БЕЛЛИНИ







Франческо Пастура

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Моим дорогим родителям, которые научили меня любить Беллини,

моему учителю Антонио Савасте, который научил меня понимать его,

всем моим ученикам, чтобы они могли полюбить и понять его как человека и как художника

Жизнь замечательных людей

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ



704

Франческо Пастура

БЕЛЛИНИ

Перевод с итальянского
Ирины Константиновой

МОСКВА
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»
1989

ББК 85.313(3)
П 19

FRANCESCO PASTURA
VINCENZO BELLINI
CATANIA, 1959.

Рецензент профессор
Л. Н. ВЛАСЕНКО

П 4703010100—288 / 078(02)—89 150—90

ISBN 5-235-00791-3

© Издательство «Молодая гвардия», 1989 г.

I
КАТАНИЯ, 1767—1801

В ноябре 1767 года в Катанию приехал Винченцо Тобиа Никола Беллини. Ему шел двадцать восьмой год, он был родом из селения Торричелла, что в области Абруцци в Центральной Италии. Теперь уже трудно определить, что привело его сюда. Скорее всего он оказался здесь в качестве маэстро чембало[1] вместе с какой-нибудь небольшой труппой, которая давала оперные спектакли в крупнейших городах Бурбонского королевства. Винченцо Тобиа и в самом деле был хорошим музыкантом. Образование он получил в Неаполитанской консерватории, куда поступил в 1755 году. Его занятиями руководили Карло Котумаччи, Джузеппе Доль и, похоже, Николо Порпора[2]. Спустя десять лет, окончив консерваторию, юноша показал приобретенные знания, сочинив ораторию на стихи Метастазио[3].

Неизвестно также, почему Винченцо Тобиа Николá Беллини решил обосноваться именно в Катании. Не исключено, однако, что оказавшись здесь в то время, когда завершалось восстановление города, целиком разрушенного при извержении Этны в 1669 году и землетрясении в 1693 году, он надеялся, что с возрождением Катании у него появится возможность получить работу.

Определенно известно только, что он сразу же нашел

[1] Маэстро чембало — так в Италии в XVII—XIX веках называли концертмейстера. *(Здесь и далее прим. пер.).*

[2] Порпора, Николо (1686—1768) — итальянский композитор, один из виднейших представителей неаполитанской оперной школы XVIII века, был известен и как прекрасный вокальный педагог, у него учились знаменитые певцы-кастраты Фаринелли и Каффарелли, у него брал уроки Йозеф Гайдн. Жорж Санд изобразила его в своем романе «Консуэло».

[3] Метастазио, Пьетро (1698—1782) — итальянский поэт и драматург. Прославился лирическими и героическими трагедиями для музыкального театра: «Покинутая Дидона», «Эдип», «Артаксеркс», «Титово милосердие» и другие. На его либретто писали музыку многие выдающиеся композиторы XVIII века — Х. Глюк, Н. Йомелли, Н. Порпора, А. Хассе. Современники сравнивали его с Софоклом, Корнелем, Расином. Был избран членом академий разных стран.

помощь и покровительство щедрого мецената дона Иньяцио Патерно́-Кастелло, князя Бискари, человека хорошо образованного, немало сделавшего для культурного и художественного воскрешения Катании. Князь взял Беллини к себе на службу в качестве капельмейстера и поручил ему музыкальное образование внука, наследника титула, а также подготовку спектаклей, которые из года в год шли в небольшом театре при княжеском дворце.

Через два года, когда положение Винченцо Тобиа в Катании упрочилось, он решил обзавестись семьей. Теперь он уже был в состоянии содержать ее должным образом, поскольку его работа — сочинение месс, ораторий, мотетов и другой духовной и светской музыки — оплачивалась неплохо. Кроме обязанностей композитора, у него были и другие — он играл на органе в разных церквах и преподавал музыку во многих колледжах. Церковные иерархи, аристократы и простые прихожане чтили его за библейскую строгость нравов.

28 ноября 1769 года Беллини женился на Микеле Бурци́. С этого дня и берет начало история семьи Беллини в Катании. От этого брака родилось пятеро детей. Первенец, Розарио, появился на свет в 1778 году. За ним последовали Карло, Паскуале, Анна и Агата. Старшего сына — прежде всего, конечно, из-за его природной склонности к музыке — отец обучал своей профессии, и тот оказался единственным из детей, кто унаследовал его дело и впоследствии помогал ему в работе. А ее становилось все больше, так же, как все ощутимее росли с годами нужды обширной семьи.

В конце столетия — когда именно, неизвестно — Винченцо Тобиа остался вдовцом. Многочисленные служебные обязанности и пятеро детей, за которыми он не мог присматривать сам, вынудили его обвенчаться второй раз, что он и сделал в 1796 году, взяв в жены Маттеу Конья́та. От второго брака детей у него не было.

Первым покинул родное гнездо, чтобы построить собственное, Розарио. Со временем и остальные дети Винченцо Тобиа обзавелись семьями. Старый Винченцо, чья жизнь теперь тихо шла к закату, перебрался с женой в скромный дом в переулке Святой Барбары.

Розарио выбрал себе в супруги Агату, дочь бухгалтера Кармело Ферлито и домашней хозяйки Джузеппы Гристальди. У Агаты было два брата, семья ее была довольно состоятельной.

Розарио старался следовать по пути отца. Он тоже играл на органе в главных церквах Катании, тоже давал уроки музыки, писал мессы, псалмы, мотеты и другие духовные сочинения. Видимо, отец всеми силами помогал сыну занять его место, а сам ограничивался лишь заработком на самые необходимые для себя и жены расходы. Для этого было достаточно преподавания в колледжах и частных уроков. Кроме того, он получал пожизненную пенсию, назначенную князем Бискари.

Розарио Беллини и Агата Ферлито обвенчались 17 января 1801 года и поселились в одной из квартир в прекрасном палаццо Гравина, балконы которого выходят на виа делла Корса. Однако вход для жильцов был с площади Сан-Франческо, напротив внушительной громады церкви деи Минори Конвентуали.

Квартира была довольно большой. Три просторные комнаты выходили окнами на юг, остальные — на противоположную сторону, отсюда видны были руины древнегреческого театра, а чуть подальше — одеон[1], единственное сохранившееся в веках внушительное свидетельство музыкальности катанийцев. В ночь со 2 на 3 ноября 1801 года в этой квартире родился первенец Розарио и Агаты Беллини — белокурый, розовощекий мальчик, получивший имя деда — Винченцо.

Мне жаль, но приходится спорить со стариками, что сидя в тени пальм в городском парке, передают новым поколениям все те легенды, из которых катанийцы сложили о Беллини настоящий миф. И все-таки я должен утверждать, что рождение его не было отмечено каким-либо необыкновенным предзнаменованием — не появлялись в ту сырую ноябрьскую ночь на небе кометы, не доносились из подземелья древнегреческого театра нежнейшие хоры и даже не зазвонили сами собой все колокола и не зазвучали органы в десятках церквей Катании.

Ни один документ того времени не фиксирует что-либо подобное. И мы вынуждены, к сожалению, отказаться от всех этих красивых вымыслов, созданных поэтической

[1] Сначала место, а позднее здание, предназначенное для состязаний певцов и музыкантов. Крыша и сцена его были приспособлены для акустических целей. Первый, самый обширный и великолепный одеон был построен в Афинах Периклом в 445 году до нашей эры. Он вмещал восемь тысяч зрителей, потолок был из кедрового дерева, а все здание украшено живописью и скульптурами. Одеон — название известного парижского театра, основанного в 1782 году.

фантазией народа, поскольку они не имеют никакого отношения к действительности. А действительность была совсем иной, правда, не менее прекрасной, но слагалась она из самых обыкновенных, причем весьма благоприятных событий.

Винченцо Беллини родился, как все нормальные дети, ровно через девять с половиной месяцев после свадьбы родителей. На следующий день он был крещен и получил имена Винченцо, Сальваторе, Кармело и Франческо. Крестным отцом его стал старший брат матери Франческо Ферлито. И в тот момент младенец Винченцо Беллини был лишь новым катанийцем, который на одну единицу увеличил численность городского населения.

II
СЫН ДОНА РОЗАРИО БЕЛЛИНИ

Беллини был не просто чудо-ребенком. Он оказался тем редким существом, кто с течением времени сохраняет, развивает и дополняет исключительные способности, которые проявились у него, едва лишь он как-то начал выражать свои мысли. И в этом кроется главная причина, почему детство и отрочество катанийского музыканта окружены ореолом легенд, а многие биографы, пытавшиеся описать ранний период его жизни, оказались в плену различных: «Рассказывают, что...» — или увязли в зыбучих песках всевозможных: «В мое время вспоминали, будто...»

Сейчас уже практически невозможно предельно достоверно воссоздать детство Беллини: не сохранилось ни документов, ни свидетельств очевидцев. Более того, даже сведения, которые в свое время были получены от близких или знакомых музыканта, думается, весьма неточны. Те, кто сообщал их, и те, кто записывал, очевидно, не могли не придать какого-то особого значения событиям и эпизодам из жизни этого необыкновенного ребенка, поскольку на их воспоминания падал отсвет гениальности Беллини.

При такой неопределенности единственная путеводная нить, которой нам остается следовать, это рукопись неизвестного мемуариста, хранящаяся в Музее Беллини. В ней автору (очевидно, что это был родственник или друг музыканта) удалось извлечь из вороха легенд подлинную историю детства, отрочества и юности Беллини и рассказать обо всем с непосредственностью человека, помнящего

события, свидетелем которых он был. Именно эта непосредственность и побуждает меня придерживаться фактов, сообщенных неизвестным автором.

В отличие от выспренней манеры повествования, когда самым обычным вещам придается некое исключительное значение, этот автор о тех же самых событиях говорит дружески и просто, правильно определяя их даты и место в жизни Беллини.

Первые признаки музыкальности маленького Винченцо проявились, когда ребенку был всего годик. Природе здесь помогала окружающая обстановка. Мальчик родился в семье, где музыка была главным занятием, а чембало — рабочим инструментом. Отец, помимо того, что был церковным органистом, зарабатывал деньги уроками, а также сочинением музыки. В сознании ребенка слова сплетались с музыкальными звуками, и по мере его развития — а это началось тоже очень рано — он научился различать их, отдавая предпочтение музыке, к которой явно испытывал особое влечение.

Любимым занятием годовалого Винченцо было подражать отцу, когда тот отбивал такт, стуча по руке свернутым в трубочку листом бумаги. Очевидно, у ребенка пробуждалось чувство ритма, и внешние обстоятельства помогали ему в этом. Вокальные упражнения, которые он слышал дома и которым тоже подражал, не в меньшей степени влияли на его природные способности, развивая их. Уже в полтора года малыш начинал напевать какую-нибудь арию Фиораванти[1] и с помощью отца, который аккомпанировал на чембало, уверенно доводил ее до конца.

Ничего необыкновенного во всем этом нет. Тут следует видеть лишь не совсем обычное, слишком раннее проявление одаренности — проявление, которое может в иных случаях с годами ослабеть или даже совсем исчезнуть. Но у маленького Винченцо оно усиливалось, причем настолько, что отец решил отдать его учиться грамоте и другим предметам уже в два года. А о музыкальных занятиях он позаботился сам.

Понять, что в этом рассказе преувеличение, а что правда, было бы возможно, если бы имелись сведения,

[1] Фиораванти, Валентино (1764—1837) — итальянский композитор, автор свыше 70 опер-буффа. Наибольшей популярностью пользовалась опера «Деревенские певицы», поставленная во многих странах, в том числе и в России.

какие знания получал ребенок, вверенный хорошим преподавателям, в основном священникам и, очевидно, друзьям и ученикам дона Розарио. Но нам известно только, что музыке крохотного ученика обучали «скорее практически, нежели теоретически по той причине, что он еще не совсем хорошо умел читать». Хотя он не был сведущ в теории, но в три года уже играл на фортепиано. Должно быть, благодаря хорошей практике малыш и смог понять, каким образом ноты и ритм, обозначенные на бумаге, превращаются в мелодию.

Очень скоро, однако, ранние проявления музыкальности стали еще заметнее. В связи с этим стоит припомнить знаменитый эпизод, который с большими или меньшими преувеличениями приводят все биографы Беллини, а у неизвестного мемуариста он выглядит милым и незначительным фактом.

В Катании существовала традиция, когда во время некоторых особо значительных церковных праздников музыканты — и профессионалы, и любители — безвозмездно участвовали в вечерних богослужениях. Однажды небольшим оркестром дирижировал дед Беллини, а внук стоял рядом. Исполнялась красивая музыка, и ребенок, возможно, уже слышал ее на репетиции. Мелодия привела его в такой восторг, что мальчик захотел сам управлять ансамблем и во время исполнения громко потребовал, чтобы дед уступил ему свое место, и тот вынужден был отдать мальчику свернутый в трубочку лист бумаги, которым указывал темп. Старик хотел, видимо, лишь успокоить ребенка, но тот, поднявшись на скамеечку, начал управлять оркестром таким точным жестом и с таким превосходным чувством ритма, что изумил всех, особенно монаха-органиста.

Это было не только первое проявление музыкальности Винченцо Беллини на публике, но и раннее утверждение его живого и волевого характера, начавшего формироваться также очень быстро — того самого характера, который не всегда верно понимало большинство его биографов, который неизменно оставался кошмаром для либреттистов, импресарио и издателей, который смущал и тревожил друзей.

«Ему было чуть больше пяти лет, а он уже великолепно играл на рояле», — сообщает неизвестный мемуарист. Конечно, это были результаты упорных занятий инструментом под руководством отца. Но ребенку, несомненно, помогали и его исключительные природные способности, а главное — необычайно тонкий слух и превосходная музыкальная память: он способен был различать и легко запоминать на слух мелодию и аккомпанемент, мог легко читать ноты с листа. Особенность эту отмечает и неизвестный автор, рассказывая о том, как маленький Винченцо часто слушал бродячих шарманщиков и записывал их мелодии, в которых жила душа родного края.

Винченцо было шесть лет, когда он сочинил свой «опус номер один» — тот самый «Gallus cantavit», который так распаляет воображение всех биографов композитора. Одни называют это произведение мотетом, другие кантатой... К сожалению, известно лишь название. И все же, зная обычаи того времени, нетрудно представить, каким было это сочинение шестилетнего Беллини. Маленький Винченцо написал, по-видимому, несколько вокализов специально, как указывает неизвестный мемуарист, для одного священника, ученика своего отца — дона Инноченцо Фурчи, и очень возможно, что тот сам же исполнил в соборе сочиненную для него музыку.

Это был первый успех Винченцо Беллини как композитора. Успех, который принес ему известность в родном городе. Дон Розарио Беллини точно так же, как полвека назад это сделал Леопольд Моцарт, мог воскликнуть: «С каждым днем господь бог все больше проявляет свою милость к этому ребенку!»

Вокализы «Gallus cantavit» положили начало композиторской деятельности Винченцо Беллини, потому что за этими «нечаянными» нотными листками (неизвестно, был ли это первый опыт сочинения музыки, но бесспорно, что это было первое публично исполненное произведение) последовали другие сочинения, причем все духовные. Анонимный автор пишет, что в следующем, 1807 году, «Tantum ergo» Беллини для тенора, органа и кларнета был исполнен в канун рождества в церкви отцов Минорити и имел такой успех, что его решили повторить 30 декабря в храме Святой Троицы.

На первых порах композиторскими занятиями Винченцо руководил отец. Дедушка пока ограничивался лишь тем, что слушал опусы внука, выражая удовлетворение, но не проявляя желания помочь ему. Своим третьим сочинением Винченцо все же сумел настолько удивить и деда, что тот, прослушав его, не мог скрыть изумления, и у него даже вырвалось обещание: «Будешь хорошо учить-

ся, стану заниматься с тобой три раза в неделю!»

Это условие «Будешь хорошо учиться...» относилось, конечно же, не к занятиям музыкой, а ко всяким школьным предметам, которыми маленький Беллини был чрезмерно перегружен. Чем обернулось все это, неизвестно. Но если дедушка, восхищаясь музыкальным талантом внука, был вынужден поставить такое условие, то никак нельзя поклясться, что школьные успехи мальчика были блистательными.

Конечно, дедушка сдержал обещание, так как известно, что к первым сочинениям Винченцо прибавилось множество других. В период с 1808 по 1815 год, то есть в возрасте от семи до четырнадцати лет, список произведений маленького композитора, составленный, разумеется, случайными биографами, содержит бесчисленное множество разного рода месс, три «Salve regina», «Compieta», еще одно «Tantum ergo» и несколько арий на итальянском языке и на катанийском диалекте.

К сожалению, ни один из этих первых опусов не дошел до нас. И те немногие юношеские наброски, которые хранятся в Музее Беллини, мы не можем отнести к раннему периоду его творчества. А вот недавнее открытие авторской рукописи, содержащей несколько небольших духовных мелодий, предназначенных для смешанного богослужения, которое в Катании в страстную пятницу было обращено к страданиям, истязаниям и смерти Иисуса Христа, смогло внести какую-то ясность.

Предание гласит, что эти песнопения на библейские тексты, переложенные в стихи Метастазио, сочинены четырнадцатилетним Беллини по просьбе одной благочестивой синьоры, которая пожелала, чтобы они были исполнены в церкви отцов Крочифери. Определенно известно и другое — некий падре Корсаро, органист этой церкви, переехавший затем в Мессину, увез их с собой и исполнял там каждую страстную пятницу, причем традиция эта сохранялась до конца прошлого столетия.

Это девять небольших арий, в которых чувствуется, что рука четырнадцатилетнего композитора довольно свободно владеет техникой, хотя и предельно простой, а мелодическая линия представляет собой идеальное воплощение неаполитанского вокального стиля XVIII века, который Винченцо освоил благодаря занятиям с дедом. Этот достойный внимания цикл небольших арий, в сущности, завершает самый начальный период творчества молодого композитора.

О Беллини-ребенке, как и о всех детях этого возраста, можно сказать немногое. Мы знаем, что он развивался очень быстро, был живым, резвым, порой шаловливым, порой задумчивым. Озорничал иной раз так, что даже вынуждал деда при всех кричать на него, как это было, например, в одном Колледже за городом, где старый дон Винченцо вел занятия. Иногда он брал с собой и внука. Однажды малыш на минуту отлучился и вернулся мокрый, как курица. Оказывается, он с друзьями развлекался: они обливали друг друга водой из ведра.

Бывал Винченцо и молчаливым — надолго уединялся в какой-нибудь комнате или часами сидел на развалинах древнегреческого театра. Ничего плохого в этом нет. Такая смена настроения присуща всем детям. Но что особенно отличало Винченцо от сверстников, так это удивительная доброта, которая побуждала его помогать всем страждущим. Однажды, увидев на улице плачущую женщину, которую стражник вел в участок, он бросился наперерез и потребовал, чтобы ее освободили. В другой раз Винченцо увидел на улице мокнущих под сильным дождем двух маленьких детей. Он привел их домой, помог обсушиться, накормил, велел дать им одежду, чтобы они не мерзли, и, узнав, что дети — сироты, хотел навсегда оставить их у себя. Все это эпизоды, в которых ясно видна истинная душа Беллини.

Как и все катанийцы, Винченцо с раннего детства был большим шутником, в том смысле, что ему нравилось сделать что-нибудь необычайное, чтобы всех изумить. Как-то он затеял спор с приятелями, уверяя, что сможет играть на органе в церкви святого Николо́. Это был знаменитый орган, построенный Донато Дель Пиано, — такой огромный, что катанийцы всегда считали игру на нем едва ли не подвигом, должно быть, потому, что на инструменте было пять клавиатур и несметное множество труб. Маленький Беллини часто стоял возле органа, по всей вероятности, слушая игру отца, и поэтому хорошо знал, как управлять регистрами и механизмами. Уверенный в себе, он заявил своим сомневающимся товарищам:

— Спорим на сладкое, что я смогу играть на нем...

Ребята поспорили, отправились в огромную церковь и попросили у прислужника позволения подняться к органу. Прислужник, конечно, знал Винченцо, поскольку видел, как тот не раз приходил сюда вместе с отцом или дедом. Он пустил ребят и даже взялся надувать мехи́, пока

Винченцо колдовал за органом, словно фокусник перед публикой. И хотя мальчик не доставал ногами до педалей — скамья, на которой он сидел, была слишком высокой, — он тоном заговорщика объявил друзьям, что сможет играть одновременно и на боковой и на центральной клавиатуре, прикасаясь к органу лишь руками. Понятно, что, зная механизм, соединявший клавиатуры, он без труда мог удивить наивных спорщиков.

Шутка с органом не только удалась, но имела и неожиданное продолжение. Служители церкви, услышав, что инструментом управляет чья-то опытная рука, поинтересовались, кто же это. Прислужник объяснил, что играет мальчик, который специально пришел, чтобы поупражняться на органе. И служители, поднявшись наверх, с изумлением увидели маленького Винченцо, который демонстрировал свое мастерство восхищенным приятелям.

Совсем другой характер носит эпизод, связанный с сочинением песенки «Маленькая бабочка», единственного произведения отроческого периода, которое дошло до нас.

Семья Беллини перебралась из палаццо Гравина в дом на соседней виа Сант-Агостино. Семейство разрасталось. У Винченцо появилось много братьев и сестер — Кармело, Франческо, Микела, Джузеппа, Марио и Мария. Семерых детей растить было нелегко. Дону Розарио Беллини, сколько работы он ни брал, все равно не хватало средств, чтобы прокормить столько ртов. Кое-как сводя концы с концами, он экономил на всем, пришлось переехать и в более дешевую квартиру. К каждодневной работе органиста и композитора дон Розарио добавил переписку нот (тут ему помогала жена). Он по-прежнему давал уроки музыки.

В этой нелегкой жизни, полной трудностей и лишений, единственным его утешением был Винченцо, его первенец, который словно освещал своей живостью и очарованием весь дом и так часто радовал родных успехами в музыке. Мальчик был центром внимания всей семьи, представляя собой едва ли не полную противоположность другим детям. Дон Розарио только о нем и говорил в церквах, где играл на органе, и в домах, куда приходил давать уроки.

На соседней виа Полити жила состоятельная семья, которая пригласила дона Розарио заниматься музыкой с

самой младшей из своих детей — Марией. Это была живая, умная и очень привлекательная девочка, наделенная типично сицилийской красотой — овальное лицо, смуглая кожа, чернейшие глаза и волосы. Мариетта очень любила музыку, но, как все дети, не очень старательно занималась ею. Доброму учителю не оставалось ничего другого (что, впрочем, он делал и во всех иных случаях), как приводить пример достойный подражания — своего сына Винченцо, который в таком же возрасте делал поразительные успехи, заставляя говорить о себе весь город.

