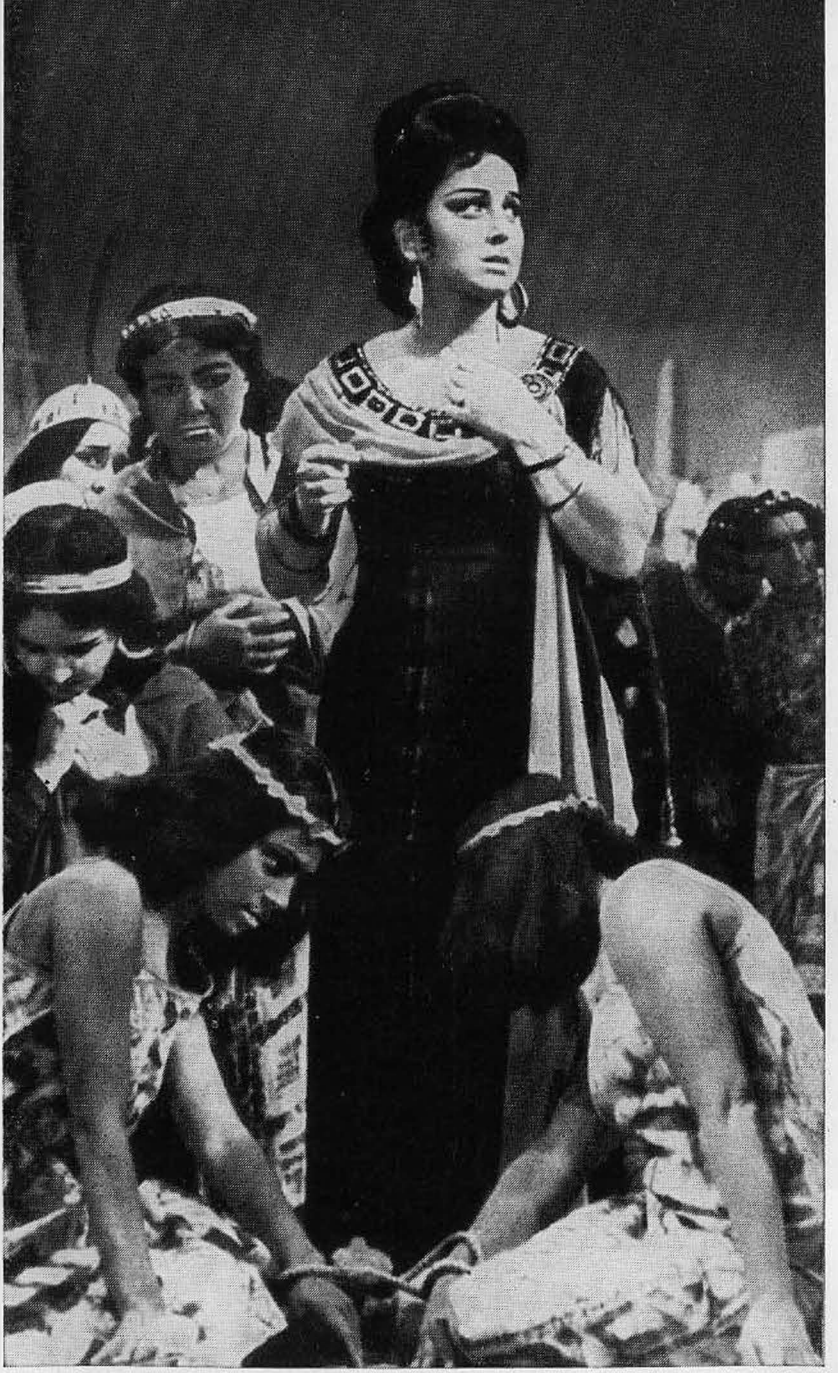
Альфред — Сергей Лемешев.

Аида — Тереза Штольц.

Амнерис —
Фьоренца Коссотто.

Амонасро —
Павел Лисициан.

Радамес — Георгий Нэлепп.



Амнерис — Елена Образцова.

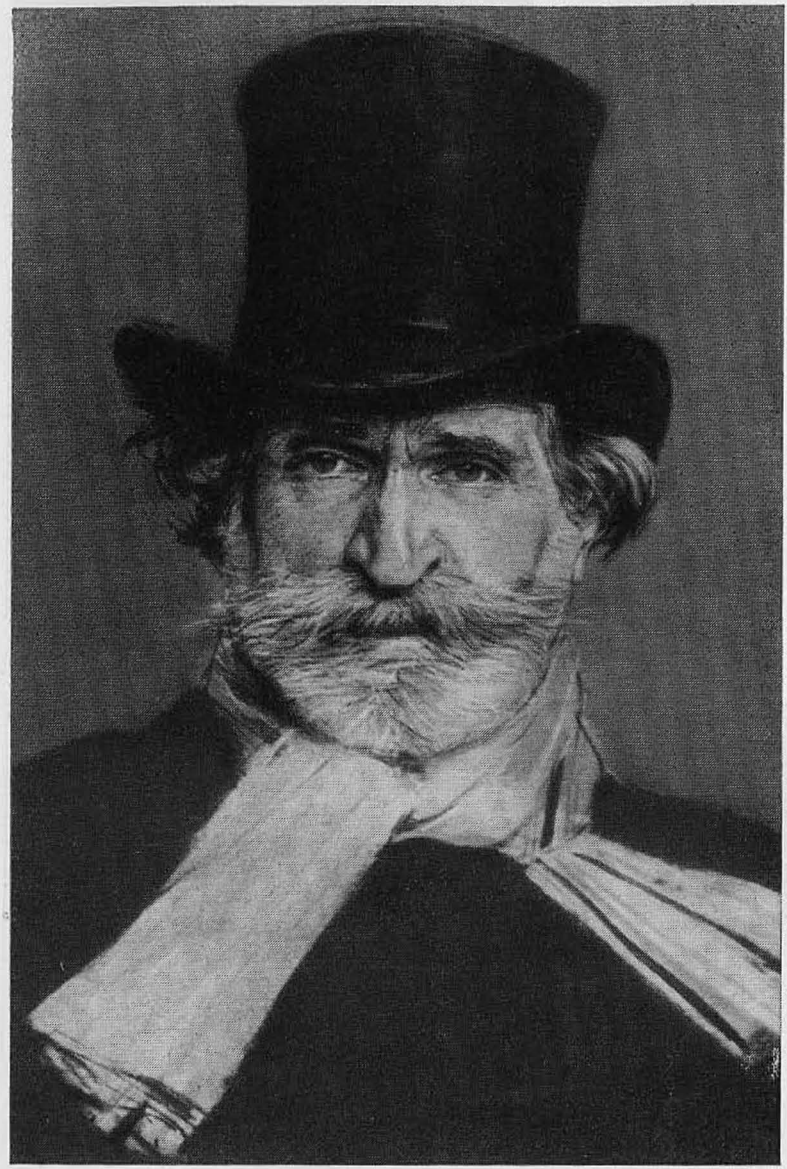
◁ Аида — Тамара Милашкина.

Дездемона — Рената Тебальди.

Отелло — Франческо Таманьо.

Отелло — Марио дель Монако.

Отелло — Владимир Атлантов.



Джузеппе Верди.

А что Верди не нужны голые схемы и бесплодные умствования, что он хочет только правды и человечности, видно из тех советов (еще прежде, чем будет закончена опера), которые композитор постоянно дает либреттисту: «Я бы отказался от строф и ритма, но позаботился бы о пении и оставил бы ситуацию такой, какая она есть, пусть даже в стихах для речитатива»; «Только не нужно никаких пустых слов...»; «Скорее к диалогу, неизменно живому и очень краткому...», «Размер по вашему усмотрению, и отбросьте диалог, если считаете, что так будет лучше». Это, только это важно ему и интересует его — подлинная жизнь, ощущение правды ситуаций и чувств. Без промедлений, без разукрашивания, без повторов. Он хочет, чтобы драма была такой же, как и его музыка, — невероятно изобретательной тематически и мелодически отличалась бы несравненной, настоящей естественностью, неистощимой фантазией. Тему, фразу, десять, сто музыкальных фраз Верди изобретает, чувствует, как они рождаются и растут в нем в зависимости от настроения героев, от его собственного душевного состояния, которое отражается в музыке, сочиняемой им. В ней он выражает свои симпатии и антипатии. В данный момент, например, он целиком на стороне французов, побежденных пруссаками, он с парижанами, оказавшимися в ужасной осаде. Он перечисляет две тысячи франков в пользу раненых французов. Его симпатии, впрочем, как всегда, на стороне побежденных. Победителей он никогда не любил. Вот почему фигура Амонасро, эфиопского царя, отца Аиды, побежденного египтянами и приведенного в цепях к фараону, сразу же привлекает его. Он делает из него яркий и выразительный образ. Это благородная и гордая фигура восхищает музыканта: Амонасро — пленник, его войско разгромлено, он даже скрывает, что он царь, но и в этом унижении чувствуется, что это герой, бесспорный герой с первых же тактов, едва он появляется на сцене. Да и все персонажи «Аиды», и это следует подчеркнуть, нравятся Верди, все имеют индивидуальные черты. Отрицательные в опере только жрецы. Это не удивительно, Верди никогда не любил служителей культа.

Сочинение продвигается быстро. Самое большее — ему нужен месяц, чтобы закончить акт. В октябре он уже может сообщить либреттисту, что готов третий акт. И снова, естественно, начинает торопить его. Ему опять очень нужно «что-то более новое... Нечто совершенно новое». Он признается Рикорди, что требователен, слишком

требователен: «Либретто еще не закончено. Не хватает квартета и исправлений. Бедный Гисланцони! Я очень мучаю его, но не могу иначе». Верди прав: «Аида» — опера исключительной важности, опера, в которую он пытается вложить все свои достижения — сценическую правду, волшебство и силу вокала и новое, возросшее значение инструментовки. Он говорит в это время: «...не надо быть в музыке исключительным *мелодистом*. В музыке есть нечто большее, чем мелодия. Это — сама музыка!» Именно это он и делает самым поразительным образом в «Аиде». Это нелегкая задача, не без риска и особых трудностей. Так что пусть Гисланцони гнет спину, потеет, выкладывается до конца. Он же, Верди, не может упустить такой случай.

В ноябре маэстро начинает работать над четвертым актом, наверное, самым трудным с точки зрения психологической и сценической. Однако он знает, по какому пути следует идти, чтобы достичь поставленной цели. Вот почему он подсказывает своей несчастной жертве, вздохнувшему было с облегчением Гисланцони: «Итак — несколько необычное *кантабиле* Радамеса, другое *кантабиле* Аиды, *пение* жрецов, *танец* жриц, *прощание с жизнью* любящей пары, in pace[1] Амнерис — все это составило бы одно целое, разнообразное и хорошо развитое; и если мне музыкой удастся связать все это воедино, окажется, что мы сделали нечто хорошее или, по крайней мере, необычное. Итак, смелей вперед: мы дошли до десерта — вы, по крайней мере». Ну до самого десерта они еще не дошли. Тем не менее Верди может уже предсказать конец мучениям либреттиста. Маэстро пишет музыку почти на едином дыхании, мелодии рождаются естественно, непринужденно. Он жалуется, говорит, что чувствует себя плохо, болит голова, устал. Но все это неправда. Он здоров и силен. Работает неустанно, долгие часы проводит за фортепиано, покрывая нотную бумагу черными закорючками.

На дворе снова осень, аллеи вокруг виллы усыпаны желтыми листьями, постепенно они начинают чернеть. Над озером, где однажды едва не утонула Пеппина, поднимается легкий туман. Погода стоит сырая, на дорогах много грязи. Но Верди нет дела до погоды. Он сочиняет музыку. И все. Пишет либреттисту: «Потрясающ выпад Амнерис! Вот и этот кусок готов. Не поеду в Геную, пока опера не будет закончена полностью. Не хватает послед-

[1] Мир праху *(латин.)*.

него куска четвертого акта, и надо еще инструментовать оперу, всю с начала до конца. Работы на месяц по крайней мере. Поэтому вооружитесь терпением и так распределите свои дела, чтобы, когда приедете в Сант-Агату, *вам не нужно было торопиться с отъездом обратно, ибо* придется очень тщательно приводить в порядок все либретто». И в следующем письме добавляет: «Приезжайте скорее, то есть сейчас же: выправим все». «Аида» закончена, и Верди сообщает об этом одному из друзей: «Моя опера для Каира закончена, но поставить ее нельзя, потому что декорации и костюмы — в осажденном Париже. Но это ничего. Огромное несчастье эта ужасная война, и очень плохо, что перевес взяли пруссаки. Перевес этот впоследствии станет роковым и для нас. Это война не только захватническая, не только война за власть; это война расовая, и она продлится долго, очень долго. Пруссаки сами в данный момент истощены, но они придут в себя и вернутся. Меня не пугают ни римский вопрос, ни мошенничество священнослужителей, меня приводит в ужас *сила этих новых готов*».

В середине декабря Верди переезжает в Геную. Стреппони позволяет себе облегченно вздохнуть — затворничество окончено. Она может вернуться в город, повидать знакомых, *выбраться из этой глуши, из этого* дома, затерянного среди бесконечных полей. Верди более чем удовлетворен результатами своих трудов. Но настроение его внезапно резко меняется. Все вдруг предстает в черном свете, он снова становится очень угрюмым. Наверное, это происходит оттого, что спало напряжение, в котором он жил, пока сочинял музыку, и он неожиданно почувствовал себя опустошенным, лишенным сил. И жизнь в этом шумном, людном городе, в этом палаццо с огромными комнатами, не нравится ему. Он тоскует, бродит из угла в угол, как потерянная душа. Стреппони *не в силах помочь ему, как бывало прежде* в подобных ситуациях. Теперь между ней и Верди стоит — поначалу лишь тенью, а потом все более реальная, *живая и угрожающая* — Тереза Штольц, *молодая и* уверенная в себе, повелительница.

Это о ней думал Верди, когда писал «Аиду». Стреппони догадывается об этом, ощущает все это тем шестым чувством, которым обладают любящие женщины, — оно у нее особенно обострено. Разумеется, она делает вид, будто ничего не замечает. Больше того, даже нападает на Мариани, называет его предателем, недругом. Но яс-

но, что она делает все это только для того, чтобы как-то защититься, чтобы никто не мог сказать, что она ревнует, мучительно, отчаянно ревнует своего Верди. А он весьма озабочен, он непременно хочет видеть Штольц в роли Аиды не только в Каире, но и на европейском дебюте оперы в «Ла Скала». Озабоченный, он пишет: «О, по поводу «Аиды» в Милане у меня совсем другие соображения... И два из них колоссальные! Бум!! О Фраскини нечего и думать! Тиберини уже много пел в Милане! *Я довольствовался бы каким-нибудь менее выдающимся* тенором, чем они оба, и взял бы двух отличных примадонн, которых, мне думается, сейчас нетрудно заполучить, Фриччи и Штольц. Чтобы ангажировать Штольц, нужно было бы немедленно отправиться в Венецию и договориться с нею прежде, чем об этом узнает Мариани. Имейте это в виду и запомните: Мариани испортит все, если только узнает. [...] Думаю, однако, что трудно будет ангажировать Штольц, чтобы об этом не узнал Мариани. А узнает, возникнут тысячи затруднений».

Постарался Мариани или нет (между ним и певицей все кончено, остается лишь досада покинутого любовника и злоба женщины, которая хочет быть свободной), только Штольц не будет петь в Каире. Зато ее удается заполучить для европейской премьеры в «Ла Скала». Верди, однако, беспокоится не только о певцах. Для спектакля в Милане, например, он советует Рикорди «сделать оркестр невидимым» и объясняет: «Эта идея не моя, она принадлежит Вагнеру, и она превосходна. Кажется немыслимым, что мы до сего дня допускаем, чтобы наши несчастные фраки и белые галстуки смешивались с костюмами египтян, ассирийцев, друидов и т. д. и т. п. ... Кроме того, мы видим всю оркестровую массу, являющуюся частью мира фантастического, почти среди партера, среди толпы тех, кто свистит или аплодирует. Прибавьте ко всему этому еще и раздражение, вызываемое тем, что мы видим в воздухе головки арф, грифы контрабасов и быструю жестикуляцию дирижера оркестра». Вместе с либреттистом Верди вносит окончательные поправки в партитуру, делает последние подчистки. Он договаривается с ним и о декорациях, о том, как ставить отдельные сцены. Во всем, даже в деталях, он скрупулезен и требователен. Маэстро понимает, что «Аида» — опера сложная, и чтобы она не оказалась слишком помпезной, нужно особенно продумать постановку. «Мы

должны позаботиться обо всем, — говорит он либреттисту, — должны отметить даже место, где следует появляться статистам и певцам».

Вся эта огромная работа, однако, не поднимает его настроения. Теперь, когда «Аида» закончена, во всяком случае в том, что касается сочинения музыки, он не знает, чем занять свое время. То, что он делает сейчас, — это лишь работа хорошего ремесленника, и этого ему мало. «Очень плохое у нас ремесло, — признается он, — едва закончишь партитуру, как тебе хочется основательно пересмотреть ее всю заново». Он не находит себе места не только оттого, что уже нечего больше писать. Теперь, когда у него больше свободного времени, он может лучше разобраться в самом себе, заглянуть в свою душу. Он не очень-то нравится себе: его чувство к Штольц, страдания, которые он доставляет Пеппине, разрыв с Анджело Мариани — все это тревожит и мучает его. Он знает, что у него несносный характер, что он эгоист и слишком многого требует от тех, кто живет рядом с ним, а сам не дает почти ничего. К тому же пошли сплетни, и злые языки, которых везде хоть пруд пруди, вовсю мусолят эту сложную и запутанную историю взаимоотношений Верди, Штольц, Мариани и Стреппони. Все эти слухи, что передаются из уст в уста, эти нашептывания, эти домыслы, прибавляемые к правде и без того достаточно безжалостной, словом, все, что только может возникнуть в подобной ситуации и к тому же в таком мире, как оперный театр, гнетет его и раздражает все сильнее и сильнее. Злой, раздражительный, угрюмый, он уже ничего не хочет, похоже, ничто больше не может порадовать его. Он долгие часы проводит в одиночестве, не замечая, как течет время, иногда забывает даже выйти к обеду. И тогда голос Стреппони отрывает его от мрачных мыслей.

Однажды Верди сказал: «Чтобы писать хорошо, нужно уметь писать быстро, *почти на одном дыхании,* оставив себе потом возможность исправлять, переделывать, подчищать общий набросок; иначе рискуешь писать оперу долго, с перерывами, создавая музыку мозаичную, лишенную стиля и характерности». И «Аиду» он написал почти всю на одном дыхании, с огромным душевным напряжением, вдохновенно, не зная усталости, с необыкновенной силой и жизненностью. Теперь ему остается только «поправить и одеть» оперу. Труд, вероятно, менее легкий, чем когда-либо. Или, возможно, он теперь тща-

тельнее работает над этой своей последней партитурой. Факт тот, что это занятие утомляет его. Он печален, особенно остро чувствует свое одиночество. Так уже бывало прежде. И еще будет позже. Но он не примиряется с этим приговором судьбы, обрекающим его на одиночество, хотя и не предпринимает ничего, чтобы изменить себя и свое поведение.

В конце года в возрасте 75 лет, одряхлевший, уже неспособный создавать музыку, умирает Саверио Меркаданте. Освобождается место директора Неаполитанской консерватории. Верди приглашают возглавить кафедру, которую занимал Меркаданте. Ответ маэстро прост: «У меня есть дом, дела, состояние в родных краях. Как же я могу бросить все и переехать в Неаполь? [...] Поблагодарите ваших коллег и скажите им, что я искренне желаю вам найти человека, который мог бы достойно занять этот пост. Неважно, знаменит он или нет. Важно, чтобы он был образован и не слишком педантичен». Чего только не бывает в жизни! Верди не приняли в молодости в Миланскую консерваторию (и это будет мучить его всю жизнь), а теперь предлагают ему место директора Неаполитанской консерватории только потому, что он знаменит. Верди, этот великий старец, как называют его современники, качает головой, щурит глаза в морщинках и усмехается. Он — директор консерватории! Только этого ему не хватало при его одиночестве, при той огромной тоске, что терзает его душу.

Быстро пролетает декабрь 1870 года. Париж продолжает сдерживать осаду пруссаков. Французская столица голодает. Ее обстреливают из пушек, но парижане держатся из последних сил. Гарибальди отдал себя в распоряжение нового французского правительства и во главе своих волонтеров отправляется сражаться с немцами. Ему поручают защиту Дижона. Его последователи, те, кто верил, что Рисорджименто приведет к настоящему возрождению итальянского общества, не могут спокойно смотреть, как страной управляют политики, не имеющие высоких идеалов. Верди недоволен тем, что происходит в Италии. Объединение страны не привело к всеобщему благоденствию. Во многих письмах этой поры он не раз говорит о своей озабоченности судьбой страны: «Какая судьба ждет Италию?», «Наше будущее представляется мне мрачным, боюсь, очень мрачным».

Не меньше волнует его и «Аида». Опера уже закончена, отшлифована, «одета», исправлена, просмотрена

сцена за сценой — одним словом, готова. Все, все готово, вот только дебют в Каире не может состояться, потому что невозможно переправить в египетскую столицу костюмы, декорации и сценическую машинерию, что по заказу архитектора Мариетта изготовлена в Париже. Оттуда совершенно невозможно выбраться из-за осады прусской армии. И сам Мариетт тоже не может выехать из французской столицы. Так медленно тянется время, и Верди испытывает адские муки. Опера, не вышедшая на сцену, к публике, — это неродившаяся опера. Настроение Верди становится все хуже и хуже, он не хочет видеть друзей, ни с кем не разговаривает. Жена словно и не существует для него. Маэстро без конца ворчит на всех и все. «Ох, какая же гадкая и несчастная эта война, — жалуется он в одном из писем, — и какими отвратительными могут быть люди, когда хотят». Тут он, впрочем, никогда не строил особых иллюзий. Маэстро расстроен, печален, огорчен. После пылкости «Аиды» — этот серый пепел.

ГЛАВА 17

ОТ ПИРАМИД К «ЛА СКАЛА»

Менее пяти месяцев понадобилось Верди, чтобы написать оперу. Но уже целый год приходится ждать премьеры. Исполнение «Аиды» в Каире откладывается из месяца в месяц. В конце концов это просто злая насмешка судьбы.

1871 год — важный год в истории Европы. 18 января в Версале торжественно провозглашается создание Германской империи, немецкого рейха во главе с императором Вильгельмом I Гогенцоллерном. Это триумф политики Бисмарка, венец его тщеславных устремлений. И через десять дней Германия и Франция подписывают перемирие. Париж истощен, уже нет никаких сил сопротивляться. По всей Франции проводятся выборы в Генеральную ассамблею. Обстановка в стране напряженная, растет всеобщее недовольство, по всему чувствуется: должно произойти что-то важное. И действительно, 18 марта в Париже вспыхивает восстание, провозглашается Парижская коммуна. Среди тех, кто примыкает к этому движению и становится коммунаром, много итальянцев. Ветер свободы, революционный вихрь долетает и до Италии. Несмотря на оппозицию Джузеппе Мадзини,

движение коммунаров находит поддержку и вызывает развитие свободолюбивых и социалистических принципов. Все чаще пробивает себе дорогу идея равенства и социальной справедливости, а также необходимости объединиться в борьбе против господствующего класса. Это первый серьезный опыт молодого рабочего движения Италии. Итальянская секция Интернационала, основанная в Неаполе Бакуниным, до сих пор имела очень мало последователей. Но после возникновения Парижской коммуны, освободительного движения, взятия Рима и провозглашения его столицей страны, после кризиса мадзинизма Интернационал находит внезапное и очень широкое распространение. Возрастает число его последователей, он становится все более популярным, укрепляются его низовые организации.

1 июля с большой помпой, несмотря на протесты Флоренции, столица Италии официально и окончательно переносится в Рим. Согласно переписи населения итальянцев насчитывается 26 миллионов 800 тысяч. Число неграмотных так же, как и безработных и полубезработных, не уменьшается. У наемных рабочих есть в основном обязанности и нет почти никаких прав, нет никаких гарантий. Их могут уволить в любую минуту с заводов и фабрик. На рынке труда растут очереди, получить работу считается подарком судьбы, а не гарантированным правом. Господствующий класс, надеясь на научный и технический прогресс, не заботится о прогрессе духовном и социальном. Правительство полагает, что страна идет к замечательному мирному будущему и научным достижениям. Открытие туннеля Монвизо, соединяющего Италию и Францию, считается символическим событием. Свет торжествует над тьмой, итальянцев ждут счастливые дни, все идет к лучшему. Остается лишь подождать, и все проблемы разрешатся сами собой.

Верди по-своему, хотя и не так определенно, верит в этот грядущий прогресс. Но он слишком пессимистичен по своей сути, слишком разочарован и скептичен по отношению к людям, чтобы увлечься такими радужными перспективами. Прогресс — это, конечно, хорошо, полагает он, но кто может поручиться, что мы станем более цивилизованными? Прочная крестьянская основа заставляет его с некоторым подозрением относиться ко всему новому. Теперь же он думает только об «Аиде» и ее первом исполнении в Каире. Джулио Рикорди, разумеется, готовит дебют самым тщательным образом, организует

многочисленные статьи для печати. Критик газеты «Перседеранца» Филиппо Филиппи обещает Верди приложить все усилия, чтобы поддержать оперу. Обещание весьма неудачное. Верди вскипает гневом и пишет Рикорди возмущенное письмо, угрожая уничтожить партитуру, если будет предпринято еще что-либо подобное для рекламы оперы. Филиппи он с сарказмом отвечает: «Вы едете в Каир? Это для «Аиды» одна из самых могучих реклам, какую только можно себе представить!.. Мне кажется, что искусство благодаря этому перестает быть искусством и превращается в ремесло, в увеселительную поездку, в охоту, в любую вещь, за которой гонятся и которая должна иметь если не успех, то известность во что бы то ни стало!.. Все это вызывает во мне чувство отвращения и унижения! Я всегда с радостью вспоминаю мои первые шаги, когда почти без единого друга, без того, чтобы кто-нибудь замолвил за меня слово, без приготовлений, без каких бы то ни было связей я представал перед публикой со своими операми, готовый к расстрелу и счастливый, если удавалось создать сколько-нибудь благоприятное впечатление. Теперь же сколько шума вокруг одной оперы!.. Журналисты, артисты, хористы, дирижеры, профессиональные музыканты и т. д. и т. п. — все должны принять посильное участие в распространении рекламы и создать таким образом раму из мелочей и суеты, не только не прибавляющих ничего к достоинствам оперы, но даже затемняющих ее реальную ценность. Это огорчительно, глубоко огорчительно!! Благодарю вас за любезные предложения относительно Каира. Третьего дня я написал Боттезини обо всем, что касается «Аиды». Желаю для этой оперы только одного — хорошего и прежде всего *осмысленного* исполнения в части вокальной, инструментальной и постановочной. Что же касается остального, то à la grace de Dieu [1]. Так я начал, так хочу и закончить мою карьеру».

Еще до премьеры «Аиды», осенью 1871 года, в Болонье поставили «Лоэнгрина» Вагнера — оперу, которая еще ни разу не шла ни на одной сцене Италии. Это Мариани пожелал включить ее в репертуар руководимого им театра. Он же сам превосходно дирижирует ею. Успех ошеломляющий. Вагнер присылает дирижеру свою фотографию с дарственной надписью, газеты превозносят новаторскую музыку композитора, болонская публика толь-

[1] Что бог даст *(франц.)*.

ко и говорит, что о «Лоэнгрине», о ее гениальном авторе. Во время одного из многочисленных повторов спектакля Верди приезжает в Болонью в театр «Коммунале» и внимательно слушает оперу своего соперника. У него припасен с собой клавир. «Лоэнгрин» производит на него впечатление, но он замечает, что опера слишком тягучая, статичная, нудная. Он делает в клавире некоторые пометки: «Красиво, но получается тяжело из-за того, что слишком много выдержанных нот у скрипок», «Очень интересна вся сцена», «Этот финал красив и загадочен», «Слишком медленно, слишком громко». И вот каково его окончательное мнение: «Музыка красива, когда она ясная, в ней есть мысль. Действие, как и слова, слишком растянуто. Отсюда скука». После окончания спектакля Верди не остается в Болонье, а отправляется на вокзал, чтобы уехать в Борго Сан-Донино. В зале ожидания он встречает Арриго Бойто, который тоже был на «Лоэнгрине». Их отношения довольно сухие. Верди знает, что Бойто — страстный поклонник Вагнера. Оба чувствуют себя неловко, смущенно здороваются, разговаривают о том о сем, обмениваются мнениями, удобно ли ездить ночью поездом, но ни слова не говорят о только что виденном спектакле.

Верди и Мариани, даже если официально не заявляют об этом, окончательно порывают всякие отношения. Маэстро не может простить бывшему другу, что именно он включил в репертуар своего театра оперу Вагнера. Дирижер не мирится с потерей Штольц и считает, что стал жертвой Верди. «В закулисной жизни, — признается он в одном из писем, — надо не иметь сердца, на все смотреть равнодушно, не заводить никаких знакомств и ни к кому не прикипать душой, вот тогда все будет хорошо».

«Аида» идет в Каире 24 декабря 1871 года. Верди не поехал в Египет. Он предпочел остаться в Генуе, чтобы как следует подготовить певцов, которые через сорок дней будут исполнять его новую оперу в «Ла Скала». В Каире партию Аиды поет Антониетта Поццони, Амнерис — Элеонора Грасси, Радамеса — Пьетро Монджини. Публика восторженно принимает оперу, восхищению нет предела. Критики изумлены. Все отмечают, что письмо маэстро стало изысканней, богаче, более тщательно отделаны детали, больше внимания уделено нюансам. Эрнст Рей — а он не только критик, но и композитор вагнеровской школы — заявляет, что был изумлен гармони-

ческой точностью Верди, его неожиданными модуляциями, оригинальностью его мелодической фантазии и мастерством инструментовки. «В оркестре изумительные краски, — отмечает Рей, — и переданы они с совершенной точностью». Этот Верди, который по-прежнему так непосредственно передает страсти и чувства, обращаясь ко всем людям без исключения, способен также находить тонкие нюансы, искусно соединять их и делать изысканную инструментовку, поручает, может быть впервые, такую важную роль оркестру. Этот Верди понемногу изумляет всех. Правда, находятся критики, которые из-за недостатка интуиции обвиняют автора «Аиды» в подражании Вагнеру. Филиппи, напротив, хвалит в «Персеверанце» оперу. «Верди, — пишет он, — идет тем же путем художественного прогресса, который начат в «Доне Карлосе», в то же время он не отказывается от своих прежних достижений: старый и новый Верди соединяются поразительным образом. Отход от прежних концепций и формул, несомненные уступки требованиям нового искусства очевидны, но при этом итальянский маэстро восхищает нас естественной мелодией, широтой фразировки, пылкой выразительностью». Другие критики тоже хвалят красоту мелодической изобретательности Верди в «Аиде» и безупречную точность музыкального письма.

Верди, похоже, не слишком озабочен исходом каирской премьеры. Он не волновался до спектакля, не переживает и теперь, после триумфального успеха оперы, о котором пишут во всех рецензиях. Конечно, это приятное известие. Но не более. В сущности, для него настоящий дебют — это премьера в «Ла Скала». Он приглашает в свой генуэзский палаццо певцов, которые должны петь в миланском театре. Это, разумеется, Штольц, Вальдман (Амнерис), Каппони и Пандольфини. Работа идет по четкому расписанию: ровно в час пополудни маэстро садится за фортепиано и репетирует два часа подряд. В три они уходят, и он начинает сам просматривать партии, подчищая их. Но этого мало. Верди хочет видеть, что делается в театре, хочет обо всем позаботиться сам. Он часто ездит в Милан для встречи с дирижером Франко Фаччо, который репетирует с другими исполнителями, хором. С той же тщательностью, с какой работал с Гисланцони над либретто, Верди ведет и репетиции. Он придирчив, неутомим, требователен: это его не устраивает, тем он недоволен, тут нужно больше огня, там надо еще раз пройти такой-то кусок, струнным необхо-

димо звучать нежнее, хор должен быть решительнее в атаках, декорации надо переделать. Он вечно всем недоволен, кричит, возмущается, стучит кулаками и топает ногами на сцене. Иной раз он сам замечает, что на него смотрят «сердито, как на разъяренное животное... — признается он, — потому что, по правде говоря, я не слишком-то вежлив в театре... и за его пределами тоже; и, на свою беду, я никогда не понимаю того, что понимают другие; и именно потому, что не понимаю, мне никогда не удается произнести те красивые слова и приятные фразы, которые так часто употребляют все. Нет, я не сумею, например, сказать певцу: «Какой талант! Какая экспрессия! Лучше быть не может! Райский голос! Такой баритон помнят только старожилы... Какой хор, какой оркестр!» И тут Верди верен себе. Он всегда был и будет ворчливым и угрюмым и похвал никому не расточает. Что же касается работы над «Аидой», то он никого не обделяет критикой и упреками.

До предела увлеченный заботами о постановке оперы, Верди совершенно забывает о жене. В течение дня они обмениваются лишь несколькими фразами, никогда не касаются личных отношений, а говорят только о политических или общественных событиях в стране. Верди не доверяется жене, не откровенен с нею. Он по-прежнему замкнут, сжат, как пальцы в кулаке. К тому же в доме теперь часто бывает Штольц, которая приходит на репетиции, отчего возникают неприятные для Стреппони ситуации. Джузеппина чувствует, что ее как бы отодвинули в сторону и любезны с нею только по привычке, ее уже ни во что не ставят. Она мрачнеет, старается не показываться на глаза мужу, редко выходит из дома, сводит до минимума свои контакты с окружающими. Когда же она узнает, что для премьеры в «Ла Скала» ее муж написал новый романс «O cieli azzurri» («О голубые небеса») и сделал это не столько в силу художественной необходимости, сколько для того лишь, чтобы могла еще ярче блеснуть Штольц, Стреппони воспринимает это как личную обиду, считает это прямым оскорблением. В глубине души она презирает певицу. Может быть, даже возмущена и «своим» Верди. Но никому ничего не говорит, не пытается излить душу. Приехав в начале января 1872 года вместе с Верди в Милан, поскольку тому нужно присутствовать на пробах оркестра и сценических репетициях, Стреппони держится замкнуто, в сторопе, скрывая глубокую обиду. Ей надо замкнуться в своем

горе, ибо она уверена, что Верди больше не любит ее. Это свое намерение отдалиться от общества она высказала еще до отъезда из Генуи в письме к Маффеи. В нем звучит признание разочарованной, печальной женщины, которая уже перестала бороться. «Я собираюсь, приехав в ваш прекрасный город, — пишет она, — перейти из моей генуэзской комнаты в номер миланской гостиницы. Мне уже давно нездоровится и все чаще хочется оставаться одной, поэтому мне будет трудно войти в привычную вам светскую жизнь. Несомненно также, что я не приму никаких приглашений на обед или в гости. Я не буду ни с кем знакомиться — ни с кем. Навещу лишь Тито Рикорди и бедного Пьяве. Буду часто заглядывать к тебе и, если захочется, пройдусь одна по городу...» Вот как преображается эта женщина. Она попрежнему бесконечно влюблена в своего мужа. А у того все время занято только репетициями. Он необычайно придирчив. Он снова и снова обдумывает все, что касается исполнения, заботится обо всем, даже о мельчайших деталях. Ни на что другое времени у него не остается, тем более на выяснение взаимоотношений с женой, которые, похоже, стали невыносимыми.

Вечер 8 февраля 1872 года холодный и скучный, моросит дождь. Термометр приближается к нулю. Площадь около театра «Ла Скала», однако, ярко освещена, свет фонарей рассеивается в легком тумане, который постепенно мягкой вуалью окутывает здание. Перед главным подъездом останавливаются запряженные четверкой лошадей нарядные кареты, из которых выходят элегантные дамы и господа во фраках. Театр переполнен, в партере, в ложах, на галерке нет ни одного свободного места. Публика с живейшим интересом и нетерпением ожидает начала спектакля. Успех определяется сразу, после первых же арий. И чем дальше, тем больше захватывает и покоряет публику очарование этой музыки, ее необыкновенная красота. После окончания второго акта миланская знать торжественно вручает Верди дирижерский жезл из золота и слоновой кости. Когда после молитвы Амнерис музыка умолкает и падает занавес, зал взрывается нескончаемыми аплодисментами. Зрители выкрикивают имя автора, требуют «бис», вызывают исполнителей. Тридцать два раза приглашают на сцену маэстро, а затем, поскольку аплодисменты не прекращаются, он вынужден выйти еще восемь раз—строгий и сдержанный,—чтобы поклониться публике, которая, как писали хроникеры, была

«в радостном экстазе». В «Гадзетта музикале» критик Сальваторе Фарина пишет, что «...«Аида» — это превосходнейшее творение. И надо отметить, что это не вагнеризм, который презирает мелодию, душит пение, путается в поисках невозможных, созерцательных гармоний и довольствуется лишь мудреной инструментовкой, а *музыкальная драма,* которая, не изменяя ни музыкальной, ни драматической идее, из всего извлекает пользу и оказывается выразительной».

В другой газете, «Иль Троваторе», утверждается: «...перед лицом такого важного и необычайного события, каким является спектакль «Аида» в «Ла Скала», надо оставить обычный стиль, отказаться от критики и восхвалений и торжественно увековечить память об этом спектакле, передав в самый величественный из всех храмов, возведенных в честь оперного искусства, прославленное имя Верди». Не вся критика, однако, положительная и такая восторженная. «Ла гадзетта ди Милано» пишет: «Неоспоримо, что «Аида» свидетельствует о величайшей деградации творчества Верди. Это эклектический музыкальный жанр, в котором преобладает чужеземный элемент... и вот почему мы с величайшим огорчением наблюдаем, как постепенно меркнет плодотворная фантазия Верди...» В «Космораме» появляется резкая, уничтожающая критическая статья, в которой, между прочим, говорится: «Заморские приемы, откровенно использованные в «Аиде», может быть, и радуют слух публики, но оставляют холодным ее сердце... Скажем прямо автору «Аиды», что его новая работа — последняя не только в хронологическом смысле, но также и в художественном...» Находятся даже такие критики, которые без всяких колебаний утверждают, будто Верди настолько подражал Вагнеру в музыке, что романс «Numi pietà» («Боги, сжальтесь») взят из сцены появления Лебедя в «Лоэнгрине». Даже в образованных кругах Милана говорят, что Верди приобщается к вагнеризму. И многие добавляют, что маэстро из Буссето уже утратил силу и вдохновение, что он повторяется.

Ему же, еще больше замкнувшемуся в себя, еще более ревностно, чем обычно, относящемуся к себе, досаждают как неумеренные, беспрестанные похвалы вроде той, что появилась в «Иль Троваторе», так и критика предвзятая, недобросовестная или же неспособная разобраться в том, о чем она пишет, и такая критика досаждает ему больше всего. Его реакция на это такова: «Ту-

поумная критика и еще более тупоумные похвалы; ни одной высокой творческой мысли; ни одного человека, который потрудился бы заметить мои намерения... все время глупости и вздор, и в основе всего нечто неуловимое, но отдающее ненавистью ко мне, как будто я совершил преступление тем, что написал «Аиду» и потребовал хорошего ее исполнения. Не нашлось, наконец, никого, кто пожелал бы заметить хотя бы реальный факт — наличие исполнения и постановки необыкновенных! Не нашлось никого, кто сказал бы мне: *«Благодарю тебя, собака!»* Не будем больше говорить об этой «Аиде», которая хотя и дала мне кучу денег, но вместе с тем принесла бесконечные неприятности и величайшие художественные разочарования». Затем он посылает Рикорди еще более сердитое письмо: «Ради бога, не говорите больше о ней и не защищайте больше меня. Говорите лучше, что «Аида» — это недоносок, компиляция, самая плохая опера, какая только существует на свете, неважно. Никто не пострадает от этого — разве только репутация автора...» Это верно, Верди держится слишком высокомерно, более того — он нетерпим к критике, совершенно не выносит ее и еще меньше тех, кто пишет эти критические высказывания. Но он и ушел дальше них, он с этой своей «Аидой» намного выше тех, кто обязан рецензировать ее. И если у них нет сердца, чтобы понять все до конца, тем хуже для них. Он, само собой разумеется, не станет оправдываться. Он написал оперу, следуя новой концепции, которая родилась у него в душе в результате многолетних поисков. В сущности, если разобраться, она стала складываться, еще когда Верди перерабатывал «Макбета», даже раньше, когда переделывал «Силу судьбы», где он испробовал новый язык, особые выразительные приемы, не отвергая, однако, достижений прошлого. Как хорошо сказал в своей книге о Верди «Страна оперы» Барилли, в «Аиде» композитор «презирает парафразы, неистово врывается, кривой саблей разрубая узлы, заставляет проливать отрадные слезы и кровь, обрушивается на публику, заталкивает ее в один мешок, взваливает на плечи и удаляется огромными шагами, унося его в огненные вулканические владения своего искусства».

В высшей степени справедливо это суждение о вердиевском искусстве, но по поводу «Аиды», наверное, следует добавить еще кое-что. Это опера, в которой ему удается уравновесить страстность и мощь, что была у

молодого Верди в «Трубадуре», с лирической и гармонической, абсолютно строгой чистотой. «Аида» — это страстный гимн юности, которую Верди — он знает это — утратил навсегда. Это поэма о любви двух юных сердец, сочиненная и пропетая уже немолодым человеком. В ней маэстро удается увязать, как справедливо отмечает Массимо Мила, «прирожденные силы души и гарибальдийскую доблесть своего вдохновения со зрелостью духовного мира, умудренного и углубленного немалыми годами жизненного опыта, и со стилистическим совершенством, достигнутым упорным и трудным поиском». В «Аиде» Верди снова приходит к прямому контакту с публикой. Может быть, больше нет того огромного, поистине спазматического накала, какой был в 1850 и 1851 годах. Нет и того более тонкого, но не менее сильного напряжения, как в «Бале-маскараде». Возможно, в образе главной героини и в ее любви к Радамесу больше элегии, чем сокрушительной страсти. И звучит в ней, во всяком случае, мне так кажется, нежная, печальная покорность судьбе. Видимо, смерть тут рассматривается как некое ослабление напряжения, иными словами, освобождение. Но вместе с этими новыми для Верди особенностями сколько мелодичности в пении и какая лирика! Никто больше не сумеет, как Верди в «Аиде», сплавить воедино, в одно целое, популярную выразительность и изысканность, редкое техническое мастерство, превращающееся в открытие.

Новый путь — вот что представляет собой «Аида». Это утверждение солнечности, самой чистой мелодичности. В этой опере сила воображения и психологического проникновения Верди достигли почти идеального совершенства. Как автора «Риголетто», «Трубадура» и «Эрнани» маэстро нередко упрекали в том, что он грубо-повелителен, порой вульгарен, что музыка его — это сплошные стоны и неистовства. Больше того, его обвиняли в пустой, напыщенной, риторической звучности, утверждали, что он не следит за оркестровыми и инструментальными тонкостями и все время спешит и тяжело дышит, словно человек, готовящийся к прыжку. Обвинения смехотворные, разумеется. Но следует уточнить, что в «Аиде» уже нет крови — в ней все смягчено, до проникновенного лиризма, до мягкости плача, сведено к утонченной психологической интуиции. Достаточно вспомнить тему любви Аиды, какой начинается увертюра оперы, ту напряженную и нежную мелодию скрипок, кото-

рая поднимается в высоком регистре, стоит вспомнить это, чтобы понять, как велико творческое счастье Верди в этой опере, где, несмотря на фараонов и слонов, на шествия и обилие воинов и пленников, несмотря на помпезность всей картины, сохраняется нежный фон, непрестанно обновляющийся, как морские волны.

«Аида» — это воспоминание о молодости, сожаление о ней, и это делает ее неповторимой в вердиевском творчестве. Это абсолютный шедевр, который надо или целиком принимать, или полностью отвергать. И отвергают ее те, у кого холодное сердце, кого не задевает искреннее волнение души. «Аида» — это опера совершенной, но не ослепляющей красоты. Опера, которая волнует нас, потому что она правдива, как сама жизнь. Жизнь, которой, по мнению Верди, руководит судьба, неподвластная нам. Жизнь, которая с каждым днем становится короче, сжигает нас и приближает к смерти. Той смерти, какая ожидает Радамеса и маленькую, страстно влюбленную эфиопскую царевну, смерти, которая в конечном итоге освобождает от жизни и, по словам Верди, не сопровождается громкими и отчаянными криками. «В конце я бы хотел,— пишет он Гисланцони, — избавиться от обычной агонии и избежать слов: «Я умираю... раньше тебя... жди меня... Мертва, а я жив еще!..» и т. д. и т. д. Я хотел бы нечто нежное, воздушное, какое-то кратчайшее двухголосие, прощание с жизнью. Аида тихо опустилась бы в объятия Радамеса. Тем временем Амнерис, стоя на коленях на камне, закрывшем вход в подземелье, пела бы некий Requiescat in pace» [1].

Словом, финал, противоположный финалу «Трубадура». Финал, в котором есть что-то от «Либера ме», уже написанного Верди для Реквиема памяти Россини и еще звучащего в его душе, словно горестный и печальный колокольный звон, оповещающий о конце молодости, любви, жизни, о том, что все это не выдержало соприкосновения со смертью, сломалось, раскололось, рассыпалось в прах.

Простая и в то же время изысканная, понятная и рафинированная в выражении чувств, отличающаяся редкостным равновесием между пением и оркестровым звучанием, «Аида» сразу же завоевывает всеобщее признание. Нет такого итальянского театра, который не хотел бы поставить ее. И главная исполнительница все она же— Штольц, красавица певица, соперница Стреппони. Теперь

[1] Покойтесь с миром *(латин.)*.

на правах старого друга она постоянно бывает в доме Верди в Генуе или в Сант-Агате. Джузеппина страдает, но принимает ее, терпит. Она не может даже как-либо проявить свое отношение. Смотрит на Штольц, на ее красоту, молодость, уверенность, венец славы, озаряющий ее. Взглянет на себя — старуха, даже глаза потухли, ничего не осталось от прежней живости, лишь печаль и растерянность. Потом переводит взгляд на своего Верди, на этого крестьянина, который, постарев, лишь выиграл от этого — лицо стало благороднее, красивее. Это лицо человека, который все понял, все испытал и теперь на пороге старости отдается мечте о любви. Он стар, это верно, но крепок и силен, как дуб, держится прямо, в лице воля, отнюдь не смирение. Могучий и властный старик, привыкший всегда и во всем быть правым. Старик, которому природа и годы дали божественный дар.

Что можно поделать с этими двумя характерами? Как противостоять им? У Джузеппины Стреппони уже нет больше желания сопротивляться. Она может только делать вид, будто ничего не происходит, играть роль женщины, которая ничего не замечает, роль счастливой жены и подруги великого гения, самого знаменитого, самого прославленного композитора Италии. Она глотает горькие пилюли, но у нее нет другого выхода из положения. Она даже отвечает на благодарственные письма, которые после каждого посещения присылает ей Штольц. Та тоже готова играть роль доброй и милой подруги. А добрая и милая подруга всегда должна поблагодарить после того, как погостит в чьем-то доме пять или десять дней. И раз уж Штольц пишет, Стреппони, как того требует вежливость, отвечает: «Я надеюсь так или иначе, что ваши дружба и уважение не обойдут меня, и думаю, что не обманываюсь, считая вас во всем достойной дружбы моей и моего Верди». Сколько грусти, если вникнуть, в этом выражении «мой Верди», которым заканчивается робкое и смиренное письмо.

ГЛАВА 18
РЕКВИЕМ ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО ЧЕЛОВЕКА

В Сант-Агате переживают грустные времена. Верди нездоров, у него болит желудок, он совсем пал духом, ему все безразлично, он отказывается даже от своих любимых прогулок по полям. И у Стреппони тоже, разумеется, нет

никакого желания улыбаться. «У меня так тоскливо на душе, — пишет она Маффеи, — так тяжело, что порой плачу и иногда даже боюсь самой себя».

Стреппони как потерянная бродит по огромным комнатам виллы Сант-Агаты, присматривает за прислугой, иногда принимается вышивать в тени под деревом. Сад разросся, это уже настоящий парк. Много цветов, кусты роз, клумбы. Она не узнает эти места, где была так счастлива когда-то. Теперь они словно чужие, враждебные. Иногда у нее возникает желание покинуть Сант-Агату, уехать куда-нибудь, куда угодно. Но уехать. Чтобы кончилась наконец эта история со Штольц, вернее — никогда и не было бы ее, и все бы стало как прежде, когда «ее» Верди был действительно ее и никакая другая женщина не отнимала его. Так проходит лето 1872 года — без видимых перемен, без новостей, супруги мало разговаривают друг с другом. Верди держится отстраненно, кто знает, о чем он думает и о ком. Маффеи, собиравшаяся навестить их, откладывает поездку. И супруги Верди отправляются, как обычно, в Париж, оба более грустные, чем всегда.

Во французской столице Верди слушает музыку, ходит в театры. Нужно узнать, что происходит в мире, получить представление о том, что пишут другие композиторы. Но в августе они уже возвращаются в Сант-Агату. Снова лениво тянутся дни, заполненные скукой и тоской. Некоторое оживление вносит спор с Гверрацци, который выступил со статьями против Мандзони. «Очень печально к тому же видеть, — пишет Верди, — как итальянцы (это верно, что священники — не итальянцы) смеют не только нападать, но и оскорблять Мандзони». Потом он возмущается теми, кто собирается ставить «Аиду» без должной тщательности, не заботясь как следует о хоре и оркестре, недоволен верхоглядством разных импресарио, негодует по поводу недостаточной профессиональной подготовки и небрежности музыкантов. Это все тот же Верди — ворчливый, раздражительный, готовый вскипеть гневом. Верди, который, когда идет работа над его оперой, упрямо настаивает, чтобы все было сделано как надо. Однако теперь он не так сильно злится, стал немного спокойнее. Возможно, он от многого устал — от своего сердца, например, способного на сильные чувства; от известий о Мариани (его бывший друг превратился в тень, он болен и очень страдает), который дирижирует «Тангейзером» — второй оперой Рихарда Вагнера, ставящей-

ся в Италии. На этот раз, однако, нет такого ошеломляющего успеха, какой был на «Лоэнгрине». Публика лишь вежливо аплодирует, изредка проявляя настоящий интерес к тому или иному музыкальному эпизоду. Мариани становится все хуже, болезнь, от которой он страдает, вызывает нестерпимые боли. Он не может больше дирижировать. Пройдет еще немного времени, и он умрет. Верди, позабыв недавние разногласия и взаимную ревность, будет скорбеть об утрате большого художника. Но не более. Его душа тоже умеет быть твердой. О дружбе, о старой привязанности — ни слова, ни малейшего намека.

Жизнь продолжается, но жить трудно, и быть человеком еще труднее. Это Верди снова и снова осознает каждый день, хотя голова его стала совсем седой и лицо покрылось морщинами. Вместе с женой он едет в Неаполь, где готовится постановка «Аиды». Маэстро не слишком доверяет театру «Сан-Карло». И тут действительно все осложняется. Сначала заболевает Штольц, главная исполнительница, и все останавливается в ожидании, когда она поправится. Потом обнаруживается, что в «Сан-Карло» всюду полный беспорядок и неорганизованность. Верди негодует: «В «Сан-Карло» царят невежество, инертность, равнодушие, беспорядок, абсолютное запустение. Это невероятно: но мне даже смешно делается, когда я, успокоившись, думаю о том, сколько я стараюсь, сколько переживаю, с каким упрямством пытаюсь во что бы то ни стало добиться своего. Мне кажется, что все смотрят на меня, усмехаются и говорят: «Он что, сумасшедший?»

Верди вынуждает называть себя сумасшедшим, и все же снова и снова заставляет репетировать, до тех пор, пока все не получится как следует, пока не добьется заметных улучшений. А в ожидании, когда поправится Штольц, сочиняет «Квартет» для струнных. Как родилась у него эта идея и почему он захотел написать «Квартет» (камерный жанр, никогда не интересовавший его), об этом ничего не известно. Можно попытаться объяснить это тем, что в нем живет властное желание отточить свою технику, сделать более выразительным письмо, испробовать себя и в других формах музыкального языка. Конечно, «Квартет» нельзя отнести к числу значительных произведений, в нем не чувствуется вдохновения Верди, но он свидетельствует об уверенной технике маэстро, об умении изобретать даже несвойственную ему музыку. Примечательно, что в нем ощущается явное подражание Бетховену.

Однажды в Неаполе большой друг композитора художник Доменико Морелли привел к нему в гостиницу худого, плохо одетого, встрепанного молодого человека с горящими, живыми глазами. Его должны призвать на военную службу, но он хочет быть скульптором. Быстро говоря на неаполитанском диалекте, он объясняет, что не хочет надевать форму пехотинца и, чтобы избавиться от призыва, ему необходимы 1500 лир. Если Верди может дать ему эти деньги, он берется вылепить его бюст. Юноша нервничает, говорит прерывисто, часто оглядывается, словно затравленный зверь. Его имя — Винченцо Джемито. Верди соглашается, и за несколько дней молодой скульптор делает поясное скульптурное изображение композитора — маэстро выглядит насупленным, сильно подчеркнута выпуклость лба. Скульптура производит впечатление на Верди, и он заказывает Джемито портрет Джузеппины, который тот исполняет в более условной манере, с печалью в лице. Скульптор приносит свою работу музыканту и замечает: «Однако не нравится мне лицо вашей жены».

Их отношения, хотя они и обмениваются несколькими письмами, дальше этого не пойдут. Джемито позднее скажет, что Верди был не слишком благороден в денежных расчетах. И все же одно несомненно: исполнив бюст Верди, Джемито создал гениальное произведение, точно уловив характер музыканта, мир его образов, его психологию. Этот портрет исполнен на одном дыхании, полон силы и прозрения.

Между тем поправилась Штольц. Надо продолжать работу над постановкой «Аиды». Репетиции идут из рук вон плохо. Маэстро порой теряет терпение, кричит, бушует, упрекает, командует. Измученный, он признается: «Я бы немедля уехал из Неаполя, чтобы тотчас же взять в руки лопату и начать копать землю, даже ночью». Однако Верди не двигается с места, не уступает. Продолжает репетировать, переделывать, увязывать мизансцены, движения статистов, шлифовать исполнение певцов, ансамблей, дуэтов, терцетов и всех вместе. Напряженная, кропотливая работа. Что-то одно одобрит и очень многое заставит переделать. Богу угодно, однако, чтобы после стольких мучений, страданий и переживаний дело дошло наконец и до премьеры, и все, похоже, складывается превосходно. «Аида» воспламеняет неаполитанскую публику и проходит с триумфальным успехом. Возбужденные зрители громкими криками требуют маэстро

на сцену, и после окончания спектакля провожают его с зажженными факелами до гостиницы. В газетах появляются рецензии, вроде той, что подписана Микеле Капуто: «Отныне и впредь, если кто-нибудь захочет сказать, что какой-нибудь концерт, спектакль, певец, виртуоз, композитор и т. д. достиг наивысшего успеха, надо говорить — успеха «Аиды».

В апреле супруги Верди покидают Неаполь и возвращаются в Сант-Агату. Маэстро нервничает, он неспокоен, словно предчувствует что-то недоброе. Ему не сидится на месте, он не может сосредоточиться, даже когда читает. Чтобы как-то отвлечься, он уезжает ненадолго в Парму, Турин, Геную. По крайней мере, не думает о себе и чем-то занят, бывает в различных местах, видит людей, с кем-то разговаривает. Одно несомненно: когда Верди далеко от дома, когда рядом нет Пеппины, ему легче скрывать свою мучительную депрессию. По возвращении в Сант-Агату Верди получает письмо от жены Пьяве. Она была вынуждена отправить мужа в больницу, дома не могла больше ухаживать за ним. Но денег, этих проклятых денег, нет. Она с трудом сводит концы с концами. Поэтому добрый Франческо Мария Пьяве помещен в больницу для бедных. Верди не по себе, он вспоминает о том, как они вместе работали над «Травиатой», «Риголетто», какой был успех, как аплодировала публика, вызывая на сцену даже либреттиста, этого самого либреттиста, который теперь, парализованный, немой, беспомощный, лежит в какой-то плохой больнице, без всякого ухода. Верди тотчас же пишет Маффеи и просит позаботиться о Пьяве, сделать так, «чтобы несчастнейший больной, оставаясь в больнице, получил бы самую неотложную и квалифицированную помощь, но в отдельной палате, а не вместе с другими больными, и был бы *оплачен* пансион». Деньги, разумеется, даст он. Кто знает, может быть, при этом он вспоминает Пьяве таким, каким тот был на баррикадах, с пером на шляпе, или позднее — в сражениях с австрийцами в Венеции много, так много лет назад, а он, Верди, писал ему из Парижа.

«Я не представлял, — продолжает маэстро в том же письме, — что он лежит в больнице на бесплатной койке вместе с другими! Бедный Пьяве! Какой конец! Сделайте, сделайте так, чтобы этот несчастный имел все удобства, и я буду крайне вам благодарен». Несколько дней Верди ходит мрачный, молчаливый. Несчастье, случившееся с Пьяве, заставляет его задуматься. Возможно ли,

чтобы так кончал жизнь человек, проработавший весь свой век в театре? Мыслимо ли, чтобы, перестав писать, он дошел до такой нищеты? Верди всегда думал, что, в сущности, в жизни только и есть что много шума поначалу, а затем множество страданий, трудов и борьбы. И все это лишь для того, чтобы прийти в конце концов к смерти, к ничему.

Еще больше огорчают и угнетают Верди плохие известия о нездоровье Мандзони. Все та же Маффеи пишет ему, как плох великий писатель. Ответ Верди говорит о глубоком огорчении, тревоге, беспросветности: «Сильно обеспокоен тем, что вы пишете о Мандзони. Ваше сообщение взволновало меня до слез. Да, до слез, потому что, как ни загрубел я от мерзости этого мира, у меня еще остается немного сердца и... я еще плачу. Не говорите об этом никому, но иногда я плачу!»

Утром 6 января 1873 года по дороге в церковь Сан-Феделе Алессандро Мандзони вдруг теряет сознание и, падая, ударяется лбом о ступеньку. С этого момента его сознание помутилось. Он утрачивает память, не узнает окружающих, дорогие ему места и, что еще хуже, прочитанное. Мысли Великого Ломбардца путаются все чаще и чаще. Он с трудом говорит. С его губ слетают лишь клочки фраз и обрывки мыслей. Он еле держится на ногах, похудел, кожа становится еще морщинистей, большие темные пятна обезображивают его руки и лоб. Рассудок возвращается к нему все реже и реже. Он превращается в свою тень.

О некоторых вещах Верди не желает ни читать, ни слышать. Он вычеркивает их из своей памяти. Так и тут он отказывается верить, что Мандзони существует только физически. Это неприятно ему. В ночь на 12 мая у Мандзони начинается очень бурный нервный припадок. Его борьба со смертью продолжается одиннадцать дней. Он умирает 22 мая около шести часов вечера. 23 мая Верди посылает письмо Джулио Рикорди: «Я глубоко опечален смертью нашего Великого Человека! Но я не приеду завтра в Милан, так как у меня не хватает мужества присутствовать на его похоронах. Я приеду на днях с тем, чтобы посетить его могилу — один — так, чтобы меня не видели, и с тем, чтобы, может быть (после определенных размышлений и после того, как взвешу свои силы), предложить нечто, дабы почтить его память. Держите все это в секрете и не говорите также никому ни слова о моем приезде; мне так тягостно читать газеты,

говорящие обо мне и приписывающие мне слова, которых я не говорил, и поступки, которых я не совершал». 29 мая при огромном стечении народа проходят похороны Алессандро Мандзони. Улицы, по которым движется траурный кортеж, заполнены молчаливыми людьми, некоторые преклоняют колени и крестятся. В знак траура закрыты витрины и двери магазинов. В тот же день Верди пишет Маффеи: «Я не присутствовал на похоронах, но немногие в это утро были так печальны и взволнованны, как я, хотя и был далеко. Теперь все! С ним кончается самая чистая, самая светлая и самая высокая наша слава. Я просмотрел много газет! Ни одна не пишет о нем так, как следовало бы. Много слов, но все они идут не от сердца. Нашлись и недобрые. Даже о нем! Ох, какие же мы, люди, гадкие!»

Как он и писал Рикорди, 2 июня Джузеппе Верди один приезжает в Милан, чтобы посетить могилу Мандзони. Предупреждена только Маффеи: «Я в Милане, но прошу вас никому не говорить об этом, никому... Где похоронен наш Святой? Приеду к вам завтра после десяти». Рано утром он приходит на кладбище, идет к могиле писателя и некоторое время молча стоит перед ней, склонив голову. День выдался отличный, ярко сияет солнце, легкий ветерок колышет вершины кипарисов и густую листву ив. Верди обводит взглядом кладбище и с цилиндром в руках медленно направляется к воротам.

На следующий день, прежде чем покинуть Милан, он пишет своему издателю, подтверждая намерение «создать мессу по умершему, чтобы она была исполнена в годовщину смерти Мандзони. Месса будет весьма внушительна по размерам, и, кроме большого оркестра и большого хора, понадобятся (пока не могу сказать точно) четыре или пять солистов. Как, по-вашему, возьмет ли на себя муниципалитет расходы по исполнению? Переписывание партий я сделаю за свой счет и сам же готов дирижировать как на репетициях, так и в церкви. Если считаете, что это возможно, поговорите с мэром». Разумеется, миланский муниципалитет с восторгом принимает предложение, и мэр Джулио Белинцаги с восхищением и почтением благодарит Верди. «Ни вы, ни комиссия, — отвечает Верди, — не должны благодарить меня. Веление сердца побуждает меня сделать все, что в моих силах, чтобы почтить память этого великого человека, которого я так уважаю как писателя и как гражданина, как образец добродетели и патриотизма! Когда работа над мессой будет

продвинута, я непременно сообщу, что необходимо для исполнения, укажу место исполнения, наиболее достойное и страны, и человека, утрату которого мы оплакиваем».

«Диэс ирэ» и «Либера ме» уже написаны. Это те части, какие он сочинил для мессы памяти Россини, так и не исполненной тогда. Теперь необходимо передать чувство скорби, тоску, страх перед небытием, которые рождаются у него при мысли о смерти, чувство бессилия перед этой столь беспредельной тайной. Можно даже сказать, что в каком-то смысле весь этот Реквием уже звучит в его душе.

25 июня Верди с женой уезжают во Францию. В Париже супруги остаются около трех месяцев. Город, который маэстро всегда так любил, хотя и называл «большим Вавилоном», на этот раз восхищает его еще больше. Он помогает ему сосредоточиться, создает нужный настрой для сочинения Реквиема. Неважно, что это самый шумный на свете город и с утра до вечера тут полно народу и оживленное движение на улицах. Сейчас ему нужно именно это, он как раз таким хочет видеть Париж. Верди много ходит пешком, заглядывает в самые отдаленные места, часто бывает на Монмартре, на Монпарнасе и, конечно, на Елисейских полях, причем предпочитает гулять один, а не с Джузеппиной. Пишет письма, в которых не забывает пустить стрелу в адрес французов, осуждает поведение пруссаков и их некультурность. Довольно редко бывает в театре, музыку почти не слушает. Он в Париже не для того, чтобы знакомиться с музыкальными новинками. Ему просто захотелось приехать сюда. Он и сам не может объяснить толком почему.

В середине сентября супруги Верди возвращаются в Сант-Агату. Виллу окружают необыкновенная тишина и покой. Дни становятся короче, пройдет еще неделя, и лето кончится. Маэстро сразу же начинает приводить в порядок винный погреб, чтобы он был готов принять урожай винограда. Потом интересуется, как идут работы на полях и на фермах, все ли делается так, как он велел. У него немного болит горло, покраснело, но это вполне понятно — ведь он пишет Реквием.

Смерть Мандзони, долгое пребывание в Париже, работа над мессой — все это вместе в какой-то степени способствовало тому, что жизнь супругов стала намного спокойнее — нет больше ссор, перебранок, непонимания, угрюмого молчания. Можно даже подумать, будто исчезла на какое-то время грозная тень Штольц. Осень стоит

мягкая, спокойная, бабье лето словно никогда и не кончится. Катит вдали свои воды По. Все идет хорошо. Маэстро встает очень рано, выходит в сад, садится на зеленую скамейку и смотрит на небо. Со стороны он кажется рассеянным. На самом же деле он думает о Реквиеме. Спустя некоторое время возвращается в дом и садится за фортепиано.

Как только начинаются холода и зима укрывает поля белым инеем, Верди с женой собирают чемоданы и уезжают в Геную. Теперь сочинение мессы продвигается быстро. Верди сосредоточен, целиком погружен в работу. Всякий раз, когда он думает о судьбе человека, его преследует мысль о смерти, охватывает глубокая тоска — каждого рано или поздно ждет могила, и ничто из того, что человек сделал за свою жизнь, не поможет. Смерть он всегда представлял именно так. Это приговор, от которого никуда не уйти. В разговорах с друзьями он очень осторожно говорит об этом, мысли о смерти волнуют его еще больше, когда речь идет о Мандзони, его Мандзони, о человеке, который достоин бессмертия. Так рождается этот Реквием. Звуки возникают в сознании стремительно, легко и свободно. Музыка пишется почти на одном дыхании. Потом он, конечно, должен будет еще больше углубиться в работу, когда займется оркестровкой и исполнителями. Но поначалу он пишет вдохновенно, одним порывом, почти лихорадочно — и отрывистую мелодию в «Диэс ирэ», и жалобу в «Рекордаре», и плач в «Лакримоза», который вырастает из одного пассажа в «Доне Карлосе», оказавшегося здесь как нельзя более кстати, потому что психологическая ситуация почти одинакова.

В перерывах между сочинением одной страницы и другой он подыскивает в Милане наиболее подходящее помещение для исполнения мессы. Историк и романист Чезаре Канту советует сделать это в церкви делле Грацие — это один из самых прекрасных памятников Ломбардии. К тому же это событие послужило бы отличным поводом для реставрации храма, для возвращения ему былого блеска. Но Верди отказывается. Он хорошо обдумал этот вопрос и решил, что лучше всего подходит для исполнения церковь Сан-Марко. Там превосходная акустика, он не раз убеждался в этом. 10 апреля месса вручается издателю. Рикорди принадлежит право собственности на произведение маэстро повсюду, кроме Франции, Бельгии и Англии, которые находятся под

юрисдикцией Эскюдье. Верди никогда не забывает поговорить и о деловой стороне.

В Милане между тем начинаются репетиции хоров, а затем и работа с солистами. Верди покидает Геную и отправляется в ломбардскую столицу. И для бедной Джузеппины вновь начинаются мучения. Она знает, что муж каждый день будет видеться со Штольц. Знает, что эти встречи могут быть опасными. Ее единственная задача — поддерживать семейную жизнь, следить, чтобы у Верди было все, что ему необходимо, все было бы в порядке, а также молчать и больше ничего.

22 мая 1874 года в церкви Сан-Марко в Милане впервые исполняется месса Реквием памяти Алессандро Мандзони для солистов, хора и оркестра. Дирижирует автор. Церковь переполнена. Люди толпятся снаружи, под деревьями, на набережной канала. Мэр Джулио Белинцаги постарался придать пышность этому событию. Он пригласил видных представителей властей, известных политиков и выдающихся деятелей мировой и итальянской культуры. Накануне знаменитый дирижер Ганс фон Бюлов, убежденный вагнерианец, выступает с очень отрицательной, поверхностной статьей, в которой, между прочим, утверждается: «Беглого, украдкой брошенного взгляда достаточно, чтобы эта новая эманация «Трубадура» и «Травиаты» лишила нас всякого желания присутствовать на этом фестивале». Это утверждение прежде всего недобросовестное, потому что совершенно непонятно, как мог фон Бюлов взглянуть на партитуру, которая все время ревностно охранялась от посторонних глаз. Успех мессы у публики огромен. Критика, однако, кривит нос. Одни задаются вопросом, в какой мере этот Реквием отвечает канонам религиозной музыки, другие выдвигают обычное обвинение: Верди стремится подражать Вагнеру, он становится симфонистом, третьи — их большинство — упрекают его в том, что музыка слишком драматична, слишком заземлена. «Бог Верди — это злой и жестокий бог», — утверждает один хроникер, который, к счастью для себя, не подписал под заметкой своего имени. Этот Реквием, отмечает еще кто-то из критиков, не призывает нас сосредоточиться на молитве, а совсем напротив — в нем одни крики и плач, душевная буря и страх. Может быть, маэстро перестарался. И далее в том же духе.

Одно бесспорно: месса Реквием — это большая драматическая фреска, ни с чем не сравнимый шедевр. Есть в

нем религиозное вдохновение или нет — это вопрос, не представляющий совершенно никакого интереса. Реквием полон в высшей степени человечного страха перед смертью, в нем ощущается драма, получающая завершение с концом жизни. Как справедливо отметил Иоганнес Брамс, «подобное произведение мог написать только гений». Конечно, об этой музыке не скажешь, что она отличается благочестием и умиротворением. Напротив, в ней слышны потрясения, опустошение, ужас, огромное страдание и страх, как уже было сказано, перед той бездной, откуда никто никогда не возвращается. Верди глубоко потрясен этим. Вот почему ошибется тот, кто захочет сравнить вердиевский шедевр со «Страшным судом» Микеланджело. Их невозможно сравнивать. Реквием памяти Мандзони — это действительно неповторимый шедевр в истории музыки и итальянской культуры. В нем Верди вновь предстает крестьянином — с тем самым страхом и трепетом перед завтрашним днем, какой испытывают именно крестьяне, когда смотрят на небо, гадая, пойдет ли град или будет сиять солнце. Только град здесь — смерть. Однако это крестьянин, который обрел огромные способности для выражения своих чувств в музыке, освоил технику инструментовки, приобрел оркестровую изысканность, которую прежде (кроме «Аиды») никогда не использовал. К тому же Верди не испытал влияния просветителей. Он не знает, что такое возвышение разума. Вольтер нисколько не интересует Верди, он даже не читал его. И Руссо тоже, и Дидро. Верди прошел даже мимо французской революции. В нем, в основе его романтизма, много от средневековья, много загадочного, идущего из глубины души. При том, что он не признает религии и папы римского, Верди верит в человека и в тайну, которая в нем заключена. Тайну, однако, которая не имеет объяснения, даже после разрушения плоти. Смерть для него — это таинственный конец непознанной, необъяснимой жизни. Так, именно так считают крестьяне.

В Реквиеме многое от оперы. Иначе и быть не может. Это ведь единственный язык, которым владеет Верди. С его помощью ему удается выразить себя без остатка, все остальное ему не дано. Но только у Верди возможно это невероятное слияние человеческого голоса и оркестра, это разнообразие слов, сконцентрированных в звуке. Зачем же, располагая таким могуществом, прибегать (даже если это возможно) к чему-то другому? Реквием — это

опера, сведенная, однако, к своей первооснове, к своей сути, в ней нет условностей, нет ничего случайного, никаких остановок. Все сплошной крик, сплошной плач, поразительная покорность, мучительный призыв к человеку. Все на одном дыхании, без замедлений, без пауз. Не случайно Верди признается, что, когда он писал эту музыку, ему казалось, «что он стал серьезным человеком и не предстает больше перед публикой клоуном, который кричит: заходите! заходите! пожалуйте! — и бьет в большой барабан». Тут он не должен никому угождать. Он остается один на один со своей взволнованной душой, глубоко переживая окончательное исчезновение человека, которого так любил. Он потрясен силой смерти, которая вырывает корни, валит деревья, опустошает обработанные поля. Смерть — самая большая тайна из всех тайн в мире.

Верди не обращается к богу, не ищет спасения в вере. Он даже не знает, к кому обратиться. Паскаль сказал, что искать бога — это все равно что найти его. Но Верди ищет только человека в этой своей мессе, ищет силу человека, его реальность, его слабость, его любовь. Одним словом — человека. Понятно, что эта музыка гораздо больше похожа на драму, чем на исповедь. Именно поэтому в ней гораздо больше сценических эффектов, образов, криков, чем созерцательности. Но и созерцательность здесь явная — и тем более выразительная, поскольку рождается из эмоций, из жизненного опыта, из реальных переживаний. Это драма, написанная композитором, который знает, на что способен человек в добре и в зле, в самой чудовищной низости и в самом высоком героизме. В человеке Верди видит не схему, но сложную личность.

Вот почему Реквием, даже если он воспринимается как крик ужаса, богат психологическими оттенками. Этот шедевр отличается редкостным единством вдохновения и техники. Нечасто бывает, чтобы поэзия и музыка, самое глубинное значение слова и музыкальное выражение были бы так прочно слиты, как в мессе Реквием.

Реквием памяти великого человека. Вместе с тем это и реквием по идеалам Рисорджименто, даже если у Верди и не было такого намерения. Один за другим уходят из жизни герои этого времени, все яснее становится, что Рисорджименто не привело к полному преобразованию общества. Всего лишь появилось новое государство.

ГЛАВА 19

СТРАННАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ

Реквием имеет необыкновенно шумный успех. Церковь Сан-Марко не может вместить и части желающих. Люди приезжают со всех концов Италии. Нужно повторить Реквием в «Ла Скала». Коммуна развешивает в городе объявление, в котором говорится: «Половина кассового сбора предназначена муниципалитету для чествования Мандзони, автор будет дирижировать этим исполнением». Таким образом, спустя многие-многие годы Верди снова управляет оркестром «Ла Скала». Это происходит вечером 25 мая 1874 года. Театр переполнен невероятно. Когда умолкает последний аккорд, после минуты взволнованного молчания взрывается ураган аплодисментов, который, кажется, не утихнет никогда. Верди благодарит, кланяется два или три раза и уходит. Он дирижировал, чтобы почтить память Мандзони. Не ради аплодисментов публики. 26 и 27 мая месса Реквием повторяется под управлением Франко Фаччо, которого считают надеждой итальянской музыки.

В июне, а он стоит жаркий и удушливый, Верди уезжает в Париж. Там в «Комической опере» с теми же солистами, что пели в Милане, но с французским хором и оркестром под управлением Верди Реквием повторяется семь раз. И здесь тот же шумный успех. Критика более благосклонна, чем в Италии. На каждом исполнении Верди и солисты выходят на десятки и десятки вызовов. В одном из писем маэстро признается: «Я не люблю публику, даже когда она аплодирует мне». Сразу же после «премьеры» Стреппони телеграфирует Маффеи: «Messe succès complet, ovations, public unanime dans les eloges, execution très belle» [1]. И Верди подтверждает, но с меньшим восторгом: «Похоже, это действительно успех. Во всяком случае, внешне выглядит так. Если нет, напишу». Это не успех, это настоящий триумф. Парижан, которые хотели бы послушать Реквием и не смогли попасть на его исполнение, так много, что Дю Локль и Эскюдье уговаривают маэстро вернуться в будущем году и провести новый цикл концертов.

Верди должен был бы радоваться — «Аида» и Реквием, два его последних сочинения, имеют огромный ус-

[1] «Месса имела полный успех, овации, публика единодушна в похвалах, исполнение очень хорошее» *(франц.)*.