Частые разговоры о мальчике, которые девочка и ее родители слышали и от других людей, заинтересовали их, и в конце концов они попросили дона Розарио привести к ним Винченцо, чтобы он показал свое искусство и вызвал бы у Марии желание не отставать от него.

С самого раннего детства Беллини выделялся обликом и манерами, благодаря которым сразу же покорял всех, с кем знакомился. В то время, к которому относится наш рассказ, он был высокого роста — гораздо выше, чем обычно бывают дети в двенадцать лет, — и при этом хорошо сложен. Белокурые волосы, голубые глаза и нежно-розовый цвет лица придавали ему поистине ангельский облик, который сразу же вызывал живейшее расположение к нему. Он очень понравился родителям девочки, особенно когда к его изящным манерам добавилось искусство пианиста и композитора. Винченцо сумел покорить взрослых, но прежде всего Марию, с которой быстро подружился.

Дети виделись каждый день, музицировали и забавлялись веселыми играми. Среди игрушек у девочки было несколько терракотовых кукол, которых Винченцо и Мариетта особенно любили, потому что с их помощью они разыгрывали различные сценки из прочитанных книг или воспроизводили события, о каких говорилось на уроках в школе.

Как-то раз Винченцо предложил своей маленькой подруге разыграть нечто подобное тому, что он, должно быть, видел в домашнем театре во дворце князя Бискари — что-то похожее на спектакль со стихами, музыкой и пением. Но для этого нужна была крохотная сцена, какая-нибудь простенькая пьеса и стихи. Дети будут водить кукол и говорить за них. Ну а музыка — о ней они тоже позаботятся сами — Винченцо сочинит ее, а Мариетта споет.

Затея эта очень понравилась девочке, и она взялась уговорить отца построить ей маленький театр и упросить старшего брата написать коротенькую пьесу для ее кукол. И то, и другое она получила, должно быть, потому, что ей ни в чем невозможно было отказать. Винченцо взял стихи домой и, ничего не сказав ни отцу, ни деду, сочинил на них изящную песенку. Потом втайне от всех дети начали репетировать свой спектакль.

Тот, кто сообщает этот эпизод из детства Беллини — один палермский друг, которому музыкант сам рассказал о нем, — ничего не говорит о сюжете кукольного представления, да он и не интересует нас. Нам известно главное — в какой-то момент по ходу действия героиня, которую наделила своим нежным голосом Мариетта, — должна была спеть песенку, обращенную к бабочке. Девочка уговаривала бабочку позволить поймать себя, взамен обещала наградить поцелуем, накормить и поселить в красивом хрустальном домике, где та сможет жить без всяких забот. А потом ее подарят одному «живому и резвому» белокурому мальчику. Вот такую песенку сочинил Винченцо и принялся учить свою маленькую подругу, как ее надо исполнять.

Но как-то на одной из последних репетиций их застал за этим занятием отец Мариетты. Винченцо стремглав убежал из гостиной. Ему было неудобно, ведь он обучал девочку тому, что не имело никакого отношения к урокам, которые ей задавал добрый дон Розарио и которые сын его должен был помогать учить. Мариетта открыла отцу их тайну и спела песенку о бабочке, причем петь ей пришлось одной, потому что смущенный Винченцо ни за что не соглашался вернуться и аккомпанировать.

Это происшествие вызвало радостное удивление родителей, особенно дона Розарио, для которого оно было полной неожиданностью. Представление комедии, разрешенное родительской властью, прошло при полном сборе обоих семейств и имело шумный успех. Наверное, это были самые первые аплодисменты, полученные Беллини за музыку для театра.

Период с 1813 по 1818 год не оставил никаких заметных следов в старых катанийских хрониках. И немногие сведения, имеющиеся у неизвестного мемуариста, лишь подтверждают будничность и однообразие этих пяти лет жизни Винченцо. И все же следует считать прошедшие годы плодотворными, потому что мальчик не переставал

заниматься музыкой под руководством деда и продолжал все более уверенно сочинять ее. В эти годы юный Винченцо, уже с шести лет получивший местную известность, по-прежнему вызывал живейший интерес всего города. Повсюду только и разговоров было, что о нем. Этот чудо-ребенок оправдывал надежды, которые подавал прежде. Известность Винченцо теперь превратилась в популярность. Она росла и благодаря его манерам, которые неизменно вызывали самое искреннее расположение к нему. А твердость его характера рождала всеобщее уважение. Кончилось тем, что к этому «феномену» стали относиться вполне серьезно, как к профессионалу — он все чаще получал заказы на сочинение музыки, а вместе с ними и первые гонорары, не забывая, однако, при этом пополнять свое образование.

Первые светские сочинения Беллини мог написать как раз в то время, когда его как молодого композитора начали приглашать в аристократические дома, там устраивались музыкальные вечера и приемы, где были небольшие театры вроде того, что построил князь Бискари, или же просто собирался возле хорошего рояля тесный круг дилетантов — вокалистов и инструменталистов. Самый юный среди молодых людей, посещавших эти дома, Винченцо бывал на многих подобных собраниях, импровизируя за роялем или управляя небольшими ансамблями с предельной серьезностью, с какой всегда брался за любое дело, что говорило не только о профессиональной, но и о художественной чуткости растущего композитора.

Не тогда ли сочинил он свои ранние произведения для солирующих инструментов и маленького оркестра или же небольшую Симфонию ре мажор для скрипок, кларнетов, валторны и контрабаса? Никто не может определенно утверждать это. Но, изучив рукописи Беллини, его почерк, сорт бумаги и то, как она разлинована от руки, а также подпись, я все же рискнул бы сказать — да, они созданы именно в это время. С большей уверенностью можно утверждать, что другие сочинения для солистов и различных инструментов — «Сцена и ария Цереры», «Тебе, о великий и вечный господь», «И прижимая тебя к своему сердцу», а также терцет «Мирные тени», который мог быть эпиталамой для трех голосов, — написаны в Катании между 1815 и 1818 годами и были исполнены в салонах Бискари, Каркачи, Манганелли, Ребурдоне, Тригона, Алесси и во многих других домах, принадлежащих самым известным родам катанийской аристократии.

На пороге юности Беллини оказался в растерянности, какую выбрать профессию. Неизвестный мемуарист говорит, что молодой человек с усердием посещал медицинскую школу при Катанийском университете. И на вопрос родителей, зачем он теряет там время, Винченцо якобы отвечал: «Чтобы приобрести профессию...»

Однако не следует думать, будто он хотел совсем отказаться от музыки и посвятить себя науке. Беллини — городской врач! Такого никто не мог себе представить и, думается, даже он сам. А занятия медициной объясняются не минутной растерянностью, но непродолжительным кризисом, который он пережил, полагая, что его мечтам и высоким художественным устремлениям суждено угаснуть в родном городе, даже не выйдя за пределы его, потому что большая семья не только не могла поддерживать юношу, чтобы он завершил музыкальное образование, но и сама нуждалась в его помощи — ведь он был старшим из детей. Вот почему Винченцо и пришлось учиться в Катании — чтобы получить профессию.

Однако неизвестный мемуарист не оставляет нам времени задуматься, насколько искренним был интерес Винченцо к медицине, так как сразу же добавляет, что гораздо большее влечение он испытывал к музыке. И настал день, когда молодой человек, должно быть, преодолев робость, прямо попросил своих близких: «Отправьте меня в Неаполь!»

Просьба Винченцо лучше любого долгого повествования свидетельствует, что в доме Беллини разговор об этом возникал уже не раз — нужно послать Винченцо в Музыкальный колледж[1] в Неаполь, в тот самый, где учился дед. Возможно, первым, кто подумал о том, что многообещающему юноше необходимо дать музыкальное образование, был именно он — дед Винченцо, видевший свое продолжение во внуке, который носил его имя и напоминал ему о теперь уже таком далеком детстве в Абруцци и о надеждах, какими всегда полна молодость.

Винченцо, несомненно, заслуживал самой серьезной поддержки, и дед решил целиком посвятить себя его обучению. Он даже велел внуку переселиться к нему, чтобы тот был поближе, так как собирался передать ему все свои знания и опыт. Так начался наиболее плодотворный период творческой деятельности Беллини в Катании. С шестнадцати до семнадцати лет он сочинил три мессы

[1] Так в Италии в XVIII—XIX веках называлась консерватория.

для четырех голосов с оркестром, две «Salve Regina» для хора и солиста, несколько «Tantum ergo» для солиста или вокального ансамбля и ряд других произведений, авторство которых не подтверждено или же они не сохранились. Многие из сочинений, дошедших до нас, помечены 1818 годом. Завершаются они «Laus Deo»[1], и на обложке имеется подпись: «Винченцо Беллини Ферлито» или «Винченцо Беллини 2-й», чтобы можно было отличить молодого музыканта от старого.

А дед, помогая советами и наблюдая за постоянными успехами внука, уже не сомневался, что из его потомков Винченцо достойнее всех может продолжить музыкальные традиции семьи — лучше, чем его сын Розарио и другие внуки — Кармело и Марио, которые тоже начали заниматься музыкой.

В Катании только и разговоров было, что о «сыне дона Розарио Беллини». Знать распахнула перед ним двери богатых, в стиле барокко, дворцов, приняв его в свой круг. Духовенство все чаще поручало юноше сочинение музыки для различных церковных служб, и прихожане, заполнявшие церкви, могли насладиться прекрасными мелодиями, которые сочинял Винченцо. «А музыку эту, — обычно завершают свой рассказ старые катанийские рапсоды, — ему напевал по ночам ангел...»

Успехи юноши становились все более очевидными, известность его росла, и все больше людей советовали старому Беллини и дону Розарио отправить Винченцо учиться в большой город ради блестящего будущего. Но отец и дед не нуждались в советах. Они нуждались в деньгах. Где взять средства на содержание мальчика в другом городе, если семья и без того едва сводит концы с концами?

Возможно, они не раз обращались к городским властям с просьбой помочь, как это бывало прежде со студентами, которых посылали обучаться живописи и скульптуре, и выделить Винченцо стипендию. В муниципалитет входили многие аристократы, очень высоко ценившие талант молодого Винченцо. Но просьбу его они не могли удовлетворить. Начиная с 1812 года уровень жизни в городе катастрофически падал, а после землетрясения 1818 года, нанесшего Катании и окрестным селениям огромный урон, здесь, можно сказать, царила нищета. Время было совсем не подходящее для того, чтобы власти города могли щедрой рукой раздавать стипендии.

[1] Хвала господу *(лат.)*.

Наверное, именно тогда Винченцо, потеряв надежду, и задумал сменить профессию. Однако как раз в этот критический момент, когда, казалось, надеяться уже не на что, и подоспела помощь от одной знатной дамы, которая не могла не поддаться очарованию Беллини.

Согласно новому административному делению Королевства Обеих Сицилий, установленному в 1817 году, территория острова была разделена на ряд провинций, и во главе каждой был поставлен губернатор, которому помогали секретарь и провинциальный советник. Катания стала столицей одной из семи провинций, и губернатором ее король назначил Стефано Нотарбартоло, герцога Саммартино и Монтальбо. Герцог поспешил приехать в Катанию вместе с женой герцогиней Элеонорой. Катанийская знать встретила их с подобающими званию и рангу почестями. И должно быть, на одном из многочисленных приемов во дворце князя Бискари Манганелли или Каркачи, они и познакомились с молодым музыкантом, который предоставил герцогу и его супруге случай восхититься юным талантом, — новые властители Катании аплодировали ему.

С этой первой встречи началась искренняя и сердечная дружба, связавшая Беллини с герцогом Саммартино и его семьей. Очень возможно, что, посещая его катанийскую резиденцию, Винченцо познакомился там и с братом герцогини — герцогом Энрико, флейтистом-любителем. Молодые люди сблизились, что, однако, не мешало Беллини отмечать все ошибки, какие допускал в своей игре неопытный флейтист. Серьезные взбучки, которые устраивал молодой учитель, нередко вызывали взрыв негодования его ученика, и тот даже насмешливо коверкал фамилию своего критика, называя его Бруттини (от слова «урод»).

Спустя семнадцать лет Беллини вспомнит об этом в письме, в котором сообщит о том, что посвящает свою оперу «Беатриче ди Тенда» герцогине Элеоноре — своей «покровительнице» за «огромнейшую поддержку, благодаря которой стали возможны мои занятия в Неаполе». Эти слова свидетельствуют о материнской заботе, с какой герцогиня Саммартино отнеслась к талантливому молодому человеку, заслуживающему помощи.

Герцогиня обратилась с настойчивой просьбой к мужу, и тот порекомендовал Винченцо подать ему, губернатору провинции Катания, прошение о предоставлении

стипендии, дабы помочь семье Беллини в расходах, необходимых для обучения их сына в Неаполитанской консерватории. То, чего не удавалось добиться в течение многих лет, решилось в несколько дней.

И Винченцо подал прошение. Оно написано чужой рукой, но подпись подлинная — «Винченцо Беллини и Ферлито, проситель» — подпись с претензией на каллиграфию, начертанная довольно твердо. Документ этот составляет три с половиной рукописных страницы, и в нем отражены черты характера молодого Беллини — искренность, чувство собственного достоинства, сдержанность. Здесь нет привычных оборотов, цель которых достичь желаемого с помощью намеков, нет и попыток сыграть на чувствах того, кому адресовано прошение. Напротив, в строгой, без прикрас форме коротко изложена вся жизнь «просителя» — что он сделал, какое впечатление производил на публику своими сочинениями, чего хотел бы — завершения музыкального образования, но семья не в силах помочь ему, поэтому он просит о скромной стипендии от городской общины с обязательством отблагодарить родной город и «когда достигнет успехов, оправдать ожидания публики». Последнее сказано не ради эффектного финала. У нас будет еще случай убедиться в том, что Беллини серьезно отнесся к своему обязательству.

Сдержанный тон молодого просителя показывает, что он обращается не просто к влиятельному человеку, а к представителю короля, чтобы тот мог рассмотреть вопрос и решить его положительно, как это бывало прежде в подобных случаях, когда речь шла о молодых катанийцах, посланных учиться изящным искусствам в Неаполь или Палермо.

Ответа пришлось ждать недолго. Губернатор отправил этот документ мэру города князю Пардо, сопроводив запиской, в которой просил отнестись к нему со вниманием. Катанийский муниципалитет собрался во дворце мэрии 5 мая 1819 года. Мэр прочитал присутствующим прошение, которое «Винченцо Беллини и Ферлито» адресовал губернатору, и заметил, что у герцога нет возражений. А когда он спросил Совет, «следует ли определить Винченцо Беллини стипендию для того, чтобы тот мог отправиться в Неаполь учиться музыке», все единодушно ответили «да».

«Муниципалитет, — говорится в официальном документе, — которому известны заслуги деда и усердие от-

ца в преподавании музыки, наблюдая гениальность и живость просителя, убежден, что для города будет честью пойти навстречу похвальному желанию Беллини...» И назначил ему годовую стипендию в 36 унций (точнее — 459 лир) сроком на четыре года. Взамен тот, чья просьба удовлетворяется, обязан спустя год после начала занятий посылать каждый семестр «пробу пера» с заверением учителей, что «он занимается музыкой»... и с квитанцией об уплате за учебу — на тот случай, если по окончании консерватории он не останется в Катании. Тогда он обязан будет возвратить «сумму, которую получил». Катанийцы не возражали против отъезда Беллини, но хотели удержать его в родном городе.

Под документом, принятым на заседании, стоят подписи самых влиятельных аристократов и буржуа Катании. Утвердив разрешение на стипендию, двенадцать синьоров не только помогли «достойному и нуждающемуся» горожанину, но открыли Винченцо Беллини дверь в историю.

Отъезд в Неаполь был назначен на 3 июня. Оставался месяц для сборов в Музыкальный колледж, в котором молодой человек должен был поступить как ученик-стипендиат. Винченцо, советуясь с дедом, выбирал из своих сочинений наиболее значительные, какие могли бы дать будущим учителям представление о его таланте композитора. Конечно, это дед посоветовал Беллини повезти в Неаполь две мессы для четырех голосов и оркестра, два «Tantum ergo», Симфонию ре мажор и каватину «Тебе, о великий и вечный господь», которая похожа на сцену из оперы. Дед и внук были уверены, что этих сочинений вполне достаточно для того, чтобы молодого человека приняли на один из последних курсов в класс композиции.

Многие знатные семьи снабдили Винченцо рекомендательными письмами к своим родственникам и друзьям, живущим в Неаполе. Сам герцог Саммартино рекомендовал своего протеже герцогу Нойя, директору Музыкального колледжа, а также министру внутренних дел генералу Назелли.

По мере того, как приближался день отъезда, Беллини все чаще наносил прощальные визиты. Сначала знакомым, потом друзьям и, наконец, родственникам. Грустные визиты и для того, кто уезжал, и для тех, кто оставался, потому что поездка за Мессинский пролив считалась в те времена очень важным событием.

Следуя традиции, Винченцо Беллини в том же году подарил своему городу «Pange lingua» — для торжественной процессии в страстную пятницу: печальную мелодию, которая начинается плачем и завершается взрывом отчаяния; мелодия эта удивительным образом напоминает вторую тему последней части «Аппассионаты» Бетховена [1]. Старые катанийцы и в наши дни, слушая ее в церкви Колледжата, где по традиции она исполняется каждый год, с волнением говорят: «Это последнее прости, которое оставил нам Беллини».

Он вышел из дома, когда солнце, уже поднявшись над восточным бастионом города, начало освещать высокие фасады дворцов. Но виа Корса еще была окутана голубоватой полутьмой. Беллини последний раз попрощался с матерью, кивнул сестренкам, чьи кудрявые головы высовывались из-за горшков с базиликом на балконе, и пошел своей дорогой. Он миновал дом, в котором родился, свернул на площадь Сан-Франческо, бросил последний взгляд на темный силуэт церкви и вышел на дорогу Крочифери. Он проделал тот же путь, что и в раннем детстве, когда его несли крестить, и, возможно, его сопровождали сейчас те же самые люди — отец, дед, два дяди — Винченцо и Франческо Ферлито, а также шестнадцатилетний брат Кармело.

На площади Кармине Винченцо сел в дилижанс, который направлялся в Мессину. Там Беллини остановится у дона Филиппо Гуеррера, родственника отца, пока не представится возможность — запланированная или случайная — сесть на парусник, идущий в Неаполь. Летом лучше ехать морем. По суше пришлось бы добираться целую вечность, не говоря уже о трудностях путешествия по Калабрии. Похоже, до Мессины Винченцо проводил кто-то из близких — одни говорят, что отец, другие утверждают — дед. Точно неизвестно, да это и неважно. Анонимный мемуарист сообщает только, что в доме дяди Гуеррера Винченцо пробыл шесть дней, сумев восхитить многие местные семьи игрой на фортепиано и своими импровизациями, о которых сохранились весьма неопределенные сведения. Из Мессины он уехал 14 июня на паруснике и спустя четыре дня прибыл в Неаполь.

[1] Бетховен написал «Аппассионату» в 1804—1805 годах.

III
ПОСТУПЛЕНИЕ В ПРОСЛАВЛЕННУЮ ШКОЛУ

Распорядившись в 1808 году слить две неаполитанские консерватории «Санта-Мария ди Лорето» и «Пьетá дей Туркини», король Обеих Сицилий Жозеф Бонапарт определил и место для нового учебного заведения, которое он пожелал назвать Королевским музыкальным колледжем, — монастырь Сан-Себастиано. И Колледж принял имя святого.

Монастырь занимал обширное здание. Самое высокое крыло его было трехэтажным, и на каждом из этажей размещалась определенная группа учеников: на первом — старшие, на втором — средние, на третьем — младшие. Учебные классы находились в другом крыле. В центре здания, как бы соединяя обе его части на уровне второго этажа, была капелла. В старых консерваториях прежде учились, как правило, подкидыши или дети бедняков, которых сюда брали из милости и обучали музыке, чтобы дать профессию. Теперь же принимали детей только после строгого отбора в зависимости от музыкальных способностей. Обучение в Колледже было платным, и лишь самые одаренные — и то по особому конкурсу — получали право учиться бесплатно. Занятия велись круглый год. С 1817 года директором Колледжа был Джованни Карафа, герцог Нойя, устроитель королевских спектаклей и зрелищ. Прибыв в Неаполь, Беллини сразу же представился ему и вручил письмо герцога Саммартино. Но директор никого не мог принять в Колледж без согласия художественного руководителя, а им был Никола Дзингарелли[1], известный как своим трудным характером, так и музыкальными успехами.

Дзингарелли было уже 67 лет, но молодой Беллини увидел перед собой человека, прямого, как шпага, крепкого, словно дуб. Из-под сдвинутых бровей на него пронзительно смотрели колючие глаза. Это был цербер — никто не знал, как подойти к нему, как заставить его хотя бы чуть-чуть раздвинуть брови, смягчить твердый взгляд.

За строгий и неподкупный нрав его уважал сам бурбонский король, его любили те из учеников, кому удавалось понять маэстро. Потому что, если вникнуть, за внешней суровостью можно было обнаружить сердце художника, отцовское сердце, любящее воспитанников. Но сам Дзингарелли всегда старался скрывать эти чувства, считая их слабостью.

[1] Дзингарелли, Никола Антонио (1752—1837) — итальянский композитор, последний представитель старой неаполитанской школы, писал музыку во всех жанрах, создал около 40 опер и 50 симфоний.

Дзингарелли сопровождали двое мужчин. Один из них — высокий старик с лицом цвета слоновой кости и белоснежными волосами, с задумчивым взглядом, мягкой и доброй улыбкой. Это был Джакомо Тритто[1], знаменитый контрапунктист, ученик Контумаччи, о котором Винченцо рассказывал дед в Катании. Другой человек был тоже преклонных лет, однако с румянцем на щеках, добродушный и веселый, и его жизнерадостный смех еще больше располагал к нему и вызывал доверие. Это был Джованни Фурно. Винченцо Беллини скромно опустил голову перед этими тремя светочами прославленной школы и вручил им свои сочинения, написанные в Катании, чтобы те могли судить о нем.

Решения пришлось ждать долго. Сколько точно, неизвестно, но каждый час казался нетерпеливому Беллини годом. Он очень рассчитывал на свои сочинения. Был убежден, что они не только распахнут перед ним двери знаменитой неаполитанской школы, но его обязательно примут, и не в первый класс, а в продвинутый. Наконец стало известно решение — спокойное, точное, безоговорочное. Молодой катаниец обладает талантом, это несомненно, но он должен пройти учебу с самого начала.

В первое мгновение это решение было для Беллини подобно холодному душу. Но вскоре он убедился, что оно справедливо. Молодой человек учился у деда, который передал ему знания, приобретенные в этом же Колледже полвека назад, и старик не учитывал (да и как он мог это сделать?) всего нового, что появилось за то время в технике композиции.