пех. Очевидно, что публика вновь безраздельно на его стороне. Но он недоволен. У него очень плохое настроение, он ворчит и бранится. Ему осточертели рассуждения критиков, обвиняющих его в том, что он стал последователем Вагнера. После стольких лет творческого труда, после мучительных поисков новых средств выразительности, пожалуйста, такой результат. Верди сердито качает головой, пишет гневные возражения журналистам и критикам, которые никогда ничего не понимают. Или притворяются, будто не понимают. Возможно, он реагирует чересчур горячо. Но он таков, он не признает полумер. Что же касается фон Бюлова, то Верди расправляется с ним следующим образом: «...думаю, что было бы лучше и более достойно для всех — не говорить больше о деле Бюлова и, по правде говоря, если эти немцы так нахальны, то вина тут, главным образом, наша. Когда они приезжают в Италию, мы так раздуваем их природную спесь нашим волнением, нашими восторгами и неумеренными эпитетами, что они, естественно, начинают думать, будто мы не в силах ни дышать, ни различить свет, пока они не доставят нам свое солнце. И скажем всю правду, восторги, особенно в Милане, по поводу Бюлова и Рубинштейна на 99 градусов больше того, что они заслуживают. Что они собой, в сущности, представляют? Пианисты, которым невероятно далеко до Листа и Шопена, третьесортные музыканты...» Снова он герой, снова победитель. Публика превозносит его, выкрикивает его имя. Его узнают на улицах, когда он идет в своем неизменном длинном черном пальто, которое носит и зимой и летом, со своим цилиндром, с черным галстуком a la lavallière[1]. «Верди! Верди!» — восклицают французы. Ему это надоело, он чувствует себя пленником и еще — словно опустошенным, лишенным сил, усталым настолько, что ничего больше не увлекает его, не побуждает к творчеству. Слов нет, Реквием — это большой успех. Он создал действительно правдивое произведение, о каком всегда мечтал. Но как долго оно проживет? Сколько еще будут исполнять его? Десять, самое большее пятнадцать лет после его смерти. Потом навсегда забудут. Он считает, что будет именно так, пишет об этом, говорит некоторым друзьям. Люди ничего не понимают, люди не любят подлинные вещи, не любят музыку, которая обнажает их существо, раскрывает или пытается раскрыть их тайну.

[1] Завязанный свободным бантом *(франц.)*.

Отношения с Джузеппиной, пока они живут в Париже, не всегда ровные. Это верно, она добра и терпелива, верно, что, когда может, делает вид, будто ничего не происходит. Все верно, все правильно. Но всему есть предел, даже для Стреппони. А Верди слишком увлечен Штольц, часто бывает у нее, неумеренно восхищается ею. Во всяком случае, так кажется Джузеппине, и нельзя сказать, что она ошибается. Верди встречается с певицей, даже когда в этом нет никакой практической необходимости (репетиции, разучивание партий за фортепиано и т. д.). И тут во второй раз, по крайней мере, насколько нам известно (имеются письма, которые до сих пор не опубликованы и почему-то все еще хранятся в тайне), Стреппони теряет терпение и пишет очень резкие строки, продиктованные горечью, решительно обвиняя своего мужа. А он? Мы не знаем, что ответил Верди. Но, учитывая предыдущее, можно догадаться, что снова были сказаны «слова резкие, грубые и убийственные». Верди может быть жестоким, когда хочет, может быть неумолимым. А она, как обычно после такого взрыва, поникла, смирилась со всем, опять отошла в сторону, как бы исчезла. Гордые протесты Стреппони проходят. И остается воля маэстро — он поступает так, как ему нравится. Теперь это просто человек с невыносимым характером, испытывающий огромное, неудержимое влечение, но, может быть, и любовь — к женщине, которая более чем на двадцать лет моложе его. Многие биографы, следуя примеру Луцио, редактора и цензора вердиевских писем, пытались неизвестно почему скрыть истинные отношения Верди и Штольц. Так что эта история будет длиться еще долго. Штольц будет чувствовать себя хозяйкой в доме больше, чем Пеппина. Она всегда будет позволять себе все, что ей заблагорассудится.

Такова обстановка, в которой живут супруги. Верди с трудом переносит все это. На душе у него мрачно, тяжело. Он не знает, что делать. Пишет письма вроде этого: «О себе могу сказать лишь, что с утра до вечера брожу по полям и не делаю больше ничего... Не читаю, не пишу, ничего, ничего, ничего. Пеппина провела несколько дней в Кремоне и теперь ходит по дому, собираясь к отъезду. Как это скучно без конца переезжать с места на место! Знаете, иногда мне хочется вернуться к первым годам моей карьеры, когда у меня было всего четыре рубашки и с ними (!) я обошел полсвета...

Впрочем, нет, сейчас есть свои преимущества, но это верно, что, если жизнь делается слишком спокойной и удобной, она становится скучнее...» Этот Верди, сожалеющий о «годах каторги», о первых годах своих успехов, поистине удивляет. Но когда в душе пусто и все угасло, прошлое действительно представляется нам прекрасным и приобретает краски, которых на самом деле никогда и не было.

Покинув Париж, супруги Верди остаток лета и часть осени проводят, как всегда, в Сант-Агате, а затем едут зимовать в Геную. Что ожидает его, он не знает. Он не ставит себе никаких целей. Он считает, что отдал все лучшее, что у него было. И теперь думает только о том, чтобы отдохнуть, дать покой голове и не слишком скучать. Музыка? Пока что она, похоже, нисколько не интересует его. Он написал Реквием, он выпустил весь заряд, какой был у него. В стволе нет больше ни одного патрона. Он ведет себя не как художник, музыкант, а как упрямый и хмурый деловой человек или обеспеченный землевладелец. Почти очевидно, что он самый настоящий, довольно бесцветный буржуа, такой же бесцветный, как и его письма, потому что все свои душевные бури, все, что волнует его, клокочет внутри, успокаивается и вспыхивает с новой силой, — все, что живет в его душе, Верди скрывает и не поверяет никому.

Так завершается год — чередуются периоды полного упадка духа, угнетенного настроения и минуты более светлые, когда жизнь становится радостней. 15 сентября Мингетти включает Верди в список сенаторов итальянского королевства. Маффеи, которая поздравила его с назначением, Верди отвечает, как обычно заливая огонь водой: «Не лучше было бы, если б кто-нибудь другой занял этот пост? Что сделал я? И что я смогу сделать? Не знаю, что ответить, или, вернее, скажу откровенно, что меня это очень стесняет, а пользы от этого не будет никакой. Все это я говорю вам, только вам; потому что если б это услышали другие, они сказали бы, что я невежа и к тому же неблагодарный. Итак, пусть я сенатор, и не будем больше говорить об этом. Синьора сенаторша страдает самым прозаическим в мире заболеванием. Речь идет о фурункуле на месте, назвать которое не решаюсь».

В тот же день, когда президент совета назначил Верди сенатором, состоялись вторые выборы. Традиционная правая партия еще сохраняет большинство, но уступает

тридцать кресел в пользу левой оппозиции. Гарибальди, за которого голосовали республиканцы, радикалы и социалисты, выбран в палату. И впервые в истории Италии выставлена кандидатура социалиста. Это Энрико Биньями, который пока еще находится в тюрьме за участие в подготовке восстания. Рабочее движение принимает все более организованный характер. Суды выносят один приговор за другим по обвинению в «интернационализме» или в «конспирации против государства». В Лоди в «Республиканском альманахе» под редакцией Биньями печатаются две очень важные статьи Карла Маркса и Фридриха Энгельса «Политический индифферентизм» и «Об авторитете», в которых впервые в Италии опровергается доктрина и практика анархистов.

Тем временем в начале 1875 года под предлогом борьбы с мафией и остатками бандитизма большинство парламентариев одобряет репрессивные законы, которые должны укрепить общественную безопасность. На самом деле власти (в Сицилии многие из депутатов избраны не без помощи мафии) боятся вспышек протеста и восстаний. Префекты превращаются в реакционных бюрократов, ретроградов, готовых применить силу и вызвать войска, едва только вырисовывается какая-нибудь демонстрация или возникает хотя бы тень недовольства со стороны трудящихся.

Мы уже видели, как Верди осуждал в прошлом применение правительством силы. Но теперь он переживает какой-то странный период. Он никогда не был таким бездеятельным, столь безучастным ко всему, не видящим для себя перспектив, не знающим, что делать. Возраст сказывается и так — можно прийти к своего рода смирению со своей участью, к желанию жить спокойно, кое-как коротать день за днем, потому что уже нет ничего в будущем. В самом деле, что такое для Верди будущее? Он и сам не может ответить на этот вопрос. Маффеи, которая побуждает его еще писать музыку, потому что это его «долг совести», он отвечает, что не замечает в себе этой властной потребности. «Долг? Нет, нет, вы шутите, потому что знаете лучше меня — игра закончена. Это значит, что я всегда выполнял взятые на себя обязательства с чистой совестью, независимо от того, освистывали мои оперы или аплодировали им. Никто поэтому не может упрекнуть меня, и повторяю еще раз — игра закончена». В этих словах весь характер человека (а потому и художника), кото-

рый ни у кого ничего не просит, никого не благодарит и поступает так, как считает нужным он, единственный судья, которому он обязан отвечать.

«Мы бедные цыгане, ярмарочные комедианты и все, что хотите, — писал он когда-то, — вынуждены продавать наши труды, наши мысли, наши чувства. Публика покупает право освистать или обласкать нас». Все уже сказано, и ему нечего больше добавить, и потому он заканчивает игру: публика может осуждать или восхвалять, но взамен этой своей свободы мнения пусть не претендует на какую-нибудь признательность со стороны цыган и шарлатанов, особенно когда они постарели, устали и во всем разочарованы. Между «Оберто, графом Сан-Бонифачо» и «Аидой» проходит тридцать лет, а между первой оперой и мессой Реквием — тридцать два, и все это годы борьбы, страданий, трудов, огорчений, побед и поражений, пота, усталости, радостей. Тридцать два года. Целая жизнь. Лучшая часть жизни. Верди многое дал миру и получил свое. А теперь хватит. И не просите его любить публику, он всегда воспринимал ее как нечто враждебное, неприятное. Он так считает еще со времени провала «Короля на час», его второй оперы, поставленной вскоре после смерти детей и жены. Он хорошо помнит крики, смех и свист ласкаловской публики. И до сих пор ощущает в душе ледяной холод, безжалостный удар, нанесенный ему в тот день. Он помнит, как был одинок в той меблированной комнате, без будущего, без веры.

«Ох, если бы публика хотя бы тактично промолчала тогда на премьере моей оперы», — не раз говорил маэстро. Но все было иначе: ни капли жалости, полное осуждение. У крестьянина из поданской долины Верди крепкая память, он ничего не забывает. И пусть теперь не говорят ему о «долге совести». Нет никакого долга ни перед кем. Он знает, что у него плохой характер. Знает, что он неотесанный деревенщина. Ну а теперь... уже поздно. Он стар, голова седая, лицо в глубоких морщинах. Пусть его оставят в покое.

Верди говорит о себе, что он «крестьянин из Сант-Агаты», крестьянин, который по прихоти судьбы, случайно или по предопределению, кто его знает, в то же время гений и пишет оперы. Крестьянином, однако, он хочет быть и остается им. Действительно, он застенчив, полон сдержанного достоинства, не любит шумные компании, салонные разговоры. Это пессимист, который

сейчас, в свои шестьдесят два года, переживает очень странную психологическую ситуацию, так сказать, сентиментальную интерлюдию, которая словно вливает в него жизнь и в то же время приводит в замешательство. Он чувствует, что годы дают себя знать, что он стареет. Впрочем, достаточно взглянуть на лицо жены, чтобы понять, как много прошло времени и какие следы оно оставило. И все же он не может отказаться от этой силы, пылкости и этого порыва, которые дает ему чувство к Терезе Штольц. Ему бы хотелось и на самом деле быть тем патриархом, каким он иногда притворяется, — суровым, задумчивым, занятым только работой в поле и нотами. Но в душе у него сейчас — и, может быть, этого никогда больше не будет — повторяется, живет отзвук молодости, и им движет сила, которой он не умеет или не хочет противостоять. Желание, заставляющее его совершать порой непредвиденные поступки. Влечение, которое вызывает необычные волнения, странные ощущения. Его снова и снова беспокоит, например, мысль о смерти. Или же ему не сидится на месте и хочется вдруг путешествовать, хотя он и уверяет всех и каждого, что не любит покидать дом. Однако соблазн сменить обстановку и повидать другие места велик.

Верди не боится выглядеть смешным, не страшится сплетен, не прячется. Зачем? Ему нечего стыдиться — ни своего возраста, ни буржуазных условностей, ни журналистов, ищущих материал для скандальной хроники. Сейчас в его душе только Штольц, она многое может дать ему, многим одарить. Его не интересует, как она любит и любит ли вообще. Он даже не задается такими вопросами. Штольц может еще разогреть его кровь, что хладеет день ото дня. Может вернуть ему желание быть молодым. И это нужно ему. Вот почему он беспокоен, вспыльчив, рассеян, раздражителен, недоволен собой, своей жизнью, будничными делами — потому что он не может делать только то, что хотел бы.

И тогда Верди отправляется путешествовать. Ездит много. Как всегда, Париж, потом Лондон, Вена, Берлин. Конечно, формальный предлог — необходимость наблюдать за исполнением мессы Реквием. Тут ни у кого сомнений не возникает. Но при этом еще и желание не расставаться со Штольц. Нужно также успокоить это глубокое внутреннее смятение, страх перед будущим. Он так нервничает, что ссорится даже со своим издате-

лем Джулио Рикорди. Причина, как он объясняет, в том, что «крайне трудно улаживать дела», которые, однако, потом преспокойно улаживаются. Верди встречается и с Эскюдье — поскольку Реквием повсюду имеет колоссальный успех, он уславливается приехать в Париж и в будущем году. Да, он согласен. Сам будет дирижировать мессой.

Наконец Верди возвращается в Сант-Агату, в деревню, которая никогда не утомляет его. Однако настроение плохое, унылое. «...Мне нечего сказать, — признается он Маффеи, — моя жизнь слишком глупа и монотонна... Каждый день одно и то же, полное *ничегонеделанье*». Примерно в это время он выдвигает свою теорию — *«изобретать правду»*. Он пишет Кларе Маффеи: «Вам кажется, что есть противоречие в этих словах — изобретать правду, но спросите об этом у Папы (так Верди называл Шекспира. — *Д. Т.*). Могло случиться, что он встречался с каким-нибудь Фальстафом, но трудно себе представить, чтобы он видел воочию такого негодяя, как Яго, и конечно, никогда, никогда, еще раз никогда он не встречал таких ангелов, как Имоджена, Дездемона и т. д. и т. п. А между тем они так правдоподобны! Списывать с действительности — вещь хорошая, но это фотография, а не живопись». Он уже давно обдумывает эти положения, с большими или меньшими результатами он всегда старался использовать их в своих операх, во всех операх. Даже когда еще не пытался теоретизировать (на самом деле он, разумеется, никакой не теоретик).

5 марта 1876 года Франческо Мария Пьяве, разбитый параличом, после многих лет страданий навсегда закрывает глаза. Ушел еще один близкий человек, дорогой и честный друг. Верди не удается даже выразить свою боль. Он пишет Маффеи: «Бедный Пьяве! Он был лучшим в семье, поверьте мне, что бы вы о нем ни думали». Уже многие, очень многие покинули его, уйдя из этой жизни. Коса смерти трудится беспрерывно. «Я стар, — пишет Верди, — слишком стар. Стар и одинок».

И снова Париж. Верди дирижирует тремя представлениями «Аиды», остальные двадцать два поручает Муцио. Успех полный, невероятный. Желающие побывать на спектакле приступом берут кассу театра. Аншлаг на каждом спектакле. Это очень радует Верди, который, как мы знаем, придает огромнейшее значение

кассовому сбору. Но всего этого недостаточно, чтобы настроение его улучшилось. Верди все чаще встречается со Штольц — она по-прежнему главная исполнительница партии Аиды и, разумеется, поет в Реквиеме. Они проводят вместе долгие часы. Он греется в солнечном тепле, которое исходит от этой женщины с медными волосами. Стреппони молчит и еще более замыкается в себе. И стареет с каждым днем.

Кончается июнь, завершается и турне. Снова возвращение в Сант-Агату на летние месяцы. Сколько раз они совершали этот путь, из самых различных мест Европы и Италии ехали по дороге, что ведет к просторной вилле, стоящей посреди сельской равнины. Пеппине кажется уже, что эти поездки были всегда, всю ее жизнь. Стоит жара, много работы на току, на полях — одни уже убраны, на других еще зреет кукуруза. Стреппони устала от всего — от большого дома, от сада, от своей ревности, от мужа, который не замечает ее, от этой монотонной жизни, от унылых, тянущихся друг за другом одинаковых дней.

А Верди? Он ненамного веселее. Он весь в делах: бродит по полям, во все вникает, руководит, заставляет делать и переделывать. Следит за работами по мелиорации, за молотьбой, внимательно наблюдает за винным погребом (температура, влажность и т. д.), где хранится его вино. Погреб построен в тенистом месте, под земляным укрытием, окружен высокими деревьями. В нем пахнет мхом, плесенью, листьями. Маэстро проводит тут самое жаркое время дня. Отправляет несколько писем неаполитанскому художнику Доменико Морелли, которого уже может считать своим старым другом. Ожидая от него очередную картину, он пишет: «Поскольку ты находишься в моем распоряжении, приказываю прислать картину немедленно». Однако не хочет получать ее в подарок. «Ни в коем случае, — предупреждает он, — искусство, поэзия — все это прекрасно, но ты, великий художник и поэт, тоже ешь и спишь. Почему ешь? Могу понять. Но ты не прав, не желая слушать о деньгах. Лучше поговори о них с Чезарино Де Санктисом и напиши мне сегодня же».

Штольц уехала на гастроли в Россию. Маэстро занят своими делами: совсем иссяк артезианский колодец, похоже, плохим будет урожай — «половина того, что могло быть». Он сердится на крестьян, которые не умеют применять новые методы и которым надо было бы най-

ти «способ дать немного образования и улучшить условия жизни». Медленно тянутся дни в это знойное лето.

В Италии впервые пришло к власти правительство, составленное из представителей левой партии во главе с Агостино Депретисом. Но и после этой «парламентской революции» положение, похоже, не стало лучше. Для бедняков, как обычно, не делается ничего. Тех, кто трудится, правительство попросту игнорирует. Положение в Италии чудовищно — повсюду, особенно на юге страны, царит нищета. И неграмотность. Полностью отсутствует санитарная служба. «Нуова антолоджиа» публикует путевой дневник Рокко Де Дзерби, в котором описывается Калабрия: «...Здесь умирают от голода. Мне рассказывали о крестьянах, которые бродят по полям в поисках съедобной травы для своих жен, и те после нескольких недель, проведенных на этом козлином рационе, умирают от сильнейших болей. Мне рассказывали о грудных детях, оставшихся без молока, потому что матери голодали». Названия — «Правая историческая партия» или «Левая партия» — ничего не меняют. Их политика, во всяком случае в том, что касается внутренних проблем, совершенно одинакова. Между Депретисом и Мингетти в этом смысле нет никакой разницы. Разве лишь в том, что левая партия еще менее способна управлять страной.

В Италии растет недовольство. А также протесты, обвинения и споры. Олиндо Гверрини в стихотворении «Справедливость» пишет: «Бесчеловечные, злые плебеи, не видящие белого света, мы железом ваши козни развеем, смерть вам, проклятье, вендетта!» Слов нет, стихи плохие и риторические, но в них заключена бесспорная правда, и они пугают буржуа, отцов семейств, строгих и суровых учителей гимназий. Еще больше пугают всех выборы, которые проходят вскоре, — на них побеждают кандидаты левой партии, получившие большинство в парламенте. Официальная Италия растеряна. Много новых имен появилось в списке депутатов. Старые политические деятели впервые терпят поражение. Депутат Пироли, друг Верди, не был переизбран в парламент. Маэстро в письме утешает его: «Не расстраивайтесь! Выборы такие жалкие, что я только радуюсь, что вас не избрали! Кто знает, чем все это обернется дальше! Не цвет пугает меня... Боюсь беспомощности, насилия, нетерпимости этой партии и больше всего боюсь слабой руки Депретиса».

Хорошее настроение очень редко бывает у Верди в этот период. Он все видит в мрачном свете, угрюм, разочарован во всем, что происходит в стране. Письма этого времени очень хорошо отражают состояние его души — внутреннее беспокойство, неудовлетворенность, которые гнетут его и не отпускают ни на минуту. «Все, что сейчас делается, — результат страха», — утверждает он. И в другом письме: «Какая тоска, все та же неизменная, злая тоска», «Ничего не делаю, не думаю, не действую», «Какой смысл в жизни, если она так проходит?», «Я равнодушен ко всему». Он сердится из-за провала «Силы судьбы» в «Итальянском театре» в Париже. Опера была плохо исполнена, поставлена кое-как, без тщательной работы с певцами, хором и оркестром. Эти обвинения вместе с ворохом других упреков маэстро бросает тем, кто не умеет хорошо исполнять оперу. Он зол на весь мир. А 14 ноября умирает его старый друг скульптор Винченцо Лунарди. Уходит еще одна частица Верди, исчезает еще одна страница его личной жизни. Маэстро хотел бы поехать в Рим на похороны и остаться в столице на зиму. Но его терзает сама мысль о том, что придется являться в Сенат, куда, признается он, «...я не люблю ходить. Дела наши, на мой взгляд (надеюсь, что я заблуждаюсь), в любую минуту могут сделать зловещий поворот, и я не хочу быть свидетелем этого». Все отменяется — и участие в похоронах, и поездка в Рим. Все остается по-прежнему. Он еще какое-то время поживет в деревне.

Дни становятся короче, поля укрыты туманом, деревня кажется вымершей. С каждым днем все холоднее. Земля засыпает. После обильных дождей По переполнена, ее уровень поднимается до предельной отметки, прибавилось воды и в каналах, проходящих вдоль полей. Из-за грязи почти невозможно ходить по дорогам. Сант-Агата практически отрезана от всего мира. «Моя пустыня», — говорит Верди о ней, когда с наступлением плохой погоды не может больше совершать долгие прогулки. Убивая время, он часами сидит у камина в большой зале и без всякого выбора читает книгу за книгой. Или же уходит в свою спальню, которая служит ему и кабинетом. У стены рояль, шкаф, напротив кровать, посредине письменный стол, возле — еще кресло, шкаф и два стула. Время от времени Верди встает и подходит к окну. Сквозь запотевшие стекла виднеются едва различимые в густом тумане темные силуэты деревьев, до-

мов, церкви. Кругом стоит тишина, необыкновенная, глубокая тишина. Бесконечные поля, голые виноградники и деревья кажутся окаменевшими от холода. Верди любит все это, говорит, что не мог бы найти другого места, «где можно жить с большей свободой». И благословляет эту тишину, «потому что она помогает думать». В парке растут деревья, которые он сам сажал, давая каждому имя — платан «Риголетто», дуб «Трубадур», ива «Травиата» и так далее: «Дон Карлос», «Бал-маскарад», «Аида», «Сила судьбы». Сколько выращено деревьев, сколько опер — какой труд всю жизнь! Теперь, глубокой осенью, в преддверии зимы, деревья стоят похожие на скелеты, черные. Он смотрит на них из окна, и его вновь одолевают мрачные мысли, охватывает необъяснимая, глубокая печаль. Он становится все молчаливее, упрямо молчит долгими часами, и на лице непроницаемая маска. Годы берут свое, недавно он понял это окончательно, и он не ошибается. Итоги он не подводит, не хочет подводить. Это ничего не даст — не избавишься от совершенных ошибок, не повторятся минуты радости.

Почти все время идет дождь, небо целыми днями затянуто, словно тяжелым покрывалом, тучами. Он мирится с этими холодными днями, с этими туманами и дождями. Он ничего не делает. И только слушает, как проходит время. Он написал много музыки, это верно, не вся она устраивает его. Были и неудачи. Но это неважно. Он чувствует все же, что будет еще писать музыку. Не знает когда, не ведает, что его заставит, что взволнует или послужит толчком. Конечно, теперь он уже не такой, каким был много лет назад. Между одной оперой и другой проходят годы и годы молчания. Уже не горит он лихорадочным огнем возбуждения, как когда-то. Потому что прежде у него было желание достичь цели, утвердиться, победить. Была необходимость выразить свои чувства. Может быть, так лучше. А может, нет. Кто знает? Он не может дать ответа. Он ни о чем не сожалеет в прошлом. Разве что о физической силе, а быть может, и о ней не сожалеет, потому что силы у него еще предостаточно. Пока что ему хорошо и так — стоять у окна и смотреть на деревню, слушать мягкий шум дождя. Уже декабрь. Настало время порадовать Джузеппину. Бедная старушка, живет тут в тиши, возле него, готовая ко всему, лишь бы он, хозяин, был доволен. Супруги Верди покидают Сант-Агату, ро-

яль, деревья, парк и гальку, шуршащую под ногами. Год подходит к концу, они едут в Геную. В сущности, жизнь не меняется — иногда поездки в Милан, эта неизменная грозовая туча Штольц, немногие друзья, с которыми можно обменяться мнениями о том о сем. Так час за часом, неделя за неделей проходит время. В этот период маэстро пишет много писем. Много столярничает, без конца играет в бильярд, который доставляет ему по вечерам немало удовольствия. Музыка заброшена, поиски либретто для будущих опер тоже. Писать он будет, когда придет время, когда захочется, когда появится необходимость. Пока же нет. Пусть в Италии сходят с ума по Вагнеру, пусть газеты восхваляют сколько угодно немецкую музыку. Он молчит, в данный момент музыка не принадлежит ему.

Маффеи, однако, не мирится с молчанием Верди. Уговаривает снова заняться сочинением. Говорит, что Италии еще нужна его прекрасная музыка, и не только Италии — всему миру. Так что за дело! Надо поискать хорошее либретто, и пусть родятся новые мелодии. Умная, утонченная, может быть, несколько манерная, тщеславная, с бледным овальным лицом и большими печальными глазами — такова графиня Кларина Маффеи, последняя героиня былого Милана. Она свободно переходит с местного диалекта на французский или итальянский язык. Знает также английский, во всяком случае в той мере, чтобы читать в подлиннике Шекспира и Байрона. В ее салоне, открывшемся в 1843 году, собирались все самые выдающиеся представители итальянской и зарубежной культуры — Томмазо Гросси, Массимо Д'Адзельо, Алессандро Мандзони, Оноре де Бальзак (увидев его впервые, Кларина бросилась ему навстречу с возгласом «Обожаю гениев!»), художник Айес, Камилло Бойто, Джованни Прати, Джузеппе Джакоза, Джозуэ Кардуччи, Панцакки, Джулио Рикорди. Расставшись с мужем, человеком образованным, очень мягким по характеру, она связала свою жизнь с Карло Тенкой, который повелевает ею как хочет. Нет такого важного события в Милане, которое не имело бы отзвука в салоне Кларины. И если человек стремится к тому, чтобы его считали выдающейся личностью, он должен входить в число ее друзей.

Верди не был в доме Маффеи вот уже двадцать лет. Они постоянно переписывались, но виделись редко. Теперь, помирившись с «Ла Скала» и Миланом, маэстро

все чаще бывает у своей дорогой подруги, но не в то время, когда ее салон полон знаменитостей. Долгие разговоры на эстетические темы, споры о значении искусства и его святых принципов надоедают ему, раздражают. Точнее — просто скучны. Дело не в том, что он не хочет или не умеет высказать свое мнение. Он высказывает его — и еще как! Но это суждения прямые и резкие, как удар топора. Суждения бескомпромиссные, не приукрашенные цитатами или длинными перифразами. Это хорошо или нехорошо. Это верно или неверно. Ему нравится или нет. Если разговор, например, идет о «Весталке» Спонтини, Верди говорит без обиняков: «Я думаю, «Весталка» Спонтини — это опера, которая имела большое значение тогда, когда отвечала требованиям своего времени, но это не *шедевр*». И если он должен сказать, что думает о Бойто, то, не колеблясь ни минуты, выкладывает свое поразительно точное мнение: «...трудно сказать, сможет ли Бойто дать Италии шедевр! Он очень талантлив, стремится к оригинальности, а выглядит довольно странно. Ему не хватает непосредственности, умения найти мотив — многих ценных музыкальных качеств. С этими склонностями можно более или менее преуспеть в таком необычном и театральном сюжете, как «Мефистофель», и гораздо труднее в «Нероне».

В новой редакции «Мефистофель», сокращенный, подчищенный, перекроенный, идет на сцене болонского театра 4 октября 1875 года. Успех скромный, но он вознаграждает автора за свистки и упреки, которые были восемь лет назад в «Ла Скала». Опера Бойто тем не менее не шедевр. В ней есть удачные мелодические места, но в целом она неровная, вымученная, а местами автору недостает хорошего вкуса. «Мефистофель» родился под знаком огромного самомнения. Каков Бойто в жизни, таков он и в своей музыке, в своих стихах. Это мятущаяся, увлекающаяся душа, художник, связанный со своей эпохой, но не способный заглянуть в будущее. Бойто станет очень влиятельным деятелем в культурном, издательском и музыкальном мире Милана в конце XIX века, но он никогда не сумеет полностью выразить себя, потому что у него так и не хватит сил сделать это. Он будет одной из самых ярких фигур в литературных салонах, играющих важную роль в жизни ломбардской столицы, но его влияние не выйдет за ее пределы.

Верди же, напротив, неуютно чувствует себя в светских гостиных. Пустые разговоры сердят его, эта публика вызывает неприязнь, бывать в обществе и поддерживать связи с влиятельными людьми ему совершенно ни к чему. Он остается замкнутым в себе самом и неразрешимой загадкой для других. Он несколько таинствен, даже для тех, кто хорошо его знает. Даже для Штольц, с которой у него сейчас небольшая размолвка. А виновата в этом Аделина Патти. Послушав ее, Верди восхитился: «Изумительный голос, чистейшее пение, поразительная актриса с *шармом* и *естественностью*, каких нет ни у кого». И это «ни у кого» Штольц не в силах пережить. А она как же? Или Верди уже забывает ее? Выходит, надо опасаться появления новой, более красивой и яркой звезды? Тем не менее недовольство и опасения богемской певицы длятся недолго. Штольц вновь легко занимает первое место в сердце маэстро. А он между тем переживает какие-то странные ощущения — он словно отсутствует, ничто не интересует его, и ему ничего не хочется делать. Он не знает, куда деть время. Сердится по пустякам больше обычного, с почти болезненной дотошностью занимается своими денежными делами. Ссорится с французским издателем Эскюдье, который допустил плохое исполнение «Аиды», «проституировав ее», как он с гневом пишет ему, «ради эксперимента всех дебютантов». Верди в плохих отношениях с Рикорди из-за одного недоразумения, связанного с меццо-сопрано Вальдман. Миланский издатель скрывает свое недовольство и отмалчивается в ожидании лучших времен. Он тоже пытается убедить Верди писать, ему нужны его новые оперы. Этот автор дает ему самый большой доход. Поэтому лучше сделать вид, будто ничего не происходит, и не ссориться по пустякам.

Проходит и первая половина 1877 года. Все уговаривают Верди писать, а он притворяется, будто не слышит. Время от времени отвечает отказом Рикорди, Маффеи, Стреппони, Патти, Штольц, Арривабене. У него ничего нет в душе, уверяет он, и вообще он не умеет строить планы на будущее. Еще одну оперу? Именно теперь у него нет ни малейшего желания даже говорить о ней, нет никаких идей. Ничто не побуждает его приняться сейчас за новую оперу. Работать он хочет, это верно. Но физически, давая себе нагрузку, которая свалила бы менее сильного человека, чем он. В Сант-Агате, куда он вернулся, с удовольствием работает мастером-

каменщиком. Это очень нравится ему. И кроме того, командует, распоряжается, отдает приказы и указания, берется за мастерок, таскает мешки, толкает телеги и ходит с ног до головы перепачканный известью. Лицо почернело от загара. Рояль стоит закрытый, нотная бумага лежит на самом дне ящика. В воздухе летает белый тополиный пух. Поле зарастает густым клевером. В иные дни солнце печет немилосердно. Поданская долина сейчас — это буйство зелени, которая становится все более яркой и сверкающей. Верди окидывает взглядом свои поля. Он любит это время года — весну. Ему шестьдесят пять лет. Он считает, что это самый подходящий возраст, чтобы уйти на пенсию. Музыка, опера, либретто, певцы, театр? Пусть имп занимаются другие. Он свое уже сделал. Но, решив так, он вдруг ощущает, что в душе рождается сомнение. А почему бы не написать музыку? Почему бы не спеть еще одну песню? Но никому не говорит про это, никто ничего не должен знать. Ему не нужны ни подстегивания, ни указания, ни уговоры. Видно будет. Пока же пусть его лучше оставят в покое — дадут порадоваться весне.

9 ноября умирает Виктор Эммануил II. Ему устраивают торжественные, пышные похороны. Вся Италия по воле правительства и с помощью газет, учителей, профессоров и префектов надевает траур. Не проходит и месяца, как умирает и Пий IX. Но на этот раз народ равнодушен. Не соболезнует даже официальная Италия. Верди, поддавшись общему настроению, тоже считает смерть короля «настоящим национальным бедствием». Сколько имен, сколько людей уходит в вечность! Если задуматься, то окажется, что и он принадлежит к поколению, которое подошло к последнему причалу. Кончина в бедности либреттиста Темистокле Солери, с которым Верди работал когда-то, глубоко печалит его. «Какая великая нелепость — жизнь, — сокрушается маэстро, — она поглощает все наши надежды и мечты». Умирает и графиня Джина Сомалья (говорили, будто у нее в годы Рисорджименто был роман с Верди). Маэстро растерян, его охватывает страх: настоящий враг — это время, старость — это бег к концу. «Но сейчас все умирают! Все!» — с изумлением пишет он Маффеи. Если оглянуться, кругом одни старики: Стреппони — она даже не напоминает ту красивую, веселую женщину, на которой он женился; Джулио Рикорди со своей острой белой бородкой, маленьким личиком, весь высохший; граф Ар-

ривабене, согбенный, морщинистый, с болезненным лицом; добрая Кларина — она все больше походит на сову со взлохмаченными перьями; и Бойто — теперь уже пожилой, солидный человек. И даже у Штольц заметны следы, которые, убегая, оставляет время. У Верди возникает внезапное, неодолимое желание почувствовать себя молодым, сильным, взбудоражить свою кровь. Ему хочется кипучей жизни, но, к сожалению, это лишь благие пожелания, попытка закрыть глаза на окружающую действительность. Ему нездоровится, у него бронхит, вызывающий «сухой, непрестанный, дьявольский кашель». Настроение хуже некуда. Верди едет в Монте-Карло — подышать свежим воздухом. Заходит в казино и ставит несколько франков на рулетку, проигрывает. Он недоволен, презирает азартную игру и всех, кто посещает эти места. Его душа простолюдина, крестьянина из паданской долины отвергает это общество и этот мир.

Маффеи делает очередную, бог весть которую по счету попытку уговорить его вернуться к музыке. Ответ Верди полон изумления, недовольства. Он не может понять, почему люди, которые так дороги ему, продолжают настаивать, заставляют его писать оперу. «Вы, именно вы, советуете мне писать!! Но давайте говорить серьезно: для чего, собственно, мне писать? К чему бы это привело? И какой мне от этого прок? Результат будет самый плачевный. Я снова услышу, что *не сумел написать* оперу, что стал последователем Вагнера. Завидная слава! После почти сорока лет деятельности кончить подражателем!» Нет, о музыке он забыл. Ему кажется сейчас, что жизнь его шла как бы концентрическими кругами, которые постепенно расходятся все дальше и дальше, теряя силу и исчезая. События приходят, свершаются и уходят в прошлое. Еще вчера гремела слава Штольц. А теперь, когда ей всего сорок четыре года, она уходит со сцены. И подумать только, ведь для нее он написал партию Аиды. Да, «Аида». И сама опера кажется ему далекой, почти чужой. Он вспоминает волнение, какое испытывал, когда писал ее, и сравнивает с сегодняшним своим бездействием. Сможет ли он когда-нибудь петь так же, как когда-то, сочиняя «Аиду»? Найдет ли в душе эту силу, этот заряд?

Пеппина совсем поседела и медленно гаснет. Отказывается ехать на выставку в Париж. Такое случается впервые. И в этом тоже есть свой смысл. Впрочем, и Верди тоже не особенно рвется туда. Лучше всего ему

в Сант-Агате, откуда он пишет: «...одинок, вне человеческого сообщества и ничего ни о чем не знаю. Вы мне скажете, что никто не принуждает меня вести такую однообразную жизнь. Это совершенно справедливо, но беда в том, что, поступив иначе, я бы все равно не чувствовал себя лучше».

В Италии под пеплом тлеет огонь, то и дело из-под серой кучки внезапно вырываются языки пламени. Волнения прокатываются по стране с севера на юг и захватывают даже острова. Отменен, но уже слишком поздно, налог на помол. Повсюду происходят смуты, хотя экономика немного выравнивается. Угнетенных, эксплуатируемых, выброшенных из жизни людей по-прежнему очень много. Верди возмущен этим: «Если б вы видели, мой дорогой Пироли, — пишет он, — сколько у нас бедняков и сколько среди них крепких, молодых парней, которые ищут работу и не находят ее, просят милостыню — кусок хлеба! И это хорошо бы знать правительству... В Дзибелло, Соранью, Буссето и т. д. и т. д. префекты послали конных карабинеров, берсальеров и т. д. и т. д., чтобы не допустить никаких демонстраций. Вот почему бедняки говорят: *«Мы просим работы и хлеба. А они присылают нам солдат и наручники»*. И это действительно так. В письме к Арривабене он еще более определенно передает свои впечатления: «...я потратил некоторое количество денег, что позволило накормить много бедных рабочих, потому что, это надобно знать вам, жителям столиц, нищета у нас огромна, велика, необъятна. И если нам не поможет провидение, земное или небесное, на нас обрушатся огромнейшие несчастья. Видишь ли, будь я *правительством*, я бы не стал заниматься разными партиями, белой, красной, черной, а подумал бы о *хлебе насущном*... Но не будем говорить о политике, потому что я в ней не разбираюсь и презираю ее... во всяком случае, ту, которая делалась до сих пор...» Правительство Депретиса уходит в отставку, и политическому деятелю Страделле поручают создать новое — и как можно быстрее. Верди разгневан. Он пишет Маффеи: «Вы не представляете, как я беспокоюсь и нервничаю. Я не знаю, в чем дело, но это так! Какие времена! Чем все это кончится? Я не боюсь бури, но меня пугают рулевые и гребцы. Если они не знают своего дела и у них нет твердости и опыта...»

Через несколько дней, 17 ноября 1878 года, в Неаполе республиканец Джованни Пассананте, повар по

профессии, бросается к карете Умберто I и пытается пронзить его кинжалом. Королева Маргерита бросает ему в лицо букет цветов, президент Совета Бенедетто Кайроли своей грудью защищает короля и падает, раненный, впрочем, легко. Пассананте тут же хватают карабинеры, спасая от самосуда. По всей Италии сразу же прокатывается волна протестов против анархистов, повсюду обнаруживаются гнезда опасных заговорщиков, людей, собирающихся совершить покушение, разных свободолюбцев, свирепых конспираторов. Кто не с буржуазией, кто не согласен с системой, — враг, потенциальный убийца, человек, которого надо остерегаться или, во всяком случае, относиться к нему с большим подозрением и опасением. Газеты называют Пассананте «ужасным поваром из Сальвии», «бесстыжим кухонным рабочим», «диким зверем».

Судебный процесс происходит в январе 1879 года и длится всего два дня. Врачи устанавливают, что обвиняемый в здравом уме и полном рассудке. Прокурор требует смертной казни: «Пусть же умрет он! Пусть кровь его смоет пятно, которым он опозорил эти края! Пусть умолкнут паладины глупой и опасной снисходительности!» Суд удаляется всего на пятнадцать минут. Объявляется приговор — смертная казнь. Никто или только очень немногие помнят, что Пассананте, этот «безумный и подлый цареубийца», родом с юга, то есть оттуда, где люди живут в самой чудовищной нищете и доходят до полной деградации. Это самая несчастная часть Италии.

Умберто I заменяет смертную казнь каторжными работами. Пассананте отправляют в Портоферрарио, и он сидит там два с половиной года, прикованный восемнадцатикилограммовой цепью. Никому, кроме стражников, не разрешено видеться с ним. Его камера находится ниже уровня моря, он живет в темноте и сырости. После десяти лет невыносимых страданий его отправляют в сумасшедший дом, где он и умрет в 1910 году.

Общественное брожение в стране, напряжение, вообще вся обстановка в этот период не нравится Верди, лишает его веры в правящий класс. «...Нищета повсюду, умерла торговля, — комментирует он, — недоверие к людям честным, ставка на мошенников. А посему ура! Будем веселиться!..» Он обращается к прошлому, думает о пути, пройденном Италией, об идеалах Рисорджименто, когда пели «О господи, что от родного крова...» или с еще большим волнением «Лети же, мысль...», и все в театре, аплодируя, вставали с мест и подхватывали этот

гими свободе и братству. А теперь? Теперь Рисорджименто приказало долго жить, осталась лишь пустая болтовня. О былых идеалах совсем забыли, и в театрах не поют больше «Лети же, мысль...».

Есть ли сейчас что-либо такое, что может побудить его петь? Наверное, страдания человека и трудности жизни. Но где, где обрести вдохновение, желание найти толчок? Он думает о своей музыке как о чем-то ушедшем в прошлое. В разговоре с Маффеи в минуту редкого откровения у него вырывается такая проникнутая печалью фраза: «...я тоже был художником». В этом он не сомневается — да, прежде он был художником. А теперь? А в будущем? Есть ли у него это будущее художника? Мыслимо ли, что с музыкой все покончено и навсегда? Верди отказывается отвечать на этот вопрос. Он просто живет. Он чувствует себя старым, может быть, даже чересчур старым. Как это трудно — снова запеть! Как таинственно человеческое сердце и как, выходит, непредсказуемы его порывы.

ГЛАВА 20
В ОЖИДАНИИ МАВРА

Италия охвачена страхом. Покушение, на которое решился Пассананте, не проходит бесследно — в стране растут возмущение, напряженность, неуверенность. Находятся даже люди, которые негодуют — слишком много образования дается народу. Действительно, незадолго до этого было введено обязательное двухклассное образование в начальной школе. Аноним из журнала «Иллюстрационе итальяна» пишет: «Я думаю, что, если бы этот несчастный повар не научился читать и писать, он сидел бы в своей деревне, счастливый в своем невежестве и довольный своим простым ремеслом». Но это еще мягко сказано. Некоторые доходят до требования распустить все рабочие лиги, все рабочие организации, а другие утверждают, будто единственный путь спасения — запрещение любых собраний и любых демонстраций. Пусть запретят сборища, собрания, даже если они устраиваются в связи с праздниками. Шквал репрессий обрушивается на страну.

Каждый день итальянские тюрьмы заполняются ни в чем не повинными людьми. Достаточно быть просто

рабочим, чтоб оказаться на подозрении. Или же анархистом или социалистом по убеждению, чтобы натерпеться больших бед. Комитеты Интернационала считаются самыми опасными очагами революции. На одном из судебных заседаний адвокат по гражданским делам заявляет в своей речи, что Интернационал «хочет отменить частную собственность, уничтожить родину, низвергнуть религию, разрушить семью, то есть бросить человечество в объятия «абстрактной чувственности». Его речь оканчивается под оглушительные аплодисменты публики. На политических процессах приговоры выносятся с невероятной легкостью, доказательства и свидетельства обвинения — даже самые неубедительные и нелепые — всегда принимаются сразу же, без проверки. Достаточно ерунды, совсем пустяка, чтобы человек был задержан и признан виновным.

Проходит еще один год. Положение в стране по-прежнему тяжелое. Двадцать процентов территории Италии представляет собой охотничий заповедник для комаров анофелес — малярийных комаров. Сельское хозяйство отсталое, многие земли, принадлежащие крупным латифундистам, в запустении. На севере, однако, появляются некоторые признаки прогресса. Начинает приносить свои плоды торговля. В Милане рядом с Собором братья Бокони открывают огромный универсальный магазин «По городам Италии». Он сразу же приобретает большую популярность, главным образом среди жен богатых буржуа, которые могут себе позволить следить за европейской модой. Открываются новые театры, увеличивается и улучшается общественный транспорт, расширяется канализационная система, лучше становится освещение. Но рабочие по-прежнему живут в тяжелых условиях. Они трудятся по двенадцать-тринадцать часов в сутки, а зарабатывают лишь самый необходимый минимум, чтобы не умереть с голоду. Джузеппе Гарибальди отказывается от депутатского мандата, слишком велика нищета в Италии, и он не хочет быть «среди законодателей в стране, где свобода растоптана и закон гарантирует свободу лишь иезуитам и врагам единства Италии. Совсем о другой Италии мечтал я в своей жизни... Не о такой — нищей внутри и унижаемой извне соседями». Об униженной Италии, о стране бедняков думает также и Андреа Коста, который, выйдя из парижской тюрьмы, возвращается на родину, открыто заявляет о своем окончательном переходе к легальному социализму и основывает

в Милане «Международный социалистический журнал» [1]. Вместе с Андреа Коста работает русская эмигрантка Анна Кулишова. Это умная, образованная женщина, разбирающаяся в политических проблемах. Она хорошо понимает, как необходима итальянскому социалистическому движению своя организация. Анна Кулишова красива, ей 26 лет, у нее волевое лицо, резко очерченные губы, живой взгляд глубоких глаз. Вместе с Андреа Коста она принимала участие в Парижской коммуне. В Италии живет нелегально, ее разыскивает полиция. Кулишова никогда не мирилась с грубым максимализмом и насилием нигилистов. Она верит в научный социализм, знакома с трудами Маркса и Энгельса, понимает, что не следует слишком полагаться на теории Бакунина, возможно, весьма благородные, но непригодные для рабочего движения. Это о ней Антонио Лабриола [2] скажет: «В Милане есть только один мужчина, да и тот женщина. Это Кулишова».

Социализм пробивает себе дорогу и в деревне. Верди узнает, что многие его крестьяне — «красные». Он не придает этому особого значения, не сетует публично. Во всяком случае, открыто опасается лишь одного: политика может подвести их, лишить корней. «Этим несчастным людям, — пишет он, — не надо ничего, кроме возможности иметь работу и жить с уверенностью в своем будущем». Верди еще не приступил к сочинению новой музыки, иногда у него мелькает мысль, которая, однако, ему не по душе, что он уже завершил свою творческую жизнь, сказал все, что мог. В такие минуты он становится еще более раздражительным, чем обычно. И если Пеппина беспокоится, что с ним, он или не отвечает, или сердито ворчит. Пусть его оставят в покое, ничего с ним не происходит, совершенно ничего. А потом вдруг начинает писать всем письма, расспрашивая, где можно найти либретто, которое стоило бы положить на музыку. Поручает одному другу добыть ему книгу, о которой слышал хорошие отзывы. Издателю признается, что единственный сюжет, какой может заинтересовать его, — это сюжет, в котором будут волнующая новизна, правда и кра-

---

[1] Коста Андреа — основатель Итальянской социалистической партии (1892 г.).

[2] Лабриола Антонио — итальянский философ, теоретик и пропагандист марксизма, участник итальянского и международного рабочего движения.

сота. Все кругом много говорят о новом искусстве, о новых, более правдивых способах выразительности, в том числе и в музыке. Он, Верди (ему уже 67 лет, и он уже совсем сед), не возражает. Он только слушает. «Я крестьянин, скроенный запросто, — пишет он, — я никогда не умел высказать мнение, которое хоть чего-нибудь стоило». И еще: «Что я могу сказать? Я не разбираюсь в критике». Однако порой он не выдерживает и выкладывает начистоту все, что думает, как правило, всегда очень точно. Как он относится, например, к новым эстетическим теориям, очень хорошо видно из этого письма: «Соблазненная пышными словами, не имеющими смысла, публика в иных местах приемлет скуку, называемую Великим Искусством, словно опера, итальянская настоящая, хорошо сделанная опера не принадлежит к Великому Искусству!! Вымученная, вычурная музычка, инструментованная для фисгармонии, с показной гармонией, лишенная свежести, естественности и, как правило, даже без тени какой-нибудь идеи! Искусство, лишенное естественности, разве это Искусство?» Мы уже знаем, что Верди не интересуют эстетические теории. Он не интеллектуал, он художник и судит только по результатам. Он хочет разобраться в человеке, понять его во всей целостности, а она ускользает от четкого определения, не имея ничего общего с рациональностью, с логикой, в которую Верди никогда не верил.

Дни бегут быстро, один за другим обрываются листки календаря, незаметно чередуются времена года. И Верди постепенно начинает сознавать, что не все еще покончено с музыкой. Несмотря на querelles [1] эстетического характера и его полемику с Вагнером по поводу немецкой музыки, все сильнее появляется у него желание написать новую оперу, еще раз заявить о себе, создать новые характеры, образы, сочинить для них мелодии, заставить их петь. Конечно, ему уже много лет. Он стал требовательнее. Он теперь не такой, как прежде, когда ему было достаточно нескольких месяцев, чтобы найти либретто, а затем пятидесяти или шестидесяти дней, чтобы положить его на музыку. Уже нет в душе того великого огня, того могучего животворного толчка, который побуждал его браться за любые сюжеты и извлекать из них все, что можно, — кровь и плач, любовь, и ненависть, и пылкие страсти.

---

[1] Раздоры *(франц.)*.

Теперь Верди научился (наверное, это преподала ему жизнь) пропускать события через особый фильтр, на все смотреть с расстояния, уделять внимание нюансам, деталям, душевным сомнениям, вспышкам вдохновения, которое, должно быть, дороже действительности. «Как много может скрываться в улыбке, — говорит он, — и в нескольких неприметных для посторонних глаз слезинках...» Прежде он не осознавал этого — тогда плач был для него просто плачем, смех — только смехом. Теперь он задает себе больше вопросов, и в душе у него меньше уверенности. Это тоже признак подошедшей старости, которая несет с собой сомнения и вопросы, загадки жизни, какими в молодости мы не хотим заниматься или даже не замечаем их. Так или иначе, его желание вновь писать музыку замечают и Джузеппина (невозможно себе представить, чтобы от нее ускользнуло что-либо касающееся «ее» Верди, именно от нее, она ведь только и делает, что изучает его целыми днями), и дирижер Франко Фаччо, и издатель Джулио Рикорди. Однако нужна осторожность, вести себя надо тонко, пусть это побуждение созреет у Верди само собой. И тогда начинаются плестись сети, которые должны постепенно опутать маэстро. Но необходима очень большая чуткость, чтобы не рассердить его, не докучать ему, не торопить. Иначе — прощайте все проекты, все надежды на новую оперу. Так однажды, когда Верди с Пеппиной приезжают в Милан, Рикорди приглашает их на обед вместе с Франко Фаччо. Поначалу беседа идет медленно, вяло — видел ли он такую-то картину, читал ли вот эту книгу, что он думает о новой постановке «Аиды»? Разговоры неопределенные, с легкими намеками на музыкальные сочинения новых авторов и споры вокруг них. Затем Фаччо осторожно заводит речь о Бойто, говорит, что, насколько ему кажется, хотя это, конечно, еще надо проверить, тот работает сейчас над либретто по трагедии Шекспира «Отелло, мавр венецианский». Верди настораживается, начинает расспрашивать, интересуется подробностями. «Отелло» — пьеса, которую он всегда любил и воспринимал очень живо. Нет, он не думает писать музыку, упаси боже. Он просто хочет узнать кое-что, поскольку идея ему кажется действительно неплохой, хотя и трудной, исключительно трудной для осуществления.

Стреппони тоже поддерживает игру, как ни в чем не бывало расспрашивая про Бойто, о котором, если не считать старых споров, да и то уже дело прошлое, она все-

гда слышала столько хорошего. «Бойто? — переспрашивает Фаччо и сразу же отвечает: — Честный и уважаемый человек, с душой настоящего художника, исключительной культуры». На этом, разумеется, беседа не кончается. Постепенно разговор об «Отелло» становится все более конкретным, приобретает определенные контуры. Никакой спешки, боже упаси, только почему бы Верди не взглянуть на работу Бойто! Это Фаччо, поддерживаемый Рикорди, делает такое предложение. Да... нет... опять да — ладно, решает Верди, взглянуть можно. Так начинается история «Отелло». Рикорди пишет Верди свои соображения о «шоколадном плане» [1]. Маэстро отшучивается, уходя от разговора о «Мавре», посмеивается. Ничего определенного, ничего ясного. Но все-таки уже поговорили, какой-то шаг сделан, категорического отказа не было, значит, уже можно на что-то надеяться.

Тем временем Верди достает из шкафа трагедии Шекспира и принимается перечитывать «Отелло». Он снова восхищается, вновь переживает чувства, которые волновали его, когда он впервые познакомился с этими стихами. Трагедия настолько увлекает его, что он пишет неаполитанскому художнику Морелли, с которым связан старой дружбой, чтобы тот сделал ему набросок одной сцены из «Отелло». «Например, тот момент, когда Отелло душит Дездемону; или еще лучше (это было бы более ново) тот момент, когда Отелло, раздираемый ревностью, лежит в обмороке и Яго смотрит на него с адской усмешкой, говоря: «Действуй, действуй, мое лекарство...» Что за фигура этот Яго!!! Ну? Что ты на это скажешь?» Морелли отвечает согласием и добавляет, что ему хотелось бы написать Яго «с лицом честного человека. Я нашел здесь одного священника, который очень похож...». Прочитав ответ Морелли, Верди загорается, в нем закипает кровь. Он тут же берет перо и бумагу и немедленно отвечает другу: «Хорошо, отлично, превосходно, превосходно в наивысшей степени! Яго с физиономией честного человека! Ты попал в цель! Я это знал, был в этом уверен. Мне кажется, что я вижу его, этого ханжу, этого Яго, с физиономией праведника! Итак, за дело, живо четыре штриха, и присылай мне эту картину нацарапанной... Быстро, быстро... По вдохновению... Как придется... Не пиши для художников... Пиши для музыканта!..»

---

[1] Так стали называть проект написания «Отелло» из-за того, что впервые разговор о нем зашел за чашкой шоколада.

Верди снова, как прежде, увлечен и горит желанием писать, петь, сочинять музыку. Ему опять не терпится приняться за дело, потому что он чувствует, как рождаются в его душе новые картины, мелодии, характеры, и он волей-неволей должен дать им жизнь, облечь в ноты. Некоторое время он думает только об этом Яго, думает, изучает, взвешивает, рассматривает с разных сторон. Поначалу его больше волнует и побуждает писать не сам Отелло, а его офицер, этот коварный, проклятый, подлый Яго. Он говорит о нем, спорит, анализирует его. Возможно, у маэстро снова начинает болеть горло, так велико в эту минуту желание писать музыку, опять взяться за работу, еще раз попробовать свои силы и посмотреть, что получится, когда он примется изображать наивную нежность Дездемоны и хитрое, бесчеловечное коварство Яго. Однако мало-помалу волнение, которое было охватило его, проходит. Он все меньше и меньше говорит о «шоколаде», откладывает его, в ожидании лучших времен прячет в дальний угол памяти. Потом будет видно. С некоторыми вещами нельзя спешить.

Между тем Бойто, подхлестываемый Джулио Рикорди, который поддерживает тесный контакт со Стреппони, продолжает работу. Либретто приобретает все более законченный вид, во всяком случае в своих основных чертах. Уже написано много стихов. Впрочем, тот же Верди, когда его берут сомнения, говорит: «Вы сочиняйте стихи, они всегда пригодятся вам, мне или кому-нибудь другому». И, проявляя еще большую осторожность, почти возражая, пишет Рикорди: «Если я найду его вполне приемлемым, то окажусь в известной мере связанным. Если же либретто, пусть даже великолепное, мне не понравится, будет слишком жестоко с моей стороны высказать Бойто такое мое мнение. Нет, нет! Вы и так уже слишком далеко зашли, и сейчас надо остановиться, пока не возникли всякие сплетни и неприятности. Мне кажется, лучше всего было бы (если вы с этим согласны и это устраивает Бойто), чтобы вы прислали мне уже законченную поэму, чтобы я мог прочитать ее и спокойно высказать свое мнение, которое, однако, никого из нас ни к чему не обязывало бы. Когда уладится этот довольно щекотливый вопрос, буду счастлив видеть вас здесь вместе с Бойто». Примерно в это же время он пишет Арривабене и, сообщив о своих новостях, добавляет: «Я стал архитектором, мастером-каменщиком, кузнецом — всем понемножку. Так что прощайте книги, прощай музыка... О коварном

Яго сейчас говорить нечего. Бойто сделал мне либретто, я приобрел его, но не написал ни одной ноты». Тому же Арривабене некоторое время спустя он сообщает: «Не делаю ничего, совершенно ничего (вижу многих Яго, но не занимаюсь своим), тем не менее день проходит».

Эти резкие колебания между крайностями, желанием и нежеланием приняться за работу легко объяснимы, если вспомнить возраст маэстро. Через каких-нибудь три года ему исполнится семьдесят лет. Ему очень трудно брать на себя какие-то обязательства с ориентиром на будущее, не зная, принадлежит ли оно ему и надолго ли. Он силен и очень крепок, физический труд не пугает его. Но он всегда опасался болезней, считает, что здоровье его не вечно, его мучает смутная тревога, он не хочеть стареть, пугается преклонного возраста. Одним словом, сомневается, сможет ли довести дело до конца. Врожденный пессимизм вынуждает его рассуждать подобным образом и возводит препятствия. И тогда он тянет время, не решается окончательно взять на себя обязательства. Он боится, что ему уже не удастся выразить себя: он стал инертным, не сможет писать. Впервые в жизни он не берется за работу, колеблется и осторожничает. Ради упражнения, как говорится, чтобы поддержать форму, он сочиняет «Патер ностер» и «Аве», которые исполняются в «Ла Скала», хотя и не отличаются какими-то особыми достоинствами. Верди сообщает об этом другу: «Как ты знаешь, вчера здесь состоялся концерт, где были исполнены «Патер» и «Аве»... Исполнение было хорошим, и был успех. В хоре было 370 человек, в оркестре — 130. Состав по-настоящему хороший!!!» И все, больше никаких комментариев, никакой оценки. Он определенно стал осторожен, скуп на суждения.

И вот Верди опять в деревне. Сант-Агата стала уже привычкой, от которой он не в силах отказаться. Он словно одержим ею. Это его прибежище, это возможность укрыться от всего мира, чтобы оставаться наедине с самим собой и собственными мыслями. Стреппони вспоминала: «Любовь Верди к деревне стала маниакальной, безумной, чудовищной, яростной — все, что только можно себе представить в самой наивысшей степени. Он встает на рассвете, чтобы осмотреть поля пшеницы и кукурузы, виноградники. Возвращается, разбитый от усталости, так где же ему набраться сил, чтобы взяться за перо?» Да, эта физическая нагрузка, работа грузчиком, боль мышц тоже может иметь свое значение. И никакой

музыки, никаких скачков фантазии, никаких мечтаний. Надо оставаться в реальной жизни, заниматься конкретным делом, повседневными трудами на полях. Он сам говорит об этом: «Я занимаюсь только полями, строительством, землей... И так я провожу день, не делая ничего полезного... Так идут дела на свете, так шли они и раньше, и я не препятствую им идти так же и дальше».

Но вот «Отелло» постепенно снова начинает занимать воображение маэстро, сначала неуверенно, неопределенно, затем все более настойчиво. О музыке еще нет речи, но Верди уже стал спорить с Бойто — этот кусок либретто ему не нравится, другой слишком длинен, а эти стихи надо бы переделать. Пока только советы, не приказы. Но и это уже кое-что. Затем он пишет Морелли и просит того набросать ему Яго. Потом опять наступает пауза, внезапно возникают какие-то сомнения. Он боится, что зашел чересчур далеко, взял на себя слишком многое. Пеппина сразу же сообщает Джулио Рикорди: «...я не раз слышала, как он сетовал: *«Я слишком себя связываю. Дело заходит чересчур далеко, и я вовсе не хочу оказаться вынужденным делать то, что не хотел бы и т. д. и т. д.»* (...) Впрочем, даже если бы все побуждало Верди писать, он настолько занят своими хозяйственными делами и сейчас их так много, что у него совершенно нет возможности даже подумать о музыке». И Пеппина советует держаться осторожно и тактично, ни в коем случае не давить на него, не торопить события, а набраться терпения.

И тогда издатель меняет тактику. Сейчас для него самое важное, чтобы между Верди и Бойто началось настоящее сотрудничество. Поэтому он предлагает маэстро переработать «Симона Бокканегру» — оперу, которая почти исчезла из репертуара, и тот отвечает, что эта опера «слишком грустная, слишком безутешная! Не надо менять ничего в первом акте и даже в последнем, разве что отдельные такты там и тут в третьем». А спустя некоторое время объясняет, что второй акт надо переделать весь, и заключает: «...если вы найдете возможность разрешить все трудности, о которых я писал, то я готов переделать этот акт». Рикорди немедленно мобилизует Бойто, который теперь уже признает величие Верди и охотно берется переделать многие стихи. Дело это весьма нелегкое. По мнению одного из критиков, «Бокканегра» — это «чудовищная оперная мешанина». А Бойто утверждает: это «хромоногий стол». Верди отвечает ему: «Я со-

гласен, что стол хромой, но считаю, что, если прибавить к нему какую-то ножку, держаться он сможет. Согласен также с тем, что в опере нет тех характеров (они вообще встречаются редко!), которые заставляют воскликнуть: «Здорово очерчено!» Тем не менее мне кажется, что в образах Фиеско и Симона имеется кое-что, из чего можно извлечь много хорошего... Попытаемся, повторяю: мы не так неопытны, в конце концов, чтобы не учесть заранее, что может получиться из всего этого на сцене. Если это вам нетрудно и если у вас есть время, принимайтесь за работу тотчас же. Я же тем временем постараюсь выпрямить кое-где многие кривые ноги в моих нотах и тогда... увидим».

Чтобы выпрямить кривые ноги в своих нотах, Верди почти полностью перерабатывает оперу. Кроме того, что он пишет новую сцену, заново делает оркестровку, пересматривает некоторые эпизоды, сокращает и добавляет там и тут. «Я бы хотел сделать все по порядку, как если бы речь шла о новой опере», — признается он в одном из писем, в котором утверждает также, что у него есть «ясные и четкие представления». Работать приходится спешно, напряженно, в его распоряжении всего девяносто дней или немногим больше. Он очень вежливо дает понять Бойто, что «иной раз лучше яркое сценическое слово, чем лишний красивый стих». Становится дипломатом, добавляя: «Но это лишь мое мнение». Он обращается с Бойто совсем не так, как некогда с бедным Пьяве, иначе, чем с Гисланцони. Он понимает, что автор «Мефистофеля» отличается болезненным самомнением и с ним надо быть осторожным. Но это лишь вопрос формы, а не содержания. Главное — работать. И работать к тому же быстро, но без халатности, непременно очень добросовестно. Вот почему Верди пересматривает всю оперу второй, а затем и третий раз. Репетиции длятся с середины февраля до 21 марта. Маэстро, естественно, присутствует на них, за всем следит, ничто не оставляет без внимания. 24 марта 1881 года «Симон Бокканегра» идет в театре «Ла Скала». Главные партии исполняют Морель, Сальвати и Таманьо. Оркестром управляет Франко Фаччо. Успех шумный, убедительный. Много раз при открытом занавесе публика прерывала исполнителей горячими аплодисментами. Фаччо, когда тот выходит на сцену, встречают овациями. Маэстро настолько доволен испытанием, которое выдержал Морель, что не удерживается и обещает: «Даст бог здоровье, напишу для вас Яго!» «Бок-

канегра» повторяется еще десять раз и завершает сезон.

Верди присутствует на двух спектаклях. Затем возвращается в Геную. И сюда ему почти каждый день шлет телеграммы Джулио Рикорди. Издатель спешит рассказать, как воспринимается опера каждый вечер, описать восторг публики, успех, бесконечные аплодисменты, крики, настойчивые требования «бис». Верди надоедают эти телеграммы, и, чтобы остановить их поток, он пишет Рикорди следующее: «Все это прекрасно! Только овации и «бис» ничего не стоят, если в кассе пусто. Когда же сбор от спектакля полон, это значит — в театре много публики. Это значит — она интересуется спектаклем. А раз так, выходит, работа стоящая. Вот цель». По правде говоря, десять спектаклей оперы Верди — это немного, это еще неполный успех. Миланская публика не верит в «Симона», не любит его, не хочет слушать, и Верди совершенно прав, когда отвечает подобным образом своему издателю.

С опозданием вошедшая в репертуар крупных театров и ставившаяся не слишком часто, опера «Симон Бокканегра» — почти абсолютный шедевр. Как писал сам Верди, это печальная, мрачная, полная смятения музыкальная драма, выдержанная в темных, гнетущих тонах. Но образ главного героя так глубок, столь противоречив и убедителен в своей человечности и безутешности, что всегда будет оставаться в ряду великих вердиевских творений. Гармоническая и оркестровая отделка сложна, разнообразна, богата полутонами. Декламация — тут еще полностью мелодическая — очень выразительна, рельефна. Есть в этой опере и мастерское владение светотенью... И уже заметно то, что Верди захочет сделать в «Отелло». Но одно из главных достоинств «Симона», такого таинственного и необъяснимого в своем очаровании, — это колорит, который Верди сумел придать ему. Неповторимый колорит — мертвенно-бледные, блеклые краски рассвета в соединении со всей свинцово-серой гаммой, перемежающейся внезапными вспышками яркого, но холодного света, после чего все словно проваливается вдруг в глубокий мрак. «Бокканегра» не достигает лирической чистоты вокала и восторженности, присущих «Аиде». Эта опера — еще один этап на пути к тому образцу психологической оперы, к которой Верди более или менее сознательно стремится уже давно. Здесь та же атмосфера, то же страдание и отчаяние, которые красной нитью проходят через весь вердиевский репертуар.

Переработка этой оперы имеет для Верди также и практическое значение — это была своего рода тренировка, которая помогла ему еще более обогатить техническое мастерство. Конечно, сюжет оперы чересчур запутан, трудно уследить за его развитием без специальных исторических комментариев. Но мы уже видели, что Верди нисколько не интересуют обычная логика, рациональность и научные объяснения. Для него человек — это нечто более сложное, нечто такое, что ускользает от рассудочного понимания... Одним словом, чтобы подойти к «Отелло», Верди нужно было пройти через «Бокканегру». Это обязательный этап, и сам Верди к нему стремится, потому что при всех своих колебаниях, опасениях, нерешительности и неуверенности, при всех своих тревогах он все-таки хочет написать этого несчастного «Отелло», хотя пока и не дал официального согласия. Больше того, он, как всегда, старается залить костер водой, умерить любопытство и избежать расспросов. Намерение его, однако, настолько определенно, что уже в 1880 году, как свидетельствует письмо Муцио, он начал писать музыку. Поймем это правильно — не больше нескольких нот там и тут, в зависимости от чувств, какие возникают у него при чтении бойтовского либретто.

В конце лета Верди отправляется в Милан на Международную выставку. Он условился встретиться с Пироли, но тот не появляется. Спустя несколько дней маэстро отправляет ему письмо, в котором возмущается положением дел в Италии и даже утверждает, что во избежание насмешек французов отменяет свою обычную поездку в Париж. «Вот до чего нас довели, — восклицает он, — те, кто управляет нашими делами!» Прежде чем покинуть Милан, он пишет Доменико Морелли: «Промышленная выставка превосходна и делает честь нашей стране. Художественная — такая, как многие другие: немного хорошего и много плохого». Казалось бы, самое обычное письмо, но, прежде чем закончить его, Верди ставит вопрос, который волнует его больше всего: «А ты больше не думал о Яго?» Художник отвечает ему длинным письмом, ссылается на свои трудности, на сложность образа, которому он должен придать зримые черты. И Верди отвечает: «Я скажу, что, если бы имя мое было Доменико Морелли и я захотел бы написать сцену из «Отелло» и именно ту сцену, в которой Отелло падает в обморок, я не стал бы ломать себе голову... Но если бы я был актером и мне предстояло бы играть роль Яго, я хотел бы

обладать фигурой скорее худой и длинной, хотел бы иметь тонкие губы, маленькие глаза, посаженные у самой переносицы, как у обезьян, высокий лоб, уходящий назад, и голову, сильно развитую в затылочной части; я хотел бы видеть Яго рассеянным, небрежным, равнодушным ко всему, подозрительным, колким, творящим добро и зло с одинаковой легкостью, как будто совсем не думая о том, что делает; так что, если б кто-нибудь его упрекнул, сказав: *«То, что ты говоришь и предлагаешь, — подлость»*, — он смог бы ответить: *«В самом деле? А я и не думал... но не будем об этом говорить...»* Такой тип может обмануть решительно всех и даже, до известной степени, собственную жену».

Очевидно, что у маэстро уже сложилось ясное и определенное представление о характере Яго. «Шоколадный план» вырисовывается в его сознании все отчетливее. Однако он не торопится — чувствует, понимает, что к этой трагедии Шекспира нельзя подходить по-гарибальдийски, с неудержимым натиском и жаждой крови, как это было, когда он работал над «Трубадуром», например, или «Макбетом». Она непохожа на эти оперы, да и он стал теперь совсем другим — нет уже прежней порывистости, неистовства и безумства. Его характер в сущности своей остался тем же, но грусть и печаль стали более скептическими, почти исчезли. Он не изменил своего мнения о людях, только воспринимает их теперь с более разумной покорностью. И кроме того, он хочет глубже разобраться в психологии Яго, Дездемоны, в наивной, почти детской, истерической ярости чувств Отелло. Единственное средство достичь здесь успеха — дать «отстояться» чувствам, ощущениям, реакциям, которые эта трагедия вызывает.

Время от времени его снова охватывают сомнения, опять возникает все тот же мучающий его вопрос: удастся ли довести работу до конца? Не лучше ли остановиться на «Аиде» и на последнем своем шедевре мессе Реквием? Разве не разумнее, не мудрее поставить точку, пока еще есть возможность, пока никто не заметил признаков его упадка? Уметь вовремя остановиться и сказать «хватит!» — вот в чем секрет. Годы ни для кого не проходят бесследно — умер Эскюдье. И Верди чувствует, как он постарел, понимает, что от общей для всех судьбы не уйти. Жизнь подходит к концу, и если подвести итог, то оказывается, что жить — даже если ты кое-что оставил людям и еще что-то можешь сделать, — все

равно ни к чему. Наверное, именно эта мысль, присутствующая во многих письмах и разговорах, и заставляет его так спокойно относиться к «Отелло». Незачем торопиться, спешить. Если хватит сил и поможет фантазия, он закончит работу, нет — что поделаешь, пусть на сцену выходит другой. Погруженный в эти раздумья, Верди примиряется со своим «статусом» старика и оглядывается вокруг. Положение в Италии тревожит его все больше. Он не в силах разобраться в политике и осуждает все подряд.

Агостино Депретис становится премьер-министром. Он будет занимать этот пост до 1887 года. Из переписи населения явствует, что шестьдесят два процента итальянцев совершенно неграмотны. Грамотным же считается тот, кто может написать свою фамилию. В Имоле выходит первый номер еженедельника «Аванти!», основанного Андреа Костой, который на подпольном съезде в Римини провозглашает создание социалистической революционной партии Италии. Итальянцев стало больше. Теперь их 28 миллионов 951 тысяча 347 человек. В Риме проходит национальная конференция Общества взаимопомощи, организованная правительством. Это попытка втянуть в политику патернализма различные социалистические и рабочие объединения. Однако социалисты и организованные рабочие в эту ловушку не попадаются. По примеру рабочей конфедерации Ломбардии они отказываются вступить в это общество. Конференция тем не менее проходит на Капитолии, собравшиеся на все голоса восхваляют сотрудничество предпринимателей и рабочих. Очевидно, что конференция не в силах решить какие-либо практические проблемы, а способна лишь провозглашать лозунги, призывы улучшить положение итальянских рабочих. На том все и кончается.

По отношению к рабочим Джузеппе Верди занимает совершенно определенную позицию — патерналистскую. Он не возражает, если рабочие получат какое-то образование, смогут сами решать свою судьбу, считает, что должно быть изменено с известными гарантиями в лучшую сторону их экономическое положение, но он хочет оставаться хозяином и не отказываться от своего «добра».

Между тем маэстро продолжает понемногу заниматься «Отелло». Не то, чтобы он усердно писал музыку или торопил бы Бойто. Но он обдумывает либретто, размышляет, спорит о нем. Чем больше проходит времени, тем более ясные очертания приобретает оно. Либретто, «поэ-

зия», как называет его маэстро, куплено, и он может читать его и перечитывать сколько угодно. Сюжет в целом довольно ясен. Верди пишет музыку, когда ему хочется, когда есть желание и остается время после работы на полях, на строительстве ферм и ирригационной системы. Он возмущается, вскипает гневом, когда читает в газетах сообщения о том, что работает над новой оперой и даже известно ее название. Пусть его оставят в покое ради всех святых. Ведь не считают же они его памятником, не так ли? Разве не захотели во что бы то ни стало водрузить в вестибюле «Ла Скала» рядом со статуями Беллини и Доницетти и его скульптурное изображение, точно он уже умер и закончил свою творческую жизнь? Он просил всех — от мэра Милана до Бойто и Рикорди, чтобы его избавили от этой чести. Так нет же, не захотели его послушать. Историю с этой статуей он так и не может пережить, он вовсе не чувствует себя какой-то замшелой реликвией. Верди сознает, что он еще что-то может сказать, нечто такое, чего до сих пор еще не говорил.

Переписка с Бойто по поводу «Отелло» продолжается, правда, с перерывами. Они посылают друг другу пространные письма, споря, предлагая, сравнивая. Затем переписка надолго затихает. И виноват в этом Верди. То он едет в Париж, то переделывает «Дона Карлоса» — сокращает его до четырех актов, подчищает «эгу старую рыбу под новым соусом», убирает то, что ему кажется лишним, сокращает. Это тоже помогает натренировать руку для будущей работы. Тем, кто навещает его, он кажется ленивым, молчаливым, даже чересчур вялым. Целыми днями играет в карты, бродит по полям или занимается своими авторскими правами во Франции, подыскивает человека, которому теперь, когда умер Эскюдье, можно бы было поручить заботу о них. И если Рикорди немного ворчит и вежливо упрекает Верди за то, что он не пишет новую музыку, не занимается «шоколадом», маэстро оправдывается, придумывая тысячу разных дел, которые надо завершить. Это прежде всего «Дон Карлос». Джулио Рикорди полагает, что либретто «Отелло» нуждается лишь в совсем незначительных изменениях. Верди отвечает ему: «Вы действительно считаете, что не хватает только ног? — и тут же переходит в наступление: — Я же, напротив, думаю, что недостает не только ног, но и головы, туловища, рук, всего, всего! Вот увидите, прав буду я. Но что делать, если у меня нет времени! И сейчас я очень занят этим благословенным «Доном

Карлосом», орешек оказался гораздо крепче, чем я ожидал». Переделанный, сокращенный и исправленный, «Дон Карлос» ставится на сцене «Ла Скала». Премьера 21 марта 1881 года встречается очень хорошо, и каждый последующий спектакль проходит с аншлагом.