В сочинениях, которые Беллини привез с собой из Катании, речь юноши была выражена словами, взятыми из лексикона старца. Поэтому необходимо было обрести иную форму, изучить новое направление в музыкальной науке и прежде всего в гармонии, а затем и в контрапункте. Молодой катаниец обнаруживает умение владеть мелодией, значит, можно не сомневаться, что он быстро освоит все новое, чего ему не хватает.

[1] Тритто, Джакомо (1733—1824) — итальянский композитор и музыкальный педагог. Написал около 50 опер. Среди его учеников Беллини, Меркаданте, Мейербер. Автор учебника «Школа контрапункта».

На этих условиях он был принят в Королевский музыкальный колледж — с оплатой за обучение — и определен в отделение старших, которым руководил Джованни Фурно, а маэстрино (маленьким учителем), иными словами — репетитором, ему назначили Карло Конти[1], лучшего ученика школы. О том, что Беллини был доволен своим положением, он сам сообщил в письме, которое отправил дяде Гуеррера в Мессину и которое начиналось словами: «Мои желания удовлетворены полностью».

Беллини написал это письмо после того, как пробыл в Колледже уже более месяца и, конечно, уже освоился с новой жизнью, совсем не похожей на прежнюю. Теперь его день был расписан по часам и минутам, и расписание это соблюдалось строго.

Винченцо никогда прежде не был ни в каком Колледже, а тут внезапно оказался в необычной обстановке уже восемнадцатилетним юношей, с устоявшимися привычками. Не исключено, что ему поначалу было трудно, но, видимо, он быстро приспособился ко всему новому ради достижения своей цели. К тому же можно предположить, что жизнь в непривычной среде имела и свои привлекательные стороны, тем более что его окружало теперь столько сверстников.

Среди самых близких его товарищей был Франческо Флоримо[2]. Родом из Калабрии, он тоже говорил на сицилийском диалекте. Наверное, поначалу именно это и привлекало к нему Винченцо. Как хорошо встретить вдали от дома человека, с которым можно поговорить на родном наречии!

Беллини был на год моложе Флоримо, но тот выглядел гораздо взрослее. Катаниец был, несмотря на высокий рост, более непосредственным и ребячливым, нежели серьезный калабриец. Один — сама живость и пылкость, другой — само спокойствие и рассудительность. Речь одного была взволнованной, экспансивной, другой говорил сентенциями. Короче, это были сердце и ум, нашедшие общий язык не только в прямом смысле слова, хотя, как

[1] Конти, Карло (1796—1868) — итальянский композитор. Сочинил 11 опер, симфонии, концерты и др. С 1846 по 1858 год преподавал в Сан-Себастиано в Неаполе.

[2] Флоримо, Франческо (1800—1888) — итальянский историк музыки, создатель четырехтомного труда «Неаполитанская музыкальная школа», в котором делится, в частности, воспоминаниями о своем близком друге Беллини.

это обычно бывает в подобной ситуации, они не всегда понимали друг друга.

Флоримо был для Беллини путеводителем по Королевскому музыкальному колледжу, своего рода ходячей энциклопедией. Каждый человек со своим характером, история здания, любое событие были запечатлены в железной памяти Флоримо, словно в огромном фолианте, содержащем сведения не только о настоящем, но и о прошлом Колледжа, о всех его преподавателях и учениках.

Самой важной фигурой после Дзингарелли считался в Колледже, несомненно, падре ректор, на которого по статусу была возложена забота не только о душе воспитанников, но прежде всего о соблюдении дисциплины. Ему помогали в этом его заместитель и шесть «префектов порядка» — по два на каждое отделение — тоже священники, проживавшие в Колледже.

Дон Дженнаро Ламбиазе был ректором, можно сказать sui generis[1] — всего в нем было в избытке: телосложение крупное, голос могучий, слова извергались изо рта, словно лава. Но, по существу, он был человеком добрым, как и все «вулканические» натуры. Один недостаток у него имелся — политический. Он был легитимистом, что по тем временам означало — фанатическим приверженцем Бурбонов. Именно за это он и поплатился в период военной оккупации Юга Италии французами. Его отстранили от должности ректора консерватории «Пьетá деи Туркини» и отправили в государственную тюрьму «с кандалами на ногах». После реставрации монархии дона Дженнаро Ламбиазе с почетом возвратили на его место ректора уже в новом Колледже, объединившем две неаполитанские консерватории. И первый официальный визит Беллини следовало нанести именно ректору, причем он скоро будет иметь случай убедиться, как много значит его покровительство.

Винченцо подружился с талантливыми воспитанниками Колледжа — Николой Форназини из Бари, Франческо Стабиле из Потенцы и братьями Риччи — Луиджи[2] и Федерико[3], неаполитанцами. Братья, особенно

[1] Своеобразным *(лат.)*.

[2] Риччи, Луиджи (1805—1859) — итальянский композитор. В 1836 году соборный регент в Триесте и театральный хормейстер. Вместе с братом Федерико написал несколько опер. Наиболее популярной была комическая опера «Криспина и кума».

[3] Риччи, Федерико (1809—1877) — итальянский композитор, преподававший много лет пение в Театральном училище в

Луиджи, были живыми, озорными, точь-в-точь — уличные мальчишки.

Из недавних выпускников Колледжа с особым восхищением говорили о Франческо Саверио Меркаданте[1] из Апулии, чья первая опера «Апофеоз Геракла» была поставлена в театре Сан-Карло как раз в январе этого, 1819 года, а теперь, еще не покинув Колледж, молодой композитор работал над другой оперой, для театра Нуово. На Меркаданте возлагали большие надежды.

Винченцо с уважением, даже с восхищением смотрел на товарищей, которые ушли намного вперед в освоении музыкальной науки, и к этим чувствам примешивалась также некоторая горечь. Если бы он, начавший писать музыку в пять лет, мог в свое время пройти регулярный курс или попал в Неаполь намного раньше, то уже заканчивал бы обучение. Но нужно было подавить досаду и бороться — иными словами, заниматься как можно упорнее, чтобы побыстрее нагнать упущенное время. И он был рад, что в наставнике Джованни Фурно нашел «своего маэстро», чутко и тактично подошедшего к нему, и был благодарен ему за это.

Репетитор Винченцо Карло Конти также заботливо отнесся к новому ученику. И самое главное, он почувствовал, что перед ним исключительно музыкальная натура, правда, действующая скорее по инстинкту, нежели по науке. Конти понял, что этот ученик способен быстро усвоить все необходимое, а главное, горит желанием сделать это как можно лучше. Упорство в достижении цели буквально пригвождало его к столу в урочное и неурочное время.

Беллини тоже полюбил своего «маэстрино» не только за его обширные знания, но и за удивительно тонкое, можно сказать, изысканное чувство такта, которое никогда не позволяло тому выказывать свое превосходство, что могло бы унизить обучаемого им товарища. И Винченцо был настолько признателен Конти за его благородство, что позднее, встречаясь с ним, называл его не иначе как «мой дорогой маэстро».

Петербурге. Из 19 опер, написанных им, на итальянской сцене с успехом шел «Эдинбургский узник» по роману В. Скотта.

[1] Меркаданте, Саверио (1795—1870) — известный итальянский композитор, автор 60 опер, в том числе «Петр Великий», «Разбойники» (по Шиллеру), «Клятва» (по трагедии Гюго «Анджело»). С 1840 года был ректором Музыкального колледжа в Неаполе.

1820 год Беллини встретил облаченным в форму Колледжа — длинный сюртук из светло-голубого сукна, с черными шелковыми нашивками. В нем молодой катанец выглядел стройным и изящным юношей.

В январе 1820 года был проведен годичный экзамен, которого все ждали со страхом: он должен был решить судьбу каждого из учеников — кто из них будет оставлен в Колледже, а кого отчислят. Это был строгий экзамен, где оценивались результаты учебы воспитанников младших классов. Беллини тоже предстал перед комиссией, в которую входили не только преподаватели Колледжа, но и музыканты, «пользовавшиеся глубочайшим уважением в городе», специально приглашенные на экзамен. Испытание Винченцо выдержал блестяще и в качестве вознаграждения за успехи получил право продолжать учебу бесплатно. Это была первая победа Беллини. И хорошая новость, какую он мог сообщить родным: те самые 36 унций, что он получал ежегодно от муниципалитета Катании, могут теперь помочь семье.

Пока у Винченцо оставались деньги, он решил тотчас же приобрести инструмент. Неважно, купит ли он клавесин или небольшое пианино, главное, инструмент будет принадлежать только ему, и он сможет, поставив его в отдельной комнате, в полном одиночестве «отводить душу». Работать в постоянном окружении других учеников ему не доставляло никакого удовольствия. В его душе жило нечто такое, что он не в силах был держать в себе, — какой-то таинственный голос, который не переставал напевать ему одну мелодию за другой.

Теперь его размеренная жизнь в Колледже иногда прерывалась небольшими развлечениями вместе с Флоримо. Чаще всего молодые люди посещали неаполитанскую семью Андреана, многочисленных членов которой Беллини охотно упомянет потом в письмах из Милана. Это была патриархальная семья, где юноши, должно быть, находили теплую, спокойную и сердечную обстановку, напоминавшую им родной дом.

IV
КОНТРАПУНКТ, ПОЛИТИКА И МАЛЬЧИШЕСКИЕ ВЫХОДКИ

Единственная политическая авантюра, в которую был замешан Беллини, началась именно в 1820 году, в июле, когда народ Неаполя ликовал, полагая, что вырвал у Бурбонов конституцию и может рассчитывать на защиту

нового правительства. «Новолунием свободы» назвал этот период Флоримо, вспоминая в возрасте 80 лет события молодости. Чтобы лучше понять, что случилось тогда с Беллини, нужно вписать этот эпизод в хронику всего исторического периода.

События тех лет хорошо известны. 2 июля 1820 года два королевских офицера вывели свои кавалерийские отряды из расположения войск в Нола и двинулись к Авеллино, где присоединились к большому отряду революционной армии. В ответ на призыв «Король и конституция!» повстанческое движение в несколько дней охватило другие провинции Королевства Обеих Сицилий. Вождем восстания стал Гульельмо Пепе, генерал в армии Иоахима Мюрата и член тайного общества карбонариев, которое готовило это движение.

Король, видя, что к восставшим собираются примкнуть и остальные его войска, в ночь с 6 на 7 июля «по собственной доброй воле» даровал своему народу желаемую конституцию, после чего заболел «дипломатической» болезнью и передал власть своему сыну Франческо, герцогу Калабрийскому.

Но если для народа одно только слово «конституция» звучало как волшебство, то для карбонариев, возглавлявших революционное движение, оно было лишено какого бы то ни было смысла. Поэтому именем народа они потребовали от правителя страны конституцию, подобную той, что тогда же была дана Испании. И по всей Италии поднялись такие волнения, что молодому правителю пришлось провозгласить требуемую конституцию, которую он обещал «защищать своей кровью». А король, внезапно выздоровев, заявил, что счастлив дожить до этого исторического часа, объединившего народ и монархию и т. д. и т. д. И, призвав в свидетели господа бога, присягнул на Евангелии.

Ликованию народа не было предела. Забыв прошлое, подданные провозгласили конституционным королем Фердинанда I Бурбона и отпраздновали это событие грандиозной манифестацией: перед королевским дворцом прошла огромная толпа солдат и горожан.

В пору, когда патриотизм стал в Италии самым ярким и непосредственным выражением романтизма, вполне понятно, что Беллини и Флоримо тоже были захвачены всеобщим энтузиазмом. Вот как вспоминал этот эпизод друг композитора, будучи уже в преклонном возрасте:

«В 1820 году — в это новолуние конституционного

правительства — все молодые люди, как это всегда бывает во время революции, загорались при одном только слове «свобода». И, крича «Свобода!», становились одержимыми. Мы с Беллини (ему было 19, а мне 20 лет), в то время ученики Колледжа Сан-Себастиано, приняли участие в революционном движении. В числе первых прославляли мы то, что считалось тогда счастливым исходом, и радостно встречали вступившие в город «сельские войска», пришедшие в Неаполь из Монтефорте. Мы смотрели на них из окна нижнего этажа королевского дворца, а над нами, на центральном балконе стоял король — тот самый Фердинанд, что был поначалу III, потом IV, а после 1815 года стал I — и вместе со своей семьей горячо аплодировал простым горожанам, которые, смешавшись с регулярными войсками, шли беспорядочной и даже потешной толпой и радовались случаю показать себя, особенно, когда проходили перед королем».

В этой обстановке завоеванной свободы в Неаполитанском королевстве необходимо было навести порядок. Прежде всего нужно было предоставить новому правительству резиденцию: отвести какое-то здание, где мог бы собираться парламент. Неизвестно, почему король или кто-то за него выбрал для этого именно Колледж Сан-Себастиано, половину которого и заняла канцелярия национального парламента. Разумеется, учащиеся были переведены в ту часть здания, что выходила на площадь Меркателло.

Надо полагать, что размеренная жизнь Музыкального колледжа была грубо нарушена, потому что, если бунтарский дух взбудоражил учащихся, то победа революции привела их в состояние крайнего возбуждения. И если к этому добавить, что в самом Колледже они постоянно общались с людьми из обслуживающего персонала, среди которых, несомненно, было немало карбонариев, то нетрудно понять, почему Беллини и Флоримо примкнули к ним. «И тогда, — продолжает Флоримо, — в какой-то мере по совету друзей, а также поддавшись общему увлечению, мы записались в так называемую венту карбонариев».

Легкомыслие это объяснялось прежде всего любовью к приключениям. Но Беллини был к тому же особенно сильно увлечен революционными идеями, так как связывал их с судьбой своей далекой Сицилии, своего народа, который тоже поднялся на борьбу.

Однако нельзя утверждать, что увлечение политикой оторвало Беллини от занятий гармонией, которые он какое-то время еще продолжал в классе маэстро Фурно, на-

ходясь под умелым и заботливым присмотром Карло Конти. Но в начале 1821 года он уже перешел в класс Джакомо Тритто.

Словно огромное окно распахнулось перед молодым человеком не только потому, что он далеко продвинулся в своих занятиях, которые постепенно вели его к «идеальному сочинительству», а также оттого, что его прежний наставник Фурно был слишком традиционен в своих воззрениях на музыкальное искусство.

Под руководством Тритто Беллини начал заниматься контрапунктом и собирался перейти к сочинению музыки, но очень скоро понял, что его новый педагог оказался не таким, какого ему хотелось бы иметь. «При всей глубине эрудиции маэстро мало отвечал мелодическим устремлениям молодого человека, — утверждал Флоримо, который тоже был учеником Тритто, и, продолжая разговор об учителе, добавлял: — Он сочинял очень хорошую музыку для театра, хотя и не всегда был наделен счастливым вдохновением. Его сочинения написаны старательно, по-школьному отработаны, но редко поднимаются до высот фантазии. Они заурядны, в них видны лишь удачные комбинации, а не вкус и изысканность мелодии...» Эти слова лучше любой иллюстрации объясняют, почему Беллини оставался в классе Тритто всего один год.

Пребывание австрийских войск в Катании до конца 1821 года означало для Королевства Обеих Сицилий конец «новолуния конституционной свободы», которое заставило потерять голову Беллини и Флоримо. Новый парламент, собравшийся в Неаполе 1 октября 1820 года, в который раз выслушал клятвенные заверения короля в верности конституции. А затем монарх, приехав по приглашению Священного Союза в Любляну, примкнул к плану отнюдь не конституционных реформ. Возмущенный Неаполь снова восстал, но его неорганизованное войско не смогло противостоять регулярной австрийской армии, которая в марте 1821 года, чтобы подавить революционное движение, вступила в Неаполь и далее, не встречая никакого сопротивления, оккупировала все Королевство Обеих Сицилий.

«Новолуние свободы» длилось лишь около восьми месяцев. Теперь австрийские войска начали расправами прокладывать дорогу королю, который, узнав, что его подданные либо притихли, либо напуганы, 15 мая 1821 года вернулся в Неаполь еще более полновластным монархом, нежели прежде, в то время как дух соглашательства или страх вынуждали народ падать перед ним ниц. Патриоты, которые особенно скомпрометировали себя, оказались в тюрьмах, венты карбонариев были разогнаны.

«Все возвратилось на круги своя, — продолжает Флоримо, которому я опять передаю слово, — и прощай, свобода, прощай, конституция: реакция показала себя во всей своей красе... Ректором Колледжа был тогда Дженнаро Ламбиазе, достойный священнослужитель, благожелательный и добрый человек, который любил нас с Беллини, как отец. Но он был монархистом и приверженцем Бурбонов до мозга костей. Однажды вечером — я помню все так отчетливо, словно это было вчера — 29 мая 1821 года он вызвал нас к себе и строго отчитал, закончив такими словами: — Вы — карбонарии, и не отрицайте, потому что я знаю все из верного источника, а раз так, значит, вы враги господа и нашего августейшего короля! Советую вам для вашего же блага — послушайтесь меня. Или я не ведаю, что будет дальше! Завтра день именин короля, нашего законного монарха. И вечером вы отправитесь в Сан-Карло на торжественное празднество и будете громко аплодировать вместе со всеми и кричать во все горло «Да здравствует наш король Фердинандо, ниспосланный богом и законом!» Причем кричать следует так громко, чтобы публика непременно обратила на вас внимание. Тогда у меня будет козырь (он так и выразился), который поможет мне выгородить вас перед министром полиции, а он мой большой друг: во время французской оккупации нас с ним как сторонников короля отправили «с кандалами на ногах» в тюрьму... Защищая вас, я смогу сказать, что вы, молодые и неопытные, были увлечены общим настроением и вступили в венту карбонариев, не понимая, что поступаете плохо и т. д. И я уверен, что тогда вас не только помилуют, но и разрешат оставить в Колледже...

Выслушав все это, — продолжал Флоримо, — мы конечно, испугались тюрьмы, каторги и пыток. Но больше всего нас напугала мысль, что нас могут исключить из Колледжа. И вечером мы все проделали точно так, как велел ректор... Какой добрейший человек! — заключает свой рассказ 80-летний старец, вспоминая это юношеское приключение. — Если бы он тогда не взял нас под свою защиту, мы несомненно были бы по меньшей мере изгнаны из Колледжа. И что бы стало с бедным Беллини, у

которого в его 19 лет не было никаких средств, чтобы продолжать учиться музыке? Лучшее, на что он мог рассчитывать, это получить место органиста в какой-нибудь сельской церкви».

Вот так единственный эпизод в жизни Беллини, когда он в порыве романтического увлечения пытался проявить себя в политике, закончился не очень-то героически — наказание было похоже на то, какое назначают в светской игре в фанты, и охваченные страхом Беллини и Флоримо подчинились ему весьма охотно. Возможно, однако, что добрый Дженнаро все уладил еще прежде, чем отправил молодых людей в Сан-Карло кричать здравицу королю.

Перейдя в начале 1822 года в класс Дзингарелли, Беллини почувствовал себя здесь еще более уверенно. Маэстро, просмотрев его работы, выполненные под руководством Джакомо Тритто, посоветовал своему новому ученику оставить контрапункт и «басовые фугато» и заняться сольфеджио, то есть сочинением более или менее продолжительных мелодий без слов, в которых заданная тема, развиваясь и варьируясь, должна превратиться в музыкальную «речь» чисто вокального плана.

«Это самый верный и надежный путь создавать пение, — постоянно говорил Дзингарелли Беллини. — Если вы в своих сочинениях будете петь, можете не сомневаться, что ваша музыка понравится. Публике, — повторял он, — нужны мелодии, мелодии и мелодии — только мелодии. Если ваше сердце сумеет подсказать их вам, постарайтесь изложить эти мелодии самым простым способом, и успех обеспечен — вы станете композитором...» — вспоминал Флоримо.

Мелодия — вот оно то самое слово, которое был рад услышать Беллини. И совет Дзингарелли оказался для него поддержкой, в какой он давно нуждался, путеводной звездой, которой ему так недоставало до сих пор, и она выводила его из мрака, где он находился, на свет. Беллини становился самим собой. Пожелание учителя помогло ему упорядочить свой мелодический дар, подчинить его правилам подлинной школы. Нетрудно представить, с каким пылом принялся он сочинять сольфеджио.

Однако по мере того, как он работал над ними, маэстро становился все строже и требовательнее. Порой эти упражнения походили на кладбище, столько было на нотных страницах крестов. А ведь Дзингарелли, беспощадно

отругав Беллини, у других учеников принимал куда более слабые опыты, чем те, что приносил ему катаниец.

«Дзингарелли, — объяснял Флоримо, — был с Беллини более строг, чем с другими учениками, и всегда советовал ему создавать мелодию — гордость неаполитанской школы». Вот в чем причина строгости маэстро — он хотел как можно полнее выявить исключительные способности своего необыкновенного ученика, старался путем упражнений как можно больше развить его особенное пристрастие к вокалу.

Беллини, со своей стороны, тоже не складывал оружия. Если выполненный утром урок оказывался неудовлетворительным, он не сдавался, а писал новое сольфеджио. Он знал, что дверь квартиры Дзингарелли в Колледже всегда открыта для учеников, и через несколько часов являлся к нему с другим упражнением. «Все помнят, — замечал Флоримо, — что Беллини почти всегда сочинял сольфеджио по два раза в день, и сам Дзингарелли с усмешкой говорил ему: «Вы еще так молоды! Неужели опасаетесь, что вам не хватит жизни, чтобы освоить свое искусство? Ну, посмотрим новое сольфеджио, оно, надеюсь, удачнее утреннего...» И на этом визит заканчивался, если не считать, разумеется, что Беллини принимался за другой вариант упражнения. Однако всем давно было известно, что методы Дзингарелли только внешне выглядели суровыми, а на деле они оказывались совсем иными. Применяя свою систему, маэстро заставил Беллини написать около четырехсот сольфеджио.

Самым важным художественным событием для воспитанников Музыкального колледжа в том учебном году был, несомненно, приезд в Неаполь Гаэтано Доницетти[1]. Молодой композитор из Бергамо, сумевший за несколько лет выделиться из огромной массы музыкантов и заставивший говорить о себе всю Италию, впервые приехал в столицу Королевства Обеих Сицилий, подписав с театром Нуово контракт на сочинение оперы в самые сжатые сроки.

Доницетти появился в Неаполе в марте и сразу же

[1] Доницетти, Гаэтано (1797—1848) — великий итальянский композитор, ученик Майра и Маттеи. Автор 74 опер, среди которых «Любовный напиток», «Лючия ди Ламмермур», «Дон Паскуале», «Анна Болейн», они до сих пор с успехом идут на сценах мира. Музыка Доницетти отличается романтической приподнятостью, яркой мелодичностью, театральной эффектностью.

начал писать музыку на либретто, которое ему подготовил Андреа Леоне Тоттола[1], назвав его «Цыганка». Премьера должна была состояться в мае. Но в апреле Доницетти пришлось, хоть и ненадолго, прервать сочинение оперы, чтобы написать кантату для двух голосов, спешно заказанную ему для празднества по случаю рождения дочери Леопольда Бурбона, принца Салернского, брата короля. Это был еще один неплохой повод привлечь к приезжему музыканту внимание неаполитанцев, хотя они и без того со все растущим интересом ожидали постановки оперы, которая срочно готовилась для их театра.

Воспитанники Музыкального колледжа тоже с нетерпением ждали этого события: Доницетти был выпускником болонской школы и учился у знаменитого Симона Майра[2] и у падре Станислао Маттеи[3], так что любопытство было более чем оправдано.

Премьера «Цыганки» состоялась 12 мая 1822 года и имела «блистательный и полный успех, который длился весь год ко все растущему удовольствию публики», — писал Флоримо, наверное, несколько преувеличивая. Так или иначе новая опера композитора из Бергамо не только восхитила учеников Музыкального колледжа, но и раскрыла им широту таланта Доницетти, показала, какое огромное значение имеет хорошая профессиональная подготовка. Первым, кто заговорил об этом в Колледже, был Карло Конти, теперь уже не воспитанник, а почетный гость. Он посоветовал Флоримо и Беллини: «Сходите послушайте «Цыганку» Доницетти. Я восхищаюсь ею каждый день и слушаю со все большим интересом. В опере есть септет, который мог написать только ученик Майра».

Беллини и Флоримо не были еще на спектакле в театре Нуово и по совету друга в тот же вечер отправились туда. Эпизод, который больше всего восхитил Беллини, оказался как раз тем самым знаменитым септетом. На

[1] Тоттола, Андреа Леоне (?—1831) — итальянский либреттист, автор около 100 либретто. На его тексты писали оперы Россини, Доницетти, Беллини и другие композиторы.

[2] Майр, Симон (1763—1845) — итальянский композитор. По национальности немец. Композицию изучал в Бергамо и Венеции. С 1794 года писал оперы (свыше 70). Лучшие из них — «Лодоиска», «Неистовый Роланд», «Элиза», «Федра» приобрели популярность и ставились, помимо Италии, в Париже, Вене, Берлине, Мюнхене и других городах.

[3] Маттеи, Станислао (1750—1825) — итальянский композитор, теоретик музыки, капельмейстер. Член Болонской филармонической академии. Среди его учеников — Доницетти, Россини.

следующий день он постарался раздобыть ноты и, получив их, принялся изучать этот номер, по словам Флоримо, «каждый день, так что даже вовсе не снимал ноты с пюпитра своего клавесина».

Вот так Беллини встретился с Доницетти — сперва услышал его музыку, а потом захотел лично познакомиться с ним. Он попросил Карло Конти представить его композитору. И тому выпала счастливая возможность присутствовать при первой встрече двух музыкантов, которых позднее, когда оба будут в зените славы, судьба сделает соперниками.

Доницетти было тогда 25 лет, Беллини — 21 год. Но не разницей в возрасте объясняется некоторая сдержанность Доницетти и робость Беллини, а различием в их положении — один был уже знаменитым маэстро, а другой еще оставался безвестным учеником. Однако открытая и добрая натура Доницетти сразу же свела на нет всякую парадность визита, и экспансивный бергамасский композитор с дружеской теплотой отнесся к сицилийцу, который пришел к нему, чтобы выразить свое восхищение.

Для Беллини этот день стал настоящим праздником. Вернувшись к себе после встречи с Доницетти, он сказал Флоримо слова, которые спустя много лет будущий биограф точно воспроизвел в своих мемуарах: «Не говоря уже о том, что этот ломбардец обладает огромным талантом, он еще и необычайно красив, и его благородные черты лица — мягкие и в то же время серьезные — вызывают симпатию и уважение».

V
ЛЮБОВЬ, РОЖДЕННАЯ МУЗЫКОЙ

В конце этого же 1822 года с Беллини произошло то, что случается со всеми молодыми людьми в двадцать лет, особенно если из-за учебы они оказываются вдали от семьи, — он влюбился в дочь одного из тех синьоров, дом которого посещал раз в неделю вместе с некоторыми друзьями, собиравшимися там у рояля послушать музыку. Хозяин дома был судьей. Он любил искусство и привил эту любовь своей дочери. В двадцать лет она хорошо играла на фортепиано, пела, писала стихи и рисовала.

Если верить другому биографу Беллини Скерилло, то познакомиться с ней Беллини помог театральный бинокль. Поначалу на расстоянии. Винченцо часто бывал

в доме одного своего друга в переулке Баньяра, а девушка жила напротив. Она выходила на балкон и, видимо, занималась тем, что предписывала в ту пору романтическая мода, которой не пренебрегал даже Стендаль, — кормила птиц и поливала цветы. «Молодая и красивая», она все более интересовала Беллини, и ему захотелось получше рассмотреть ее. Вот тут-то и появился небольшой бинокль, который и помог это сделать.

Сейчас трудно сказать, насколько она была хороша собой — не сохранилось ни одного ее изображения, а известный рисунок — это лишь копия, сделанная по памяти с предполагаемого портрета, но Беллини — надо ли говорить это! — она показалась ангелом. И поскольку ангел этот находился на земле и проживал в двух шагах от Музыкального колледжа, молодой человек сделал все возможное, чтобы приблизиться к нему. Как считает Скерилло, видимо, Флоримо представил Беллини родителям девушки (но почему он не догадался сделать это раньше?) и, судя по всему, это произошло во время усердных приготовлений к рождественским праздникам. Приезжий юноша, конечно, был принят в доме со всей сердечностью, с какой неаполитанцы относятся к человеку, вынужденному оставаться в дни праздника вдали от своих близких.

Это был словно coup de foudre [1]. Любовь вспыхнула с первого взгляда. Завоевать расположение родителей девушки помогли музыка и пение, а также живой характер молодого катанийца и его прекрасные манеры. И теперь, когда дверь в этот дом была для него открыта, нужно было найти способ, чтобы так было всегда.

Случай представился сразу же. В разговорах с хозяевами дома Винченцо нашел повод горячо отозваться о высокой культуре главы семьи, похвалить ангельскую доброту матери и превознести сразу все добродетели барышни. Ну, да — рисует она, как Рафаэль, стихи слагает, как Сафо, играет божественно, поет, как соловей. Только... только вот... петь она могла бы еще лучше, если б подправить небольшой, совсем небольшой недостаток в постановке голоса и эмиссии звука. Это, разумеется, вовсе не ее вина, просто не было до сих пор хорошего учителя, и никто не позаботился удалить эти крохотные пятнышки... Если бы барышня пожелала — ну, и конечно, только в том случае, если судья и его супруга не будут иметь ничего против — он мог бы предложить свои услуги, поскольку разбирается в вокале, и недостатки быстро исчезнут. Двух-трех уроков в неделю было бы достаточно.

[1] Удар грома *(фр.)*.

Надо полагать, что разговор этот Беллини вел легко, непринужденно, с самым невинным видом, со своими изысканными манерами, способными очаровать кого угодно, потому что строгие родители девушки с улыбкой выразили свое согласие. Так юный влюбленный учитель пения сумел стать желанным гостем в доме Фумароли и осуществить мечту — свою и Маддалены.

Знакомство с Маддаленой Фумароли не должно было, конечно, сказаться на занятиях музыкой в Колледже и как-то изменить жизнь Винченцо. Если темп ее не стал более напряженным, как можно предположить, то уж, несомненно, не ослабел, особенно в творчестве — в активном сочинении инструментальной и вокальной музыки. Можно даже предположить, что знаменитая ария «Нежный образ моей Филли» была написана вскоре после знакомства с Маддаленой, которая сама предложила ему стихи своего учителя словесности поэта дона Джулио Дженоино.

Известно также, что именно в это время Беллини под руководством Дзингарелли не только делал большие успехи в технике композиции, но и расширял круг своих музыкальных знакомств. Верный принципу принимать все «настоящее и прекрасное», в какой бы стране оно ни родилось, знаменитый маэстро открыл двери своего класса крупнейшим иностранным классикам. И Беллини смог познакомиться с сочинениями величайших гениев музыки.

«Среди иностранных композиторов, — рассказывает Флоримо, — прежде всего внимание Винченцо привлекли и заняли большое место в его занятиях Гайдн и Моцарт. Из выдающихся неаполитанских маэстро он больше всего ценил Йоммелли [1] и мелодичного Паизиелло [2],

[1] Йоммелли, Никколо (1714—1774) — итальянский композитор, один из ведущих мастеров неаполитанской школы. Написал 55 опер. Первую из них «Любовная ошибка» сочинил в 23 года. Последние его оперы «Фаэтон» и «Армида» принесли ему славу «итальянского Глюка». Незадолго до смерти написал знаменитое «Мизерере» для двух сопрано в сопровождении оркестра.

[2] Паизиелло, Джованни (1740—1816) — знаменитый итальянский композитор, автор более ста опер, в том числе таких популярных во всем мире, как «Прекрасная мельничиха», «Севильский цирюльник» (до Россини) и «Нина, или Сумасшедшая от любви». Более пяти лет работал в России.

но Перголези[1] был самым любимым его композитором, настолько любимым, что он вскоре выучил наизусть все оперы маэстро».

Предпочтение, которое Беллини отдавал произведениям Перголези, не нуждается в объяснении — слишком велика была их близость — та же утонченность чувств, тот же характер. Но самое интересное — это проявленное Беллини сильнейшее желание по-своему выразить то, что он находил в музыке Перголези.

«Какой силы достигали его чувства, когда он слушал Перголези, — продолжает Флоримо, — я понял однажды, когда, войдя к нему в комнату, увидел, что он играет на клавесине, а глаза его полны слез. Весьма удивленный, я спросил, почему он плачет. «Ну как же не плакать, — ответил он, — как не плакать, слушая эту бесподобную музыку, эту высшую поэму скорби?!» Он проигрывал «Стабат». «Как я был бы счастлив, — продолжал Беллини, — если б мне удалось написать нежную и волнующую мелодию, которая хоть немного походила бы на одну из этих!» И с чувством, идущим от самого сердца, произнес: «Я так хочу этого, что, сочинив такую музыку, был бы рад умереть хоть совсем молодым, как бедный Перголези».

Вспоминая этот эпизод примерно через полвека, Флоримо добавляет: «Кто мог предположить тогда, что роковым словам этим суждено сбыться?..» А теперь даже можно подумать, будто в ту минуту Винченцо Беллини произносил торжественный обет.

1824 год начался с хорошего предзнаменования: годичный экзамен Беллини выдержал, получив звание «лучшего маэстрино среди учащихся». Это куда значительней, чем просто «лучший ученик Музыкального колледжа». Попечению Беллини была вверена теперь группа воспитанников, и обязанность обучать их добавилась к занятиям композицией, а они требовали все больше творческих усилий: чтобы оправдать звание лучшего маэстрино, нужно быть и первым учеником. Зато благодаря новому положению ему была выделена отдельная комнатка, в которую он перенес свои вещи, книги и небольшое фортепиано из желтого дерева, купленное в этом году. Кроме того, Беллини должен был теперь два раза в неделю — в четверг и в воскресенье — посещать театр, чтобы быть в курсе музыкальной жизни Неаполя, знакомясь с операми, прежде всего новыми, какие появлялись в театре Нуово, Фондо или же в Сан-Карло, где ставились самые грандиозные спектакли.

[1] Перголези, Джованни Баттиста (1710—1736) — выдающийся итальянский композитор. Первый классик оперы-буффа. Его знаменитая «Служанка-госпожа», написанная в 1733 году, до сих пор живет на сцене оперных театров. Создал свыше 10 опер в разных жанрах, симфонию, оратории, инструментальные произведения. Среди его духовных сочинений выделяется «Stabat Mater» для двух женских голосов в сопровождении струнного оркестра и органа.

В зимний сезон 1824 года в Сан-Карло была показана «Семирамида» — новая опера Россини, прошедшая недавно в венецианском театре Ла Фениче. Ее появлению в Неаполе предшествовала громкая слава. Беллини послушал эту оперу и «заболел» ею. Он был убит, сражен, раздавлен. Флоримо и другие товарищи по Колледжу заметили, что, возвращаясь из театра, он всю дорогу до площади Меркателло мрачно о чем-то думал, всю виа Толедо шел не произнося ни слова. Он словно отсутствовал и не слышал, что говорят товарищи, которые с восторгом обсуждали оперу и отдельные ее сцены. У Порт-Альба разговор, должно быть, стал еще более оживленным, а может, услышав обращенный к нему вопрос, Беллини остановился и печально произнес: «Ну разве можно теперь написать что-либо более прекрасное, чем музыка Россини?!» Опера прославленного маэстро подействовала на него словно холодный душ. Уныние Беллини передалось всем его молодым спутникам, и они умолкли, будто подавленные тяжестью справедливого приговора.

Позднее в мемуарах Флоримо заметит: «Конечно, в тот вечер никто из нас и представить себе не мог, что опечаленный юноша, расстроивший к тому же и всех нас, станет со временем великим композитором и в его честь будет возведен театр, названный его именем, причем как раз на том самом месте, где он остановился тогда, высказав сомнение в своем даровании и восхищение великим Россини».

Никто, разумеется, и представить себе не мог такого, даже Беллини. Но в тот вечер очарование динамичной, сверкающей музыки Россини было поистине неодолимым. В Колледже она пленила всех без исключения. Никто не смог устоять. Даже Меркаданте и Конти. Нет ничего удивительного в том, что под россиниевские чары подпал и Беллини.

Однако Дзингарелли, хоть он и был просвещенным реформатором неаполитанской школы, все еще связанной вековыми традициями, не желал допускать в Колледж эту «новинку». Его резких упреков не избежал никто из учеников. Даже Беллини, который в ту пору, как говорит Флоримо, «пытался в чем-то освободиться от строгих школьных правил». Это утверждение может навести на мысль, будто он не собирался стать реформатором техники композиции в ее чистом виде, а лишь пытался придать иную выразительность словам, поющимся на музыку, мелодической линии какой-либо фразы.

Ничто не мешает предположить, что эти попытки Беллини отразили или же, наоборот, замаскировали какие-то типичные россиниевские приемы, которые он перенял (впрочем, влияние Россини на музыку Беллини будет заметно даже в опере «Пират»). Нет ничего плохого в том, что музыкант-ученик избирает себе какой-то образец для подражания. Но, к сожалению, Дзингарелли, должно быть, догадался, какого происхождения эта «новизна» в работах ученика, и в резкой форме выразил ему свое неудовольствие. Беллини решительно защищал свою «ошибку». И тогда вспыхнула молния и грянул гром. «Вы, вообразивший себя реформатором, вы не рождены для музыки...» — решительно заявил молодому человеку Дзингарелли. Он был убежден, что и Россини, и его юный подражатель получили по заслугам. «Сказано резко и лаконично», — спешит дать оценку этим словам Флоримо. Беллини же показалось, будто его ударили хлыстом прямо по лицу, и от боли, от стыда он горько разрыдался в тиши своей комнатки.

Только позднее смог он понять, что этим жестоким упреком учитель вовсе не хотел «унизить его и лишить мужества», а только попытался «встряхнуть», уязвить его самолюбие и заставить прислушаться к своим советам. Но жестокие слова Дзингарелли Беллини никогда не забудет и напомнит о них своему бывшему учителю, когда возвратится в Неаполь уже знаменитым композитором. Тогда-то он и даст ему достойный ответ.

Упрек, однако, был полезен, судя по реакции, которую он пробудил в душе Беллини. Он оказался толчком, вызвавшим у него желание оставаться самим собой или по крайней мере вложить в свои сочинения все лучшее, что было в его душе. Можно чтить Россини, преклоняться перед ним, но не следует подражать ему. Более того, надо избавляться от его чар и постоянно искать в себе самом волнение, рождающее собственную музыку.

Нужно искать, а значит, много работать, и не пугаться, не впадать в уныние. К чему-то конкретному он, конечно, со временем придет. «Подхлестываемый жаждой славы, которая с каждым днем разгоралась в нем все сильнее, он удвоил свои усилия», — рассказывает Флоримо, бывший свидетелем «бунта» Беллини. И в результате этой напряженной творческой работы — продуманной и целеустремленной — что тоже было реакцией на упрек Дзингарелли, родились многие его произведения для голоса и отдельных инструментов, для маленького и большого оркестра. Среди них две симфонии, Вторая месса, псалом «Dixit», «Magnificat», «Credo», «Te Deum» и кантата «Ismene», написанная к свадьбе кого-то из друзей. Некоторые фрагменты рукописей этих произведений хранятся в библиотеке Сан-Пьетро в Майелле и в Музее Беллини, а свадебная кантата утеряна, и до сих пор так и не удалось выяснить, кому же она предназначалась.

В этом же году судьба отравила личную жизнь Беллини каплей горечи, грубо прервав идиллию, которую он тайно переживал с Маддаленой.

Молодые люди, отрешившись от всего на свете, обитали в своем собственном мире музыки, стихов, улыбок и молчаливых взглядов. Но со стороны нетрудно было догадаться, какова истинная цель уроков пения, которые маэстрино несколько раз в неделю давал дочери судьи. Злые языки, заботясь о приличии... Короче, дон Саверио и донна Теодора Фумароли вскоре поняли, что окружали «уважением, вниманием и заботой» мальчишку, который злоупотребил их сердечным гостеприимством.

Возможно, родители Маддалены тоже полагали, что любовь, рожденная под крылом музыки и поэзии, — одно из самых чистых чувств, ниспосланных богом. Но, видимо, недовольство их было сильнее снисходительности. Ну а разного рода «со стороны виднее» и «что скажут люди» довершили остальное. Должно быть, из этих соображений дон Саверио и донна Теодора приняли «твердое и непреклонное решение просить Беллини прекратить уроки, реже являться с визитами и наконец навсегда покинуть их дом...». Это выяснение отношений происходило, конечно, не в присутствии синьорины,

которую ожидал свой особый разговор наедине с родителями.

В ответ на строгое предупреждение супругов Фумароли пролились целые потоки слез, рыдали оба — и барышня и маэстрино. «Вряд ли когда было выплакано столько слез, таких искренних и таких горячих, — пишет Флоримо, бывший свидетелем того, как хлынул один из этих потоков, — вряд ли когда, — продолжает он, — человеческое сердце было так жестоко разорвано на куски». Нетрудно представить, как глубоко были потрясены Винченцо и Маддалена словами судьи, который, закрыв глаза на то, что он отец, и в своем доме тоже сделался судьей, привыкшим с высоты своего судейского кресла каждый день выносить приговоры преступникам. Он не сумел оценить всю силу целомудренной любви молодых людей, которые, возможно, были созданы друг для друга.

В ответ на слезы дочери он, конечно, строго провозгласил, что сделал это «для ее же пользы». Но на самом деле он убил ее. А Беллини... «Ему пришлось склонить голову и повиноваться...» — пишет Флоримо. И действительно, что еще ему оставалось делать. Во всяком случае, в тот момент.

Когда прошли первые дни отчаяния, молодой катанец принялся готовить отпор. Прежде всего, он сумел восстановить связь с Маддаленой, запертой в доме под строгим надзором. Как же пригодился, наверно, в эти дни тот самый бинокль, который помог Беллини рассмотреть девушку! Кроме того, он наладил нелегальную почтовую службу, чтобы ежедневно обмениваться с ней хотя бы письмами. Но самое главное — он начал готовить наступление, разработав «гениальный план», который, несомненно, сломит упрямое сопротивление судьи. В союзники он возьмет оперное либретто, и на него напишет музыку — отчетную работу к окончанию Колледжа. Он сочинит оперу, в которую вложит всю свою душу, и уверен, она будет иметь такой громкий успех, что его имя окажется на устах у всего Неаполя, вызовет «фурор», «безумие», как было принято говорить тогда, и сразу же принесет ему славу и популярность, перед которыми снова откроются двери дома Фумароли, теперь уже распахнутся обе их створки. И тогда прежний маэстрино, ставший прославленным маэстро, сможет с полным правом просить руки барышни Маддалены у ее строгого

отца, и тот поспешит дать согласие, даже не сумев скрыть гордости и волнения.

Таким в переводе на житейский язык был план Беллини, как о нем повествует Флоримо, который, конечно, был посвящен в его намерения. Винченцо жил этими наивными и простодушными мечтами. «Надо ли пояснять, — замечает Флоримо, — с каким пылом работал мой друг...». Видимо, находясь в таком возбуждении, он без долгих размышлений и выбрал либретто — некую стихотворную стряпню, которую захотел положить на музыку.

VI
«АДЕЛЬСОН И САЛЬВИНИ» — ПЕРВАЯ ОПЕРА

В какой драме, в каком романе или бог знает где еще поэт Андреа Леоне Тоттола выискал сюжет либретто «Адельсон и Сальвини», до сих пор остается тайной. Известно лишь, что на это же самое либретто сочинил оперу Валентино Фиораванти и что она ставилась в 1816 году в театре Фиорентини, но успеха не имела.

Либретто это, видимо, лежало в груде других неудачных опер в архиве Колледжа, и Беллини выбрал его, должно быть, потому, что не смог найти ничего лучшего среди массы римских, греческих и других ходульных персонажей, которыми опера-сериа была уже перенасыщена. Лучше уж взять либретто Тоттолы. В нем по крайней мере есть хоть намек на контрастные характеры и какие-то сценические эффекты. И потом, несмотря на разные перипетии, все завершается счастливым финалом, вдобавок есть и прекрасная роль для комического баса.

Действие происходит в Ирландии. Сальвини, итальянский художник, гостит у лорда Адельсона, своего большого друга. В том же замке живет Нелли, юная невеста лорда. Сальвини влюбляется в девушку и, воспользовавшись недолгим отсутствием друга, объясняется ей в своих чувствах. Но добродетельная Нелли не может пойти на предательство и решительно отвергает любовь Сальвини, повергнув его в отчаяние.

И тут появляется — неизвестно откуда и зачем, но в опере все возможно — некий Страли, заклятый враг лорда Адельсона, возможно, его политический противник, который избирает наивного и пылкого Сальвини орудием дьявольской мести. Лорд Адельсон, вернувшись в замок, недоумевает, отчего в таком унынии пребывает его друг

Сальвини, но интуиция, столь развитая у людей умных, подсказывает ему, что тот влюблен. Да, влюблен в Фанни, воспитанницу лорда, тоже художницу, и, возможно, ученицу Сальвини. Желая помочь другу, Адельсон соглашается выдать Фанни замуж за Сальвини, не подозревая, что своим решением только усложняет ситуацию.