Что-то меняется в Верди, теперь в его музыке меньше контрастов, он обнаруживает, что существует и другая сторона медали. Он признается в этом в письме к Джулио Рикорди: «Вы, как и я, знаете, что есть люди с хорошим зрением, и они любят чистые, звонкие, яркие краски. Есть и другие — с катарактой на глазах, они предпочитают блеклые, грязные тона. Я живу по моде и не осуждаю тех, кто придерживается моды (потому что человек должен принадлежать своему времени), но хотел бы, чтобы моде всегда сопутствовали какие-то критерии и немного здравого смысла». Факт тот, что «Отелло» рождается именно так — в постоянном чередовании драматических коллизий и ярких красок с мягкими, блеклыми тонами. Был момент, когда он даже думал совсем обойтись без хора. Таких опер еще не существовало нигде в мире. Но вскоре отказался от этого замысла, подобная новизна показалась ему не только слишком грубой, но и ненужной. Так или иначе говорить о «Мавре» пока еще рано. Когда Бойто, или издатель, или маэстро Фаччо проявляют слишком большой интерес к его работе, он просто уходит от разговора, заводит речь о чем-нибудь другом—рассказывает, например, что был в Монтекатини на водах, что Пеппина не совсем хорошо себя чувствует, грустна. «Эти три недели в Монтекатини были великолепны, — пишет он, — и пролетели как один миг, с ежедневным питьем воды, с более или менее поэтическими, внезапными исчезновениями одного человека за другим!!!» Можно себе представить, как радуется Джулио Рикорди, получая подобные письма. Ведь он так жаждет иметь новую оперу Верди, которую уже запродал во все театры, он так хочет, чтобы маэстро поспешил, черт возьми, и вошел бы хоть немного в его положение. Неужели Верди действительно изменился с тех пор, как писал «Аиду», на которую потратил всего четыре месяца — сто двадцать дней. Кроме того, прежде, приняв однажды решение, маэстро не менял его. Взялся писать — значит, пишет. Теперь, наоборот, впечатление такое, будто тянет нарочно, то соглашается, от отказывается, заинтересовывается и спорит, а затем откладывает, расспрашивает подробности у Бойто и Морелли и уходит в еще более глубокое и

непроницаемое молчание. Конечно, понятно, что он стар, а старики всегда подозрительны, боятся ошибок. Но при таких темпах можно потерять всякое терпение. И потом, будем откровенны, дело есть дело. Искусство — это прекрасно, но издатель должен зарабатывать, иначе — прощай музыка, святое искусство и опера. И помимо почитания, признательности, огромной любви и всего прочего, Верди просто нужен ему. Маэстро это знает (и даже посмеивается немного иной раз над издателем, подмигивая ему) и прекрасно все понимает, однако притворяется, будто ничего не видит. Этого «Мавра», этот «шоколад» он напишет именно так — долго обдумывая — или же вовсе не напишет.

Время тянется медленно. Но для него, уже приближающегося к семидесяти, годы бегут быстро и незаметно, почти все одинаковые. Ощущение такое, будто эти дни уже были в его жизни и теперь повторяются, будто он уже пережил когда-то эту тревогу, которую вновь испытывает теперь. Ничто больше не удивляет его, он принимает все происходящее с легкой, неопределенной, необъяснимой улыбкой. Он многое понял, почти все. Бывает такое в старости. И его связь со Штольц приобрела иной характер. Нет больше страстей и волнений. Нет тоски. Годы, которые проходят, делают свое дело — притупляют чувства, вынуждают примириться с действительностью. А кроме того, теперь все чувства, вся страсть и порыв, страдания и волнения, мучения и любовь, непосредственность и наивность, вера и сомнения — все, что живет у него в душе, он должен сохранить для «Отелло». Его настоящая жизнь, его время существует вне его самого — они живут в этих героях, в этой музыке, которая постепенно рождается в его сознании. Он снова переживает свое одиночество, страдает от однообразия жизни и не испытывает почти никаких радостей. Он словно отодвинулся от всего, держится на расстоянии, погрузился в свои мысли, почти добровольно отстранившись от мира. В хорошую солнечную погоду он берет свой черный зонтик и уходит по тропинке, бегущей вдоль поля. Кто знает, о чем он думает, кто может угадать, какие пути выбирает его фантазия. Он идет медленно, большими размеренными шагами, устремив взгляд вперед, в одну точку. Глаза становятся светлыми, холодными. Седые длинные волосы, белая борода — он похож на древнего деревенского пророка.

Сант-Агата, Генуя, Милан, Вена, Париж — он ездит

по миру. Путешествовать Верди всегда любил, это способ успокоить свои мрачные думы. Однако он не ищет контактов, ни с кем не говорит о работе. О делах — да. Но не о музыке, нотах, персонажах, либретто, настроении, декорациях, действии. Один за другим уходят из жизни его давние друзья. Стареть всегда грустно еще и по этой причине — видишь, как умирают другие. Свидетели его небывалых успехов, триумфа, которого он достиг в зените своей славы между 1848 и 1860 годами, уходят. Целое поколение покидает этот мир. Несколько статей в газетах, некрологи обширнее обычных, надгробные речи — и все кончено. А он, Верди, — он остается. Он еще тут, счастливый или несчастливый, довольный или не слишком, одинокий или нет, но он живет и работает, мыслит и страдает. Он думает о месте человека в этой жизни и делает вывод, что оно сводится к непониманию смысла существования, к трагическому и напрасному беспокойству. Он полагает, что люди никогда не смогут по-настоящему ни узнать, ни любить друг друга. Мысль о приближающейся старости пугает его. Сегодня он еще способен поднять этот мешок и так уверенно работать топором. А завтра? А послезавтра? Он редко разговаривает с Пеппиной, они уже давно понимают друг друга с полуслова, с полужеста. Прошли времена долгих бесед и красивых фраз. Верди пишет много писем, это верно. Но все более кратких и сжатых. Сразу подходит к существу вопроса, если речь идет о делах. Если же ему хочется поспорить (это удовольствие он и сейчас позволяет себе иногда), то принимается ругать все более распространяющуюся тягу к немецкому симфонизму, хотя в то же время и изучает его, и восхищается им в его естественном виде, и всей душой презирает гибридную имитацию, которую делают из него некоторые итальянцы. «Все это плохо», — заключает он. И призывает вспомнить Марчелло, Корелли, Палестрину.

Возможно, наступает в эти годы и такой момент, когда подавленный все более входящим в моду вагнеризмом и ритуальными чествованиями, которые устраиваются автору «Тристана и Изольды» в байрёйтском храме [1], Верди действительно думает, что его превзошли, что он уже не

[1] В 1876 году в баварском городе Байрёйте по инициативе Вагнера был открыт Дом торжественных представлений, предназначенный специально для постановок опер великого немецкого композитора. На вагнеровские фестивали приезжали любители музыки со всех концов мира.

способен сказать новое слово и продвинуться дальше на своем, теперь уже таком долгом, слишком долгом творческом пути. Он снова вспоминает о «Короле Лире» — своей вечной мечте, самом главном устремлении. Кое-что из этой трагедии он обнаруживает в «Отелло». По крайней мере, два персонажа, два противоположных характера: коварный Эдмунд напоминает ему Яго, отзывчивая и нежная Корделия, ставшая жертвой, предвосхищает Дездемону. Хорошие люди всегда погибают как в драмах, так и в жизни. Верди качает головой — что тут еще скажешь! Однако то, что он пытается создать теперь, — это не новый музыкальный жанр, не какая-то симфоническая опера или некая разновидность музыкальной драмы взамен оперы. Это конечный этап очень длительного процесса, непрестанной работы, которая приводит к обновлению его языка на основе приобретенной богатейшей техники... И пока происходит в нем этот процесс и рождается новый язык, он всматривается в происходящее вокруг, и ему ничего не нравится. Ему не по душе современная литература — у него нет ничего общего с тем, что создают писатели в этот период. Не устраивает и литературное направление «скапильятура» [1] с его декларациями, программными произведениями и жалкими провинциальными потугами. Во всем этом, по его мнению, слишком мало правды. И Фогаццаро [2] с его «Даниэле Кортисом» почти ничего не говорит ему. Верди не чувствует в этом произведении веяния подлинной жизни. Политическое положение в стране вызывает у него досаду, он опасается влияния социализма, в котором, будучи политически близоруким, видит лишь источник беспорядка, бессилия, некомпетентности, даже насилия. Не разделяет социальных преобразований в обществе, которые происходят у него на глазах, не согласен также и с усилением крупной промышленной буржуазии, дерзко пробивающей себе дорогу, особенно в Милане. И хотя его оперы продолжают ставиться во всем мире и повсюду имеют успех, он чувствует себя в изоляции.

13 февраля 1883 года в Венеции умирает Рихард Вагнер. Это был его единственный соперник, человек, кото-

[1] «Скапильятура» (буквально — «растрепанные») — литературное объединение, в которое входили миланские писатели К. Арриги, А. Бойто, А. Гисланцони и другие. Их называли тогда в Италии «душой всех гениальных, артистических, поэтических и революционных элементов страны».

[2] Фогаццаро Антонио — итальянский писатель, представитель неоромантизма.

рого он временами ненавидел, хотя никогда и не признавался в своих чувствах открыто. Смерть Вагнера — это словно удар по голове. Верди не может поверить. Он пишет: «Печально. Печально. Печально. Умер Вагнер! Прочтя вчера эту депешу, я был, можно сказать, потрясен! Не будем спорить. Угасла великая личность! Имя, оставляющее могучий след в истории искусства». Они сверстники — родились в одном году. Верди замыкается в себе, почти не пишет, ему сейчас не до музыки. Уходит из жизни и Карло Тенка, преданный друг Маффеи. Еще один тяжелый удар для Верди, ведь он очень любит Кларину. Но не сразу берется за перо. И только через месяц отправляет ей письмо: «Нет слов, которые могли бы принести утешение в подобном несчастье. И я не стану произносить обычное глупое слово *«мужайтесь»*, слово, которое всегда возмущало меня, когда было обращено ко мне! Тут нужно совсем другое! Утешение вы найдете только в собственной душе и в твердости вашего разума». Несколько строк, но зато действительно прочувствованных. Как часто он беседовал и спорил с Тенкой, сколько раз они виделись! Теперь нет и его.

Кларина постарела и очень ослабела. Потеря друга сердца, которого она любила почти всю жизнь, приводит к тяжелому нервному потрясению, и она, похоже, от него не оправится. Верди негодует против несчастий, против этой коварной жизни. «Ах, здоровье, здоровье! — пишет он. — Я не думал о нем вот уже много лет, но не знаю, что будет дальше. Годы действительно начинают накапливаться в слишком большом количестве, и я думаю... думаю, что жизнь — вещь самая нелепая и, что еще хуже, бесполезная. Что делается? Что будет с нами? После того как хорошенько сопоставишь и взвесишь все, ответ получается один — унизительный и горестный: НИЧЕГО! Прощайте, моя дорогая Кларина. Будем избегать и обходить, насколько это возможно, все печальное и будем любить друг друга, пока эта возможность у нас еще есть...» Вот в таком состоянии души Верди сочиняет «Отелло». Но он мало работает, целыми неделями не подходит к фортепиано, в одном из писем к Арриго Бойто признается: «С тех пор как я тут (стыдно сказать), я не сделал ничего! Прогулки по полям, купание, чрезмерная жара... и... признаюсь также и в этом — моя невообразимая лень — все это неодолимые препятствия».

Стремительно несется время — не успеешь оглянуться, как пролетел день. Вот уже год, как умер Гарибаль-

ди. И осталась легенда о нем, о его делах. Как символ воспринимались его надутая ветром красная рубашка и кривая сабля, на которую Гарибальди всегда опирался. Он умер в 75 лет на острове Капрера, глядя из окна на голубую даль моря. Он умирал, будучи в полном сознании, понимая, что настал его последний час. После его кончины произошла некрасивая и печальная история — одни предлагали потихоньку кремировать тело, другие хотели устроить торжественные похороны, созвать бывших гарибальдийцев, используя все это для пропаганды своих идей. Пока спорили, тело героя двух континентов чуть было не начало разлагаться. Верх одержали сторонники пышных похорон. Сотворить миф для своих корыстных целей никогда не вредно. Государство, монархия, которые прежде так боялись его, теперь присвоили его имя, чтобы рассказывать сказки, — Виктор Эммануил II и Гарибальди, Кавур и Гарибальди. Вот как даже такой революционер, человек, приветствовавший «солнце будущего», может принести пользу савойской династии.

Когда Верди вспоминает о чувствах, которые пробуждал у него Гарибальди, о гордости, какую испытал, узнав о походе «Тысячи», о сражениях с австрийцами, о благородной помощи уже стоявшей на коленях Франции, когда думает обо всех его славных делах, он не в силах поверить, что и Гарибальди уже нет. С постоянной угрозой смерти, что стоит у него за плечами, и сознанием предопределенности конца есть ли хоть какой-нибудь смысл писать музыку? Верди охвачен новым глубоким кризисом, «Отелло» может подождать. Он пересматривает все, что написал за свою жизнь, — находит, что многие из его произведений устарели, в некоторых случаях признает, что они продиктованы определенными обстоятельствами. О «Набукко» он говорит, что опера «чудовищно» стара, запрещает возобновлять «Оберто, графа Сан-Бонифачо», а «Альзира», по его мнению, «совсем плоха». Не отрицает достоинств «Эрнани», но не уверен, что эта опера переживет время. Кто, задает он себе вопрос, кто спустя годы захочет слушать эту музыку, какую он написал, кто станет возвращаться к этим страницам, над которыми он столько страдал, столь напряженно, без передышки, остервенело работал? Кого еще смогут тронуть страдания Виолетты, безутешная отцовская любовь Риголетто, одиночество Филиппа II? Уходит все, все проходит. Не остается ничего. Он ни во что не верит, он скептически смотрит на все, а может быть, просто устал.

Маэстро совершает еще несколько путешествий по разным странам, пытается отвлечься. Ему скоро 74 года, иногда он словно придавлен физической усталостью, а порой и психологической. Все такое однообразное, такое знакомое, монотонное. Если б он мог снова обрести порыв, силу и страсть молодых лет. Если б мог воскресить веру в себя и желание добиться своего. Он пишет Маффеи фразу, достойную Леопарди[1]: «В сущности, если разобраться, жизнь — это сплошная скука, если нет страдания!»

В газетах все чаще появляются разные статьи, в которых сообщается, что Верди пишет новую оперу. Возможно, сам Рикорди распустил этот слух, чтобы вызвать такие публикации. Может быть, это один из способов побудить Верди завершить этого несчастного «Отелло». «Сьор Джули», как его называют в Милане, имеет авторитет и умеет пользоваться им крайне ловко и хитро. Этот «Отелло» нужен ему во что бы то ни стало. Он договаривается с «Персеверанца», «Коррьере» и даже с «Секоло» и «упускает» кое-какую информацию, некоторые сведения, две-три любопытные подробности. К тому же альянс Верди — Бойто настолько привлекателен и интересен, что все вокруг начинают говорить о нем. Но Верди сердится. Реклама, разного рода «говорят», нескромность никогда не нравились ему. И еще меньше нравятся теперь. Гадкий народ эти журналисты. Вот он и требует от издателя: пусть позаботится умерить их восторги, пусть заставит замолчать газетчиков. Иначе грозится не написать больше ни одной ноты. Он опасается, как бы «публика прямо не попросила меня прекратить писать». Затем, однако, уточняет, что же именно беспокоит его всерьез. «Музыке, — пишет он, — искусству страсти нужна молодость чувств, горячая кровь, полнота жизни. Побеги, появляющиеся на старых деревьях, всегда рахитичны». Вот в чем его истинное мучение — сознание, что он стар и не хватит сил довести «Отелло» до конца. Это должна быть не просто еще одна, бог знает которая по счету, опера Верди, а нечто новое, непохожее на все предыдущее, что должно превзойти даже «Аиду».

Верди повторяет в своих письмах, сильно желая, чтобы его опровергли: «Что я могу еще сделать? Я стар, стар». И, несмотря на эту неуверенность, на все опасения и со-

[1] Леопарди Джакомо — великий итальянский поэт-романтик XIX века.

мнения, что у него уже не такая, как прежде, «горячая кровь», несмотря на перерывы, паузы и остановки, он все равно продолжает работу. Живя то в Генуе, то в Сант-Агате, но чаще именно здесь, в деревне, старый музыкант пишет свои «закорючки»—ноты, которые придадут «Отелло» свет и тень, радость и страдание, жизнь и смерть. Время бежит, маэстро почти не замечает его, и вот уже год на исходе. Декабрь в Генуе стоит светлый и холодный. Глядя на море, похожее на стеклянную пластину, Верди нота за нотой продолжает сочинять свою музыку.

ГЛАВА 21
ЛИКУЙТЕ!

И снова неуверенность, сомнения, растерянность. Верди не удается отогнать мысль о своей старости. «Отелло» слишком труден, и маэстро кажется, что в любую минуту может отказать фантазия. Эти мысли не дают ему покоя, нередко парализуют его, вынуждают слишком медленно продвигаться вперед. Муки, острая боль терзают его душу, но он никому не признается в этом.

Фрэнк Уолкер в своей отличной книге о Верди считает, что маэстро начал писать «Отелло» не раньше 1884 года и работал над ним весь 1885-й и часть 1886 года. Если иметь в виду окончательную редакцию оперы, то это предположение может показаться верным. Но если говорить о зарождении замысла этой оперы, о первых набросках сцен, об изучении характеров и появлении первого музыкального текста, то следует признать, что «Яго», превратившийся затем в «Отелло», возник где-то на рубеже 1879—1880 годов. Именно тогда Пеппина, уже успокоившаяся, помирившаяся с Верди — почти забыта и похоронена бурная история со Штольц, — спрашивала в одном из писем: «Что-то будет с этим «Отелло»?» И сама же отвечала: «Ниеколечко не известно». Если связать эту фразу с утверждением Муцио, то очевидно, что «Отелло» уже жил в Верди, во всяком случае, уже возник какой-то набросок, эскиз, а это намного раньше того времени, на которое указывает Уолкер. Так или иначе теперь, в начале 1884 года, Верди находится в Генуе и снова задается мучительным вопросом: нужно ли тратить столько сил и писать все эти ноты, эти черные точки на нотном стане? А что

потом? Рихард Вагнер, его великий соперник, художник, который, возможно, заставил Верди приостановиться и поразмышлять, этот Вагнер, создавший за свою долгую, напряженную, подвижническую жизнь столько музыки и построивший театр специально для исполнения своих опер, чем он кончил? Ничем. Умер и он. Конечно, справедливо утверждают, что его произведения будут жить еще долго. Вагнер писал для людей, в том числе и для тех, кто будет жить завтра, послезавтра, для многих поколений. Все может быть. Но он, Джузеппе Фортунино Верди из Ле Ронколе, округ Буссето, в бессмертие не верит. Или притворяется, будто не верит. Знает, убежден, что его произведения, его герои, которым он отдал всего себя, переживут своего творца самое большее лет на двадцать. А дальше? Они канут в Лету, потому что люди все забывают и не хотят нести с собой страдания и труды какого-то паяца, кривляки, который не способен даже вовремя остановиться и теперь в свои 74 года еще жив и портит себе кровь этими Отелло, Дездемоной, Яго, Кассио и прочей распрекрасной компанией.

Будь что будет, лишь бы выдержало сердце, лишь бы не сыграл злую шутку этот мускул, что прячется в груди, он решил идти вперед, продолжить и завершить сочинение. Видя, каким Верди стал задумчивым и озабоченным, зная, что Штольц далеко, в Милане, и перестала присылать письма, появляется совсем редко, наблюдая, как «ее» Верди работает над «шоколадным планом», Стреппони улыбается — она довольна и спокойна. Верди по-прежнему принадлежит и всегда будет принадлежать ей. И напишет «Отелло», завершит его, она это чувствует. Она уверена. Маэстро здоров, крепок, силен. И способен создать еще многое. Стреппони тоже заметила, что теперь он работает по-другому — чаще спорит, хочет все понять, во все вникает как можно глубже. Раньше он летел вперед главным образом на волнах чувств, побуждений, которые испытывал в тот момент. И не проявлял никаких сомнений. Теперь, напротив, он явно спокойнее, осторожнее. Но это все тот же Верди — худой, высокий, плотный, крепко сколоченный. Вот он сидит за фортепиано или за небольшим столиком, склонившись над нотной бумагой, и ищет, изобретает мелодии. И напевает вполголоса стихи из либретто, оживляется, жестикулирует. Такой же, как когда-то. Разве что теперь у него совсем седые волосы и серебряная борода. Такой же, как в то время, ко-

гда писал «Риголетто» (эта опера нравится ей больше всех других) или «Дона Карлоса». И, как бывало прежде, он зовет ее, приглашает к себе в комнату и предлагает: «Послушай этот отрывок, скажи, как по-твоему? Нравится?» Садится за фортепиано и играет для нее. Стреппони слушает внимательно, сосредоточенно, потом подтверждает: да, это хорошо, ей кажется, что это хорошо, пусть продолжает, непременно продолжает. Как-то раз приезжает издатель Рикорди. Верди и ему проигрывает некоторые отрывки из «Отелло». И когда Рикорди прощается, Пеппина смотрит на него сияющими глазами и улыбается: *«Видите, какой еще молодец мой Верди!»*

Верди работает. Без неистовства, осторожно, с оглядкой — совсем как старики, которые двигаются медленно, боясь упасть, ушибиться. Но это неважно. Главное — идти дальше, вперед, писать, работать. Постепенно интерес музыканта, до каких-то пор обращенный только на Яго, перемещается к Отелло. Отчаяние, уязвимость молодого человека, воина, жаждущего убедиться в невиновности Дездемоны, особенно привлекают Верди. Создавая Отелло, этот сложный образ, Верди закладывает концепцию нового вокала, отличающегося от всех предыдущих теноровых партий. Это пение прерывистое, речитативное, созвучное разговорной речи. Совсем иной способ выразительности.

Проходит зима, на генуэзском небе появляются весенние краски. Именно в эти дни (как прекрасна и нежна Генуя в это время года и как хорошо тут жить!) маэстро получает известие, которое глубоко огорчает его, ранит его самолюбие. Он не шумит, не устраивает скандала. Чтобы разрешить вопрос, обращается к Фаччо, который, как он знает, не только его друг, но и большой друг Бойто. Пусть тот подумает, как распутать этот узел, который поначалу кажется чересчур сложным: «Дорогой Фаччо, «Пуньоло» перепечатывает из неаполитанского «Пикколо» вот такое сообщение: *«По поводу «Яго» Бойто сказал, что он написал его почти вопреки собственному желанию, но, когда закончил, пожалел, что не может сам написать музыку...»* Эти слова, сказанные на каком-то банкете, надо полагать, не имеют особого значения, но, к несчастью, сразу же вызывают комментарии. Можно подумать, например, что я силой заставлял его работать над этим сюжетом. Но и это еще ничего. К тому же вы знаете, как все было на самом деле. Гораздо хуже, будто

Бойто *сожалеет,* что не может сам написать музыку, и это, естественно, заставляет меня подумать, а не надеется ли он, что я не доведу эту работу до конца, как ему, видимо, хотелось бы. Я охотно допускаю такой исход, допускаю и поэтому обращаюсь к вам как к самому старому, самому верному другу Бойто с просьбой, когда он вернется в Милан, сказать ему при встрече, а не письменно, что я без малейшего сожаления возвращаю ему нетронутой его рукопись. И хотя либретто принадлежит мне, я подарю его с радостью, если он намерен писать на него музыку. Если он примет его, я буду рад надеяться, что тем самым помогу искусству, которое мы все любим. Извините за беспокойство, которое я доставляю вам, но это дело глубоко личное и нет человека, более подходящего для него, чем вы».

Письмо спокойное, умиротворенное, великодушное. Одно из тех писем, каких мало в переписке Верди. Он отправляет его 27 марта. Фаччо отвечает 4 апреля, утверждая, что, несомненно, речь идет о каком-то досадном недоразумении. Он поговорит обо всем с Бойто, как только увидит его. Пусть Верди не сомневается — Бойто вовсе не собирался говорить то, что приводят газеты. Однако 20 апреля маэстро ничего еще не знает ни о Бойто, ни о его реакции. Тогда он снова пишет Фаччо: «Когда Бойто приедет в Милан, вы, наверное, уже уедете в Турин... Либретто в его распоряжении». Наконец Бойто возвращается домой и сразу же узнает о письме Верди и его предложении. Новость для него совершенно неожиданна. За эти годы он хорошо узнал Верди, полюбил его, но самое главное — он покорен его гением, его творческими взлетами. Бойто немедленно отвечает Верди длиннейшим письмом, ставшим своего рода исповедью. Он объясняет, как могло случиться, что такая нелепая информация увидела свет. Рассказывает все, ничего не скрывая и не забывая. И наконец признается: «Маэстро, вы даже не представляете, сколько иронии оказалось помимо вашей воли в этом предложении. Судите сами: вот уже семь или, может быть, восемь лет я работаю над «Нероном» (поставьте *«может быть»* где угодно — либо возле слова *«лет»,* либо возле слова *«работаю»*). Живу под этим кошмаром. Когда не работаю над ним, называю себя лентяем. Когда же работаю — ослом. Так и проходит жизнь, и я продолжаю тянуть лямку, и этот слишком высокий для моих возможностей идеал душит меня. К собственному несчастью, я слишком хорошо изучил эту эпоху, то есть

время, в которое происходит действие моей оперы, и ужасно полюбил его, и никакой другой сюжет на свете, ни даже «Отелло» Шекспира, не мог бы оторвать меня от моей темы. [...] Судите сами, могу ли я при такой привязанности принять ваше предложение. Ради бога, не оставляйте «Отелло», не бросайте его. Вам сам господь велел написать его, пишите, вы ведь уже начали работать, и я был спокоен, надеялся, что вы скоро закончите оперу. Вы здоровее меня, сильнее, мы пробовали с вами состязаться, — взявшись за руки и поставив локти на стол, — и вы гнули мою руку, ваша жизнь спокойна и ясна, возьмитесь снова за перо и напишите мне поскорее: *«Дорогой Бойто, доставьте мне удовольствие, переделайте вот эти стихи и т. д. и т. п.»*. Я тут же с радостью исправлю их и сумею работать с вами, это я-то, не умеющий поработать для себя, потому что вы живете подлинной, реальной жизнью искусства, а я в мире галлюцинаций».

Способно ли что-либо взволновать Верди? Наверное, хотя он старается никогда не обнажать своих чувств. Можно поклясться, что это откровенное признание Бойто тронуло его. Маэстро облегченно вздыхает, он доволен, потому что привязан к этому «Отелло» и теперь, когда вопрос разрешился, он может вновь продолжить работу, пожалуй, даже с чуть большим усердием. Стоит прекрасная погода. В Сант-Агате его ждут тополя, каштаны, ивы, розы. А также пшеница, урожай. Верди переезжает в деревню, захватив множество пачек нотной бумаги. В Милане в театре «Даль Верме» была поставлена первая опера одного молодого луккского композитора «Виллисы». Ее автора зовут Джакомо Пуччини, и Джулио Рикорди со своим чутьем опытного издателя сразу же обратил на него внимание. И до Верди долетают интересные сведения о композиторе-дебютанте. «Я слышал много хорошего о музыканте Пуччини. Читал письмо, в котором его очень хвалят. Он следует современным течениям, и это естественно, но он остается верным мелодии, которая не принадлежит ни современности, ни прошлому. Однако кажется, что у него преобладает элемент симфонический! Это неплохо. Только в этом надо быть осторожным. Опера есть опера, симфония есть симфония, и я не думаю, что в опере следует писать симфонические отрывки только для того, чтобы потешить оркестр! Говорю это просто так, не придавая этому никакого значения, без уверенности в том, что я сказал, нечто правильное, и даже с уверенностью в противоположном, то есть в том, что я сказал не-

что, противоречащее теперешнему направлению. Все эпохи имеют свой характер. История разберет впоследствии, какая эпоха была хороша и какая дурна».

Арривабене, которому адресовано это письмо, очень постарел. Он быстро утомляется, у него нет никакого желания обсуждать ни эти новости, ни другие. В глубине души он лишь удивляется, что Верди не только еще способен работать, но и может внимательно следить за тем, что происходит вокруг, особенно в области музыки. Сам же он уже давно перестал понимать время, в котором живет. Слишком много нового, оно ускользает от него, слишком много событий, газет, споров и всяких скандалов. Есть, например, в Риме некто Габриэле Д'Аннунцио [1], который пишет стихи, вызывающие огромный резонанс. Говорят, он антагонист Кардуччи [2], и молодежь только его и читает. Он невысок, у него красивое лицо с большими выразительными глазами. Он покорил светское общество столицы. Ну и что же, не будет же теперь он, Арривабене, которому уже почти восемьдесят, читать этого Д'Аннунцио? Другое явление, о котором много говорят, — это молодая Элеонора Дузе. Она работает в труппе великого Чезаре Росси и с невероятным успехом выступала в «Даме с камелиями». Критики утверждают, что она превзошла Сару Бернар. Вот о ней надо бы сообщить Верди, пусть посмотрит ее — по крайней мере, сможет сравнить со своей Виолеттой в «Травиате». Конечно, таких опер теперь уже никто не пишет. Но неизвестно, что еще придумает эта молодежь, которая выходит на сцену. Переписка Верди с Арривабене почти прекращается из-за того, что его друг отвечает все реже. К тому же Верди не любит смотреть, как стареют друзья. Это огорчает его.

Положение в Италии по-прежнему тяжелое. В стране ежегодно регистрируется 200 тысяч случаев заболеваний малярией, а пеллагра [3] — одна из самых распространенных болезней среди крестьян, в университетах насчиты-

---

[1] Д'Аннунцио Габриэле — итальянский поэт, писатель, политический деятель. Его произведения проникнуты декадентскими и ницшеанскими идеями. С конца XIX века — идеолог итальянского империализма.

[2] Кардуччи Джозуэ — поэт и филолог. Приверженец Гарибальди. Его стихи оптимистичны, враждебны мистическим и религиозным веяниям.

[3] Пеллагра — заболевание кожи, обусловленное недостатком никотиновой кислоты и других витаминов группы В.

вается всего лишь 15 тысяч студентов, в городах нет системы канализации. В довершение всего в Неаполе вспыхивает эпидемия холеры. Всего за две недели здесь умирает 3423 человека. Город живет в ужасных условиях. Сначала люди возмущаются, выражая весь свой накипевший против правительства гнев, и едва не поднимают восстание, но потом примиряются с судьбой, с которой свыклись за многие века нищенства и угнетенного существования. Умберто I приезжает в Неаполь и посещает самые бедные, зараженные холерой кварталы. Газеты восхваляют его храбрость и великодушие. Король произносит слова сочувствия, выражает солидарность и обещает сделать все возможное: вот увидите, мужайтесь, король с вами. Это «хороший», великодушный, мужественный и добрый властитель. Но люди в Неаполе живут по пять-шесть человек в одной комнате. В городе насчитывается 106 фондачи — так называются тупики и закрытые дворы, представляющие собой нечто такое ужасное, безнадежное и грязное, что страшнее представить себе невозможно. Здесь нет уборных, сточных канав, не хватает питьевой воды. Подобие «Двора чудес» [1], только еще отвратительнее. Впрочем, во всем Неаполе из двенадцати тысяч проверенных колодцев свыше семи тысяч оказываются сильно зараженными или загрязненными. Большинство неаполитанских рабочих (тот, кто работает, может считать, ему повезло) трудится по двенадцать часов в день ради 20—30 сольдо. Так умирает культурнейший древний город. В этот трудный момент в полной мере проявляется равнодушие политических деятелей, ответственных за положение в стране.

Что делает в этой ситуации правительство левых? Ничего, ровно ничего. Отказывается что-либо решать, не предпринимает никаких реформ, не вырабатывает новых программ, словом, не действует никак. Самое большее, занимается благотворительностью. Но таким путем не разрешить всех проблем Неаполя и Юга. Правительство Депретиса вместо того, чтобы взяться за решение сложных внутренних вопросов, ищет способ приобрести авторитет в кругу сильнейших держав. Под предлогом, что была вырезана вся экспедиция, возглавляемая Бьянки, оно направляет войска в Массаву и занимает город. Это начало длительной войны с Абиссинией, которая становится из-за

[1] Имеется в виду «Двор чудес» из романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери».

своей бессмысленности губительной для итальянских финансов и престижа. Армия итальянцев состоит из 360 тысяч человек, но она плохо обучена и еще хуже вооружена. На войну расходуется очень много денег, которые могли бы пойти на облегчение положения бедняков. Андреа Коста, хорошо понимающий это, заявляет в Палате депутатов: «Ни одного человека, ни единого сольдо на африканские авантюры!» К сожалению, его призыв остается неуслышанным и в Африку посылают солдат, деньги, средства, генералов, чтобы завоевать никому не нужное место под солнцем.

Верди не раз бурно возмущается непригодностью итальянских правителей, сожалеет о «мучениях Неаполя под ударами холеры», жалуется на покушение «на государственную казну со стороны некомпетентных». Поймем правильно — он отнюдь не прогрессист в политике. Он и не может быть таковым. У него нет для этого ни необходимой культуры, ни политического кругозора. Но это человек, идущий от земли и инстинктивно понимающий, где ошибаются и когда поступают плохо. Кроме того, Верди всегда был против некомпетентности и бездеятельности. А все, что происходит в Италии, во всяком случае, в этот момент, рождается под этим знаком. Во всем же прочем интерес Верди к политике весьма поверхностный. Он гораздо больше увлечен сложной проблемой «Отелло», задачами, возникающими перед ним в этой опере, изменениями, которые обнаруживает в собственной манере писать музыку. Возможно даже, немного сказывается влияние Бойто, но лишь как своеобразного катализатора.

Верди пишет музыку, которая кажется ему в какой-то мере новой. Однако он не испытывает счастья. Чувствует себя старым, одиноким. В «Ла Скала» возобновили «Дона Карлоса», и спектакль прошел с большим успехом. Но Верди не слишком-то обольщается на этот счет. «Я отлично знаю, что обозначает этот так называемый хороший прием, оказанный мне, — пишет он Арривабене. — Он относился не к «Дону Карлосу» и не к автору уже ранее написанных опер. Эти аплодисменты говорили следующее: *«Вы, еще живущий на этом свете, несмотря на то, что вы так стары, убейте себя при случае работой, но потешьте нас еще разок...»* Вперед, паяц, и да здравствует слава!» Тем не менее он продолжает писать «Отелло», много или мало — неважно, музыка этой оперы рождается в атмосфере беспокойства и растерянности, что, вероятно, немного пугает композитора.

Но он работает. Во всяком случае, так утверждает в одном из писем Бойто: «Мне кажется, на этот раз Верди всерьез взялся за работу. Я сделал кое-какие поправки в одном эпизоде из первого акта «Мавра». Однако растерянность маэстро еще дает о себе знать. Посылая Фаччо несколько наспех набросанных строк, он спрашивает и его и себя: «Итак, по-вашему, мне действительно следует закончить этого «Отелло»? Но зачем? Зачем? Мне это не нужно! Публике тем более...» Ясно, что он говорит неправду. «Отелло» не может быть ему безразличен. По существу, музыка — это его настоящая жизнь, в эти минуты под личиной своих героев он раскрывается сам, исповедуется, приоткрывает свою сущность. Ему необходимо писать. Он лишь опасается, что очень постарел и не успеет закончить оперу. И тогда, как бы защищаясь, жалуется, что «прошло слишком много времени! Слишком много мне лет!! И чересчур давно я нахожусь *на службе!!!*» Верди понимает — и это его слова, — что закостенела рука и охладело сердце, и чувства, что, переплетаясь, рождали мелодии, остались далеко позади.

Умирает Джулио Каркано. Еще один старый друг покидает его, заканчивает земной путь. А когда его, Верди, придет час? В старости этот момент может наступить внезапно. Он пишет Маффеи, которая уже совсем ослабела: «...Несколько месяцев назад я встречался с ним в Милане и нашел его очень ослабевшим, но надеялся, что он поправится и мы еще увидимся. Вы совершенно правы — в нашем возрасте каждый день обнаруживаешь, что еще кого-то нет рядом, и, как ни мирись с этим, все равно нет тех сил, какие были у нашего последнего Святого (именно последнего), чтобы выдерживать все это и не жаловаться...» Сколько раз за минувшие годы вспоминал маэстро о Мандзони, о том, как был у него в гостях, о глубочайшем впечатлении, которое вынес тогда от этой встречи. Теперь он сам похож на старого дона Алессандро — убеленная сединой голова, замедленные движения, спокойный, уравновешенный, не такой вспыльчивый, как прежде. Верди преувеличивает, конечно, — он еще вполне крепок и здоров.

Так течет время. Иной раз маэстро даже шутит и улыбается. Впрочем, так бывало и в молодости — резкие переходы от угрюмости к веселью, к громкому смеху и довольно нескромным шуткам. Подобные шутки он давно оставил, но, бывает, и сейчас посмеется в кругу друзей, отдохнет душой. Как-то раз, к примеру, душным летним

вечером в Сант-Агате после хорошего ужина вместе с Пеппиной, Бойто и Джакозой[1] он выходит в сад послушать кузнечиков. Верди садится на ступеньки и смотрит на звездное небо, а вокруг летают «комары, толстые, как орехи». Некоторое время все прислушиваются к стрекоту кузнечиков, потом кто-то тихо, совсем тихо напевает мотив из «Эрнани», и постепенно эту широкую мелодию, эту великую песнь подхватывают и остальные и поют все четверо, счастливые, и кузнечики не слышны больше.

Теперь Верди работает с пылом и рвением. Обменивается с Бойто длинными, подробнейшими письмами о «Кредо» Яго, о финале третьего акта, о «выходе» Отелло в первом акте. Именно Верди предлагает начать этот «выход» словом «Ликуйте!». Маэстро продолжает работать не спеша, не задаваясь больше вопросом, успеет написать оперу или нет. Теперь он живет только сегодняшним днем, не думая о будущем. Если же должно случиться то, чего он опасается, тем лучше — пусть он умрет, пока еще звучит музыка в душе, умрет в работе. Он завершает четвертый акт, последний. И сообщает об этом Бойто: «Закончил четвертый и вздохнул! Мне казалось, трудно будет избежать излишних речитативов и найти несколько ритмов, несколько мелодий на такое множество разрозненных белых стихов. Но вы зато смогли сказать все, что можно было, и я теперь спокоен и доволен, как на пасху».

Наступает октябрь, пахнет суслом, молодым вином. Подходит и день рождения Верди. «Дорогая Кларина, — пишет он. — Сегодня действительно страшный день. Мне исполнилось 72!.. И как они быстро прошли, эти годы, несмотря на столько событий, печальных и радостных, и несмотря на такое множество мучений и дел! Но оставим эти мысли, ибо если углубляться в них, то они приведут к безнадежности... к отчаянию!» Настало время взяться за самую трудную часть работы — нужно сделать инструментовку, все увязать, поправить. Бойто приезжает в Сант-Агату — нужно переделать дуэт в четвертом акте. Верди решительно не хочет, чтобы он был патетическим или бурно драматическим. Тут должен быть сухой диалог, прерывистый, нервный. Отелло уже вынес приговор Дездемоне, та предчувствует смерть, в ее душе растет,

[1] Джакоза Джузеппе — итальянский писатель, драматург, совместно с Илликой написал либретто опер Д. Пуччини «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй».

словно мутное пятно, страх, который не в силах прогнать даже молитва. Затем надо почистить кое-где некоторые стихи, «высушить» их, если возможно. Они хорошо работают вдвоем. Бойто готов выполнить любую просьбу Верди, и тот, чтобы объяснить, что ему нужно, садится за фортепиано, декламирует, напевает, передает мимикой, всячески подчеркивает смысл сцены, перевоплощается то в Отелло, то в Дездемону, воспроизводит то хор, то оркестр. Он прекрасен, этот седовласый человек в черном костюме, прекрасен этот строгий Верди, целиком захваченный этим своим творением, новым творческим порывом.

И сразу молниеносно распространяется слух, что «Отелло» закончен. Рикорди ликует от восторга. Самые знаменитые певцы пишут в Сант-Агату в надежде получить главную партию. Великому французскому певцу баритону Морелю Верди отвечает: «Не думаю, что когда бы то ни было обещал написать партию Яго для вас. Не в моих привычках обещать то, в выполнении чего я не могу быть уверен. Но я мог, конечно, сказать вам, что партия Яго — одна из тех, которую никому не исполнить лучше вас. Если я так сказал, то подтверждаю эти свои слова. В них нет, однако, никакого обещания. Это лишь выражение желания, вполне выполнимого в том случае, если какие-нибудь непредвиденные обстоятельства этому не помешают». Великий Таманьо тоже напоминает о себе, во что бы то ни стало хочет петь Отелло. На письмо тенора, которому обратиться к Верди посоветовал Рикорди, маэстро отвечает уклончиво: «Мой дорогой Таманьо (и пусть это пока останется секретом между нами), когда вы вернетесь из Мадрида, мы встретимся в Генуе или где-нибудь в другом месте, и тогда мы с вами поговорим и обсудим все откровенно и честно». На самом же деле, если б надо было решить вопрос сразу, Верди нисколько бы не сомневался по поводу Мореля, но Таманьо немного смущает его, вызывает беспокойство.

Весь 1886 год Верди занят оркестровкой и отделкой оперы. Оставались еще целые пассажи, большие эпизоды, в которых мелодический рисунок был лишь намечен, а порой и вовсе не завершен. Чаще всего это наспех сделанные наброски, не больше чем одна фраза для памяти. Верди работает терпеливо и упорно. Он понимает, что большая часть партитуры уже готова. На здоровье не жалуется (если не считать обычной болезни горла). Музыка еще живет в нем, еще принадлежит ему, он вложил

в нее все, что чувствовал, буквально все, пытаясь проникнуть как можно глубже в самую суть человека. Эта опера стоила ему большого труда, и еще многое придется сделать, и нужно иметь мужество сказать себе правду. Отелло — это часть его самого, даже больше, чем это было, когда он писал «Дона Карлоса». Отелло — это Верди в минуты подавленности и гнева, которые он всегда старается скрыть от других. Маэстро понимает ревность как самое существенное проявление любви. Эта та самая ревность, которую он испытывал, когда любил Стреппони, странная ревность — не столько к ней самой, сколько к той женщине, которая принадлежала некогда Доницетти, Мерелли и была знаменитой певицей, красавицей. Ревность немного глупая, наверное, даже безрассудная. Но он действительно испытывал ее в самый разгар любви к Пеппине.

Пришло время окончательно решить вопрос о певцах и заключить с ними контракты. Верди обсуждает это с Джулио Рикорди: «...Мне тут захотелось просмотреть все, что я написал для «Отелло»... и я испугался за партию тенора. В очень, очень многих отношениях прекрасно подошел бы Таманьо, но во многом другом он совсем не годится. В партии есть протяжные, широкие, плавные фразы, которые надо петь вполголоса, на что он совершенно не способен». Таманьо все время тревожит маэстро. Он снова делится своими сомнениями с Рикорди: «Поняв, что Дездемона убита напрасно — она невиновна, Отелло уже порвал все связи с этим миром, он сник физически и духовно и в таком состоянии способен лишь петь приглушенным, завуалированным звуком... Этого-то Таманьо определенно не сумеет сделать. Ему всегда надо петь полным голосом, иначе звук получается некрасивый и фальшивый».

Вскоре маэстро совершает свою обычную поездку во французскую столицу. «Еду в Париж, чтобы еще разок послушать Мореля, а кроме того, чтобы посмотреть, по-прежнему ли французы такие же сумасшедшие, как были, да и просто хочется немного размяться». Верди действительно принимается за дело — слушает новых певцов, которых считает вполне приличными. Именно в этот период художник Больдини делает множество эскизов и рисунков, которые помогут ему позднее создать знаменитый портрет маэстро в вечернем костюме с белым шарфом. Верди в самом деле великолепный старик, просто красавец, теперь он даже красивее и интереснее, чем

в молодости. В нем появились утонченность, интеллигентность, исчезла деревенская патина. Он слегка жалуется на рези в желудке, у него болят зубы. Но все это пустяки. Недомогания не мешают ему бродить с утра до вечера по французской столице, ходить в театры, встречаться с импресарио и музыкантами. Он живет в гостинице на площади Пигаль и радуется этому городу, который так восхищает его, так привлекает своими поэтическими уголками. В середине апреля Верди снова в Генуе. Он узнает, что на фасаде здания на виа Андегари в Милане, где он жил, когда писал «Набукко», собираются укрепить мемориальную доску. «Ради бога, не делайте этого! — пишет он Рикорди. — Если б вы знали, как я огорчался потом, неосмотрительно согласившись на эту статую, и т. д. и т. д. Увы! Оставьте же меня в покое. Вот умру, делайте что хотите».

Инструментовка, если не считать некоторых деталей, почти закончена. Но маэстро не перестает перечитывать партитуру, поправлять, переделывать детали, обогащая в одном месте, упрощая в другом. Работает тонко, как ювелир. Конец июня и начало июля, когда дни стоят долгие, солнечные и небо затянуто дымкой от зноя, Верди проводит в Монтекатини. У него с собой партитура, и она с каждым днем становится все толще. На душе, похоже, легко, он собирается работать здесь в тишине и полном покое. Неожиданно приходит ужасное известие — Кларина Маффеи заболела менингитом. Нет никакой надежды спасти ее. Можно лишь облегчить ей последние дни. Бойто и Рикорди очень осторожно сообщают об этом Верди. Маэстро покидает Монтекатини и вместе со Стреппони спешит в Милан. Они приезжают туда ранним утром, на минуту заходят в гостиницу, и Верди сразу же отправляется к своей дорогой, горячо любимой подруге. Его тотчас же проводят в комнату Маффеи. Неужели это безжизненное тело, это исхудалое, угасшее лицо — Кларина? Она еле дышит, такая бледная, крохотная, кажется еще меньше в этой огромной постели. Капельки пота выступают у нее над губами — в Милане удушающая жара, — глаза прикрыты, она никого не узнает. Она уже уходит, остались считанные минуты, и вот она умирает, бедная Кларина. Маэстро стоит в полутемном углу комнаты и не смеет даже сесть. Он весь сжался, лицо замкнулось в неизбывной скорби. Широко открытыми глазами он смотрит на умирающую. В комнате спертый воздух и гнетущая тишина. Верди пытается скрыть свое от-

чаяние, но не в силах. Он долго стоит в темном углу, в стороне от всех. Потом не выдерживает и покидает этот дом, даже не оглянувшись, никому не сказав ни слова. Возвращается в гостиницу в свой номер, опускается в глубокое кресло и долго сидит молча, недвижно. Из всех утрат за последние годы эта самая тяжелая. Один за другим появляются Фаччо, Бойто, Рикорди. Затем и Пеппина. Верди молчит, ни на что не реагирует. Он ясно видит осунувшееся лицо умирающей подруги, ее тонкие, почти прозрачные ноздри, полуоткрытый рот, впавшие щеки, рассыпавшиеся на подушке волосы. Он ощущает запах мрачной комнаты. И предчувствие конца.

Верди уезжает в Сант-Агату все с той же тяжестью на душе. Он укрывается в деревне. По крайней мере, у природы есть свой смысл — поля, деревья, цветы, закаты, восходы. И река, что медленно течет вдали, извиваясь по долине. Он пытается забыть, стереть из памяти лицо умирающей Кларины. Пусть ему не напоминают о похоронах, о посмертных почестях, соболезнованиях. Пусть его не беспокоят этими пустыми, ненужными ритуалами. И похороны Маффеи он по-своему устраивает здесь, в деревне, глядя на вершины деревьев, гнущиеся под ветром, на зеленые и желтые поля и ощущая добрый запах земли. Это его дань памяти Маффеи. Он не согласен ни на что иное. Верди пишет Пироли, чтобы сообщить печальное известие, но, как обычно, когда нужно пером выразить такие глубокие чувства, он не может описать их, не в силах передать свои страдания и впадает в обычную риторику, употребляет готовые фразы. «Я хотел написать вам, — говорится в письме, — еще до отъезда из Монтекатини и не смог! Я уехал поспешно, ездил туда-сюда. И очень переживал смерть Кларины Маффеи. Она была моей подругой сорок четыре года!!. Искренней и верной подругой! Она, конечно, не умела писать такие стихи, как ее муж... Зато какое у нее было сердце! И какой благородный характер! Какие возвышенные чувства! Бедная Кларина!» Вот правдивые слова, идущие из самой глубины души — бедная Кларина! А когда, когда же придет его час? Как он встретит смерть? Как пойдет ей навстречу? И какой это будет день? Когда прозвонит колокол по этому старому музыканту? Через месяц или два? Через год? Сколько еще осталось прожить? И что означает для него слово «завтра»? Есть ли у него вообще будущее?

Эти раздумья рождают в нем огромное желание закон-

чить «Отелло». Нужно торопиться, спешить. Это будет его последняя опера. Умереть — это так просто, это может быть так неожиданно. Обрывается нить, и все. Однако прочь эти тяжелые мысли. Хватит вопросов. Остается работа, она никуда не денется. По крайней мере, пока жив. И снова начинается оживленная переписка с Бойто. Снова переделываются и добавляются стихи, изменяются сцены. Он опять пишет ноты, которые должны что-то выделить, подчеркнуть, придать выразительность музыке. В августе Бойто приезжает в Сант-Агату. Солнце печет немилосердно, стоит удушливая жара. Приходится спасаться в самых прохладных комнатах. Несмотря на такую погоду, композитор и либреттист увлеченно работают, обсуждают, спорят, волнуются. Инструментовка делается тщательно, точно, вдохновенно. А дальше — пора репетировать с певцами. Кому поручить партию Дездемоны? Таманьо будет петь Отелло, Морель — Яго, это уже решено. Остается Дездемона. Партия нелегкая, требующая изящества, ангельского голоса, чистоты вокала. В конце концов после очень внимательного прослушивания в Сант-Агате принимается решение — Дездемону будет петь Ромильда Панталеони.

Между тем культурная Италия следит не только за событиями, связанными с «Отелло». Общее внимание привлекает сейчас Эдмондо Де Амичис. Это журналист из Лигурии, ему сорок лет, у него круглое лицо, которое кажется особенно внушительным из-за пышных усов. Он известен как автор целой серии зарисовок из военной жизни и книг о путешествиях для детей. По жанру это нечто среднее между повестью и репортажем. Теперь издатель Тревес выпускает его книгу «Сердце». За несколько месяцев благодаря хорошо «оркестрованной» кампании в печати она выдерживает сорок одно издание. Это шумный, необыкновенный, неожиданный успех. Только «Обрученные» в Италии выходили бóльшим тиражом, нежели «Сердце». Де Амичис воссоздает в своей книге эпопею Рисорджименто, пересказывая ее в мифическом ключе и не слишком правдиво, а переходя к современности, рисует «доброго» короля, его министров, жизнь школы, говорит о гражданском долге, даже о долге рабочих. И это понятно — Де Амичис при всей своей слащавости и сентиментальности все-таки социалист. Он становится знаменитым на всю Италию. Лучшие салоны Милана жаждут видеть его у себя в гостях, культурные кружки оспаривают его друг у друга, ценя как оратора.

Ломбардская столица к этому времени уже превращается в крупный промышленный центр. В Милане насчитывается более 350 тысяч жителей. Одно за другим возникают крупные промышленные предприятия — «Пирелли», «Эдисон», «Бьянки», «Эрба». Укрепляются финансы, развивается кредит. Все большее значение приобретает биржа. Процветают промышленные и торговые банки, которые активно поддерживают развивающуюся промышленность. В театре «Ла Скала» на смену газовым рожкам приходит электрическое освещение. На улицах города больше становится конок, и скоро появится трамвай. Коммуна, располагая немалыми средствами, ведет большое городское строительство. Италия движется по пути прогресса? В каком-то смысле это так. Но условия жизни рабочих по-прежнему ужасны. В Милане каменщик зарабатывает 300 лир в год. В деревне жизнь еще тяжелее. За год хороший работник получает 102 лиры. Верди великодушен по отношению к своим наемным рабочим — они получают у него около 35 лир в месяц, а также питание и жилье. Если же перенестись с севера страны на юг, в Сицилию, вот где настоящая трагедия и позор. На серных рудниках шахтеры работают голыми и получают 11 лир в месяц. Кроме своего диалекта, они знают еще лишь несколько итальянских слов. Они ничего не слышали об объединении страны и знают только одно — их судьба неизменна: спуститься в шахту в десятилетнем возрасте и выйти из нее только в сорок лет. Или умереть, или заболеть неизлечимыми болезнями. Между тем — и это воспринимается как исключительное событие — в «Гадзетта уффичале» публикуется закон об урегулировании использования детского труда на фабриках, в магазинах, в копях и шахтах. Это очень умеренный закон, он выгоден скорее предпринимателям, чем рабочим. К тому же он не будет соблюдаться еще долгие годы. Очевидно одно — без защиты профсоюзов рабочие всегда будут не правы и вынуждены терпеть притеснения властей. Префект Милана, например, приказал распустить Итальянскую рабочую партию, велел арестовать Константино Лаццари и других руководителей как «членов ассоциации негодяев и злоумышленников, которые противятся государственной власти и подстрекают массы к гражданской войне, резне и грабежам».

Пока происходят разные волнения и процессы над социалистами, Верди в Сант-Агате продолжает трудить-

ся над «Отелло». Он особое внимание уделяет гармоническому и хроматическому звучанию в третьем и четвертом актах. Он может считать, что работа закончена. И 1 ноября, облегченно вздохнув, в величайшем возбуждении пишет своему издателю: «Пишу вам, желая сообщить, что «Отелло» совершенно закончен!!! В самом деле закончен!!! Наконец-то!!!!!! Я не решаюсь выслать его по почте, ибо в нем слишком много новых тетрадей, и беда, если они пропадут! Поэтому мы сделаем, как и в прошлый раз. Пошлите Гариньяни в Фьоренцуолу (ибо сейчас мне было бы неудобно доехать до Пьяченцы — пришлось бы встать слишком рано или вернуться домой слишком поздно). Условимся на среду 3 ноября. [...] Если это вас устраивает, пришлите мне сразу телеграмму с одним словом: «Хорошо», и я, повторяю, буду в Фьоренцуоле со всеми бумагами». 18 декабря, исправив еще кое-что, он пишет либреттисту: «...благодарю за две стихотворные строчки, я только что передал Гариньяни последние акты «Отелло». Бедный Отелло! Он больше не вернется сюда!!!» Теперь Верди может успокоиться, отдохнуть. Он много работал, ему пришлось разрешить уйму противоречий: возраст в первую очередь, опасение, что недостанет сил довести оперу до конца, желание сказать нечто новое и проверить эти новые решения, сомнения, не утомляет ли он публику, сознание, что карьера его длится чересчур долго. Были моменты, когда Верди действительно думал, что не закончит «Отелло», — он слишком устал, нет уже никаких желаний, он совсем опустошен. Были трудные минуты, когда он впервые за всю свою карьеру оперного композитора не знал, как раскрыть некоторые ситуации, во всяком случае, не сразу находил решение, которое лежало бы вне устоявшихся схем оперы. Теперь он может признаться: были и приступы отчаяния, когда хотелось отказаться от работы. А сколько было мрачных дней, когда он не понимал своего Отелло, когда тот отдалялся от него! Сколько тоскливой апатии и недовольства работой! Но теперь все позади, все кончено. «Отелло» уже в типографии. Верди не чувствует сожаления, опустошенности, как случалось прежде, когда он заканчивал оперу. Напротив, он удовлетворен, спокоен, почти гордится собой.

Теперь нужно позаботиться о постановке, которая была бы достойна его трудов, его огромной и длительной работы. Надо проследить, чтобы хор и оркестр репе-

тировали бы на совесть, лучше обычного. Значение оркестра в этой опере особенно велико. К счастью, дирижировать будет Франко Фаччо, а он прекрасно знает оперу, наблюдал за ее созданием. Верди, как никогда, придирчив и скрупулезен. Он отправляет Джулио Рикорди письмо, которое озаглавливает «Pro memoria» [1], где уточняет: «Будет хорошо, если издательство Рикорди установит с сегодняшнего дня условия работы с театром «Ла Скала». 1. Издательство Рикорди договорится с театром о прокате оперы, за что я получу полагающуюся мне долю, и т. д. и т. п. 2. Я присутствую на всех репетициях (на каких сочту нужным); но никоим образом не хочу связывать себя какими бы то ни было обязательствами по отношению к публике, поэтому на афише должно быть просто написано: «Отелло», стихи Бойто, музыка Верди». 3. Никого, абсолютно никого не должно быть на репетициях, как это бывает обычно, и я имею неограниченное право прекратить репетиции и запретить спектакль, даже после генеральной репетиции, если исполнение, постановка или что-либо еще в театре меня не устроит. 4. Персонал, занятый постановкой «Отелло», подчиняется непосредственно мне... так же, как дирижер оркестра, хора, ведущий спектакль и т. д. 5. Премьера может состояться только с моего разрешения, в противном случае издатель Рикорди уплатит мне 100 тысяч лир штрафа. Хористы работают на обычных условиях, принятых в театре... Первая ложа «Ла Скала» — в распоряжении синьоры Верди». Определив и уточнив все, напомнив, что последнее слово, как всегда, за ним, Верди чувствует себя спокойнее. Синьора Верди появляется на сцене, только когда Верди зовет ее или что-либо хочет от нее. Тогда она готова приняться за дело, повиноваться, хлопотать. Пожалуй, можно сказать, что свою главную задачу она выполнила целиком, когда помогла Рикорди, Бойто и Фаччо убедить Верди работать над «Отелло». И теперь, когда опера готова и уже решено, что она пойдет в «Ла Скала» в сезоне 1886/87 года, Пеппина уходит за кулисы, еще более кроткая, чем всегда. Ее ждут вязание на спицах и крючком, вышивание на пяльцах и бархате, поддержание чистоты и порядка в доме, где жизнь идет ровно и спокойно.

У Верди, хотя он и продолжает выражать озабоченность и опасения по поводу своего здоровья, энергии еще

[1] На память *(латин.)*.

хоть отбавляй. Вот как описывает его Джузеппе Джакоза, навестивший композитора за несколько месяцев до премьеры «Отелло»: «Верди брал либретто оперы и громко читал нам стихи. Мы с Бойто обменивались восхищенными взглядами. При этом его голос, интонации, гнев выражали такое душевное горение, взволнованность и *столь необыкновенно выявляли, усиливали* значение слов, что видно было, *как возникала музыкальная мысль.* Мы, можно сказать, видели собственными глазами, как зарождался цветок мелодии, как слова, окрашенные нужной интонацией, *преображались в звуковые волны,* проникнутые неимоверной тоской, на какую только способна человеческая душа».

Надо перебираться из Генуи в Милан, чтобы руководить репетициями («Да когда же кончатся эти переезды!» — думает Пеппина, укладывая чемоданы). У Верди очень плохое настроение. Он знает, что Оппрандино Арривабене, а ему скоро восемьдесят, тяжело болен. И в *самом* начале 1887 года маэстро получает сообщение о его смерти. Еще один близкий друг оставляет его, обрекает на одиночество. Они столько лет были дружны, столько писем написали друг другу, это был человек, который понимал его, не осуждая, спокойно выдерживал вспышки его гнева, советовал, какие читать книги. Столько незабываемых часов провели они вместе, такая прожита жизнь, такие остались воспоминания, и вдруг внезапно, как будто это в порядке вещей, является смерть, и все исчезает. 4 января супруги Верди прибывают в Милан. Идет дождь, холод прямо-таки собачий, город словно укрыт мрачным покрывалом. Это типично миланская зимняя погода, когда целый день сумрачно и все время кажется, что уже вечер. Верди останавливается, как всегда, в гостинице «Милан», в двух шагах от «Ла Скала». Маэстро хмурится, злится, у него отвратительное настроение. Недовольно бормоча что-то, он следует за носильщиком и слугой, которые несут багаж. Входит в номер, делает два-три шага, резко поворачивается, выходит в коридор и кричит: «Света, дайте света!» Немедленно зажигаются все, какие есть, лампы. Но настроение лучше не становится. Он опять думает о старости, об Арривабене...

Итак, он в Милане и готов вновь окунуться в сумасшедший, безумный и *нелепый мир театра* с его репетициями, расписанием, капризами певцов, безразличием оркестрантов, декорациями, которые никуда не годятся, не-

слаженным хором, переписчиками, которые делают ошибки, машинистами сцены, вечно усталыми и спешащими домой, статистами, не умеющими двигаться, великими сопрано, которые никогда не приходят вовремя и поют небрежно. Нет, решительно нет — это не тот серьезный мир, где можно завершить жизнь. Верди всегда считал, что ремесло театрального деятеля, оперного композитора, все это существование рядом со светом рампы и пылью сцены имеют что-то общее с цирком и клоунами. Так или иначе, он сделал этот выбор много лет назад. Маэстро вздыхает, нервничает, волнуется.

На следующий день к нему в гостиницу приходят Рикорди, Бойто и Фаччо. Им достаточно одного взгляда, чтобы понять: у Верди плохое настроение. Он всегда был таким перед премьерой, перед началом репетиций — несговорчивый, недовольный, грубый. Что ж, надо попытаться успокоить и ободрить его, сразу же сообщив хорошие известия. Все разыгрывается по сценарию: абсолютно все готово, оркестр великолепен, все продумано до мельчайших деталей, все кругом с величайшим нетерпением ждут эту новую оперу Верди, театр будет переполнен, барышники озолотились. Он хочет знать, сколько стоит билет? Пожалуйста — стул в партере стоит 160 лир, кресло — 300, ложи — от 600 до 1200 лир, да, действительно, просьбы на билеты поступают со всех концов мира. Пусть он ни о чем не беспокоится — кстати сказать, никогда еще Таманьо не был в такой форме, как сейчас, никогда еще не звучал так голос у Мореля, ну а Панталеони — та просто блистательна. И все трое заключают: «Отелло» будет иметь грандиозный успех, больше того — он уже определился, этот успех.

Верди делает йеттатуру[1] и хмурится. Этот прием ему хорошо известен. Все трое — он это хорошо помнит — перед каждой премьерой уверяли его, что все в порядке. Однако прочь печаль, пора начинать репетиции. Верди неутомим, упрям, одержим — сам занимается с хористами, статистами, оркестрантами, обдумывает костюмы и декорации, следит даже за актерской игрой и сценическим движением. Клоунское ремесло — он все больше убеждается, как верно это определение — именно этим он и занимается. Однажды он объясняет Таманьо, кото-

[1] Йеттатура — жест в сторону недоброжелателя — рога из двух пальцев. По итальянскому поверью избавляет от дурного глаза.

рый никак не может понять его, как должен умирать Отелло. Он втолковывает ему это второй, третий, шестой, десятый раз. Но результат все тот же. Тогда маэстро теряет терпение, тяжело вздыхает, отстраняет тенора, подходит к постели Дездемоны, смотрит на нее долгим нежным взглядом, потом делает вид, будто пронзил себя кинжалом, внезапно падает и с грохотом катится по сцене. Все перепуганы, опасаются, что он ушибся. Но Верди тотчас же, без всякой помощи встает, подходит к потрясенному Таманьо (*огромному и внушительному*, словно шкаф) и говорит: «Вот как должен умирать *Отелло*».

Терпения, тщательности, трудолюбия, внимательности, строгости, профессионализма — вот чего требует Верди от всех участников репетиции. Больше ничего. Случаются, само собой, и разного рода недоразумения, которые неизбежны в театрах, когда готовится спектакль, — запаздывают костюмы, оркестранты, исполнявшие накануне вечером «Аиду», устали, их тошнит от музыки. Среди них молодой двадцатилетний виолончелист, невысокий, худой, с пылающими глазами, очень хороший музыкант. В каком-то месте Верди подходит к нему и спрашивает, почему он так тихо играл такой-то пассаж. Молодой человек, которого зовут Артуро Тосканини, встает и отвечает: «Потому что так написано в партитуре». Он, этот Тосканини, уже заметил, что оркестр звучит не совсем стройно, и все ждет, что Верди (так он расскажет впоследствии) проявит больше строгости.

Верди, однако, целиком занят работой с певцами. Он знает, что вокальная партия Отелло исключительно трудна, требует восприимчивости, силы голоса и в то же время мягкости фразировки, а также героической страстности, местами даже истерического надрыва. Таманьо беспокоит его. Ничего не скажешь, он молодец, у него бронзовый голос, огромное дыхание, превосходная внешность, отличная дикция. Но все-таки это не тот Отелло, каким хочет его видеть Верди. Старый маэстро запасается терпением, подзывает к себе тенора, садится за рояль и слово за словом, *нота за нотой*, *акцент за акцентом* объясняет, как надо исполнять партию Отелло. И так повторяется *до тех пор, пока не получается то*, что нужно. Вполне возможно, что маэстро не слишком требователен к оркестру, но на работу с певцами он не жалеет сил. На «Отелло» он надеется — это его главная ставка, точно так же, как много лет назад, после провала своей второй оперы,

он делал ставку на «Набукко». Тогда было начало, теперь — завершение карьеры. Он настолько увлечен работой, что его раздражают просьбы, которые шлют ему со всех концов Италии, обеспечить билет на премьеру — десятки, сотни писем. Усталый от напряженных репетиций, от волнений, связанных со спектаклем, нервничающий из-за тысячи вещей, которые нужно еще сделать, Верди не выдерживает и вскипает гневом. Он кричит, что будь его воля, послал бы к черту все эти ложи и их владельцев, все кресла и всех зрителей. Он злится еще и потому, что во всех газетах пишут о том, как велико ожидание встречи с последним произведением «старца», и нет ни одной статьи, где бы не упомянули о его возрасте. Да какой же он старец?! — возмущается Верди. Он считает, что с ним обращаются, как с каким-то балаганным чудищем. Он еще покажет им, он всегда терпеть не мог этих журналистов.

Умберто I вручает Верди знаки отличия Большого креста ордена Сан-Маурицио и Лаццаро. До премьеры осталось совсем немного, как вдруг происходит нечто ужасное — у Таманьо заболевает горло. Тенор теряет голос, хрипит. Очевидно, придется все отложить. Верди мрачнее тучи. Но потом вдруг каким-то чудом Таманьо вновь обретает голос. Можно проводить генеральную репетицию. На ней присутствуют, как сообщает «Коррьере делла сера», только «мэр с супругой и члены различных комиссий театра «Ла Скала». Когда Верди появился в партере, хористы и оркестранты устроили ему горячий прием, в котором приняли участие и гости. Ему вручили красивый венок».

В субботу 5 февраля 1887 года на афише у входа в театр «Ла Скала» значится: «Ровно в 8.15 «Отелло» Джузеппе Верди (новейшая опера)». Зал театра переполнен невероятно — ни в партере, ни в ложах, ни на галерее нет ни одного свободного места. На эту премьеру в миланский театр съехался весь цвет мировой культуры. Тут австрийский музыковед Эдуард Ганслик и французский писатель, музыковед Камилл Беллег, с ними приехали из Парижа художник Больдини и директор французской «Гранд-Опера» Гайяр. Присутствуют также директора и руководители венского, пражского, берлинского и лондонского театров. В зале находится Эдмондо Де Амичис, маэстро Тости, писатели и поэты Чезаре Паскарелла, Джузеппе Джакоза, Антонио Фогаццаро, Энрико Панцакки, Эдуардо Скарфольо, Матильда Серао. Когда гаснет свет

и оркестр перестает настраивать инструменты, в зале наступает глубокая тишина, не слышно ни малейшего шороха. Прошло пятнадцать лет с тех пор, как Верди в последний раз показал в «Ла Скала» свою новую оперу. Это была «Аида». Сейчас ожидание дошло до предела. И вот сразу же после красивейшего начала и сцены бури выход Отелло—Таманьо и его «Ликуйте!»—громовое, уверенное, вибрирующее, как сталь, — вызывает ураган оваций. Нескончаемые аплодисменты раздались в зале после хора «Fuoco di gioia» («Пламя радости»). В конце первого акта Верди приходится выйти на сцену, чтобы, как пишет все та же «Коррьере», «поблагодарить за бурные, оглушительные аплодисменты». Ему приходится выходить трижды. Самые выразительные эпизоды второго, третьего и четвертого актов тоже заканчиваются бурными овациями. Панталеони вынуждена бисировать «Аве Мария». И сразу же после этого публика требует еще один «бис», на этот раз, что довольно странно, просит повторить оркестровый эпизод — вступление контрабасов, которое предшествует появлению на сцене Отелло, собирающегося убить Дездемону.

В конце спектакля восторг публики переходит все границы — рукоплескания, овации, приветственные крики, всеобщий экстаз, множество цветов, беспрестанные требования «бис». Зрители девятнадцать раз вызывают на сцену Верди и исполнителей, и это продолжается больше четверти часа. Публика не хочет покидать зал. А когда Верди выходит из театра, люди окружают его коляску, выпрягают лошадей и сами везут маэстро в гостиницу. Прохожие на улице останавливаются и тоже приветствуют композитора. Маэстро приходится без конца выходить на балкон, чтобы поблагодарить и поприветствовать толпу, которая стоит под окнами и не думает расходиться, продолжая аплодировать, хотя очень холодно и довольно поздно. Чтобы люди разошлись, Франческо Таманьо выходит на балкон и еще раз поет «Ликуйте!» с такой ферматой на верхней ноте, что она, кажется, никогда не окончится — уносится далеко по виа Монтенаполеоне и теряется в улочках старого Милана. Только после этого, бог знает которого по счету, исполнения люди начинают понемногу расходиться и, прощаясь, машут платками в сторону балкона, на котором стоит Верди.

Рецензии, которые появились в газетах на следующий день, можно разделить на две группы — одни предельно восторженные, превозносящие оперу, другие — осторож-

ные, с сомнениями и оговорками. Примером первого типа вполне может служить статья за подписью Панцакки на первой полосе «Коррьере» — не статья, а просто поэма. Что касается второго типа, достаточно назвать полную сомнения статью, опубликованную в «Мессаджеро», в которой утверждается: «...новая опера в значительной мере не оправдала ожиданий». Не обошлось, как всегда, без обычных обвинений в подражании Вагнеру, в не очень удачной попытке заняться симфонизацией оперы. К счастью, музыковед Эрнст Рейер в «Журналь де Деба» ставит все на свои места: «Нет никаких лейтмотивов, оркестр при всем множестве мудрых комбинаций и смелой звучности нигде не превалирует над пением... «Отелло» не имеет никаких аналогий с типичными операми и совершенно непохож на них, автор, хоть и модифицировал свой стиль, тем не менее ни на минуту не изменил своей личности».

Опера эта, создававшаяся на протяжении многих лет, с частыми перерывами в работе, с большой осмотрительностью и тщательным отбором выразительных средств, с суровой самокритикой, по убеждению автора этих строк,— одна из высочайших вершин вердиевского творчества. Здесь Верди демонстрирует редкую взаимосвязь текста и музыки, какой достигал в прошлом лишь в исключительных случаях. Эта связь необычайно четкая, напряженная, крайне выразительная — музыка и музыкальное звучание слова сливаются самым совершенным образом. «Отелло» — это опера, о которой он мечтал, к которой стремился еще со времен «Макбета» и в какой-то мере приблизился в «Риголетто». В семьдесят четыре года он достиг наконец своей цели.

Многие задавались вопросом, почему Верди решил сократить первый шекспировский акт, где Яго объясняет причину своей ненависти к Мавру, который «запачкал ему простыни». Мне кажется, это нетрудно понять — такое объяснение делает слишком логичной жажду мести Яго. А для Верди объяснений, логических оправданий не существует, не должно существовать, потому что они никогда не трогают сердца, не позволяют понять истинные мотивы, побуждающие человека поступить так или иначе. Для Верди важна только сила страсти, пластичная очевидность чувств, идущих издалека, очень издалека, от какого-то корня, о существовании которого никто даже не подозревает, но который есть в каждом из нас. Чувства и страсти, овладевающие нами в момент прозрения исти-

ны, и заставляют нас действовать. Не заметить этого — значит, не понять или не захотеть понять вердиевского «Отелло», оперу жестокой, леденящей, безжалостной правды. Попытка Бойто сделать более или менее удачное переложение драмы Шекспира не имеет особого значения ни для нас, ни для Верди. Композитор использовал его стихи, его сценарий, чтобы раскрыть всю правду о человеке, показать его волнение и отчаяние, его тоску. Вот почему маэстро потратил так много времени на сочинение оперы. Это поэма о ревности. Достаточно послушать, с каким отчаянием и в то же время с какой полнотой и безжалостностью к самому себе Отелло восклицает в третьем акте «Anima mia, ti maledico» («Душа моя, проклинаю тебя»), как становится ясно, что обычные мерки здесь не годятся. Оркестровые краски в эпизоде, который предшествуют этому отчаянному, но в то же время и счастливому возгласу, крику — потому что Отелло дошел до самой истины, — отличаются необыкновенной, ослепительной красотой. Отелло весь тут, в этой фразе. Весь он и в другом возгласе, предшествующем, который, словно раскаленная лава, вырывался из его горла: «...Quella vil cortigiana ch'è la sposa di Otello» («Эта мерзкая куртизанка, что называется женой Отелло»). И каждый услышит, что выражает музыка на слове «Отелло» и пауза перед ним: они аккумулируют его смысл, выражая правду чувств, доступную тому, кто поет, и тому, кто слушает, проникая в самую глубину души. И обе фразы звучат дополнением к изумительному «Dio mi potevi scagliare» («Боже, ты мог обрушить на меня»), что является исповедью — не столько по тексту, сколько по самому музыкальному звучанию, — последней исповедью Отелло. Момент безутешного отчаяния, человечнейшего по сути, который передается в самой печальной тональности *ля — бемоль минор*. Это осуждение Отелло самого себя на смерть. А потому и его победа.

Говорят, что Дездемона психологически маловыразительна, что это неудавшийся образ. Возможно, так оно и есть. Впрочем, такова она и у Шекспира. Но это не имеет значения. Дело в том, что Верди хотел, чтобы Дездемона была именно такой, она *нужна* ему и *должна* быть именно такой. Ведь, по существу, это мираж, видение, которое создал себе Отелло. Если б она не была абсолютно чиста и невинна, так простодушна и беззащитна, нежна и светла, красива и влюблена, Отелло не мог бы быть целиком преданным ей, не зависел бы полностью от ее любви. Дезде-

мона — это судьба, которую он сам придумал, недостижимая цель, устремляясь к которой он находит смерть, конец всему — и своей мечте, и самому себе. Однако, чтобы быть достижимой, цель должна быть совершенной, а совершенство не поддается психологическому анализу — оно совершенно, и все. Дездемона совершенна и потому ирреальна. Только такой, со своим ангельским голосом, с только что расцветшей женственностью, с беспредельной преданностью Отелло, она может вызвать катарсис, которого ищет и жаждет он с тех пор, как поет первый дуэт «Già nella notte densa» («Да во мраке ночи»).

Вот почему музыка этой оперы, хотя в ней немало драматических бурных красок, носит преимущественно лирический характер. Чем больше пылают и сотрясают душу его героев страсти, тем более музыка постаревшего Верди становится поэтичной. Стоит вспомнить о хоре в первом акте с его упругой ритмической основой «Dio fulgor della bufera!» («Боже, молний и бури!») или об эпизоде в финальном дуэте в том же первом акте, когда Отелло, уже жертва, уже без сил, поет «Venga la morte e mi colga nell'estasi di questo amplesso il momento supremo!» («Пусть придет смерть и захватит меня в экстазе любви, в ее наивысший момент!»). Здесь звук как бы вытекает из другого звука, пение одного персонажа сливается с пением другого. Примеров можно привести много — от дуэта во втором акте, который начинается словами «Ciò m'accora» («Это печалит меня») до гениального в музыкальном плане восклицания Отелло: «Pel cielo! Tu sei l'eco dei detti miei!» («О небо, ты свидетель слов моих!»), до клятвы обоих, и затем в третьем акте дуэт Дездемоны и Отелло, хор девочек, терцет Яго, Дездемоны и Отелло в присутствии венецианских послов. Все это примеры умения Верди изобретать почти новую форму декламации, музыки, которая преображает слово, вскрывает самое глубокое его значение — звуковое и психологическое.