Нелли могла бы рассказать жениху о не совсем честном поступке художника, но великодушно скрывает это. Ее благородное молчание вызывает у Сальвини жгучие угрызения совести. Когда же не без участия коварного Страли в комнате Нелли вспыхивает пожар, от которого она может погибнуть, Сальвини бросается в огонь и спасает невесту друга не только от пламени, но и от пистолетного выстрела, потому что Страли, видя, как жертва ускользает из рук, в упор стреляет в нее. Страли искупает свою вину, дружба Адельсона и Сальвини становится еще крепче. Художник женится на Фанни. Вместе с нею он вернется в Италию, где напишет картины, сделающие его бессмертным.

Таково либретто, которое оказалось у Беллини, и нам неизвестно, с горячим желанием или по необходимости принялся он писать на него музыку. Мы знаем только, что Дзингарелли ни разу за все время, пока тот трудился, не пожелал посмотреть ни одной страницы. Он хотел, чтобы его ученик работал совершенно самостоятельно, так как вскоре, едва выйдет в театральный мир, ему предстоит это делать постоянно. Поведение маэстро тоже было своего рода педагогическим приемом.

Оперу предполагали поставить в карнавальный сезон в небольшом театре Колледжа. Исполнять ее должны были ученики по классу вокала, причем все женские партии тоже поручались юношам. Точно неизвестно, когда Беллини начал работать над оперой. По-видимому, летом 1824 года. Писал он без особых помех и по мере того, как продвигалась работа, сообщал о ней своим далеким родным и Маддалене, которая тоже жила ожиданием. Нет сведений и о том, когда Беллини поставил слово «конец» под своей первой оперой, но все биографы, начиная с Чиконетти, в том числе и Флоримо, знают, что на последней странице рукописи партитуры «Адельсон и Сальвини» сразу после заключительного оркестрового аккорда написано: «Конец драмы, спречь стряпни». Эта фраза действительно существует, но только

первые два слова «конец драмы» начертаны самим Беллини, а остальные добавлены чьей-то неизвестной рукой.

Флоримо пишет, что Дзингарелли выразил желание присутствовать на двух последних репетициях. Высказав Беллини несколько общих советов по поводу технической стороны сочинения, он закончил словами: «Другие поправки внесет публика, когда послушает эту вашу первую оперу. Чаще всего это самые верные и самые разумные поправки из всех, какие могут сделать все маэстро на свете...»

Что думал Беллини о своей первой большой работе, мы узнаем, когда через несколько лет он включит в другие более значительные оперы некоторые яркие мелодии, лежавшие без дела в этой «стряпне». В ту же пору опера «Адельсон и Сальвини» была не только отчетной работой, которой самый достойный ученик прощался с Колледжем, но и лучшей картой, какую он мог выложить ради своего артистического, да и личного будущего. Это был единственный способ выдвинуться, заставить обратить на себя внимание столичной публики. И в тот момент, когда он так волновался и надеялся, слова учителя были для него немалой поддержкой.

Оперу исполняли: Джачинто Маррас (Нелли), Луиджи Ротеллини (Риверс), Манци (лорд Адельсон), Леонардо Перуджини (Сальвини), Джузеппе Руджеро (Бонифачо), Таламо (Страли) и Чотола (Джеронио) — все товарищи по Колледжу, учащиеся знаменитого класса пения Крешентини [1]. Оркестр тоже состоял из учеников, а Беллини надлежало вести репетиции, что авторам приходилось делать и в больших театрах. Оркестром управлял концертмейстер первых скрипок.

Первое представление оперы «Адельсон и Сальвини» состоялось в театре Колледжа Сан-Себастиано в карнавальный сезон 1825 года. Эту неопределенную дату приводит Флоримо, забывший день и месяц, когда прошла

[1] Крешентини, Джироламо (1762—1846) — выдающийся итальянский певец-сопранист, один из наиболее прославленных певцов-кастратов. Современники называли его итальянским Орфеем. Исполнял главные партии в операх «Артаксеркс» Керубини, «Джульетта и Ромео» Дзингарелли, «Горации и Куриации» Чимарозы и др. В 1812 году покинул сцену и начал преподавать пение в Болонье, Риме и Неаполе. Его перу принадлежат «Упражнения для вокализации».

премьера. По-видимому, это было где-то между второй половиной февраля и первой половиной марта. Приводимую многими биографами дату 12 января следует считать неверной, поскольку не существует никакого документа, подтверждающего ее. К тому же никто из биографов не обратил внимания на то обстоятельство, что в начале 1825 года столица королевства была в трауре по случаю смерти Фердинанда I, скончавшегося в ночь на 5 января. А траур длился десять дней.

Опера, как и надеялся Беллини, прошла с успехом. «Она вызвала у неаполитанской публики решительный фанатичный восторг, — отмечает Флоримо, — публика не могла вдоволь наслушаться этой музыки. И такое обилие просьб было обращено к министру, в чьем ведении находился Колледж, чтобы он позволил повторять спектакль, что его светлость, отвечая желаниям публики, разрешил исполнять оперу каждое воскресенье в течение всего 1825 года» и «множество приглашенных собиралось послушать и поаплодировать первой работе молодого человека, которому все уже сулили самое блестящее будущее после счастливого успеха его первой оперы...».

К успеху у публики добавилась высокая оценка одного весьма значительного лица. На премьере «Адельсона», явно по приглашению Дзингарелли, присутствовал Доницетти, в это время сочинявший в Неаполе одноактную оперу-кантату «Обет подданных» для театра Сан-Карло.

На спектакле все видели, что Доницетти горячо аплодировал после каждой сцены. Когда же занавес опустился в последний раз, маэстро пришел на сцену к Беллини «и высказал ему такие похвалы, что до слез разволновал того. Беллини — я присутствовал при этом (спешит добавить Флоримо) — потерял от радости дар речи и хотел поцеловать Доницетти руку, но тот с волнением обнял его и в сердечном порыве торжественно предсказал ему великое будущее...». И действительно, через несколько лет катаниец уже на равных разговаривал с бергамасским композитором.

Успех «Адельсона» должен был послужить Беллини ключом к решению проблемы личной жизни — возвратить ему Маддалену Фумароли, и теперь уже навсегда. И поскольку все, даже самые радужные надежды, возлагавшиеся на оперу, оправдались, Беллини решил «рискнуть», — пишет Флоримо, употребляя именно этот глагол, колючий, как характер судьи Фумароли, — он решил

официально просить у родителей девушки ее руки. С этой деликатной миссией к ним отправился художник Джузеппе Марсильи — друг Беллини, учитель Маддалены.

План, хоть и выглядел хорошо обдуманным, не заслужил одобрения Флоримо, наименее восторженного из друзей. Он смотрел на вещи с практической точки зрения, с какой не способны были подойти ни страстно влюбленный Винченцо, как никогда распаленный все более растущим успехом своей оперы, ни Марсильи — не столь наивная душа, как Беллини, но во всяком случае весьма добрая, раз безоглядно взялся устранять препятствие подобного рода, вызванное главным образом кастовым высокомерием. «Этот шаг, от которого я отговаривал моего друга, был в высшей степени рискованным, его могла подсказать лишь неопытная молодость...» — писал Флоримо спустя полвека, но и в 1825 году он думал точно так же и предпринял все возможное, чтобы убедить Винченцо не нарываться на отказ.

Беллини — надо ли пояснять это — настоял на своем. Однако Флоримо и на этот раз оказался прав — миссия Марсильи имела «печальнейший исход». Ответ супругов Фумароли был резко отрицательным. Они не могли отдать руку единственной дочери молодому человеку, который, несмотря на многообещающий талант, «мог рассчитывать только на далекое будущее». Семья же, занимающая в обществе солидное положение (вроде Фумароли), не может доверить свое любимое дитя человеку, у которого такого прочного фундамента нет. «И это было справедливо», — заключает Флоримо, решительный, но бесстрастный, как закон.

Однако попробуйте все это объяснить Беллини. Между друзьями вспыхнула ссора, одна из самых серьезных за все время их близости. И кажется, так и слышишь голос Беллини, который упрекает Флоримо в бездушии, в глухоте сердца. А тот молчит, склонив, как всегда, голову и ожидая, пока буря утихнет. Можно подумать, будто он надеется, что после отказа, который предвидел, увлечение Беллини остынет и отойдет в область несбыточных мечтаний. Но этого не произошло.

Винченцо вместо того, чтобы отступить, еще более загорелся мыслью добиться желаемого. Неудача стала для него сильнейшим стимулом к достижению славы: «Работать ради того, чтобы победить: вот единственное ору-

жие, которым он сможет размозжить голову дракону непонимания».

Против такого вывода Флоримо никак не мог возразить и лишь что-то проворчал про себя. Винченцо волен сколько угодно упиваться мечтами, лишь бы работал.

Примерно тогда же, скорее всего в конце весны, Беллини получил предложение от церкви в Граньяно сочинить торжественную мессу для хора и оркестра. И 16 июля 1825 года эта месса была исполнена под управлением самого Беллини. А в 1881 году на стене церкви была укреплена мраморная доска, напоминающая о столь примечательном событии: «В этом священном храме в июле 1825 года Винченцо Беллини, ученик неаполитанского Музыкального колледжа, во время праздника Мадонны дель Кармине дирижировал торжественной мессой, написанной им специально для этого случая».

Месса явно принесла Беллини много похвал, но мало денег, а Флоримо — надежду, что новые работы заставят друга забыть свою любовную неудачу. Однако за неимением других заказов весьма кстати оказалась этим летом поездка Беллини в Катанию.

В наши дни, учитывая нынешние средства передвижения, мы сказали бы, что он ненадолго «слетал» туда. Но для большинства биографов поездка Беллини в то время представляется бегством или по крайней мере попыткой вырваться из атмосферы, ставшей для него невыносимой. Все считают, что Беллини покинул Неаполь от отчаяния из-за отказа судьи Фумароли. Это был каприз, который мог означать также прощание с надеждами и мечтами о славе, до сих пор теплившимися в его сердце.

Кое-кто из биографов высказывал сомнение в том, что Беллини действительно уезжал из Неаполя в Мессину в 1825 году. Но этот факт подтверждает сам Беллини. В письме к дяде Гуеррера, отправленном в 1828 году, он вспоминал: «Кто знает, может быть, через несколько лет я снова неожиданно увижу тебя, как это было четыре года назад, мой дорогой дядя, и тебя, милая тетушка, и тебя, славная Кристина! Я храню эту надежду и постараюсь, чтобы она осуществилась при первой же благоприятной возможности». К этому документальному подтверждению можно добавить другое, более обстоятельное свидетельство неизвестного мемуариста, который пишет о пребывании Беллини в Катании: «...он решил навестить родных после семилетнего отсутствия и приехал

в Катанию 17 августа 1825 года, что было большой неожиданностью для близких и друзей. Пробыв в Катании шесть дней, он вернулся в Неаполь...»

По-видимому, ему представился удобный случай совершить путешествие, и он воспользовался им. Возможно, тот же самый дружески расположенный к нему Консоли, капитан или судовладелец, кто бы он ни был, который семь лет назад вез его на своем парусннке из Мессины в Неаполь, предложил теперь совершить поездку в обратном направлении. Погода стояла благоприятная, море дремало под солнечным зноем — путешествие обещало быть прекрасным. К тому же вернется он в этом же месяце.

Беллини с радостью согласился: морское путешествие и возможность повидать семью, обойдясь, по-видимому, ничтожными расходами, — такой случай второй раз не представится. Даже самое опечаленное существо на свете не возражало бы, а о Винченцо с его внезапными переменами настроения и неожиданными всплесками воодушевления и говорить не приходится.

В Мессину он прибыл 15 августа и на следующий день отправился в Катанию, куда приехал 17 августа. На этот раз он путешествовал один. Он не стал предупреждать никого из близких о своем приезде. Хотел застать их за повседневными делами, посмотреть, как они удивятся его внезапному появлению. В Катании в этот день — большой церковный праздник, и он вновь услышит колокольный звон кафедрального собора, который так громко отдается в сердце каждого катанийца. Он увидит, сильно ли изменилось лицо матери за эти семь лет.

Наверное, донна Агата Беллини меньше всех была удивлена, когда неожиданно увидела перед собой сына, — матери нередко предчувствуют важные события, связанные с их детьми, а возвращение Винченцо домой было событием наиважнейшим.

Все нашли, что он очень вырос с тех пор, как уехал из дома, — стал высоким и гибким, как тростник. Волосы меньше закрывали высокий лоб. Голубые глаза смотрели пристальнее и тверже. Он, конечно, выглядел тогда так же, как на эскизе, сделанном в Неаполе художником Каммарано, который, если и не смог завершить портрет непослушной модели, то во всяком случае точнее многих других портретистов Беллини сумел передать пылкость его взгляда. Единственное, что оставалось в нем прежним, так это живость, с детства присущая Вин-

ченцо: она и теперь временами превращала его в мальчишку-озорника.

Он так много мог рассказать родным, что нескольких дней пребывания в Катании и не хватило бы. Но среди новостей, которыми он хотел поделиться, была одна самая важная, и он сообщил ее, когда собрались все — отец, дед, оба дяди и близкие друзья. Это была новость, от которой дух захватывало, — он получил заказ на оперу для театра Сан-Карло, и она будет поставлена в начале будущего года! Заказ этот — награда, которой Музыкальный колледж поощрял лучших учеников.

Герцог Нойя, директор всех неаполитанских театров и Музыкального колледжа, ввел эту привилегию для учащихся класса композиции, проявивших исключительные способности, — они получали контракт (и гонорар) на сочинение кантаты или одноактной оперы для исполнения на одном из торжественных вечеров, которые устраивались в театре Фондо, Нуово или Сан-Карло.

Винченцо Беллини был признан достойным написать для Сан-Карло не кантату, а оперу. Такая замена была разрешена, «потому, — объясняет Флоримо, — что его первое сочинение явило всем гениального художника...». На этот раз либретто срочно написал для него Доменико Джилардони, молодой, в ту пору еще мало известный поэт, стоивший, однако, сотни таких либреттистов, как Тоттола.

Сюжет для либретто был взят из модной в то время драмы «Карло, герцог Агридженто», но опера будет называться «Бьянка и Фернандо», более того, мужское имя претерпит фонетическое изменение — превратится в Джернандо, поскольку выводить на сцену Фернандо означало бы профанировать имя герцога Калабрийского, наследника престола Королевства Обеих Сицилий. События, которые будут происходить на сцене, не совсем обычны: тенор и сопрано не будут, как всегда, влюбленными, а станут братом и сестрой. Беллини, конечно, рассказал родным, с интересом воспринимавшим все эти фантастические для них новости, сюжет своей новой оперы.

Авантюрист Филиппо без зазрения совести узурпировал власть Карло, правителя герцогства Агридженто, а его самого заточил в тюрьму. Завоеватель изгнал из страны сына Карло Фернандо и задумал жениться на дочери герцога Бьянке, чтобы стать законным правителем герцогства. Но Фернандо возвращается на родину, стремясь отомстить за гибель отца (он не знает, что тот жив), наказать узурпатора и свою сестру Бьянку, которую считает соучастницей злодеяний Филиппо. Под вымышленным именем Адольфо является Фернандо к узурпатору и говорит, что он, капитан парусника, пришедшего из Испании, видел, как в одном из боев погиб Фернандо, и теперь он, Адольфо, готов отдать свой меч и предоставить своих людей в распоряжение нового правителя Агридженто.

Сообщение о смерти Фернандо радует Филиппо — не стало единственного законного претендента на престол герцогства, который он стремится занять. Теперь ему надо поскорее сочетаться браком с Бьянкой, тогда без излишних осложнений он избавится и от последнего препятствия на пути к трону. Филиппо открывает свои планы мнимому Адольфо, назначает его капитаном и посылает убить одного старого пленника, заточенного в подземелье замка. С трудом скрывая волнение, Фернандо узнает, что старик, которого он должен казнить, его отец. Не выдавая себя, он обещает Филиппо, что точно исполнит его приказ. Затем он обрушивает свой гнев на сестру, с которой тайно встречается у нее в покоях. Бьянка, как выяснилось, не знала, что отец находится в тюрьме, потому что Филиппо сказал ей, что герцог Карл умер и брат ее тоже. Почувствовав себя одинокой и беззащитной, она согласилась выйти замуж за Филиппо, который выдавал себя за защитника ее отца и брата.

Узнав от Фернандо, что тот должен отправиться к отцу, чтобы освободить его и при поддержке своих приверженцев вернуть на трон, она тоже хочет спуститься в подземелье, чтобы обнять отца-мученика. Бьянка и Фернандо приходят в камеру, где закован в цепи герцог Карло. Тот узнает детей. Вступив в схватку с солдатами Филиппо, они освобождают его, а сторонники Фернандо тем временем поднимают жителей Агридженто на борьбу с узурпатором, и тот оказывается в руках победившего народа.

Таков сюжет либретто, который Беллини собирался положить на музыку со всем усердием, на какое был способен, ибо знал, что от успеха оперы зависит все его будущее. Премьера «Бьянки» должна была состояться не только в самом большом театре королевства, но и на торжественном вечере, где будут присутствовать вся королевская семья, весь двор и весь аристократический Неа-

поль — публика самая влиятельная, которая может обеспечить начинающему композитору прочное положение.

Нужно было немедленно приниматься за работу. Должно быть, именно поэтому Беллини уехал из Катании, пробыв там только неделю, ошеломив близких и друзей всеми этими новостями, а самое главное — поразив своим внезапным появлением и удивив тем, что оказался таким же, как прежде, добрым и славным, но уже уверенным в себе, волевым человеком, еще более, чем всегда, жаждущим успеха.

Была и другая причина, подогревавшая самолюбие Беллини, — желание выйти победителем из своеобразной дуэли, которая велась между ним и судьей Фумароли. Еще подростком в Катании Винченцо занимался фехтованием с сыновьями аристократов и иногда не без гордости говорил о своих успехах. Однако на этот раз дуэль велась без шпаги или пистолета, велась между отцом, который и слышать не желал о зяте, не имевшем никакого положения в обществе, и влюбленным юношей, все состояние которого — одни лишь звуки, приносившие только аплодисменты, поздравления, обещания — и пока больше ничего, никакой наличности. Этого слишком мало для человека, собирающегося обзаводиться семьей. Судья не мог пойти на такой риск.

Но Беллини твердо верил, что за аплодисментами, поздравлениями и обещаниями придут и звонкие монеты. Вот почему, вернувшись в Неаполь, он принялся работать над «Бьянкой», как пишет Флоримо, «с таким желанием и таким жаром», словно нисколько не сомневался, что одержит победу.

Ему и в самом деле нашлось над чем потрудиться, потому что либретто Джилардони было составлено из каких-то весьма странных стихов, походивших скорее на упражнения в стихосложении и рифмовке, нежели на драму для музыки.

VII
ФЕРНАНДО, У КОТОРОГО МЕНЯЕТСЯ ЗАГЛАВНАЯ БУКВА

И теперь, когда Беллини работал над этой, второй оперой, безусловно, более важной, чем первая, Дзингарелли тоже не стал помогать ученику, а пожелал, чтобы тот творил самостоятельно, предоставив ему возможность свободно, со всем усердием выражать свои чувства.

Известен, однако, случай, показывающий, что учитель следил за творчеством молодого композитора и старался незаметно, но твердо ограждать его от напрасной траты времени, а главное — защищать своим авторитетом. В конце учебного года в Музыкальный колледж была прислана правительственная комиссия, которая должна была оценить успехи учащихся класса Дзингарелли. «Когда начался экзамен, — рассказывает Флоримо, присутствовавший па нем, — первым вызвали Винченцо Беллини. Но как только он вошел, Дзингарелли сказал: «Полагаю, было бы излишне, если не напрасно, экзаменовать этого юношу, потому что через несколько месяцев он предстанет перед другими, более строгими, чем вы, судьями — перед публикой театра Сан-Карло, где пойдет его опера, которую он сейчас пишет, «Бьянка и Фернандо». И все единодушно присоединились к его мнению», — заключает Флоримо.

Премьера оперы была назначена на 12 января 1826 года, когда в театре Сан-Карло должен был состояться первый в новом году торжественный вечер — по случаю дня рождения герцога Калабрийского, наследника престола Королевства Обеих Сицилий. На главные партии намечались Аделаиде Този, Джованни Давид [1] и Луиджи Лаблаш [2] — самые выдающиеся в то время оперные певцы, и главные партии — Бьянки, Фернандо и Филиппо — были написаны специально для них.

Понятно волнение молодого автора, его далеких родственников в Сицилии и друзей, находившихся рядом. Было известно, что Доницетти подписал в Неаполе контракт на сочинение оперы, и Беллини это соседство пугало. «Боюсь, — признавался он Флоримо, — писать музыку там, где пишет Доницетти. Я слишком неопытен в сочинении музыки для театра, а его вся Италия чтит как уважаемого маэстро...» Но сомнения эти длились недолго: «Твердое намерение вырваться из массы композиторов и в один прекрасный день прославиться в своем искусстве давало Беллини силы отбросить все опасения и

[1] Давид, Джованни (1790—1851) — выдающийся итальянский оперный певец, лирический тенор, обладавший голосом широкого диапазона, брал ми второй октавы, его исполнение отличалось мягкостью звучания, блестящей колоратурой, виртуозной техникой, лиризмом и искренностью. С 1844 года был директором Итальянской оперной труппы в Петербурге.

[2] Лаблаш, Луиджи (1794—1858) — выдающийся певец, бас, обладал сильным голосом яркого тембра, большого диапазона, гениальный оперный артист.

продолжать работу, от исхода которой зависело и его личное счастье с Маддаленой. Надежды молодых людей были связаны с мелодиями, обогащавшими новую оперу. И Беллини «оставался ими весьма доволен». «Эта «Бьянка», в которую я вложил все лучшее, на что способен, — признавался он другу, — надеюсь, принесет мне удачу и откроет дорогу к прекрасному будущему...»

За этими словами так и видится мрачная тень судьи Фумароли, но Беллини думал только о Маддалене. «Как она будет рада! — добавлял он. — После успеха, если господь ниспошлет его, я снова буду просить ее руки. Надеюсь, не захотят отказать человеку, который одержал победу в театре Сан-Карло».

Но ждать победы пришлось еще пять месяцев, потому что премьера «Бьянки и Джернандо» была перенесена на торжественный вечер 30 мая 1826 года по случаю именин все того же наследника.

До сих пор было неизвестно, почему отложили премьеру. И поскольку Чикконетти проследовал мимо этого факта, не затрудняясь его разгадкой, а Флоримо обошелся отпиской: «из-за каких-то обстоятельств, которых я не помню», все последующие биографы также не считали нужным искать ответа на этот вопрос.

А между тем достаточно было лишь полистать газеты того времени, чтобы узнать, что торжественный вечер 12 января 1826 года был отменен по распоряжению короля Франческо I, который в этот день отмечал не только день рождения своего первенца, наследника престола, но и годовщину смерти «августейшего своего родителя». Из чувства сыновнего почтения он и отдал приказ, «чтобы в этом году в названный день не было при дворе никаких празднеств, а в каких бы то ни было общественных местах обычного веселья».

Надо полагать, что больше всех огорчились из-за переноса премьеры певцы, которые уже начали репетировать «Бьянку», особенно Този и Давид, так как поняли, что трудились напрасно — у них уже были контракты с другими театрами, и в мае они не смогут вернуться в Сан-Карло. А Беллини не оставалось ничего другого, как еще пять месяцев ждать страшного и в то же время желанного дня, когда он будет официально представлен столичной публике.

В результате переноса премьеры были произведены

две замены исполнителей: сопрано Энрикетта Мерик-Лаланд [1] и тенор Джованни Рубини [2] были приглашены на партии Бьянки и Фернандо вместо Този и Давида, но за Лаблашем осталась роль Филиппо. Беллини нисколько не огорчился тем, что Лаланд, уже знаменитая певица, заменила Този, молодую, но многообещающую вокалистку, однако, конечно, предпочел бы видеть рядом с нею Давида, потому что Рубини, «хоть и прекрасный певец, еще не был тогда такой знаменитостью, какой стал позже...». А судьбе было угодно, чтобы достичь славы ему помог именно Беллини.

Репетиции «Бьянки» должны были возобновиться в начале мая. Пачини [3], в ту пору художественный руководитель Сан-Карло, отвечает в своих «Воспоминаниях», кто присутствовал на них: там были, конечно, Флоримо, издатель Котро [4], товарищи Беллини по Колледжу и Доницетти. Дзингарелли «посетил три последние репетиции и дал (Беллини) несколько общих советов». Но ему, как музыканту и педагогу, уже было совершенно ясно, что̀ вышло из его ученика. Посаженное им семя попало в плодороднейшую почву и теперь приносило прекрасные плоды.

Путь, пройденный от «Адельсона» к «Бьянке», был не столь уж долгим, но неповторимое беллиниевское своеобразие уже определенно проявилось в характере

[1] Мерик-Лаланд, Энрикетта (1798—1867) — французская певица, сопрано. Обладала гибким чистым голосом, блестящей колоратурной техникой. Ее исполнение было отмечено глубоким драматизмом.

[2] Рубини, Джованни (1794—1854) — великий итальянский певец, получивший прозвище Король теноров. В 1816 году был приглашен Барбайей в Сан-Карло. Для него Беллини написал главную партию в своей опере «Пират», Доницетти — партию Короля в опере «Анна Болейн». В 1843—1845 и 1847 годах выступал в концертах и оперных спектаклях в России. Неоднократно пел на сценах Парижа и Лондона. Его пение, по свидетельству современников, буквально потрясало слушателей.

[3] Пачини, Джованни (1796—1867) — итальянский композитор и музыкальный педагог, автор 90 опер, симфонии «Данте», ораторий, реквиемов, кантат, писал по две-три оперы в год для различных музыкальных театров Италии. Его музыка удобна для пения, хотя и не отличается глубиной содержания. Лучшие его оперы — «Сафо», «Медея», «Царица Кипра», «Цезарь в Египте», «Ниобея». Выпустил ряд учебников по музыке.

[4] Котро, Гульельмо (1797—1847) — итальянский композитор, автор неаполитанских мелодий, использованных Ф. Листом в его фортепианном цикле «Венеция и Неаполь», занимался также издательской деятельностью.

музыки — «мягкой, нежной, ласковой, печальной, обладавшей к тому же своим секретом — способностью пленять сразу же, непосредственно, а не с помощью каких-то особых ухищрений...». Должно быть, тогда-то Дзингарелли и не удержался, сказав своим младшим ученикам: «Поверьте мне, этот сицилиец заставит мир говорить о себе».

Однако в то время, как Дзингарелли хвалил наперед музыку своего ученика, другой преподаватель Колледжа, присутствовавший на репетициях «Бьянки», находил в беллиниевской партитуре ошибки в гармонии. Это был Пьетро Раймонди, которого вместе с Лоренцо Руджи недавно назначили преподавателем гармонии на место Джакомо Тритто. Бесспорно эрудированный контрапунктист, он был отличным ремесленником, для которого искусство означало не столько творчество, сколько конструирование музыки в соответствии со строгими правилами классической школы.

Замечания, высказанные Раймонди по поводу одной из сцен «Бьянки», не могли не дойти до Беллини. Но если в тот момент, очень занятый, он не ответил на них, как обычно вулканическим взрывом, то навсегда запомнил оскорбление, которое хотел ему нанести Раймонди во имя соблюдения школьных правил. И позднее, когда подобная же история повторилась с «Пиратом», Беллини резко реагировал на нее в письменной форме, утверждая, что Раймонди, как прежде, так и теперь, «ничего не понял», и, призвав в свидетели своей правоты их общего учителя маэстро Тритто, попросил (через Флоримо) своего красноречивого друга Котро сделать так, чтобы «всему Неаполю стала известна глупость этого всезнайки квинт и октав...».

И синьор «Р...» был заклеймен навечно.

О том, как прошла премьера «Бьянки и Джернандо», кроме сведений, сообщаемых Флоримо, существуют еще два серьезных свидетельства. Одно принадлежит Доницетти, другое — Пачини. Доницетти, очевидно, под впечатлением, полученным накануне вечером на генеральной репетиции, с искренним восхищением написал на другой день своему учителю Симону Майру: «Сегодня вечером в Сан-Карло идет «Бьянка и Джернандо» (не Фернандо, потому что это грешно) нашего Беллини. Первое произведение — прекрасное, прекрасное, прекрасное, еще и потому, что это его первая работа. Она даже

слишком прекрасна, и я почувствую это через две недели, когда здесь пойдет моя опера...»

Пачини, вспоминая этот же эпизод примерно лет через сорок, выбирал более осторожные выражения: «...имела успех если не восторженный, то несомненно очень большой...» Флоримо к восхищению Доницетти и лицемерию Пачини добавляет факты, беспристрастно отмечая успех оперы, — он был «полный» и «аплодисменты, которые (Беллини) получил, были единодушны, непроизвольны и по-настоящему воодушевляющими». Опера, добавляет Флоримо, выдержала «не менее 25 представлений».

Два года спустя Беллини, вспоминая в письме к Флоримо о неаполитанском успехе «Бьянки», писал: «Я хорошо помню это, да и ты, наверное, тоже, что после «Бьянки» меня желали видеть во всех домах Неаполя...» Во всех за исключением одного — того единственного дома, куда Беллини хотелось войти, чтобы остаться там навсегда: дома судьи Фумароли, по-прежнему недоступного для него.

Должно быть, это был единственный случай, когда Беллини не придал значение успеху, благодаря которому сразу же был принят в высшем неаполитанском обществе. Ему гораздо важнее было дать понять судье Фумароли, что он кладет к его ногам свой успех, завоеванный в Сан-Карло. И преподнести этот подарок снова был послан художник Марсильи — ему было поручено просить у супругов Фумароли руки Маддалены от имени музыканта, «который с триумфом выступил в Сан-Карло».

Добрый Марсильи обнаружил, что столкнулся с редчайшим случаем упрямства. Эхо сан-карловского успеха Беллини долетело и до Фумароли, но «оно нисколько не тронуло родителей Маддалены...», которые «отказали и во второй раз, по тем же причинам, что и прежде»: «успех этот, восторженный отзвук которого еще слышен, никак нельзя считать твердым положением...»

«Когда же, — продолжает Флоримо, — Марсильи объяснил, что надежды на будущее рисуются самые блистательные, они дали понять, что слишком мало верят в это и с трудом...» После такого заявления, единственной целью которого было, по-видимому, желание оскорбить все самое святое, что было в устремлениях молодого человека, и которое так или иначе не оставляло никакой надежды на возобновление разговора даже в отда-

ленном будущем, посланцу не оставалось ничего другого, как, вежливо поклонившись, удалиться.

Добрый Марсильи так и сделал. И поначалу почувствовал облегчение, но потом понял, что ему предстоит другая, не менее трудная задача — сообщить Беллини об этом втором, еще более унизительном отказе.

«Помню, — рассказывает Флоримо, — мы вместе с Беллини ожидали, чем закончится миссия Марсильи, и можно себе представить, с каким волнением. Но едва Марсильи появился, Беллини сразу же понял по его лицу, хотя тот и пытался скрыть, что результат несчастливый. Я увидел, как он побледнел, услышав слова, подтвердившие его опасение, увидел, как его охватила дрожь. Но вскоре он собрал всю свою волю и, пожав мне руку, заверил, что будет продолжать борьбу и победит...» Как он собирался это сделать, было известно тогда только ему одному. Флоримо и судья узнали об этом спустя два года.

Со дня премьеры «Бьянки и Джернандо» — 30 мая 1826 года — до отъезда Беллини из Неаполя 5 апреля 1827 года прошло примерно одиннадцать месяцев, и нам неизвестно, как провел их музыкант. Флоримо молчит, и вместе с ним молчат все остальные биографы, даже не отмечая, хотя бы из любви к хронологии, этот период, который остается самым большим пробелом в беллиниевской биографии. Определенно известно, что жил он тогда в качестве гостя в Колледже Сан-Себастиано, но чем он был занят все это время? Писал ли музыку? Какую? Работал? Над чем? А может быть, эмоции, пережитые на премьере «Бьянки», и другие, более сильные волнения, вызванные отказом судьи Фумароли, так болезненно подействовали на него, что он занемог и у него пропало всякое желание писать музыку? Или, может быть, он вел переговоры о сочинении новых опер для Сан-Карло, Нуово или Фондо, либо уже тогда надеялся заключить контракт с театром Ла Скала? Все эти вопросы остаются без ответа. Другие сведения, имеющиеся у нас об этом периоде, весьма скудны и не все связаны с Беллини, но за неимением ничего лучшего приходится удовлетвориться ими.

Тогда же, в мае, Франческо Флоримо был назначен архивариусом Музыкального колледжа, и должность эту он будет достойно занимать более шестидесяти лет, основав одну из самых богатых и значительных музыкальных библиотек в мире. Партитура «Бьянки и Джернандо» была напечатана другом Беллини Гульельмо Котро, который сделал это за свой счет.

Помимо того, что известие об успехе «Бьянки» долетело до Катании благодаря письмам к родным и друзьям, а также через газеты, Беллини решил написать в муниципалитет, чтобы самому сообщить о своем успехе и, разумеется, выразить благодарность и признательность отцам города, что помогли ему достойно проявить свой талант. Письмо, посланное Беллини, конечно, потеряно, но сохранилась копия ответа, который мэр отправил Беллини 9 июля 1826 года.

Это вежливое, подобающее случаю письмо, в котором благородный представитель катанийцев изъясняется тоном отца отечества. А Беллини, добившись признания в Неаполе, отправив почтительное письмо и подарки — партитуру оперы, переписанную чьей-то рукой, но с пометками и указаниями автора, а также несколько экземпляров партитуры, напечатанных Котро, — начал постепенно освобождаться от обязательств, какие у него были перед самыми важными своими согражданами.

И наконец новость: 19 сентября 1826 года король Франческо подписал указ, по которому Музыкальный колледж Сан-Себастиано обязан был переехать в соседний монастырь Сан-Пьетро в Майелле и называться теперь именем этого святого. Словно бомба внезапно разорвалась в стенах консерватории, нарушив ее спокойную жизнь. Чтобы понять причину этой перемены, необходимо вернуться к событиям пятилетней давности — к марту 1821 года, когда был положен конец «новолунию конституционной свободы» неаполитанцев.

Как мы уже знаем, часть монастыря Сан-Себастиано занимала тогда канцелярия конституционного парламента. Когда же конституцию отменили и все пошло по-прежнему, было бы разумным вернуть помещение Музыкальному колледжу, но этого не произошло. В том крыле, где прежде находилась канцелярия парламента, разместили свои классы отцы-иезуиты.

С годами школа их разрасталась, желающих учиться все прибавлялось, и монахи обратились к королю с просьбой передать им и другое крыло монастыря, занимаемое Музыкальным колледжем. Король удовлетворил просьбу, и консерватории пришлось перебраться в соседний монастырь, где она размещается и поныне.

Переезд и беспорядок, вызванный перемещением ме-

бели, роялей, архива, пришлись на конец учебного года, и Беллини, как и другие учащиеся, испытывал на себе все связанные с этим неудобства, пока не был наведен наконец порядок. В здании Сан-Пьетро в Майелле ему также была отведена небольшая отдельная комнатка с окном в просторный двор, на втором этаже, вторая направо по коридору. В наши дни тут помещается канцелярия.

Единственное, что уцелело сегодня от старого Колледжа Сан-Себастиано, это дверь от комнатки «маэстрино», которую Флоримо велел перенести в новое помещение, чтобы сохранить ее.

Именно в этот период творчества Беллини в Неаполе появился импресарио Доменико Барбайя. Он родился в Милане в бедной семье и не получил никакого образования. Но он обладал такой фантастической энергией, такой изворотливостью и столь чуткой интуицией, что очень скоро занял заметное место в итальянской музыкальной жизни первой половины XIX века. В молодости он был официантом в баре и усердно посещал игорные дома. Потом, придумав свою знаменитую «барбайяту» — молочно-шоколадный напиток, получивший его имя — и открыв свои игорные дома, он сумел собрать значительные средства, которые начал вкладывать в театральную антрепризу.

Театр — это страсть, способная обернуться бездонной бочкой, в которую неопытный импресарио может бросать и бросать все свои средства до последнего сольдо. Но Барбайя, несмотря на известное всем невежество, не только имел какое-то особое чутье на все, что может принести ему прибыль, но и обладал хорошим вкусом, и это позволяло ему отбирать людей, которые помогали ему увеличивать и без того уже немалый капитал.

Предприимчивый, дерзкий, лишенный каких бы то ни было предрассудков, Барбайя получил прозвище Наполеон импресарио за свою необыкновенную хватку в театральных делах, за умение отражать самые непредвиденные удары, преодолевать любые, какие только ни возникали перед ним препятствия. Казалось, в его характере были соединены самые противоречивые свойства. Он был добрым и злым, был ворчливым и ласковым, был до такой степени скупым, что скряжничал, отсчитывая гроши какому-нибудь несчастному статисту, и настолько щедрым, что смог за свой счет восстановить театр Сан-Карло, сгоревший в 1816 году.

Начиная с 1809 года он постепенно захватил в свои руки антрепризы всех театров Неаполя и взял за правило предлагать контракт на сочинение новой оперы для королевских театров Сан-Карло и Фондо юным выпускникам Колледжа, которые подавали надежды. Барбайя повторял обычно, что «затратив совсем незначительную сумму, он находил среди этой молодежи тех, кто потом помогал ему заработать во много раз больше».

И надо сказать, он никогда не ошибался — ведь Меркаданте, Конти, оба брата Риччи, выпускники неаполитанского Колледжа — дебютировали своими операми в его антрепризе, а с Россини, Пачини и Доницетти он постоянно заключал контракты на длительные сроки.

Беллини был послан ему самой судьбой, которая в мае 1826 года приняла облик графа Нойя, директора Музыкального колледжа и всех неаполитанских театров. Это граф ввел — что очень важно — знаменитый параграф в контракте, который обязывал всех импресарио ставить каждый сезон оперу лучшего выпускника Колледжа, к тому же определив тому денежное вознаграждение.

Но 300 дукатов, какие Беллини получил за свою оперу, показанную в Сан-Карло, были для Барбайи не таким уж большим расходом. В музыке этого «мальчишки», а главное, в его глазах опытный импресарио приметил нечто необычное, не похожее на многих других композиторов, что были его крестниками.

Для Барбайи, не слишком обольщавшегося аплодисментами короля и бурбонского двора, а также чрезмерным восторгом неаполитанской публики, это был «мальчишка», которого не следовало упускать из виду.

Очень возможно, что и сам Беллини тоже пытался обрести покровительство могущественного импресарио, который, стоило ему лишь сказать слово, мог вознести его до любых высот, но делал это с благородным достоинством, какое было присуще ему всегда, полагаясь на свое savoir faire[1]. Разумеется, изысканные манеры молодого человека, живость речи и, самое главное, искренность чистого взгляда и добрая улыбка не могли не понравиться ворчливому импресарио, который наделил его прозвищем Барон, должно быть, полушутя, а возможно, и выражая тем самым свою симпатию.

[1] Умение действовать *(фр.)*.

Как раз в это лето 1826 года Барбайя получил разрешение губернатора Милана принять участие в антрепризе театров Ла Скала и Каноббиана. И конечно же, вокруг него сразу умножился хор умоляющих и надеющихся композиторов и певцов, посыпались рекомендации в пользу того или иного просителя.

Хотя Беллини сам не обращался к Барбайе ни с какими просьбами и не прибегал к рекомендациям влиятельных лиц, поскольку был по характеру человеком гордым, тем не менее он тоже надеялся получить контракт в Милане, тем более что ворчливый импресарио, похоже, весьма благосклонно отозвался о его опере. Однако он сумел выждать — по-сицилийски — пока не настанет его час, полагаясь больше на бога, чем на ближнего.

И все же одно влиятельное лицо без ведома Беллини порекомендовало его Барбайе. Это был Джованни Пачини, тот самый, который хвалился этим поступком в своих «Воспоминаниях»: «Я предложил Барбайе — и горжусь этим — пригласить в качестве официального композитора театра Ла Скала моего знаменитого соотечественника...»

Вспомним, однако, что эпизод этот Пачини описывает спустя примерно сорок лет, то есть когда имя его сограждания было уже всемирно известным, а Флоримо в связи с этим же фактом замечает: «Успех «Бьянки и Джернандо», а также совет того, кто, наверное, хотел удалить Беллини из Неаполя, побудили Барбайю предложить молодому композитору сочинить для осеннего сезона Ла Скала обязательную новую оперу...» и тут же уточняет — несмотря на свое «наверное» — что речь идет о Пачини, чей коварный, вероломный характер со временем весьма крепко ощутит на себе катаниец, что и послужит причиной неистребимой неприязни, которую он всегда будет испытывать к этому своему случайному земляку.

Со своей стороны, Беллини нигде и никогда не вспоминал о помощи, полученной от Пачини. Два года спустя со свойственной ему искренностью он будет утверждать: его «Бьянке» в Неаполе «так аплодировали и так восхищались ею, что подобное могли бы желать многие маэстро, имеющие контракты в Милане...». Если же Пачини и в самом деле был таким завистливым, скверным человеком, каким предстает в письмах Беллини и каким рисует его Скерилло, то он должен был пожа-



Vincenzo Bellini

Винченцо Беллини. *Гравюра Джироламо Боцца по рисунку Натале Скьявоне.*

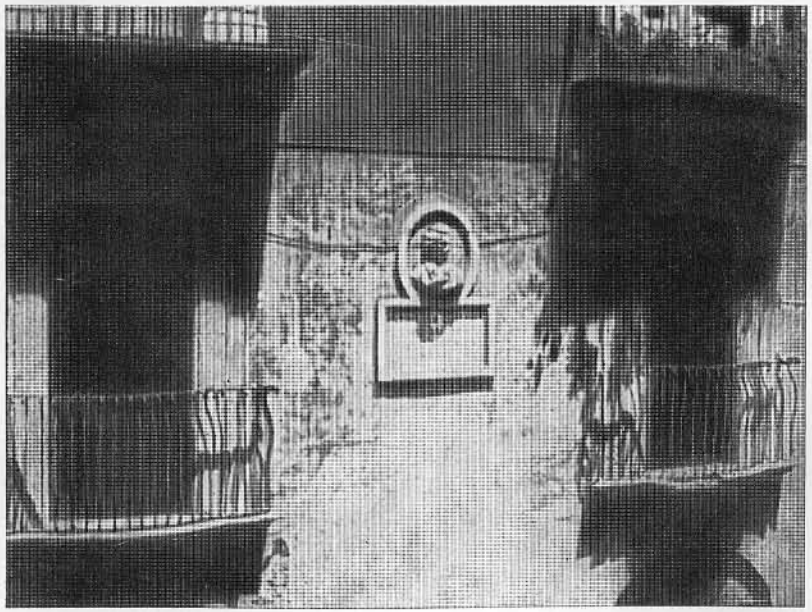


Вход в дом семьи Беллини, где теперь находится музей композитора.



Никола Антонио Дзингарелли, неаполитанский композитор, учитель Беллини.
Литография Данези по рисунку В. Рошони. Рим. 1845 год.

Дом, где родился Беллини, фасад, выходящий на виа делла Корса (теперь виа Витторио Эммануэле).



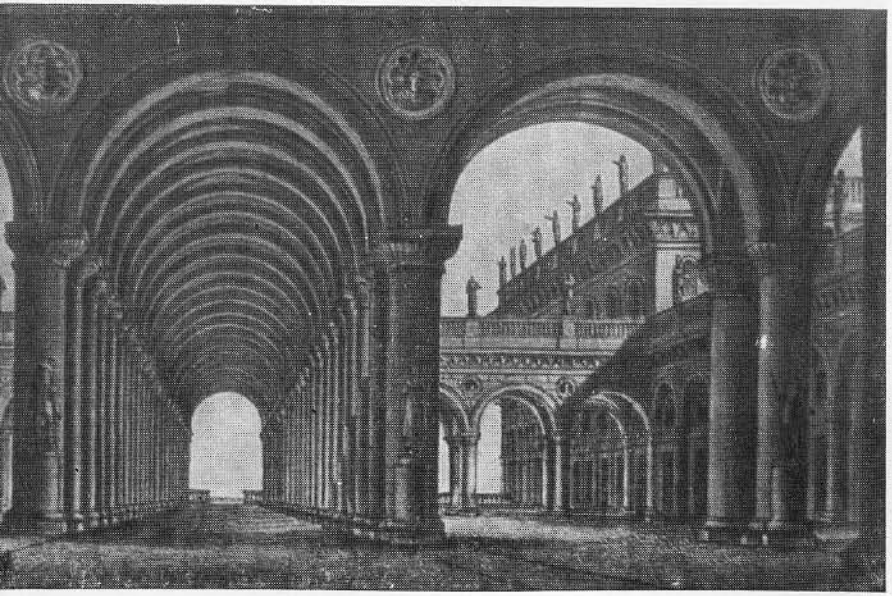


Комната, в которой родился В. Беллини.