Четвертый акт — это концентрация всего самого совершенного, шедевр в шедевре. Один из моментов изумительно завершенных, каких мало в предыдущих сочинениях Верди (рядом можно было бы поставить «Мизерере» из «Трубадура» или прелюдию к первому акту «Макбета», или «Io sarò là, presso quei fiori» («Я буду там, возле тех цветов») из «Травиаты», или «Teco io sto» («Я с тобой») из «Бала-маскарада», или монолог Филиппа из «Дона Карлоса»). Тут звучат те самые мрачные звуки, от-

рывистые, торопливые и стремительные, которые сопровождают Отелло, когда он появляется в спальне Дездемоны. Причем они возникают сразу же после «Аве Мария». Как забыть переданную в музыке атмосферу темной, холодной комнаты, куда вскоре придет смерть. Как ни изумиться этим модулированным аккордам скрипок в «Аве Мария», сопровождающих человеческий голос, который негромко и бесстрастно произносит первую часть молитвы? И этот бросок в пропасть, страшную пустоту, которая открывается, когда мелодия переходит от самого высокого *ля* скрипок к мрачному и грозному *ми* контрабасов? Это гениальная находка такой убедительной правды и красоты, которая не нуждается ни в каких комментариях. Вместе с музыкой этот бросок — отчаянный и внезапный — совершает в пустоту и душа зрителя. Это похоронный плач, но не Дездемоны, а Отелло, устремляющегося навстречу своей судьбе, той судьбе, что получает наконец успокоение, лишь когда Мавр, поняв свою ошибку, увидит, что достиг в конце концов своей цели, убедился в невиновности, а значит, и в совершенстве Дездемоны. И неважно, что цена этого прозрения — смерть. Смертью завершается загадка человека. В смерти Отелло наконец находит свое успокоение.

Успех «Отелло» при всех оговорках некоторых критиков не ослабевает и после премьеры. Более того, он возрастает от спектакля к спектаклю. Люди часами стоят в очереди у кассы театра в надежде купить билет. На втором спектакле, когда маэстро пытается укрыться в своей ложе, овациям и вызовам тоже нет конца. Это даже не триумф, а какое-то всеобщее безумие, бешеный взрыв восторга, беспредельный, неудержимый.

Стреппони счастлива, пишет всем об успехе, о том, какой молодец ее Волшебник и как прекрасна эта опера. Верди присутствует и на третьем спектакле, а затем хочет вернуться в Геную. И тем временем Коммунальный совет Милана единодушно решает присвоить маэстро звание почетного гражданина города. Вечером 8 февраля мэр Гаэтано Негри и вся городская управа являются в гостиницу «Милан», чтобы торжественно вручить Верди соответствующий документ. Маэстро берет его и пробегает глазами. Теперь он почетный гражданин Милана, этого крупного, растущего города, города «Ла Скала» и консерватории. Наверное, Верди усмехается про себя и вспоминает, как много лет назад, когда он приехал сюда из деревни, осторожный и боязливый, Милан не понравился ему и

даже испугал. В консерваторию его не приняли. И вот теперь перед ним стоят мэр и вся городская управа. Сколько времени прошло с тех пор, сколько упорного труда! И сколько музыки!

Маэстро думает об этом, а члены городской управы почтительно улыбаются, и мэр произносит слова о величии его музыки, о том, как он рад, что Верди снова стал гражданином Милана. Мэр завершает свою речь пожеланием, чтобы маэстро вскоре снова приехал в Милан для постановки новой оперы, может быть, оперы-буфф, добавляет он, в противовес драме «Отелло». Верди, этот Великий Старец, как называют его теперь, задумчиво и внимательно смотрит на мэра и медленно, очень спокойно, но в то же время не без некоторого усилия произносит: «Моя карьера закончена. До полуночи я еще маэстро Верди, а затем снова буду крестьянином из Сант-Агаты».

ГЛАВА 22
«ИДИ, ИДИ...»

Как мелькают дни, как летят они один за другим в бесконечной череде мгновений, которые никак не уловить, не удержать. «Отелло» уже далеко позади. Если подумать, то даже не верится, что он написал его, сумел закончить эту оперу, которая стоила стольких тревог и волнений. И все же факт остается фактом — «Мавр» продолжает идти в «Ла Скала», и Рикорди сообщает маэстро, что все крупнейшие театры мира хотят иметь его у себя в репертуаре. Наверное, следовало бы посадить еще одно дерево — платан, вяз или дуб — и назвать его «Отелло». Он позаботится об этом весной. А сейчас зима, и порой дает себя знать ревматизм. Но как хорошо тут, в Генуе, — мягкий климат, больше солнца, и он может чаще выходить из дома, бродить по улицам и площадям, по узким, круто сбегающим к морю переулкам. Ему нравятся эти прогулки — он надевает длинное черное пальто и мягкую шляпу, завязывает шарф и отправляется куда глаза глядят, без всякой определенной цели, покупает газету и просматривает ее на ходу. Время от времени останавливается, качает головой, что-то бормочет. Все утомляет его, все приелось. В сущности, как он признался Бойто, теперь, когда «Отелло» уже нет, он не знает, куда деть время. Лучше не думать об этом. Старательно выбирает сигару,

зажигает ее, складывает газету, прячет в карман и продолжает свой путь. Иногда кто-нибудь из прохожих узнает его и, уступив дорогу, здоровается. Он рассеянно отвечает.

Мэр Флоренции приглашает Верди принять участие в чествованиях, связанных с юбилеем Россини. Он решает не ехать туда, ему не хочется принимать в этом участия, и он пишет: «Речь идет о Россини, которым никто не восхищался больше меня. Именно поэтому я должен был бы принять приглашение, которым вы оказываете мне честь. Однако из-за своего возраста и необходимости покоя я хотел бы держаться подальше от подобного рода собраний, чересчур шумных по своей природе... Я вынужден, таким образом, отклонить почетное приглашение...» Ему кажется, это было совсем недавно — смерть Россини и его предложение итальянским композиторам написать мессу Реквием памяти его. Ничего не было сделано. Потом он создал свою мессу памяти Мандзони. Ему трудно сказать, почему, но сейчас он чувствует особое пристрастие к религиозной музыке. Не потому, что он католик, а потому, что считает религию выражением всего того непознаваемого, что скрыто в человеке и его жизни. Может быть, если хватит сил, он напишет еще что-нибудь. Но пока лучше не думать об этом.

Сейчас ему хочется только покоя, тишины, уединения. Главным образом, уединения, как в те моменты, когда он сочиняет, — музыка требует этого. Еще и поэтому он любил писать музыку. Его приглашают на премьеру «Отелло» в Риме. Сообщают, что на спектакле будут присутствовать король и королева. Он и тут отказывается под предлогом, что устал, «слишком устал и не люблю церемоний». Ради бога, пусть его оставят в покое. Сами назвали его «Маститым Старцем в музыке», «Чудом возраста». Ну а старым людям нужны покой и тишина. Пусть же ему дадут порадоваться этому печальному, но яркому зимнему солнцу в Генуе.

Характер Верди продолжает постепенно меняться, становится спокойнее. В Брешии, например, ставят «Отелло» и партию тенора поручают какому-то певцу, почти дебютанту. Прежде Верди устроил бы грандиозный скандал, говорил бы о «проституировании его произведения», угрожал бы забрать оперу. Теперь же ограничивается лишь тем, что пишет, осторожно выбирая выражения и эпитеты: «Почему руководство театра в Брешии прежде, чем ставить «Отелло», ни с кем не посоветовалось? Уверять

меня, что все будет исполнено блистательно, беспокезно. Как можно доверять партию Отелло человеку, которого знают только понаслышке?» Если не считать такого рода недоразумений, то в основном все хорошо. Рикорди проводит огромную работу, и оперу хотят ставить повсюду — в Лондоне, Венеции, Парме, Неаполе, Будапеште, во всех столицах и крупных городах. И Верди, который должен подтверждать свое согласие на каждую постановку, засыпают письмами. Это бюрократическая переписка в конце концов надоедает ему. И он отводит душу в письме Рикорди: «Ах, этот «Отелло» так надоел мне! Я почти проклинаю тот момент, когда простился с ним. На моем письменном столе он был утешением, а теперь — это ад! Плохо задумано в Лондоне! Очень плохо в Парме». А в Париже когда пойдет? Верди качает головой, об этой «большой лавке» он пока не хочет думать. Потом видно будет.

Теперь уже Верди не взрывается гневом, не устраивает бурных сцен, не мечет громы и молнии. И выражение лица с годами меняется — становится спокойнее, подбородок немного выпячивается вперед, нос загибается книзу, словно клюв, все больше морщин вокруг глаз, они кажутся меньше. Он по-прежнему лишен иллюзий. Ему сообщают, что в Брешии «Отелло» прошел с большим успехом, и он сразу же по-своему расценивает этот факт: «В Брешии, как и в Венеции, на премьере было мало народу! Это значит, люди в этих городах не верят в оперу! И если они хотят лучшего, то совершенно правы!.. Успех? Мне его покажет кассовый сбор после четвертого или пятого спектакля». Между тем ему скучно, он не знает, куда деть время, чем заполнить его, как провести день. Он не привык жить без проблем, без работы. Но главное — он не привык к мысли, что с музыкой все кончено. Слова, которые вырвались у него тогда в разговоре с мэром Милана, были в тот момент очень кстати. Но теперь он понимает, что жизнь пенсионера — это не для него. И наверное, поэтому осуществляет проект, о котором думал уже давно. В его деревне не было больницы, и он строит ее на свои средства, приобретает все необходимое оборудование. Больницу хотят назвать его именем, но он решительно возражает. И не хочет даже, чтобы устраивали церемонию открытия, поэтому все происходит очень просто — больница принимает первых двенадцать больных. Ему не удается, однако, скрыть это от журналистов. Они узнают и о другом его замысле — построить в Милане дом для престарелых музыкантов, которым не повезло с

карьерой, чтобы они могли спокойно доживать в нем свои последние дни. Должно быть, память о Франческо Марии Пьяве, умершем почти в нищете, побуждает его совершить это доброе дело. Тем, кто интересуется подробностями, он просто не отвечает. Верди никогда не любил говорить о своих благотворительных начинаниях.

Верди замыкается в уединении, ему немного нездоровится, он никого не хочет видеть, чувствует себя никому не нужным. Поддерживает связь с Бойто и Рикорди, обменивается несколькими письмами со Штольц и Вальдман — пишет в основном о здоровье, погоде, прочитанных книгах. Почти ничто не интересует его. С Пеппиной отношения прежние, теперь он замечает, как она была полезна ему, какого драгоценного и незаменимого спутника нашел он в ней. Бедная Пеппина, она часто болеет, быстро устает, с трудом ходит. Наверное, он часто был несправедлив с нею, слишком мало заботился о ней. Он только сейчас понимает это, видя, как она подавлена и слаба. Она выглядит старше его и, конечно, смиреннее.

Однажды Верди узнает, что образована специальная комиссия, которая намеревается провести торжественный юбилей, посвященный ему. Поначалу он не верит в это, но, увидев сообщения в газетах, страшно обеспокоенный, пишет Рикорди: «Вижу, что газеты начали говорить о некоем юбилее!! Помилосердствуйте! Среди множества ненужных и бесполезных вещей, происходящих на свете, юбилей — вещь самая ненужная, и я, хоть и сделал в своей жизни столько бесполезного, ненавижу бесполезное в любой форме». И Бойто: «...Этот юбилей, кроме того, что в высшей степени неприятен мне, не полезен, не нужен... Устройте так, чтобы все прошло как можно тише и незаметнее, и вы сделаете доброе дело». Вместо того, чтобы отмечать пятьдесят лет со дня премьеры его первой оперы, этого несчастного «Оберто, графа Сан-Бонифачо», было лучше дать несколько лишних стипендий тем, кто хочет изучать музыку и проявляет к этому способности и старание. Или же дать дорогу молодым — столько кругом талантливых музыкантов, кроме Пуччини, с которым он знаком, есть еще один молодой человек — Пьетро Масканьи, он еще не написал ни одной оперы, но говорят, у него пылкая фантазия и огненный темперамент. С Пуччини он виделся у Рикорди и обменялся с ним несколькими фразами. А Бойто, что слышно о Бойто и его «Нероне»? Так и не закончил еще? Сколько лет уже работает усердно, упрямо, только о ней и думает, об этой опере.

Бедный Бойто. Иногда Верди даже немного жаль его, этого своего молодого друга, бесспорно, более образованного, чем он, но и более слабого и неуверенного человека. Хорошо отзываются также и о совсем молодом дирижере Артуро Тосканини, похоже, действительно отличный дирижер, он еще не проложил себе дорогу, но уже есть люди, которые готовы за него поручиться. Что ж, тем лучше, значит, что-то меняется в мире итальянской музыки. Давно пора.

Несмотря на все его возражения и просьбы, юбилей все же организовывают, и он проходит очень торжественно. Даже король присылает Верди телеграмму, а затем и президент Франческо Крispи, писатели Джозуэ Кардуччи, Антонио Фогаццаро, Артуро Граф [1], Ренато Фучини [2], Джованни Верга, Паскуале Виллари [3]. Только Габриэле Д'Аннунцио не присылает поздравления. Он слишком занят своим романом «Наслаждение». Видя, что в юбилее принимает участие столько выдающихся людей, Верди не может пренебречь им и отвечает благодарностями и взаимными пожеланиями. Однако его по-прежнему мучает глубокая тоска. Труд на поле — это прекрасно, и столярные работы — тоже очень хорошее дело. И еще приятнее заниматься финансовыми расчетами с издателями, которые, если не проследить, съедят тебя с потрохами. Но вот сделано все это, сыграно несколько партий в карты или бильярд и что остается? Чем он может заняться, чтобы оправдать свое существование на этом свете, свою жизнь?

Дабы не терять навыка, он набрасывает кое-какие ноты — пишет фуги, каноны, начинает сонату для фортепиано, сочиняет еще одну «Аве Мария», затем другую. И она выходит у него сжатой, емкой. Затем вместе с Камилло Бойто, архитектором и писателем, братом Арриго, занимается проектом Дома покоя для престарелых музыкантов. Он купил земельный участок на окраине Милана. Теперь надо начинать строительство и следить за ним, как обычно, все проверять и контролировать. Еще надо помочь Фаччо, больному люэсом, у него прогрессирующий паралич (совсем как у Доницетти), ему все хуже и хуже. Он уже не в силах дирижировать, рассудок его постепенно угасает.

---

[1] Граф Артуро — итальянский писатель-романист, филолог, историк литературы.

[2] Фучини Ренато — поэт и новеллист.

[3] Виллари Паскуале — историк и политический деятель, сенатор, министр просвещения.

Как это *тяжело*—стареть и видеть, что уходят друзья. Как грустно знать людей, которые моложе его, а болеют. Какая же это скверная штука — жизнь. Он одинок и все сильнее ощущает это одиночество. Каждый день наблюдает за собой, хочет знать, слушается ли еще его тело, крепки ли еще мускулы. Ему уже 76 лет. Пишет одному другу, чтобы тот прислал ему «Мастро дон Джезуальдо» Верги. Верно ли, что речь идет о «сильном» и прекрасном романе? В этом же письме выражает недовольство усилением политического союза Италии и Германии. Рикорди, будучи советником Миланской коммуны, знает, как обстоят дела, и сообщает Верди, что социалисты приобретают все больший авторитет, в совет избран некий Филиппо Турати[1], похоже, он знает свой путь. Верди следит за событиями, старается не отставать от них. Пока ему еще интересно и есть любопытство, никто не скажет, что он постарел. Он не хочет кончить, как Арривабене. Но музыки ему недостает все больше и больше. Можно утверждать что угодно, но он любил в своей жизни только одно — оперу, музыку, театр, героев, любил заставлять их петь, давать им голоса и наделять страстями. Перед отъездом с Пеппиной в Монтекатини он получает от Бойто какой-то черновик. Это комедия, вернее, сценарий, набросок либретто по «Виндзорским проказницам» и «Генриху IV» Шекспира. Главный герой — Фальстаф. Пусть маэстро посмотрит и скажет свое мнение, просит Бойто. И Верди читает сценарий в один присест и тут же отвечает, делая со всей осторожностью некоторые замечания. Заканчивает тем, что сюжет ему нравится. Но, прежде чем завершить письмо, предупреждает: «Но это я просто так... И не обращайте внимания на то, что я говорю...» Однако желание снова писать музыку велико, оно растет с каждым днем. Почему бы не согласиться? Почему не попробовать еще? Он сообщает Бойто: «Теперь у нас, слава богу, есть о чем писать друг другу, поскольку этот «Фальстаф» или эти «Кумушки», что еще два дня назад были в стране мечтаний, теперь обретают плоть и могут стать реальностью! Как?.. Кто знает!!! Напишу вам об этом завтра или послезавтра».

Верди держит обещание и очень скоро отправляет Бойто длинное письмо. Пишет, что ему очень, просто очень хочется снова взяться за работу, но спрашивает се-

[1] Турати Филиппо — политический деятель, публицист, один из идеологов реформизма, лидер парламентской группы Итальянской социалистической партии.

бя, и на этот раз серьезно: не слишком ли он стар для этого? Сможет ли, если решится, одолеть такой труд? И потом он не хотел бы отнимать у Бойто мысли и время, которые тому нужны для «Нерона». «Пока витаешь в мире идей, — объясняет он, — все улыбается, но, как ставишь ногу на землю и переходишь к действиям практическим, рождаются сомнения и неприятности». Затем, повторив, что трудностей много, слишком много, спрашивает: «И можете ли вы противопоставить моим словам неопровержимый аргумент? Я этого желаю, но этому не верю. Тем не менее подумаем над этим (только не делайте ничего такого, что могло бы повредить вашей карьере); и если вы найдете хоть что-нибудь *неоспоримое*, а я найду способ сбросить с плеч хоть десяток лет, тогда... Какая радость! Иметь возможность сказать публике: *«Мы еще здесь!! Вперед!»* Обратите внимание на эту последнюю фразу — *«Какая радость!»*. Это первый признак старческой слабости Верди, во всяком случае, более существенный, чем другие. Прежде, даже во времена «Отелло», он никогда не говорил ничего подобного. Ему всегда была безразлична публика, она никогда не интересовала его, была на последнем месте. Теперь — нет. Теперь она нужна ему, необходима, чтобы чувствовать себя не таким старым, не столь одиноким, чтобы иметь оправдание своему существованию. Когда он работал над «Отелло», он искренне переживал сомнения, опасения, колебания, были и минуты, когда он хотел отказаться от него. С «Фальстафом» все совсем не так. Верди хочет написать его, дабы не вести растительное существование. И действительно, когда Бойто сообщает, что напишет либретто «Фальстафа», а потом закончит своего «Нерона», Верди отодвигает в сторону все тревоги и соглашается: «Аминь, да будет так! Так напишем этого «Фальстафа». Не будем пока думать о разных трудностях и препятствиях, о возрасте и болезнях! Я тоже хочу как можно лучше сохранить *секрет* и тоже трижды подчеркиваю это слово, чтобы вы поняли, что никто не должен ничего знать...» Однако, прежде чем закончить письмо, он хочет уточнить одну деталь: «Когда вы завершите работу, уступите мне вашу собственность за вознаграждение в (...) (указать). И в случае, если из-за моих лет, болезни или еще по какой-либо причине я не смогу закончить оперу, вы заберете вашего «Фальстафа», которого я оставлю вам на память о себе и с которым вы можете делать все, что захотите».

Летом, вскоре после возвращения в Сант-Агату, Вер-

ди получает добрую порцию стихов либретто. Он счастлив, как ребенок на рождество. «Ура! — пишет он. — Это как волшебный сон!» И опять повторяется все сначала — письма, наброски сценария, предложения, стихи, которые надо закончить. Так что вполне можно быть довольным. И просто так, лишь бы что-нибудь делать, Верди пишет фугу. «Да, синьор, — сообщает он Бойто, поинтересовавшись, пишет ли тот стихи и как у него идут дела, — фугу... Причем *комическую фугу*, которая очень хороша была бы для «Фальстафа». Но как это — комическая фуга? Почему комическая? — спросите вы. Не знаю, *ни как, ни почему*, но это *комическая фуга!* Как родилась эта мысль, расскажу в следующем письме». Эта знаменитая комическая фуга послужит ему, во всяком случае, как исходный толчок при завершении оперы. Он работает охотно, с хорошим настроением, с удовольствием создает блистательную оркестровую ткань, кипучую, разнообразную, подвижную, с украшениями и яркими красками. Теперь он еще более опытен и мудр, чем в то время, когда работал над «Отелло» и был увлечен игрой пылких страстей, раскрытием чувств. «Фальстаф» — это его вторая комическая опера. Первая — «Король на час» — провалилась. И теперь, спустя столько лет, он хочет взять реванш. Он приветливо улыбается своей жене, иногда подшучивает над ней, порой так грубовато-нежен, что Пеппина просто тает. Как он доволен, что может писать. Он радуется, и ему кажется, что он стал моложе лет на двадцать. Не забывает друзей. Фаччо все хуже, он совсем утратил память. Верди помогает устроить его на должность директора Пармской консерватории. Но музыкант окончательно теряет рассудок. Тогда Бойто заменяет его и отдает ему жалованье — иначе Фаччо нечем было бы уплатить за лечение в больнице.

Нужно спешить с этим «Фальстафом», который рождается в такой роскошной оркестровке и в блистательных одеждах, со множеством разного рода трелей, модуляций, акцентов. Маэстро слепо полагается на Бойто. Впервые с тех пор, как сочиняет музыку, с удовольствием использует все стихи либретто, стараясь не переделывать, не требуя никаких изменений. Сообщает об этом своему соавтору. К середине марта 1890 года Верди уже заканчивает первый акт. Сочинение продвигается быстро, без перерывов, без сомнений, одна страница за другой. И вдруг застой, почти кризис, — он переутомился, не в

силах продолжать работу. Но длится это недолго, и маэстро снова берется за перо. Отправляет копию написанного Бойто. Это тоже нечто новое — прежде ничего подобного никогда не было. Наверное, ему хочется услышать одобрение, получить поддержку. «Это всего лишь набросок! И кто знает, сколько еще тут надо переделать!..» Получает плохие известия из Парижа. Тяжело болен Муцио, его ученик, любящий и заботливый друг. У него что-то серьезное с печенью. Вскоре маэстро получает от Муцио такое письмо: «Мой дорогой учитель и друг... Я скоро отправлюсь в иной мир, но по-прежнему полон любви и дружбы к вам и вашей дорогой и славной супруге. Я любил вас обоих, и вы знаете, что с 1844 года была неизменна и преданна моя дружба. Вспоминайте иногда обо мне и до встречи как можно позднее в ином мире. Множество поцелуев от вашего преданного и горячо любящего Муцио». Верди еще не успевает прийти в себя от этого письма, как получает другое известие, которое повергает его в еще большее отчаяние, — в Риме скончался старый сенатор Пироли. Верди долго не прикасается к партитуре «Фальстафа». Одинок, еще более одинок. Что ж, такова, наверное, его судьба? Именно это она уготовила ему? Он признается Вальдман: «В течение примерно двух недель я потерял двух моих самых старых друзей! Сенатор Пироли, человек образованный, прямой, искренний, честности безупречной. Друг постоянный, неизменный в течение шестидесяти лет. Умер! Муцио, известный вам как дирижер оркестра в Париже, когда шла «Аида». Друг искренний, преданный примерно в течение пятидесяти лет. Умер! И оба были моложе меня!! Печальная вещь — жизнь! Предоставляю вам самой судить о том, как я пережил и переживаю это горе! Поэтому у меня очень мало желания писать оперу, которую я начал, но из которой написал очень мало. Не обращайте внимания на болтовню газет. Кончу ли я ее? Или не кончу? Кто знает! Пишу без каких бы то ни было планов, без определенной цели, единственно только для того, чтобы занять чем-то несколько дневных часов». Понадобится четыре месяца, прежде чем Великий Старец придет в себя от пережитого потрясения. Наконец, когда снова чувствует, что может продолжить работу, сообщает Бойто: «Толстяк» отощал, совсем отощал. Будем надеяться, что отыщем опять какого-нибудь хорошего каплуна и он вновь растолстеет. Все зависит от врача!.. Кто знает! Кто знает!..»

За эти четыре месяца произошло несколько важных событий. Первое мая было отмечено как праздник рабочих, что очень удивило всех — властей, буржуазию, промышленников. Никогда прежде не было ничего подобного. «Коррьере делла сера» посвящает этому событию редакционную статью. В Риме молодой ливорнец Пьетро Масканьи показывает «Сельскую честь», и его дебют на оперной сцене проходит с фантастическим успехом. Опера написана на сюжет новеллы Джованни Верги и становится первой ласточкой веристской школы в музыке. Возникает вопрос: не займет ли Масканьи в сердце публики место Верди или скипетр перейдет к Пуччини? Идет яростная борьба между их издателями. Сонцоньо поддерживает первого, Рикорди — второго.

Маэстро не следит за этой борьбой за право наследования. «Фальстаф» поглощает все его внимание. Все его дела, мысли, энергия сконцентрированы на этой партитуре. Он опять пишет Бойто: «Толстяк» направляется по дороге, ведущей к безумию. Бывает, что он не движется, спит и вообще в плохом настроении. В другие дни он кричит, носится, прыгает, вытворяет черт знает что... Я позволяю ему немного посумасбродничать и, если он будет слишком увлекаться, надену на него намордник и смирительную рубашку!» И Бойто отвечает ему, очень довольный: «Ура! Отпустите его, пусть носится, пусть перебьет все стекла и всю мебель в вашем доме — неважно, купите другую, пусть разломает в щепки рояль — неважно, купите другой. Пускай все летит ко всем чертям, но большая сцена будет сделана! Ура! Давайте! Давайте! Давайте! Давайте! Пусть будет сумасшедший дом, но светлый, как солнце, и головокружительный, как безумные гонки! Я уже представляю, что вы сделаете. Ура!»

В это же время выходит первый номер «Критика сочале» — журнала, основанного Филиппо Турати и Анной Кулишовой. Год спустя на съезде в Генуе рождается Итальянская социалистическая партия, и у нее уже есть свой печатный орган — «Ла лотта ди классе» («Классовая борьба»). Центральный комитет партии находится в Милане. В числе самых выдающихся руководителей партии Прамполини, Турати, Кулишова, Коста, Лаццари, Казати. Происходит окончательное отделение социалистов от анархистов.

Верди совершенно утратил интерес к политике. Он связал себя контрактом, по которому обязался вручить

издателю Рикорди «Фальстафа», с тем чтобы опера была поставлена в «Ла Скала» «во время карнавального сезона 1892/93 года в том случае, если будет подобрана указанная мною труппа, оставляя за собой право заменить того или иного актера, которого найду неудовлетворительным на репетициях. Премьера «Фальстафа» сможет состояться в самых первых числах февраля, если театр будет в полном моем распоряжении для репетиций начиная со 2 января 1893 года».

Теперь уже нет пути к отступлению, надо заканчивать оперу. Опасаясь забыть что-либо, Верди делает записи, даже самые мелкие заметки, прямо на партитуре. Он заболевает, поправляется, но очень слаб. Тем не менее снова берется за работу. «Пишу и тружусь как собака, — признается он, — но никак не могу закончить». И все же он завершает оперу. Пеппина, увидев три толстые папки, в которые заключена партитура «Фальстафа», изумляется. Как сумел ее муж в свои 80 лет написать столько музыки? Договорившись о гонораре, сделав необходимые поправки, Верди закрывает последнюю папку. Он немного взволнован. Теперь он не сомневается — это его лебединая песня. На листке бумаги, который он потом вложит в партитуру, Верди пишет: «Последние ноты «Фальстафа». Все, кончено. Иди, иди, старый Джон, — иди своей дорогой, сколько жизнь тебе позволит. Забавный тип плута, вечно живой, под разными масками, повсюду и везде. Иди, иди, вперед — вперед! Прощай!!!» Верди расстается не только с «Фальстафом», он расстается с музыкальным театром, с оперой. Он не может даже думать о том, понравится опера публике или нет. Он знает только, что вложил в нее всего себя без остатка, отдал все, что мог, работал, не жалея сил, и очень устал. И теперь больше ничего нельзя убрать или добавить, все, что ему хотелось сказать, он сказал, больше того — он пытался найти новые решения, написать другую, более изысканную музыку, старался идти в ногу со временем. Теперь работа закончена. В свои 80 лет старый музыкант поставил слово «конец» в партитуре своей последней оперы. Но опера ли это? Можно ли этим словом называть «Фальстафа»?

И снова повторяется знакомый ритуал — отъезд в Геную, потом в Милан, на репетиции. Чемоданы, баулы, коробки со шляпами. В который раз собирает Пеппина вещи. Они проведут в Милане больше месяца, а зима там холодная, надо взять побольше теплой одежды. Что

за беспокойное ремесло, что за бродячая жизнь? Альфредо Каталани[1] эту жизнь уже закончил. Заболевший туберкулезом, забытый своим издателем, композитор умер на руках у Артуро Тосканини, который не покидал его до последней минуты. «Это был хороший человек, — писал Верди, — и выдающийся музыкант». Между ним и автором «Валли» были когда-то довольно натянутые отношения. Кое-кто даже писал, будто Верди бойкотировал Каталани, лишив его расположения Джулио Рикорди. Это пустая болтовня, из-за нее-то и испортились их отношения. Теперь не время вспоминать об этом. Надо начинать репетиции. Маэстро велит поставить на сцене небольшой столик с лампой. Он не очень доволен написанным и тут же, на ходу, переделывает партитуру и в то же время за всем наблюдает и дает указания. У него поразительно много энергии. Он ничего не упускает, следит за всем, особенно за оркестром, объясняет, что играть надо с большей теплотой, с увлечением. Джулио Рикорди приготовил свой сюрприз: 1 февраля в театре «Реджо» в Турине состоится премьера «Манон Леско» Пуччини, а 9 февраля на сцене «Ла Скала» дебютирует и «Фальстаф». Получается, что старый и молодой композиторы как бы передают друг другу эстафету.

Верди работает по семь часов в день и не проявляет признаков усталости. Если же не занят в театре, то отправляется гулять по городу. Милан необычайно разросся, появились новые площади и кварталы, стало так шумно и оживленно на улицах. Иногда маэстро проводит время за игрой в карты и, если выигрывает, бывает очень доволен. Подружился с дирижером Эдоардо Маскерони — тот молодец, у него есть вкус, на лету схватывает намерения маэстро. Лучшего и желать нельзя. И Мореле в роли Фальстафа Верди тоже вполне доволен. Да и вся труппа очень хороша. Подумать только, еще несколько месяцев назад он утверждал, что «Ла Скала» не годится для постановки «Фальстафа»: во-первых, из-за того, что там очень большая сцена, и, во-вторых, потому, что импресарио там Пионтелли. «Я *не знаком* лично с этим человеком, — писал маэстро, — но, даже не будучи знакомым со мной, он проявил такую невежливость и невоспитанность, что совершенно невозможен контакт с ним, моей ноги не будет в этом доме!» Но все обошлось.

[1] Каталани Альфредо — композитор, оперы которого «Валли», «Деянира», «Эдмея», «Лорелея» с успехом исполнялись на сценах театров Италии.

В труппе, помимо Мореля, собрались отличные певцы — Паскуа-Джакометти, Гуеррини, Пини-Корси, Гарбен. Они действительно хорошо исполняют свои партии. И Бойто часто приходит на помощь, особенно в режиссуре. Все идет на удивление хорошо, если не считать сломанных виолончелей, — чтобы получить новые, пришлось вмешаться самому Рикорди. А больше никаких задержек или неприятностей не было.

В Милан тем временем начинают съезжаться критики со всего мира — из Парижа, Берлина, Нью-Йорка, Лондона, Вены. Как обычно, все билеты проданы, и утром 9 февраля люди, несмотря на мороз, стоят в очереди, чтобы попасть на галерею. На премьере присутствует множество выдающихся деятелей культуры, в том числе княгиня Летиция Бонапарт [1], министр народного просвещения Мартини, Джозуэ Кардуччи, Джузеппе Джакоза, Джакомо Пуччини, Пьетро Масканьи, самые блестящие аристократы и крупные промышленники. Король прислал телеграмму с извинениями, что не может присутствовать на новой опере Верди, он поздравил маэстро и пожелал ему успеха. И снова триумф — рукоплескания, крики, восторги, всеобщее возбуждение. Морель вынужден повторить песенку «Quando ero paggio» («Когда я был пажом»), затем бисируется квартет «кумушек». А после романса «Dal labro il canto» («С губ слетает песня») казалось, театр рухнет от грома аплодисментов. Естественно, Верди вызывают множество раз, и композитор выводит с собой на сцену Бойто, чтобы тот разделил с ним радость победы. Кардуччи на другой день пишет жене: «Премьера «Фальстафа» в «Ла Скала» была совершенно необыкновенной. Великий Старец Верди, когда я пришел поздравить его, обнял меня и поцеловал».

И на этот раз толпа провожает Верди до гостиницы и не хочет расходиться. Вспыхивает иллюминация, и Верди выходит, чтобы поблагодарить. Кассовый сбор от премьеры составляет 90 тысяч лир. Это рекорд. Ликует импресарио Пионтелли. Радуется издатель Джулио Рикорди. Он прекрасно понимает, что «Фальстаф», учитывая возраст автора, последняя опера Верди. Между тем издатель выиграл и другую битву. Столь же искренний и горячий прием имел в Турине Джакомо Пуччини со своей «Манон Леско». Теперь «сьор Джули» уверен, что

[1] Бонапарт Летиция (1820—1904) — дочь брата Наполеона, Жерома Бонапарта, жена Анатоля Демидова, играла важную роль при дворе Наполеона III.

нашел преемника Верди. А он действительно нужен, потому что конкуренция с издателем Сонцоньо и его молодыми композиторами Масканьи, Леонкавалло и Джордано становится все ощутимее. В газетах появляется сообщение, что кое-кто из высокопоставленных особ советует королю пожаловать Верди титул маркиза Буссето. Маэстро возмущен до глубины души, только этого еще не хватало — стать маркизом! Он тотчас же телеграфирует министру Мартини: «Читаю в «Персеверанце» сообщение, что мне будет пожалован титул маркиза. Обращаюсь к вам как художник с просьбой сделать все возможное, чтобы воспрепятствовать этому. Моя признательность будет особенно велика, если этого не произойдет». Сначала поставили его статую в вестибюле «Ла Скала», затем наградили орденом Большого креста Сан-Маурицио и Лаццаро, потом вздумали устроить юбилей, а теперь еще этот знатный титул. Нет, он не согласен, он не желает раньше времени отправляться в мавзолей. Он хочет быть просто Джузеппе Верди из Ле Ронколе, музыкантом и земледельцем. Тем, кем он был всю жизнь. К счастью, ответ от министра приходит утешительный, хотя и несколько высокопарный: «Тот, кто сегодня является королем музыки во всем мире, не может стать маркизом Буссето в Италии. Эту мысль его величество высказал мне сегодня утром, когда я вручил ему вашу телеграмму, которая была ему очень приятна».

Теперь Верди может успокоиться. Поскольку «Фальстаф» будет поставлен 15 апреля в Риме, он воспользуется этим, чтобы немного почистить партитуру. Перед премьерой маэстро принимает на Капитолии король. Верди вручается грамота почетного гражданина Рима. Он вздыхает: ладно, он доволен. Но все это лишнее. Вечером на спектакле снова грандиозный успех. Овации, возбуждение, восторги. Верди кажется, что люди не слушают его «Фальстафа» и оркестр с таким же успехом мог бы играть что угодно, а певцы исполнять другую музыку — все равно был бы успех. Успех, потому что тут он, такой старый, седой, восьмидесятилетний, такой исхудалый. Настолько старый, что кажется одним из пережитков Рисорджименто. И вот он благодарит, кланяется, улыбается. Печальными бывают и триумфы, если разобраться как следует. На другой день вечером под окна гостиницы «Квиринале», где остановился маэстро, является в полном составе оркестр римского театра и исполняет в его честь в присутствии взволнованной праздничной публики не-

большой концерт. Еще и это надо пережить. Просто не верится. Он снова должен благодарить и слушать приветствия рукоплещущей толпы. Он больше не может. Он хочет остаться один. К чему все это? Он же знает, что «Фальстаф» — это его прощание с музыкальным театром.

На сочинение «Фальстафа» Верди потратил гораздо меньше времени, чем на «Отелло», — менее четырех лет. В результате получилась опера, которая с точки зрения техники безупречна. Все продумано, все мудро, все написано прекрасно, превосходно. Великий Старец пожелал сделать свой стиль и язык легкими, прозрачными, проникновенными, светлыми. И ему удалось это — в опере есть такие тембровые сочетания, такие гармонические решения, которые удивляют своей красотой и необычностью. Верди захотел продемонстрировать, что и он, когда берется за дело, умеет быть образованным, эрудированным, даже изысканным. Вот как надо преодолевать с поразительной легкостью самые большие трудности и с непринужденностью танцевального па совершать на нотном стане сальто-мортале. Исключительно велико его мастерство — как часто развитие музыкальной фразы идет от одного голоса к другому или даже от оркестра к голосу. В элегантной, непринужденной манере маэстро словно шутя изобретает нескончаемую череду веселых, ироничных, сатирических мелодий, отличающихся поистине поразительным богатством музыкальных красок. В опере есть великолепные эпизоды, например, когда Форд замечает Фальстафу: «Вы военный человек!», или же в маленьком мадригале того же Форда «L'amor che non ci dà mai tregua» («Любовь, не дающая нам покоя»). В других местах Верди явно подшучивает над своими юношескими операми, пародируя оперные приемы прошлых лет, которые он и сам нередко употреблял, или же подражает звучанию старинных инструментов XVII и XVIII веков, предназначенных для исполнения салонных арий и менуэтов. И в финальной фуге ощущается даже стиль Баха. Верди словно старается доказать всем, кто постоянно обвинял его в грубости и необразованности, что умеет владеть нотами, как хочет. И дуэт Квикли и Фальстафа в первой половине второго акта необычайно забавен своим тонким остроумием и оркестровыми акцентами точно выверенных и чрезвычайно естественно завершенных пассажей.

Почти все критики единодушно признают «Фальста-

фа» одним из самых великих вердиевских шедевров, если даже не самым великим его сочинением. Известно, что абсолютное предпочтение отдавал этой опере Артуро Тосканини. А маэстро Клаудио Аббадо утверждает, что «Фальстаф», безусловно, опера исключительно трудная для исполнения, отличается неповторимой правдивостью и техническим совершенством... Это плод творчества человека, умудренного жизнью, но сохранившего дух молодости, полного энтузиазма и ставшего мудрецом».

Наверное, на это можно было бы возразить словами Хемингуэя: «Мудрость стариков — это великий обман. Они становятся не мудрее, а внимательнее». И в этой опере Верди исключительно внимателен, он следит за каждой самой мелкой деталью, заботится о любом эффекте, использует самую изощренную технику, чтобы придать своему «Фальстафу», которому суждено стать его последним произведением, значимость и весомость. Вот почему в опере есть места поразительной чистоты и прозрачности, ситуации, разрешенные иронично и остроумно. И, кроме всего, Верди развлекается щегольским цитированием. Фраза Пистоля во второй половине первого акта «State all'erta, all'erta!» («Стоять смирно, смирно!») — это не что иное, как дань почтения «Севильскому цирюльнику» Россини и восклицание Дона Базилио «Come un colpo di cannone!» («И как бомба разрывает!»). Стоит еще обратить внимание на музыкальный рисунок, которым открывается вторая сцена второго акта, — это четкая, отнюдь не случайная перекличка с Аллегро из Концерта до мажор для фортепиано с оркестром Моцарта. Но и это еще не все — в первой части третьего акта возникает тема, звучащая прямо-таки эхом из Вагнера. Так что в этой последней опере Верди есть и розыгрыш, и алхимия, и ученость, и бравада. И в ней есть также идиллические сцены и лирико-иронические. Но в ней нет, во всяком случае на мой взгляд, широкого дыхания, полета фантазии, нет страсти. Конечно, это шедевр, слов нет, но он похож на дагерротип.

Факт тот, что «Фальстаф» при всех своих стилистических достижениях и техническом новаторстве — это *произведение художника-старика*, а не старого художника, как это было в «Отелло». В самом деле, уж слишком стар здесь Верди. Его карьера охватывает почти три четверти столетия. И «Фальстаф» — это опера, в которой нет мощи, нет загадки, нет страдания. Это произведение уже уставшего гения, гения, уже придавленного

старостью, но желающего показать еще раз, в последний раз, себе и всему миру, что он способен петь и заставлять работать свою фантазию. И он, несомненно, заставляет ее работать. Но и она устала, утратила порывистость, способность преображаться, силу. Одним словом, в этой опере Верди уже не пытается больше раскрыть тайну мира, жизни и человека. Он считает, что уже понял ее. Размышляет. Шутит, горько улыбается. Сколько во всем этом тоски, сколько горечи и сожаления об уже далекой молодости, такой далекой, что она кажется мифической, сколько улыбающейся грусти! Это и есть главное, лучшее достоинство оперы, подлинные моменты истины, когда Верди смотрит на самого себя и понимает, что больше не может петь, что сила, дар, которые были у него, исчезли. Жизнь уходит, остается только ждать конца, и все. Я считаю, что «Фальстафом» Верди, можно сказать, напоминает себе, что был гением. А теперь уже нет.

Годы берут свое. Нет больше одержимости, столь свойственной ему прежде. Она уступила место старческой созерцательности. Верди вложил в «Фальстафа» все то мелодическое богатство, которое еще оставалось у него, он использовал здесь все свое мастерство. Но опере не хватает волшебной и потрясающей интуиции, недостаточно нравственной основы, нет правды, которая внезапно вспыхивала бы в душе человека. Кроме того, надо бы отметить, что Верди не хватает (потому что оно совершенно не интересует его) чувства комического, ему чужд юмор. В комедии «Фальстаф» есть лишь печальная ирония, грустная улыбка, легкая шутка, и потому она оказывается во многих местах холодной, а персонажи ее выглядят блеклыми, невыразительными. Стихи Бойто Верди принял без изменений и в таком виде для забавы, выиграв пари, положил на музыку. Улыбающийся Верди. Да разве когда-нибудь прежде этот человек улыбался? Разве этот гений веселился когда-нибудь подобным образом? Теперь он может себе позволить это — теперь, когда он совсем одряхлел, силы постепенно покидают его и рука дрожит от усталости, теперь он может улыбаться миру, жалея людей, самого себя, с улыбкой смотреть на несчастную ложь, которая называется жизнью. Только эта улыбка и остается ему. Источник бурной фантазии, душевные порывы, отчаянный поиск света в буре чувств уже покинули его. Впрочем, так оно и должно быть — пора собираться в путь.

ГЛАВА 23

БЕЗ ПЕНИЯ

Сколько раз проезжал он этой дорогой, что ведет к Сант-Агате. Во все времена года — зимой, когда лошади, увязая в грязи, с трудом тянули коляску, летом, когда по белой от пыли дороге кабриолет легко скользил мимо полей. Он проезжал по ней и днем и на рассвете, когда солнце еще только встает над равниной. Он ездил и ночью, когда черное глубокое небо усыпано звездами. Эту дорогу, ставшую ему подругой, Верди знает как самого себя — чем выложена, какие где повороты, где легко проехать и где трудно. Он узнал бы ее с закрытыми глазами. Как часто приезжал за ним кучер, когда он возвращался поездом, обычно с Пеппиной, а иногда один. И как часто ходил он этой дорогой пешком, на душе лежала печаль, тяжелая печаль, и лицо мрачнело от горьких дум. Тогда вид этой равнины, этих полей, что тянутся вдоль дороги, утешал его и помогал ему. Он любил эту равнину, плодородную и широкую, ряды деревьев и кустарников, виноградники и поля, засеянные пшеницей и кукурузой. Он любил прибавлять к своему имению все новые и новые земли и фермы. Это давало, да и теперь дает ему чувство уверенности, силы. Когда он возвращался в Сант-Агату из любого другого края — из Петербурга или Лондона, Парижа или Мадрида, Вены, Неаполя или Рима, — ему всегда казалось, что он снова входит в надежную, хорошо защищенную от всего мира, от любой угрозы гавань. Место покоя, где он может быть действительно самим собой.

Кто знает, что будет с этой виллой, с этими имениями и полями, когда его не станет? Сможет ли порадоваться им еще немного Пеппина? Какая-то боль искажает иной раз ее лицо, его жене нездоровится настолько, что она даже не захотела ехать с ним в Париж на премьеру «Отелло». Как обычно, чтобы удовлетворить эту «большую лавку», ему пришлось добавить танцы в третьем акте. Он не очень хотел этого делать, танцы здесь совсем не нужны. Как, впрочем, и ни в каком другом акте. Да, все хорошо — большой успех и в Париже. На премьере он сидел не где-нибудь, а в почетной ложе вместе с президентом Французской республики Казимиром Перье и чувствовал себя статуей, манекеном. А потом президент прикрепил ему на лацкан орден Почетного легиона.

Еще одна почесть. Он посмотрел на этот орден немного странно, задумчиво. И когда его спросили, что означает этот взгляд, он ответил: «Я думаю о том, что скажет Пеппина, когда увидит продырявленный фрак». Улыбаться — вот что нужно. Теперь он применяет улыбку как средство защиты. Сказать какую-нибудь шутку, лишь бы занять время, не сердиться. Но не всегда удается это. Он пишет: «Жизнь — страдание! Когда мы молоды, незнание жизни, движение, развлечения, эксцессы отвлекают и чаруют нас, и мы, перенося понемногу добро и зло, не замечаем, что живем. Теперь мы узнали жизнь, мы ее почувствовали, и страдание нас гнетет и давит».

Однако пока живешь, надо жить, жить до конца, до последнего дня, даже если нет уже никакого определенного смысла во всем этом. И все же бывают у него и светлые минуты. Вот, например, когда он сидит в плетеном кресле в своем саду, вытянув ноги, и смотрит на летнее небо, такое огромное, что даже цвет у него меняется к горизонту. Или когда прогуливается вечером, после ужина, возле виллы и белое сияние окружает луну, излучающую таинственный свет. Тогда ему приходят на память стихи Леопарди, такие прекрасные, что кажутся самой музыкой: «Как одинокой ночью над полем и водою в серебре, когда зефир стихает...» В сущности, все это может доставить радость. Особенно когда человек так стар, когда ему за восемьдесят, и каждый день, который удается прожить, — это как подарок судьбы.

Пеппине по-прежнему нездоровится. Верди обеспокоен. Он видит, как она похудела, почти ничего не ест, все чаще впадает в прострацию. Хотя и пытается что-то делать, хлопотать, как обычно, по дому, словно совсем здорова. Потом наступает его черед напугать жену — с ним случается приступ паралича. Как-то утром — это было в январе 1887 года — Пеппина принесла ему утром кофе и увидела, что он недвижно лежит в постели, лицо серое, испуганное. Она сразу же вызвала врача, были приняты необходимые меры. Постепенно маэстро поправился, но болезнь эту держали в большом секрете. Верди не любил, чтобы о нем слишком много говорили, и бог знает что еще вздумали бы написать газеты, проведай они об этом. Бойто, который спрашивает его, как он себя чувствует, маэстро отвечает: «Как? Повеселимся, и *аминь*». Этим сказано все. Когда придет его час, он будет готов, самое главное — кончить хорошо, с достоинством, доставив как можно меньше хлопот.

Чтобы совсем прийти в себя после долгого периода бездействия и не слишком веселых размышлений («Что есть жизнь? Эх, трудишься, трудишься, а потом умираешь»), маэстро решил, что ему остается лишь одно — снова писать музыку. Он интересуется разными «Стабат матер», слушает их, вчитывается в текст. И пишет музыку на стихи, которые приписываются Якопоне Да Тоди[1]. Но он и слышать не хочет о его исполнении. Бойто, уговаривающему его дать согласие на публичный концерт, отвечает: «Зачем снова выслушивать суждения, пустую болтовню, критику, похвалы, порицания, принимать почести, в которые я не верю? Я сейчас совсем не могу сказать, что бы я хотел делать! Что бы ни задумал, все кажется никчемным! Сейчас у меня такая голова, что ничего не хочется! Если закончу инструментовку, напишу вам». В иные дни он сочиняет, в другие совершенно ничего не делает. Он должен также много времени уделять Дому покоя для музыкантов, который будет открыт после его смерти. Он так решил, потому что не хочет выслушивать слова благодарности, похвалы и присутствовать на церемониях. Он должен привести в порядок бумаги, денежные дела, выяснить в банках, сколько у него свободных денег, поговорить с издателем. Он не хочет, чтобы в таком важном деле, как это, что-либо зависело от случая. «Возможно, — говорит он, — это самое важное дело, какое я сделал до сих пор».

Уже стало очевидно, что Пеппина тяжело больна, ей очень плохо. С тех пор как несколько лет назад ей сделали операцию, она, можно сказать, так и не поправилась. Ох, он слишком хорошо знает ее и понимает, когда она притворяется, будто ничего не случилось, лишь бы не беспокоить его. Но теперь она, видимо, просто не в силах скрыть, как ей плохо. Она еле держится на ногах. Один журналист пишет, что она «ходит с трудом, опираясь на руку Верди, сгорбившись». Пеппина еще больше похудела — от нее почти ничего не осталось. Печальные глаза ввалились, щеки бледные, руки прозрачные, и спина с каждым днем горбится все больше. Она ничего не говорит о себе и своих страданиях, о приступах мучительной боли. Не хочет быть в тягость и держится так, как всегда с первых дней знакомства с Верди, — оставаясь в стороне. Теперь оба они совсем старые — ей 81 год, ему 83, научились молча понимать друг друга.

[1] Да Тоди Якопоне — итальянский поэт XIII века.

Иногда им достаточно лишь одного взгляда, чтобы все было ясно. У них много общих воспоминаний, они знают друг о друге буквально все. Пеппине достаточно посмотреть на брови мужа, чтобы догадаться, хорошо или плохо идут дела. Иногда Волшебник просит ее выйти с ним в сад, чтобы размять ноги, она, если, конечно, в силах, тотчас же соглашается. Он берет ее под руку, и они идут не спеша, оба в темных одеждах, оба седые, она слегка волочит ногу. Как выросли деревья, которые посадил Великий Старец, те, что носят названия его опер. Они стали взрослыми, высокими, с пышной кроной. Кто знает, сколько им еще суждено простоять? Новые деревья так или иначе тут уже больше не появятся. Пеппина очень любит «Травиату», каждый раз, проходя мимо, обязательно коснется ее.

Когда Верди осознает, что Пеппины скоро не станет, он еще больше мрачнеет. Он совершенно не представляет, как помочь ей, отказывается верить, что жизнь ее в опасности, приходит в ужас, но сделать что-либо не в силах. Джулио Рикорди присылает ему из Милана перечень лекарств, которые могли бы помочь Пеппине, и называет лучших врачей, готовых сделать все, что можно. Маэстро отвечает: «Все это хорошо, мой дорогой Джулио, но уговорить Пеппину, которая не верит ни в медицину, ни в медиков, очень трудно. Разве что поможет какой-нибудь обман или чудо... Последние два дня, однако, ей лучше, и если она может съесть что-нибудь без приступа тошноты, уже хорошо... Сейчас она собирает вещи, чтобы ехать в Сант-Агату, и устает, потому что торопится. Только напрасно устает, но тут уж ничего не поделаешь». Едва он замечает, что ей становится хоть немного лучше, снова преисполняется надеждами, оживляется, порывается заняться делом, снова берется за «Стабат матер» — осталось уже немного. Ему опять хочется путешествовать, и он едет в Милан, чтобы посмотреть, как идет строительство Дома покоя, поторопить, подхлестнуть. На вокзале в ломбардской столице он встречает Марию Вальдман, которая стала герцогиней Массари. Это по-прежнему красивая, полная обаяния женщина. Он счастлив, что встретил ее, ему кажется, будто он помолодел на двадцать лет. На премьере «Аиды» Вальдман была несравненной Амнерис. Она пела и Реквием. И принцессу Эболи в «Доне Карлосе». Сколько было великолепных спектаклей, аплодисментов, успеха! Куда все это исчезло? Что осталось от былых триумфов?

Лучше не думать об этом. Верди усердно трудится, завершая «Стабат матер». Осталось совсем немного. Долгие часы проводит в своем кабинете-спальне, время от времени открывая рояль, чтобы взять какой-нибудь аккорд, проиграть пассаж или тему. Туше теперь не такое, как прежде, звук получается дрожащий, робкий, неуверенный. Чувствуется старость. Верди качает головой, он никак не может примириться с этим, он хотел бы восстать против старости, быть прежним — сильным, как дьявол, способным работать много часов подряд. Но старость есть старость, теперь он быстро устает, несправедливо это. И конечно, мало приятно. Чтобы утешиться, он вспоминает великих долгожителей прошлого — Тициана, который умер от холеры в глубокой старости, и Микеланджело. Они работали до последнего дыхания. Он тоже хочет работать, пока жив. Пеппина сидит в кресле и, слушая его игру, улыбается. Она довольна — раз Верди играет, значит, все в порядке. И вот они опять вместе, оба совсем старые, дряхлые, проводят все лето в Сант-Агате.

Мир изменился невероятным образом. Поезда теперь движутся с огромной скоростью, и повсюду электричество, и придумали еще этот новый способ связи, который называют беспроволочным телеграфом. Это просто чудо какое-то. А в мире музыки? Да, тут появился молодой Умберто Джордано, его «Андре Шенье» имел огромный успех. Такова жизнь — одни приходят, другие уходят. Однако прав Джулио Рикорди, лучше, пожалуй, последить за тем другим, надо остерегаться Джакомо Пуччини. В Турине поставили его последнюю оперу «Богема», дирижировал Тосканини. Успех огромный, спектакль повторили двадцать четыре раза, оперу будут ставить в Риме и Неаполе. Пуччини победил, у него уже есть имя. Он, Верди, этот мир хорошо знает, понимает, если публика идет за тобой, аплодирует тебе, значит, ты почти что выиграл партию. Однако надо быть осторожным — победа никогда не бывает окончательной.

О политике Верди больше не говорит. Он отказывается следить за международными и внутренними событиями, не понимает их. Он уверен, что итальянцы никогда не поумнеют. Они рождены легкомысленными путаниками. Какое несчастье произошло в Адуа [1] — почти че-

[1] Имеется в виду поражение итальянской армии в Абиссинии в 1896 году.

тыре тысячи человек погибло. Бойня. И его друг Криспи вынужден был уйти в отставку, распрощавшись с мечтой стать министром. В разговорах о том о сем с Пеппиной, в воспоминаниях о былом, за игрой в карты, немного в работе над «Стабат матер» проходит и это лето в Сант-Агате. Зимой супруги Верди уезжают в Геную, и здесь тоже все идет как обычно. Приходит в гости Де Амичис с женой, бывает и Эдоардо Маскерони — он дирижирует в этом сезоне в «Карло Феличе». О чем-то беседуют, пьют кофе. Верди любопытен, расспрашивает о новых книгах, о популярных авторах. Что говорят об этом Д'Аннунцио? «Наслаждение» он купил. Своего мнения не высказывает. Время идет, и они с Пеппиной стареют все больше. Иногда у него появляется какой-то назойливый шум в ушах или легкое головокружение. Он приглашает врача, тот говорит, что беспокоиться не о чем. Кончается и 1896 год — счастья всем, глоток шампанского, скромный тост за здоровье Пеппины и слуг. Никаких празднеств, никакого ужина — не время для таких вещей.

Начало 1897 года проходит спокойно. Все нормально, без каких-либо изменений. То нездоровится ему, то болеет Пеппина. У него очень плохое настроение, он чувствует себя совсем слабым и усталым: «Зрение ослабело, не вижу, как прежде. И слышу плохо. И ноги перестали держать. Поэтому не читаю, не играю, не пишу и скучаю. Увы! Так и должно быть!» Раз уж так должно быть, лучше смириться и жить тихо, не жаловаться. Но на это он не способен.

Здоровье жены беспокоит его все больше. Она болеет все чаще, а осенью, когда начинаются холода, ей становится совсем плохо. Верди испуган, как никогда, он подбадривает жену, ухаживает за ней, не отходит ни на шаг. Пеппина растрогана, видя, что ее Медведь, хоть и старый совсем, из кожи вон лезет, чтобы достать то, что ей хочется, и так ласков с нею. В такие минуты Верди смешон, даже немного комичен. Состояние Стреппони ухудшается. Она с трудом дышит, совсем обессилела, лицо бледное, изможденное. 14 ноября 1897 года — холодно, пасмурно, моросит дождь — наступает кризис. Пеппина при смерти, жить ей осталось считанные часы. Она дышит все тяжелее, то и дело обращает взгляд к Верди и видит, как он убит, измучен, растерян и беспомощен. В четыре часа дня — на улице уже темно — Стреппони вздыхает последний раз, голова ее падает на подушку, и

она тихо умирает. Верди окаменел от горя, а потом заплакал, как ребенок, громко, навзрыд, содрогаясь. Приезжают друзья — Штольц, Рикорди, приходит врач, все окружают его. Верди осматривается и молчит, он испуган — и это все друзья, что остались у него? А остальные? Умерли, все умерли. Нет, он определенно живет слишком долго, нельзя быть таким старым, как он. Лучше было бы кончить и уйти, как это сделала Пеппина. Камиллу Беллегу, приславшему соболезнование, он отвечает: *«Бедный маэстро!.. Да, бедный, очень бедный!!. После полувековой совместной жизни я один, один, один; без семьи, в ужасающем одиночестве... и мне 85 лет!!.»* Теперь за ним ухаживает Мария Верди-Каррара, приемная дочь, которую маэстро и Джузеппина взяли на воспитание еще в 1867 году. Верди бродит по комнатам виллы, таким огромным, таким пустым и холодным. Они кажутся ему враждебными. Смотрит на цветастые занавески, которые повесила Пеппина, чтобы не видеть скучного зимнего пейзажа за окном — безлюдную равнину и голые деревья. Он одинок, отчаянно одинок.

Италия меняется. Каждый день проходят демонстрации рабочих, все более решительно желающих завоевать себе лучшую жизнь, — они борются за сокращение рабочего дня и гарантии на случай инвалидности и старости. С 6 по 10 мая в Милане происходят волнения на улицах и площадях. По всему городу гремят выстрелы. Стреляют солдаты, демонстранты возводят баррикады. В конце концов генерал Бава-Бекарис, с удовольствием командуя расстрелом рабочих, оказывается хозяином положения — в уличных боях убито более ста миланцев и более 450 ранено. Арестовывают сотни и сотни людей. Проходит 122 судебных процесса — среди осужденных Филиппо Турати и Анна Кулишова. Реакция на эти события огромная, вся страна горячо обсуждает их. Умберто I награждает Бава-Бекариса орденом. Верди никак не комментирует происходящее. Возможно, эти события ускользают от него, потому что ему трудно читать, а может быть, потому, что не одобряет Бава-Бекариса. Он окончательно отошел от политики. Времена 1848 года далеко позади. Теперь Верди уже не революционер, а богатый землевладелец. Примерно в это же время в Турине, Париже и в «Ла Скала» исполняются «Духовные пьесы» Верди. Бойто и Рикорди одержали победу — сумели получить у маэстро разрешение на концерт. Верди почти каждый день шлет письма Бойто, который

уехал в Париж проводить репетиции, и советует ему следить за тем-то и тем-то. Он никогда не доверял французам. Он переживает страх и волнение дебютанта. «Завтра, завтра роковой вечер», — говорит он накануне. Концерт в Париже проходит с успехом, публика аплодирует, хотя и не совсем понимает новый, «божественный» язык Верди, в «Те Деум» есть какая-то загадка. В Германии тоже исполняются последние сочинения Верди. Бойто присылает ему длинное письмо, в котором рассказывает, что очень большой успех имели «Духовные пьесы» в Турине, где ими блистательно дирижировал Артуро Тосканини, с меньшим успехом они прозвучали в Париже, очевидно, по причине плохой акустики, слабый успех был в «Ла Скала», и он не знает почему, и восторженный в Германии. Так что они все же правильно сделали — он и Рикорди, когда убедили его дать разрешение на исполнение.

Верди очень стар, болен, слышит все хуже, и ноги порой внезапно отказывают ему. Но голова еще ясная, хотя он многое стал забывать, признается, что даже не помнит партитуру «Фальстафа». В то же время вполне осмысленно пишет Бойто: «Благодарю вас, дорогой Бойто, за ваше дружеское, доброе письмо, с которым я в основном согласен. Что же касается меня, то я думаю — и всегда так думал, — что, если публика не спешит послушать новое произведение, это уже провал. Несколько жалких аплодисментов, несколько снисходительных рецензий в утешение Великому Старцу не могут растрогать меня. Нет, нет, ни снисхождения, ни жалости. Лучше быть освистанным! Дней через десять-двенадцать буду в Милане, и тогда мы еще поболтаем, но только не о музыке...» Для него разговор окончен, пора расставаться с публикой, с разными суждениями, одобрениями, со всякими «если» и «но». Хватит. Если и теперь, спустя столько лет, они хотят слушать музыку Верди, пусть слушают ту, которую он написал и опубликовал. Новой музыки он больше не напишет.

Дни его все быстрее катятся к закату. Он печален, лишь изредка обменивается несколькими словами со своей приемной дочерью. Долгие часы проводит у себя в комнате, иногда садится за рояль и играет монолог Филиппа II из «Дона Карлоса». Пишет одной знакомой: «Какие у меня новости? Я не болен, но и не чувствую себя хорошо — ноги не держат, глаза не видят, память слабеет, и жизнь поэтому очень трудна! Ах, если б я

мог работать! Или хотя бы хорошо видеть и ходить! Я бы ходил и читал целыми днями и был бы счастлив, несмотря на свои 87. Никогда не думал, что можно как о высшем счастье мечтать о здоровых ногах». И по другому случаю: «Я чувствую себя так же, как месяц назад! Ем мало, сплю мало и очень скучаю. Ах, это свободное, ничем не занятое время! Какой это ужас!» У него нет больше никаких желаний, он долгие часы проводит в тишине, уйдя в себя. Часто щупает пульс, иногда старается глубоко дышать. Приглашает врача, и тот уверяет его, что все в порядке. Все в порядке — его тело функционирует нормально. Вполне возможно, но он все-таки решает, что пришло время составить завещание. И он пишет очень длинную, подробную бумагу со множеством пунктов. Прежде всего уйма разных благотворительных дел — Дом покоя для музыкантов, больница, учреждение для больных рахитом, для глухонемых. Затем родственники, друзья и те, кто верно служил ему много лет, терпеливо снося вспышки его гнева. Крестьянину Базилио Пиццола, «который работает уже много лет в моем саду в Сант-Агате, три тысячи лир выплатить сразу же после моей смерти». Он каждому оставил что-нибудь, никого не забыл. И в конце завещания он пишет: «Обязую мою наследницу сохранить сад и мой дом в Сант-Агате в том виде, как сейчас, и прошу ее сохранить в неизменном виде все луга вокруг сада. Пусть это обязательство будет передано ее наследникам или тем, кто будет иметь к этому отношение. Приказываю, чтобы мои похороны были как можно скромнее и прошли бы на восходе солнца или во время «Аве Мария» вечером без пения и музыки». Вот теперь он может наконец спокойно ждать того, чего должен ждать. Врач снова осматривает его и не находит никаких поводов для беспокойства, здоровье в порядке. Верди нисколько не беспокоится, он только хочет быть готов, хочет кончить свои дни с достоинством. Это важно, ведь он жил так долго.

Летом 1900 года Гаэтано Бреши в Монце двумя пистолетными выстрелами убивает Умберто I. Королева Маргерита публикует «Молитву» памяти мужа. Верди взволнован. Он хотел бы положить ее на музыку. Пишет несколько нот, но рука и фантазия уже не повинуются ему. На нотном стане появляется бессмысленное пятно, нанесенное дрожащим пером, клякса. «Я не живу уже, а существую», — говорит он. И потом задает вопрос, на

который нет ответа: «Что мне делать еще на этом свете?» В декабре он приезжает в Милан и несколько дней чувствует себя довольно хорошо. Видится со Штольц, Рикорди, Бойто. Принимает новогодние поздравления со всех концов Италии. 18 января 1901 года пишет своей золовке Барберине: «...Я здесь уже почти две недели и совсем не выхожу из дома, потому что боюсь холода! Чувствую себя достаточно хорошо, как и прежде, но, повторяю, боюсь холода! Сегодня, однако, хороший день, я все равно крепко цепляюсь за стул и не двигаюсь. Будем надеяться на лучшие дни». Утром 21 января его навещает доктор Капорали и находит его в хорошем состоянии. Уходит. Верди одевается с помощью горничной. Сидит на краю кровати, надевает жилет. Вдруг испускает стон и падает навзничь. Горничная кричит от испуга, зовет врача. Маэстро сражен правосторонним параличом. Сразу же принимаются необходимые меры, но никаких иллюзий уже нет. Из Флоренции приезжает знаменитый врач, профессор Грокко. Все напрасно. Великий Старец обречен. Приходят телеграммы от короля, министров, сенаторов, депутатов. Бойто, Рикорди, Верди-Каррара, Джузеппе Джакоза, хозяин гостиницы «Милан» ни на минуту не покидают его. Восемь дней выдерживает сердце Великого Старца — необычайно крепкое сердце. Верди лежит в постели, недвижный, глаза прикрыты, грудь вздымается от ровного дыхания. В 2 часа 50 минут в ночь с 26 на 27 января он на мгновение широко раскрывает глаза, протягивает руки и слегка вздрагивает. Он умирает, не узнав никого из тех, кто был рядом.

На рассвете первые повозки проезжают, как обычно, по центральным улицам города. У гостиницы «Милан» они замедляют ход, чтобы не шуметь, и тихо едут по соломе, которую настелили тут по распоряжению Коммуны, чтобы городской шум не беспокоил Великого Старца, который теперь уже, одетый в черный костюм, уснул спокойно, навсегда.

СОЧИНЕНИЯ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

Оперы

1. «Оберто, граф Сан-Бонифачо». 2. «Король на час». 3. «Набукко». 4. «Ломбардцы в первом крестовом походе». 5. «Эрнани». 6. «Двое Фоскари». 7. «Жанна д'Арк». 8. «Альзира». 9. «Аттила». 10. «Макбет». 11. «Разбойники». 12. «Корсар». 13. «Битва при Леньяно». 14. «Луиза Миллер». 15. «Стиффелио». 16. «Риголетто». 17. «Трубадур». 18. «Травиата». 19. «Сицилийская вечерня». 20. «Симон Бокканегра». 21. «Бал-маскарад». 22. «Сила судьбы». 23. «Дон Карлос». 24. «Аида». 25. «Отелло». 26. «Фальстаф».

Сочинения для хора

1. «Звучи, труба»
2. «Гимн наций»

Церковная музыка

1. Реквием.
2. Патер ностер.
3. Аве Мария.
4. Четыре духовные пьесы.

Камерная музыка

1. Струнный квартет e-moll.

Камерная вокальная музыка

1. Шесть романсов для голоса с фортепиано.
2. «Изгнанник», баллада для баса с фортепиано.
3. «Обольщение», баллада для баса с фортепиано.
4. «Ноктюрн» для сопрано, тенора и баса с сопровождением флейты.
5. Альбом — шесть романсов для голоса с фортепиано.
7. «Нищий»», романс для голоса с фортепиано.
8. «Покинутая», романс для сопрано с фортепиано.
9. «Цветочек», романс.
10. «Молитва поэта».
11. «Сторнель», романс для голоса с фортепиано.

Неизданные юношеские сочинения

1. Несколько оркестровых увертюр, среди них увертюра к «Севильскому цирюльнику» Россини. Марши и танцы для городского оркестра Буссето. Концертные пьесы для фортепиано и солирующих духовых инструментов. Арии и вокальные ансамбли. Мессы, мотеты, хвалебные гимны и другие церковные сочинения.
2. «Плач Иеремии».
3. «Безумие Саула», кантата для голоса с оркестром.
4. Кантата для голоса с оркестром в честь бракосочетания Р. Борромео.
5. Хоры к трагедиям А. Мандзони и «Ода на смерть Наполеона» — «5 мая».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

1813, 10 октября — Рождение Джузеппе Верди в Ле Ронколе.
1821 — 1822 — Церковный органист П. Байстрокки обучает Верди игре на спинете и органе.
1823 — Начало занятий музыкой под руководством Ф. Провези.
1832, июнь — Верди пытается поступить в Миланскую консерваторию, но не выдерживает экзамена.
1832, лето — Начинает занятия с В. Лавиньей.
1835 — Возвращение в Буссето.
1836, май — Женитьба на Маргерите Барецци.
1839, февраль — Верди с семьей переезжает в Милан.
1839, ноябрь — Премьера первой оперы Верди «Оберто, граф Сан-Бонифачо» в театре «Ла Скала».
1840, июнь — Смерть жены.
1840, сентябрь — Провал оперы «Король на час» в «Ла Скала».
1842, март — Премьера «Набукко» в «Ла Скала».
1843, февраль — Премьера «Ломбардцев» в «Ла Скала».
1844, март — Премьера «Эрнани» в театре «Ла Фениче» в Венеции.
1844, ноябрь — Премьера оперы «Двое Фоскари» в театре «Арджентина» в Риме.
1845 — 1847 — Создание опер «Жанна д'Арк», «Альзира», «Аттила», «Разбойники», «Макбет». Начало совместной жизни с Джузеппиной Стреппони.
1848, май — Покупка виллы Сант-Агата. Работа над операми «Битва при Леньяно», «Корсар».
1849, январь — Премьера «Битвы при Леньяно» в римском театре «Арджентина».
1849, весна — Начало работы над «Луизой Миллер».
1849, декабрь — Премьера «Луизы Миллер» на сцене театра «Сан-Карло» в Неаполе.
1850, ноябрь — Премьера оперы «Стиффелио» в Трисете.
1851, март. — Премьера оперы «Риголетто» в венецианском театре «Ла Фениче».
1851 — 1852 — Работа над операми «Трубадур» и «Травиата».
1853, январь — Премьера «Трубадура» в римском театре «Аполло».
1853, март — Премьера «Травиаты» в театре «Ла Фениче» в Венеции.
1855, июнь — Премьера оперы «Сицилийская вечерня» на сцене театра «Гранд-Опера» в Париже.
1857, март — Премьера оперы «Симон Бокканегра» в «Ла-Фениче» в Венеции.
1859, февраль — Премьера оперы «Бал-маскарад» в римском театре «Аполло».
1861, февраль — Верди избирается депутатом в первый национальный парламент Италии.
1862, ноябрь — Премьера оперы «Сила судьбы» в Петербурге.
1864 — Верди избран членом Французской академии.
1865, апрель — Премьера оперы «Макбет» в Париже.
1867, март — Премьера «Дона Карлоса» в «Гранд-Опера».
1871, декабрь — Премьера оперы «Аида» в Каире.
1872, февраль — Премьера «Аиды» в «Ла Скала».

1874, май — Первое исполнение Реквиема в Милане.
1887, февраль — Премьера «Отелло» в Милане в «Ла Скала».
1890 — 1892 — Работа над оперой «Фальстаф».
1893, февраль — Премьера «Фальстафа» в «Ла Скала».
1897, ноябрь — Смерть Джузеппины Стреппони, жены Верди.
1901, январь — Кончина Джузеппе Верди.
1901, февраль — Перенесение праха Верди в часовню при Доме покоя, основанного на средства великого композитора.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Асафьев Б. Верди. Эскиз монографии. Избранные труды, т. IV. М., АН СССР, 1955.

Богоявленский С. Верди и Шекспир. Сборник «Шекспир и музыка». Л., 1964, с. 109—170.

Бушен А. Джузеппе Верди и «Трубадур». Л., 1936.

Бушен А. Рождение оперы (Молодой Верди). Роман. М., 1958.

Верфель В. Верди. Роман оперы. М., 1962.

Верди Дж. Избранные письма. 2-е изд. Л., Музыка, 1973.

Корганов В. Верди. М., 1897.

Лебедев В. Маэстро борьбы. М., Молодая гвардия, 1977.

Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., Музыка, 1967.

Полякова Л. «Трубадур» Дж. Верди. М., 1963.

Соллертинский И. «Риголетто». Л., 1936.

Соловцова Л. Джузеппе Верди. М., Музыка, 1981.

Шавердян А. «Травиата», опера Дж. Верди. М., 1935.

F. Abbiati. Verdi. vol. I—IV. Ricordi. Milano. 1959.

G. Baldini. Abitare la battaglia. Garzanti. Milano. 1970.

C. Bellaigue. Verdi. Garzanti. Milano. 1956.

T. Celli. Va' pensiero... Ricordi. Milano. 1951.

C. Gatti. Verdi. Mondadori. Milano. 1950.

G. Marchesi. Verdi. Vtet. Torino. 1970.

M. Mila. La giovinezza di Verdi. Ert. Torino. 1974.

G. Monaldi. Verdi. Bocca. Milano. 1925.

A. Oberdorfer. Giuseppe Verdi. Mondadori. Milano. 1949.

V. Shefan. Verdi. Nuova academia. Milano. 1963.

F. Toye. Giuseppe Verdi. Longanesi. Milano. 1951.

F. Walker. L'uomo Verdi. Mursia. Milano. 1965.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Сын трактирщика *5*
Глава 2. Шестьсот лир в год *14*
Глава 3. На завоевание Милана *30*
Глава 4. Первый триумф *42*
Глава 5. Новый человек *58*
Глава 6. Три года — и прощай все *70*
Глава 7. Шекспир и Джузеппина *83*
Глава 8. Между Парижем и Буссето *99*
Глава 9. Горбун, цыганка и дама полусвета *116*
Глава 10. Бал для супругов *136*
Глава 11. Туман и долина *152*
Глава 12. «Дон Карлос» *158*
Глава 13. Смерть покровителя *168*
Глава 14. Встреча со Святым *183*
Глава 15. Сила судьбы *196*
Глава 16. Война и «Аида» *213*
Глава 17. От пирамид к «Ла Скала» *231*
Глава 18. Реквием памяти великого человека *242*
Глава 19. Странная интерлюдия *254*
Глава 20. В ожидании Мавра *273*
Глава 21. Ликуйте! *295*
Глава 22. «Иди, иди...» *322*
Глава 23. Без пения *339*
Сочинения Джузеппе Верди *349*

Основные даты жизни и творчества Джузеппе Верди *359*

Краткая библиография *351*

ИБ № 3963

Джузеппе Тароцци

ВЕРДИ

Редактор **Г. Сальникова**
Макет фототетрадей **А. Косаргина**
Художественный редактор **А. Степанова**
Технический редактор **Н. Носова**
Корректоры **Т. Пескова, И. Тарасова**

Сдано в набор 01.12.83. Подписано в печать 13.06.84. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Условн. печ. л. 18,48. +2,62 вкл. Усл. кр.-отт. 23,09. Уч.-изд. л. 23,5. Тираж 150 000 экз. (75 001—150 000 экз.). Цена 2 р. 60 к. Заказ 1925.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Сущевская, 21.