Джудитта Турина. *Пастель Луиджи Бьянки.*

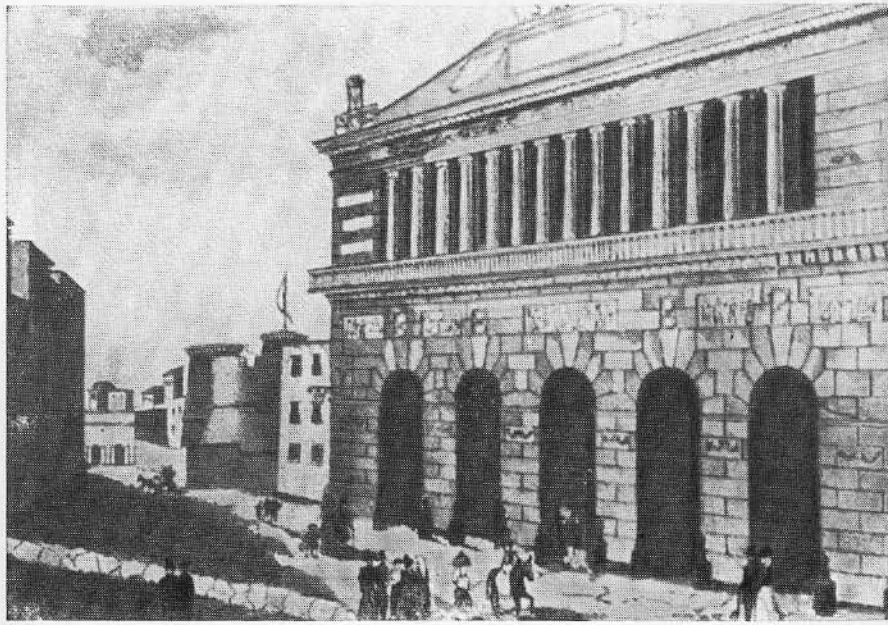
Декорация Алессандро Санквирико к опере «Бьянка и Фернандо».

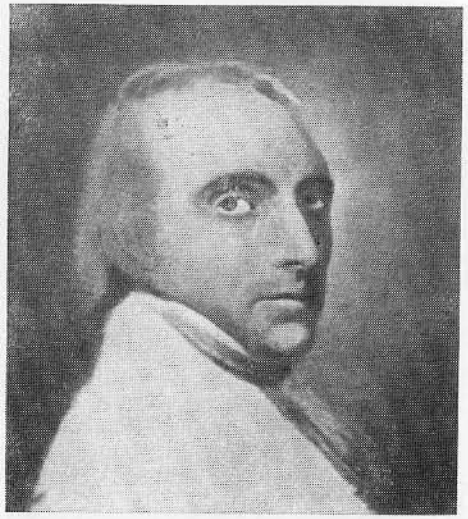


Винченцо Беллини в юности. *Портрет маслом работы Федерико Мальдарелли, выполненный по заказу Франческо Флоримо.*



Театр Сан-Карло в Неаполе. *Гравюра середины XIX века.*





Алессандро Ролла. *Рисунок О. Сильвестри.*



Феличе Романи, поэт, журналист, автор более ста оперных либретто. Для Беллини написал семь либретто. ▷

Импресарио Доменико Барбайя. *Портрет работы неизвестного художника.*





Мария Фелисита Малибран-Гарсиа. *Предположительно копия Л. Педрацци с портрета Карла Брюллова.*



Миниатюрный портрет В. Беллини *работы Марии Малибран.*



Джудитта Гризи, первая исполнительница партии Ромео в театре Ла Фениче в Венеции в 1830 году. *Литография Дейе.*



Мария Малибран в роли Амины в опере «Сомнамбула».



Джованни Рубини.

Антонио Тамбурини.



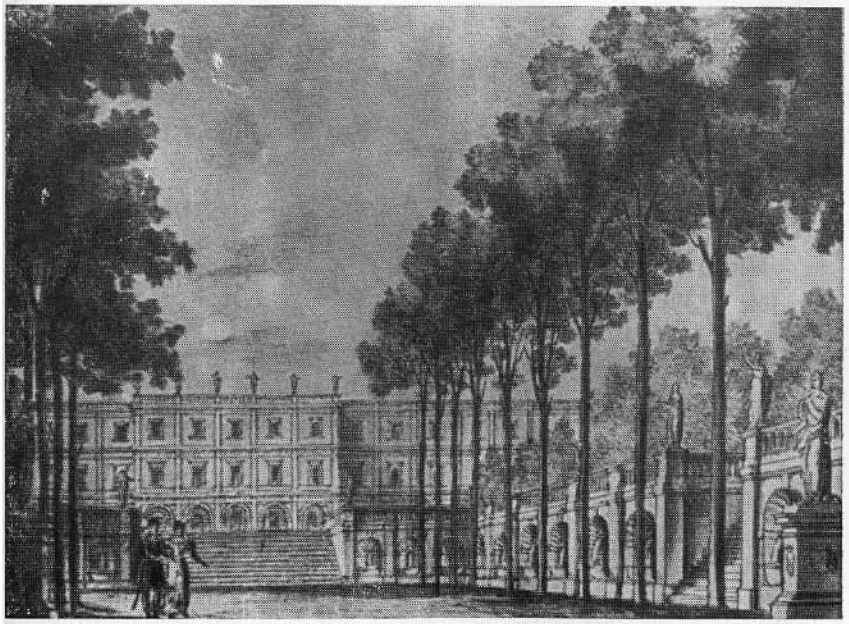


Портрет Винченцо Беллини, выполненный художником С. Каммарано в то время, когда композитор учился в консерватории Сан-Себастиано.



◁ Лоренцо Бонфильи — первый исполнитель партии Тебальдо в опере В. Беллини «Капулети и Монтекки» в театре Ла Фениче в 1830 году.

Декорация Алессандро Санквирико к опере «Капулети и Монтекки».





Джованни Давид.

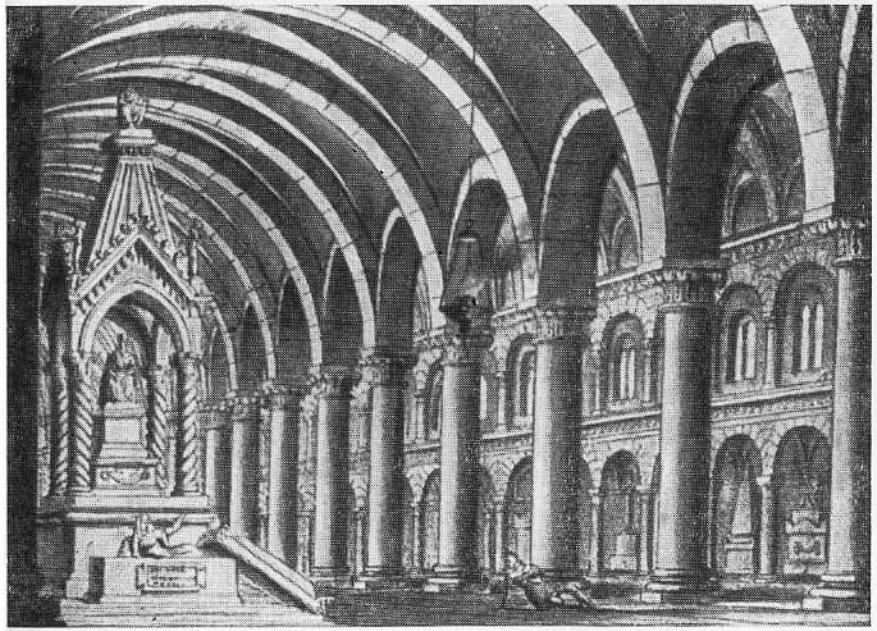


Саверио Меркаданте.

Луиджи Лаблаш.



Декорация Алессандро Санквирико к опере В. Беллини «Капулети и Монтекки».





Литография Лемерсье «Современные артисты»: Рубини, Лаблаш, Донцелли, Пурри, Шелле, Лавассер, Поншар, Бордоньи.

леть, и немало пожалеть, что посоветовал Барбайе пригласить этого юношу, которому суждено было настолько обойти его.

Итак, Беллини был ангажирован Барбайей на сочинение обязательной новой оперы для осеннего сезона в Ла Скала. Контракт вступал в силу в апреле 1827 года, но переговоры о нем шли уже в феврале — марте. Беллини предстояло отправиться в Милан. Он должен был получать там вознаграждение — «сто дукатов ежемесячно с апреля по октябрь и в течение этого срока обязан был непременно вывести свою оперу на сцену...»

«Легко представить, как обрадовался Беллини этому предложению», — продолжает Флоримо, и мы верим ему, но мы убеждены также, что обрадован был, только совсем иначе, и сам его друг-архивариус, считавший, что с отъездом Беллини из Неаполя разорвутся наконец цепи, которые привязывали его к этому городу, где любовные муки мешали творчеству музыканта.

В течение одиннадцати месяцев, которые прошли со дня премьеры «Бьянки», Флоримо не мог отметить никаких значительных событий в жизни Беллини: ни одного случая какого-либо проявления воли, ни глубокого страдания, которое побуждало бы его серьезно работать. Если же он и написал за это время какие-то нотные страницы, то это была совсем не та музыка, какую ждал Флоримо от автора «Бьянки».

Теперь же при мысли об отъезде, о предстоящей разлуке, о расстоянии, которое будет разделять его с любимой девушкой, огонь в груди Беллини вспыхнул с новой силой, былая страсть опять стала «неугасимой», как пел он в давней своей ариетте, написанной для Маддалены. Даже сам Флоримо, обычно столь дипломатичный, не может сказать определенно, пошло ли предложение Барбайи «на пользу или во вред» страсти Беллини, но добавляет, что «голос славы не мог не отозваться громким эхом в этой душе... Ликующий, он согласился на все условия, не сомневаясь, что путь к славе станет для него и путем к счастливой любви». После двух отказов он все еще надеялся, но теперь скорее ради нее, бедной девочки, чем из уверенности, что все получится как надо.

Время летело быстро. Отъезд был назначен на 5 апреля. Он должен был уехать в Милан вместе с Рубини, который взялся служить ему гидом в этой громадной ломбардской столице. Настала пора прощаться. Сначала

он нанес визиты вежливости во многие аристократические семьи, которые после успеха «Бьянки» приглашали его в свои салоны, а потом попрощался с самыми сердечными друзьями — семьями Андреана и Котро. Они любили и ценили его с самых первых лет ученичества.

Попрощался и с Колледжем, со старым маэстро Дзингарелли, возлагавшим на него такие надежды, с товарищами, с «любимой» комнатой, в которой жил в новом здании. Вернул казенное имущество в хозяйственное управление и передал Флоримо свои личные вещи — два железных стула, три доски от кровати, ящик, в котором держал белье, стеганое одеяло и все ноты, потому что везти их в Милан — слишком большая тяжесть. Их было восемнадцать томов в переплетах — оперы Россини, квартеты, квинтеты и симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, некоторые вокальные произведения. Флоримо он оставил также свой небольшой рояль, на котором сочинил «Адельсона» и «Бьянку», чтобы тот продал его при случае.

И наконец, накануне отъезда Беллини попрощался с Маддаленой. Они виделись тайком в доме друзей. Флоримо, бывший свидетелем последней встречи несчастных влюбленных, был настолько взволнован, что, описывая ее, даже в какой-то мере утратил свою обычную сухость. «Можно представить, — пишет он, — как страдали они от жестокой разлуки, которая, верилось им, будет недолгой, тогда как в вечной книге судеб было начертано, что они расстаются навсегда».

Тысячи заверений и тысячи клятв давали они друг другу, обливаясь слезами. Флоримо отмечает эти подробности не столько для того, чтобы придать расставанию театральный эффект финала акта, сколько стремясь показать, как сердце Беллини отдало последнюю, искреннюю дань самой чистой любви в его жизни.

В более позднем и, возможно, вымышленном эпизоде мы видим Беллини в дилижансе, увозящем молодого композитора в Милан. Его товарищами по путешествию были, кроме Рубини, и другие певцы. Все они знали о несчастной любви, из-за которой тот столько страдал прежде и теперь, разлучившись, мучился как никогда.

Видимо, желая пошутить и немного развеселить его, они стали распевать похоронные марши. Беллини молчал. Но когда кто-то посмел начать ариетту «Нежный образ моей Филли...», он вскипел бешеным гневом. Каждая нота этой мелодии была окроплена его слезами. И эти чужие люди вздумали теперь насмехаться над его горем. Беллини не ограничился звонкими пощечинами и дал волю кулакам. Понадобилось немало усилий, прежде чем утихла буря негодования.

Так или иначе, этот взрыв Беллини показал товарищам по искусству, что каждый сицилиец — это остров и что только он сам вправе говорить о своих чувствах. И если ему хочется рассказать кому-нибудь о них, то он делает это на языке музыки и поэзии.

VIII
В СТОЛИЦЕ ОПЕРЫ

Приехав 12 апреля 1827 года в Милан и выйдя из дилижанса в квартале Дель Монте — в том самом квартале, где высаживались пассажиры едва ли не со всей Европы, Беллини, должно быть, почувствовал себя одиноким и неприкаянным, несмотря на письма, какими его снабдили Дзингарелли и некоторые неаполитанские друзья, — слишком непохож был этот город на тот, который он покинул. Ему повезло: как раз в это время в Милане жил Саверио Меркаданте, приехавший из Турина ставить на сцене театра Ла Скала свою новую оперу «Горец», премьера которой должна была состояться 16 апреля, то есть через четыре дня после приезда Беллини. О прибытии молодого катанийца Меркаданте предупредили заранее Флоримо и Дзингарелли, и он дружески встретил молодого коллегу, уделив ему все свободное время, какое оставалось от репетиций спектакля.

Возможно, Беллини нашел прибежище там же, где остановился Меркаданте. Это была одна из тех гостиниц, которые сегодня мы назвали бы пансионом. Ее содержала, наверное, какая-нибудь бывшая актриса, потому что здесь снимали комнаты певцы и композиторы. Здание находилось в квартале Санта-Маргерита, в двух шагах от театра Ла Скала и совсем близко от магазина Рикорди [1]. Пансион этот, несомненно, являлся составной частью театрального мира Милана того времени. Комната, которую занимал Беллини, была, по-видимому, небольшой, не очень удобной и размещалась под самой

[1] Рикорди, Джованни (1785—1853) — основатель знаменитого музыкального издательства в Милане. Специализировался на публикации опер итальянских композиторов: Россини, Беллини, Доницетти, Верди. Издательство существует и поныне.

крышей, но он приспособился ко всему и не имел никаких претензий. Очень возможно, что юноша удовольствовался бы только жильем и предпочел питаться в траттории.

Обретя пристанище, Беллини принялся строить свой круг знакомств и друзей, создавать свой небольшой мир в Милане, который поначалу показался ему полупустым, но теперь постепенно, по мере того, как он осваивался, с каждым днем становился для него все более многолюдным.

Среди рекомендательных писем, какими снабдил его Дзингарелли, одно, особенно горячее, предназначалось давнему ученику маэстро, в прошлом преподавателю класса рояля в Миланской консерватории, но уже отошедшему от дел из-за возраста.

Это был маэстро Франческо Поллини, родившийся шестьдесят четыре года назад в Любляне, однако всю жизнь проведший в Милане. И женат он был на коренной миланке — синьоре Марианне. Детей у них не было. Жили супруги в удобной квартире в квартале Сончина-Мерате. Несмотря на старческие недуги, на которые синьора Марианна без конца жаловалась за обоих — за себя и за мужа — существование их было спокойным и довольно обеспеченным.

Маэстро Поллини, возможно, по-прежнему давал частные уроки игры на рояле либо находил себе какое-нибудь другое занятие — сочинял упражнения или камерную музыку для своего любимого инструмента, школу которого он создал в Милане на серьезной современной тогда основе. Жена его играла на арфе, вероятно, мечтала стать виртуозом, но к тому времени, когда синьора Марианна познакомилась с Беллини, она уже превратилась в превосходную домашнюю хозяйку, целиком поглощенную заботами о муже и хлопотами по дому.

Очень религиозные люди, Поллини жили в мире с господом и с ближними своими, но то обстоятельство, что они так и не узнали счастья иметь детей, накладывало глубокую печаль на их размеренную жизнь, и печаль эта никогда не покидала сердца пожилых супругов.

Беллини с присущей ему живостью и юношеской восторженностью был для них словно луч солнца, озаривший дом. Он появился у них весной и оживил их печальное жилище, взбодрил остывшую кровь стариков, согрел души и пробудил в сердцах тот великий дар господень, каким является любовь.

Возможно, Дзингарелли присылал к Поллини и других своих учеников, того же Меркаданте, но никто не был принят здесь так, как Беллини. Точно ребенок, жаждущий любви и ласки, нуждающийся в надежном крове и спокойном приюте, где могла бы отдохнуть его переполненная замыслами голова, пылкий, неопытный, ждущий советов, которые помогли бы ему пробиться в искусстве. Беллини нашел здесь то, что искал, особенно в сердце синьоры Марианны — она, должно быть, своей сердечностью и приветливостью напоминала ему мать.

И, наверное, поэтому он называл ее мамой. Милая, добрая старушка приняла это обращение как подарок судьбы: печаль ее смягчилась и, должно быть, впервые в жизни она произнесла: «Сын мой!» Так она и звала Беллини до конца своих дней.

Супруги Поллини помогли молодому композитору освоиться в новой обстановке, повели его по лабиринтам музыкальных кругов, познакомили со многими семьями, стали распорядителями времени и денег своего «сына». И если они не предложили ему переехать к ним, то лишь потому, что желали предоставить полную свободу творить, а также покидать свою комнату и возвращаться домой, когда хочется. Но два раза в неделю они ждали его к обеду, и, кроме того, Беллини почти каждый вечер навещал их и музицировал с маэстро Поллини. И можно предположить, что именно в эти вечера он узнал сочинения многих композиторов классиков и романтиков, с которыми не имел возможности познакомиться в Неаполе.

Со своей стороны, Меркаданте, уже хорошо известный в Милане еще с 1821 года, со времени триумфа в Ла Скала его оперы «Элиза и Клаудио», пока жил здесь, помогал Беллини войти в те семьи, которым рекомендовал его Дзингарелли и с которыми он давно был знаком сам.

Теперь, когда Милан начал принимать молодого катанийца в своих привилегированных кругах, следовало серьезно подумать о новой работе. Прежде всего нужно было найти поэта, который не был бы ни Тоттолой, ни Джилардони, ни даже Гаэтано Росси, официальным либреттистом театра Ла Скала.

В то время самым лучшим стихотворцем, писавшим оперные либретто, считался Феличе Романи[1] — генуэ-

[1] Романи, Феличе (1788—1865) — итальянский поэт и

зец по рождению, адвокат по образованию и поэт по душевной склонности. Беллини слышал о нем еще в Неаполе — говорили, что это Альфьери[1] и Метастазио, слитые воедино. Он знал, что крупнейшие музыканты (не говоря уже о всех прочих композиторах, старых и молодых, ангажированных главными итальянскими театрами) обращались и обращаются к нему, желая получить либретто, которому был бы обеспечен успех. Так или иначе, знакомясь с текстами, написанными Феличе Романи для опер, ставившихся в Сан-Карло и Нуово, Беллини сам убедился, что в переложении генуэзского поэта любой сюжет превращался в произведение искусства, в котором события, развивающиеся в логически последовательных и выразительных сценах, были обогащены стихами, отличающимися классическим стилем и изысканностью формы.

Возможно, Беллини покинул Неаполь с уверенностью, что именно Феличе Романи напишет либретто оперы, какую он должен сочинить для театра Ла Скала. Среди рекомендательных писем, лежавших у него в кармане, два были адресованы знаменитому поэту — одно от Дзингарелли — тот горячо советовал поддержать его ученика, о котором отзывался самым лучшим образом, другое, менее сентиментальное и более деловое, от Барбайи — тот высказывал пожелание, чтобы поэт и музыкант в счастливом согласии принялись за работу.

Саверио Меркаданте представил Беллини Феличе Романи. Свидетельство об этом синьоры Эмилии Бранка, вдовы поэта, подтверждается тем фактом, что муж ее был автором либретто «Горца», оперы, которую Меркаданте только что закончил для Ла Скала и репетиции которой как раз в это время завершались. Поэт и музыкант присутствовали на них. Меркаданте вполне мог привести с собой Беллини и представить Романи. Возможно, торопливо, в полутьме театрального зала. Формальное знакомство, и только, так как поэт был тогда поглощен заботами, связанными с предстоящей премьерой, а приезжий молодой музыкант, должно быть, оробел перед такой знаменитостью.

либреттист. Его романтически взволнованные, написанные звучными стихами драмы охотно перелагали на музыку выдающиеся композиторы — Россини, Доницетти, Беллини, Верди, Мейербер, Меркаданте, Майр и другие.

[1] Альфьери, Витторио (1749—1803) — итальянский драматург и поэт. Значительное влияние на его творчество оказали идеи французских просветителей. Его «трагедии свободы» — «Заговор Пацци», «Тимолеон», «Брут I», «Брут II» были любимыми среди итальянских якобинцев. Выступал и как публицист с трактатами «О тирании», «О властителе и литературе» и др.

Романи исполнилось тридцать девять лет, пятнадцать из которых он отдал сочинению либретто и занятиям журналистикой, что принесло ему немалую известность в литературных кругах, особенно после смелых споров с писателями-романтиками, главным образом с Алессандро Мандзони[1], героев его романа «Обрученные» он считал слишком приземленными и грубыми (тогда вышло второе издание этого романа). Привлекла внимание полемика поэта с Томмазо Гросси[2], который в 1826 году опубликовал начальные песни поэмы «Ломбардцы в первом крестовом походе». Блистательная литературная деятельность Романи, превозносимая также поэтом Винченцо Монти[3], возвела генуэзского поэта на пьедестал, высота которого ему, чье тщеславие не могла скрыть никакая лакировка, была явно по душе.

Беллини еще не было двадцати шести лет, и две оперы, которые он написал и поставил в Неаполе, могли считаться хорошим авансом, заставившим импресарио поверить, что он сможет оправдать возлагавшиеся на него надежды. Теперь в Милане он должен был подтвердить это, завоевать свое собственное место в музыке, приобрести большую и, если богу будет угодно, долгую известность. Это желание работать и продвинуться в искусстве, по-видимому, и помогли молодому катанийцу избавиться от скованности во время одной из первых бесед с Романи, которая, весьма вероятно, проходила без свидетелей на квартире поэта, находившейся во дворе дома Гаффорини на виа дельи Оменони.

Возможно, Романи ничего и не слыхал прежде о

[1] Мандзони, Алессандро (1785—1873) — классик итальянской литературы, автор всемирно известного исторического романа «Обрученные».

[2] Гросси, Томмазо (1790—1853) — итальянский поэт, писатель, один из основателей романтизма. Его называли Беллини в поэзии. Наиболее известны его произведения — поэма «Ломбардцы в первом крестовом походе» (на сюжет которой Дж. Верди написал одну из своих ранних опер) и исторический роман «Марко Висконти», переведенный на русский язык.

[3] Монти, Винченцо (1754—1828) — итальянский поэт и драматург, автор оды «На освобождение Италии», трагедий «Галеотто Манфреди», «Аристодем», «Кай Гракх». Больше всего прославился своим переводом на итальянский язык «Илиады» Гомера.

Беллини и теперь знал о нем лишь то, что написали в рекомендательных письмах Дзингарелли и Барбайя — выражения и слова в них были, конечно, самые горячие, но они могли и ничего не означать. Лучшую рекомендацию Беллини дал себе сам, когда начал увлеченно рассказывать поэту о своем замысле оперы, какую он хотел сочинить для Ла Скала. Вот тогда, только тогда Романи начал с заинтересованным вниманием присматриваться к этому мальчику, который, отбросив всякую робость, говорил со страстью и энтузиазмом.

Несмотря на свое южное произношение и на диалектные слова, которые он тут же переводил на итальянский язык, юноша, как вспоминает жена поэта Эмилия Бранка, «сумел выразить свои мысли ясно и умно», но, самое главное, чувствовалось, что «он полон того страстного жара, какой горит в душе каждого сицилийца». Когда он заговорил о своем замысле, казалось, весь осветился, вспыхнул ярким огнем, который невольно передавался другим. Именно этот огонь и растопил олимпийское спокойствие поэта. Увлеченный бурной лавиной вдохновения, тот сошел со своего пьедестала и охотно согласился сотрудничать с молодым катанийцем.

«...Никто лучше меня, — напишет впоследствии Феличе Романи, — не смог проникнуть в самые потайные недра этого благородного ума и увидеть там источник, где рождалась искра его вдохновения... Лишь мне одному удалось прочитать в этой поэтической душе, в этом пылком сердце, в этом пытливом уме, стремившемся вырваться за пределы, в которых его держали школьные правила и услужливое подражательство, что ему нужна другая драма, другая поэзия, совсем не похожая на ту, что испорчена дурным вкусом нашего времени, тиранией певцов, нерадивостью театральных поэтов и еще большей нерадивостью сочинителей музыки...»

Романи — надо отдать ему должное — понял, что Беллини хотел вернуть оперу к ее благороднейшему истоку — к музыкальной драме, к той выразительности искусства, которая, наделив слова мелодией, переводит разговорную речь на язык музыки и выражает в пении человеческие чувства. Он думал о драме, которая должна быть спета, короче, о такой драме, где каждый персонаж в мелодическом кругу своей сцены или в музыкальности речитатива, выйдя за границы слова, смог бы передать волнение своей души.

Результатом этой первой встречи, этой «общности идей и устремлений», как вспоминала жена поэта, стало либретто оперы «Пират», сюжет которого, по мнению самого Романи, «способен, если я не ошибаюсь, затронуть самую чувствительную струну его сердца...». Так началось одно из самых ярких и плодотворных творческих содружеств в истории итальянской музыки XIX века.

Сейчас весьма трудно определить, взят ли сюжет «Пирата» из какой-нибудь драмы или модного в то время романа или, весьма вероятно, его придумал сам Романи, как можно предположить, в знак уважения за «превосходную общность идей и устремлений» между ним и композитором. И мы не в состоянии решить, почему действие оперы происходит на Сицилии, в каком-то вымышленном герцогстве Кальдора, расположенном, как можно понять по намекам некоторых действующих лиц, где-то на Тирренском побережье между Палермо и Мессиной.

Но Сицилия — не главное, что определяет события в опере (они могли происходить где угодно, на побережье любого моря). Некоторые указания на историческую эпоху — XIII век, как обозначено в либретто — имеются в авторских ремарках и в репликах действующих лиц. Передадим вкратце сюжет оперы.

Граф Гуальтьеро ди Монтальто, сторонник короля Арагоны, был изгнан из Сицилии герцогом Эрнесто ди Кальдора, который помог брату французского короля Карлу Анжуйскому поработить остров. Вражда между графом и герцогом обостряется личными мотивами — Эрнесто влюблен в невесту Гуальтьеро Имоджене. Изгнав графа, он вынуждает Имоджене стать его женой.

Король Арагоны вооружил морских пиратов и во главе их поставил Гуальтьеро, который начал бороздить моря и топить анжуйские корабли. В одном из сражений, происходящем во время сильной бури, Гуальтьеро терпит поражение от флота анжуйцев, которым командует герцог Эрнесто. Пират вместе с немногими оставшимися в живых соратниками оказывается прибитым к берегам герцогства Кальдора. Он узнает от прорицателя-отшельника судьбу своей невесты.

Тем временем Имоджене, видевшая вещий сон, спешит на помощь потерпевшим кораблекрушение. Молодые люди, бывшие когда-то женихом и невестой, узнают друг друга. На упреки Гуальтьеро Имоджене отвечает слеза-

ми: она все еще любит его, но, увы, Эрнесто, ее муж и отец ее сына. В гневе пират готов убить ребенка, который бежит к матери, однако отчаянный крик Имоджене удерживает его от бессмысленного преступления.

Эрнесто возвращается в Кальдору победителем под торжественный марш и хор воинов. Узнав, что на берег высадились какие-то люди, потерпевшие кораблекрушение, Эрнесто хочет выяснить, кто это. Но Гуальтьеро удается остаться неузнанным — он называет предводителем другого пирата, погибшего в бою. Эрнесто опасается, как бы люди, высадившиеся на побережье, не проникли в глубь его владений, но по просьбе Имоджене соглашается оставить их на свободе при условии: на рассвете они уйдут в море.

Ночью перед отплытием Гуальтьеро и Имоджене встречаются вновь. Молодой человек хочет, чтобы Имоджене последовала за ним, разделив его бурную пиратскую жизнь, однако она отказывается: ее место теперь возле мужа и сына. Об их встрече узнает Эрнесто. Два смертельных врага обнажают мечи. В результате дуэли герцог ди Кальдора падает мертвым. Совет рыцарей осуждает Гуальтьеро на смерть, и тот бросается в бушующие волны. Имоджене от горя сходит с ума.

К сожалению, не сохранились какие-либо свидетельства (в отличие от некоторых других опер) о том, как сочинялось это произведение, занимающее столь важное место в творческой судьбе Беллини. Конечно, он постоянно писал родным и далеким друзьям, сообщая о своей работе. Флоримо он посылал, как обычно, списки стихов, которые казались ему самыми яркими, и музыкальные номера, какие находил наиболее удачными. Но как сочинялся «Пират» — остается тайной. Дошедшая до нас переписка Беллини начинается только с письма, где он сообщает дяде Ферлито о большом успехе своей музыкальной драмы.

Флоримо, издали наблюдавший за созданием оперы, ссылаясь на сведения, полученные от друга, уверяет нас, что «...«Пират», над которым он начал работать, занимал его мысли с утра до ночи», и добавляет: «Он жил все время в том волнении, в тех тревогах и надеждах, которые не покидают человека, стремящегося во что бы то ни стало достичь цели...»

Следовательно, Беллини работал над «Пиратом» с необычайным рвением, отлично сознавая, что от этой оперы зависит все его будущее. По всей вероятности, он

уже тогда пользовался методом, который откроет впоследствии одному палермскому другу: «...я внимательно изучаю характеры действующих лиц, страсти, которыми они охвачены, и чувства, которые их волнуют. Проникшись всем этим, я представляю себя на месте каждого из героев и стараюсь почувствовать и как можно сильнее выразить их волнение. Зная, что музыка складывается из разнообразия звучаний и что человеческие страсти проявляются в речи изменениями интонации и силы звука, я в результате постоянного наблюдения нашел язык чувства для своего искусства.

Запершись в своей комнате, я начинаю декламировать роль каждого персонажа драмы со всем пылом и страстью и в то же время наблюдаю за модуляциями своего голоса, за ускорением или замедлением речи, наконец, за акцентами и манерой выражения, которые невольно рождаются у человека, одержимого страстью и волнением, и нахожу в них музыкальные мотивы и ритмы, какие могут выразить чувства и передать их другим людям с помощью гармонии.

Сразу же набрасываю все это на бумагу, проигрываю на рояле, и если испытываю при этом такое же сильное волнение, считаю, что удалось найти то, что нужно. В противном случае все начинаю сызнова и работаю до тех пор, пока не достигну своей цели...» [1]

Мы можем представить себе, как Беллини, уединившись в своей комнате, повторял слова Гуальтьеро, Имоджене, Эрнесто и других персонажей «Пирата», с жаром декламируя звучные стихи Романи, возбуждавшие его фантазию музыканта, воспламенявшие его творческое воображение. «Сам видишь по «Пирату», что меня вдохновляли стихи, а не ситуации», — признается он через год Флоримо, приведя для примера фразу «Как ангел небесный» из знаменитой каватины Гуальтьеро.

Из декламации стихов рождалась музыка оперы: мелодия, которую он нервными знаками набрасывал на нотную бумагу, чтобы затем переработать ее, обогатить сопровождением и инструментальными красками. Потом он еще много раз с новым вдохновением возвращался к уже проделанной работе: при этом не смотрел на первый вариант и был способен выбросить уже почти готовый номер, чтобы заменить его иным, более совершенным.

[1] A. Gallo. Sull'estetica di V. Bellini. Palermo, 1843 (Галло А. Об эстетике В. Беллини. Палермо, 1843).

IX
«ПИРАТ» ВОЗВЕЩАЕТ РЕФОРМУ

Итак, Беллини принялся за сочинение оперы с энергией, на какую только был способен. Возможно, он целый день проводил в своей комнатке. Чрезвычайно строгий к себе и окружающим, он не любил, когда ему мешали работать. Привратница в доме, где он жил, получила приказ не пускать к нему никого, кто бы ни приходил, и требование это должно было строго соблюдаться. Суровость его испытал на себе даже Феличе Романи, который, видимо, зашел к музыканту, чтобы обсудить какую-то сцену либретто.

Беллини делал небольшой перерыв в работе лишь для того, чтобы сходить в тратторию или к Поллини, где он проигрывал маэстро все сочиненное днем или за время, пока они не виделись. Мнение Поллини было, конечно, первым и самым желанным из всех, какие он хотел слышать о своей новой музыке, и лишь во вторую очередь его интересовало, что скажут другие.

У него уже сложился прочный круг друзей и знакомых, в основном из аристократов: граф Барбó, граф Мельци, герцоги Литта и Висконти Арезе. Бывал Беллини и в доме князей Бельджойозо, где познакомился с княгиней Кристиной.

Беллини любил окружение из высокопоставленных лиц и охотно бывал в аристократическом обществе, но не столько из тщеславия (если вспомнить, что и в Катании он жил в этом кругу), сколько для того, чтобы иметь поддержку, протекцию и, если потребуется, даже помощь. И крайне редко его видели в компаниях, которые складываются обычно во время оперного сезона вокруг того или иного театра. К тому же именно аристократы делали погоду в Ла Скала, и было разумно, с точки зрения дипломатии, заручиться их дружбой. Однако в отношениях с Беллини всякая условная вежливость уступала место самому живому расположению.

Не было человека, который не любил бы Винченцо за искренность, какой светилось его лицо («кто смотрит на меня, видит мою душу» — напишет впоследствии он о самом себе), за изысканные манеры, пусть даже несколько аффектированные, за всплески восторженности и внезапно набегавшую печаль, за благородство чувств, а также за неприспособленность в жизни. И ему покровительствовали, словно беззащитному ребенку, ободряя, советуя, лаская.

А он в ответ на эту любовь дарил свою музыку: свою необычную музыку, которая, казалось, была соткана из ничего, но когда слушаешь ее, мелодия заставляет прижаться лбом к ладоням, чтобы лучше слышать голос сердца.

Для работы над «Пиратом» Беллини располагал временем с мая по сентябрь 1827 года. Когда он закончил сочинять оперу — неизвестно. Афиша театра Ла Скала от 12 августа сообщает только о предстоящей постановке. В той же афише было подчеркнуто, что сезон откроется оперой «Последний день Помпеи» Пачини, композитора, конечно, более известного, чем молодой катанец, которого в Милане считали начинающим, и даже миланские друзья, видя, что он «слишком скромен, мало чего ожидали от его сочинения». Беллини знал об этом, но ничего не предпринимал, чтобы доказать — на словах — обратное, потому что знал: он ответит делом.

Певцов он захотел готовить сам. Но если сопрано Энрикетте Мерик-Лаланд и баритону Антонио Тамбурини[1] достаточно было лишь немного подсказать и кое-что поправить, то с Джованни Рубини он решил заняться серьезно, и не столько потому, что солист должен был петь заглавную партию Гуальтьеро, композитор хотел научить его, как воплотить именно тот образ, какой он нарисовал в своей музыке. И ему пришлось немало потрудиться, потому что Рубини хотел просто спеть свою партию, а Беллини настаивал, чтобы он еще и сыграл свою роль. Один думал только об эмиссии звука, о постановке голоса и иных хитростях вокальной техники, другой стремился сделать из него интерпретатора. Рубини был только тенором, Беллини же хотел, чтобы певец прежде всего стал конкретным действующим лицом, «охваченным страстью».

Граф Барбó оказался свидетелем одного из многих столкновений автора и исполнителя. Рубини пришел к Беллини репетировать свою вокальную строчку в дуэте Гуальтьеро и Имоджене. Судя по тому, что рассказывает

[1] Тамбурини, Антонио (1800—1876) — итальянский певец, драматический баритон. Один из выдающихся вокалистов XIX века. Обладал голосом красивого бархатистого тембра, феноменальной вокальной техникой, большой сценической выразительностью.

Барбó, речь шла, видимо, о дуэте из первого акта. И чередование простых фраз, лишенных каких-либо вокальных украшений, однако напряженно взволнованных, не находило никакого отзвука в душе певца, привыкшего к условным номерам, иной раз более трудным, но зато наверняка эффектным.

Они несколько раз проходили один и тот же фрагмент, но тенор никак не мог понять, что же нужно композитору, и не следовал его советам. В конце концов Беллини потерял терпение.

— Ты осел! — заявил он без всякого стеснения Рубини и объяснил: — Ты не вкладываешь в свое пение никакого чувства! Здесь, в этой сцене, ты мог бы потрясти весь театр, а ты холоден и бездушен!

Рубини в растерянности молчал. Беллини, успокоившись, заговорил мягче:

— Дорогой Рубини, ну как ты думаешь, кто ты — Рубини или Гуальтьеро?

— Я все понимаю, —ответил певец, — но я не могу изображать отчаяние или притворяться, будто выхожу из себя от гнева.

Такой ответ мог дать только певец, а не настоящий актер. Однако Беллини понимал, что если сумеет убедить Рубини, то победит вдвойне — и он, и исполнитель. И сделал последнюю попытку: он сам запел партию тенора, исполняя ее так, как хотелось ему. Он не обладал каким-либо особым голосом, но умел вложить в него именно то чувство, которое и помогло рождению исполненной страдания мелодии Гуальтьеро, упрекавшего Имоджене в неверности:

«Pietosa al padre, e meco si cruda eri intanto».

(«Ты пожалела отца, но была так безжалостна со мной».)

В этой полной печали кантилене раскрывается страстное, любящее сердце пирата.

Наконец Рубини почувствовал, что от него хочет композитор, и, подхваченный внезапно рожденным порывом, присоединил к пению Беллини свой изумительный голос, который выражал теперь такое страдание, какого никто никогда до сих пор не слышал. В награду после стольких обидных слов ему было сказано:

— Браво, Рубини. Наконец-то ты понял меня. Я доволен. Жду тебя завтра, будем продолжать в том же духе. Впрочем, не забудь порепетировать партию, сопровождая ее какими-нибудь жестами...

В тот день к концу репетиции Беллини, можно сказать, подарил искусству нового певца-интерпретатора.

Готовя свою партию, Рубини постарался исполнить ее так, как требовал Беллини, как сам он теперь ее чувствовал. Но о каких-либо жестах он, разумеется, и не подумал и на сцену вышел хорошо подготовленный в вокальном отношении, но твердый и негнущийся, словно палка колбасы. Не зная, куда деть руки, он стал прятать их в карманы.

Научить певца, как нужно держаться на сцене, взялся Феличе Романи. И если он обычно — пусть лишь «из вежливости», как спешит заверить нас его вдова, — всегда сам ставил свои оперы, то надо полагать, в этом случае он особенно постарался, потому что «Пират» ему очень нравился. А Рубини, который пел, заложив руки в карманы, действовал ему на нервы.

— Ну, шевелись же, встряхнись, начни хоть как-то жестикулировать! — кричал ему поэт, и тенор двигал обеими руками, словно марионетка. — Да нет, не так!.. Разозлись!.. Шагни назад... Взволнуйся... Сделай какой-нибудь гневный жест... Теперь иди вперед, угрожая... Нет, не так!..

— Но в конце концов, — теряя терпение, взмолился Рубини, почти очумевший от всех этих криков, — кто же я все-таки такой?

И Романи разъяснил ему, что он кочан капусты.

Кончилось тем, что поэт и музыкант совместно проделали ту работу, которая сегодня называется режиссурой, заботясь также и о перемещениях хора, игравшего в «Пирате» немалую роль — в музыкальном и в сценическом плане.

Этот и другие эпизоды, происходившие во время подготовки спектакля, стали известны в городе и начали привлекать внимание миланцев к «Пирату» и его автору. Когда же репетиции оперы перенесли на сцену, заговорили о том, что молодой автор настолько преобразился, что сделался совсем непохожим на застенчивого мальчика, каким его знали прежде. Теперь он не скупился на окрики, улыбки, упреки и просьбы, добиваясь, чтобы оркестр, хор и певцы исполнили его музыку так, как она написана. И непрестанно требовал от всех, особенно от главных исполнителей, чтобы они четко, с нужными акцентами произносили слова, плавно связывали вокальные фразы, сопровождая их жестами, какие он подсказывал с таким пылом.

Постепенно, по мере того, как продвигались репетиции с оркестром — под руководством маэстро Алессандро Ролла[1], концертмейстера первых скрипок — сложилось и четкое мнение о музыке — она была красивой и волнующей. Заговорили о новизне отдельных сцен, о прекрасных новых декорациях, написанных Санквирико[2]. А когда дело дошло до генеральной репетиции, «уже распространился слух, что в опере есть хорошая музыка». Одним словом, создалась атмосфера ожидания и интереса к опере, а также возникли симпатии к ее автору. Атмосфера эта, однако, могла бы стать взрывоопасной, если бы хваленая «хорошая музыка» не ответила ожиданиям публики. Но спектакль, напротив, превзошел все надежды.

Однако прежде, чем повести разговор о премьере «Пирата», синьора Эмилия Бранка, вдова Романи, рисует в своих воспоминаниях небольшую сценку, которая была рассказана ей «очевидцами»: сценка эта — едва ли не с умилением замечает мемуаристка — могла произойти только «между людьми исключительного ума и благороднейшего сердца».

Синьора Бранка признает, что Беллини был, несомненно, красивым юношей, но он якобы не умел должным образом пользоваться преимуществом, каким наделила его мать-природа: он не был аккуратен в одежде, более того — выглядел жалким провинциальным студентом. В таком виде он не мог появиться перед публикой Ла Скала на премьере своей оперы. Нужно было хотя бы сменить костюм. И поскольку финансы молодого катанийца были не настолько велики, чтобы он мог позволить себе заказать новое платье, об этом великодушно позаботился Феличе Романи. Всегда «исключительно аккуратный в отношении одежды, неизменно элегантной и модного покроя», поэт предложил композитору свой новый костюм. Таким образом Беллини, чтобы предстать перед публикой Ла Скала, надел фрак Романи, который сидел на нем «изумительно».

[1] Ролла, Алессандро (1757—1841) — известный итальянский скрипач и композитор. В числе его учеников был Н. Паганини. С 1802 года был дирижером театра Ла Скала, с 1807-го — преподавал в Миланской консерватории.

[2] Санквирико, Алессандро (1777—1849) — крупнейший итальянский театральный художник XIX века, оформлявший оперы Верди, Россини, Доницетти и других композиторов, особенно много работал в театре Ла Скала.

Однако все это чистая выдумка, и синьора Бранка поступила очень неосторожно, не убедившись в достоверности рассказа, слышанного ею. Прежде чем помещать эту сценку в свою книгу, вдова Романи — если она действительно была знакома с Беллини — могла бы покопаться в своей памяти и сравнить рост музыканта с ростом собственного мужа. Не говоря уже о том, что катаниец весьма заботился о своей одежде (мы еще будем иметь случай убедиться в этом), не может быть, чтобы фрак поэта сидел на нем «изумительно». Беллини был гораздо выше среднего роста. Известно, что длина его тела в гробу была метр восемьдесят два сантиметра, и можно не сомневаться, что живым композитор был еще выше. Романи же был довольно низкого роста.

Если бы вечером 27 октября 1827 года какой-нибудь катаниец оказался в театре Ла Скала, то после триумфа Беллини и его «Пирата» он непременно воспылал бы огнем местнического патриотизма и громогласно возвестил бы миланцам, что Беллини — его соотечественник, потому что родился в Сицилии.

Но катанийца, несмотря на законную гордость, никто бы и слушать не стал, настолько все были охвачены восторгом, вызванным оперой Беллини. И было бы бесполезно напоминать о его сицилийском происхождении, о любви к нему соотечественников, о Неаполитанской консерватории, о надеждах, питаемых родными и далекими друзьями, которые так переживали за него в этот час. Миланцам казалось, что Беллини родился, вырос и получил образование в Милане и что только Милан научил его писать оперы. Триумфальный прием, устроенный публикой Ла Скала «Пирату», стал своего рода дипломом почетного гражданства, которым Милан наградил Беллини[1].

За событиями этого вечера мы можем проследить, следуя рассказу самого Беллини, который сообщил о них в письме, отправленном дяде Ферлито два дня спустя после первого представления «Пирата». В этом интересном документе — с него-то и начинается вся известная нам переписка композитора — музыкант, рассматривая свое произведение сцену за сценой, дает ему оценку как бы через восприятие публики и в то же время скромно высказывает собственное мнение.

[1] У нас впервые опера Беллини «Пират» поставлена в 1989 году в Музыкальном академическом театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

О том, что миланцы с живейшим интересом ожидали оперу молодого музыканта, завоевавшего их симпатии и расположение, можно было судить по тем «горячим аплодисментам, которыми встретили его, когда он только появился в оркестре, где, как было принято тогда, занял место за чембало — между виолончелями и контрабасами».

Увертюра оперы «весьма, весьма» понравилась, произвела впечатление на критика газеты «И театри» («Театры») и принесла первые аплодисменты композитору. Незамеченным прошел хор интродукции. Беллини считает, что виноваты в этом хористы, спевшие невыразительно, но публика ничего не поняла, потому что как раз в это время в оркестре гремела буря. Первый настоящий успех автору принесла каватина Гуальтьеро «Nel furor delle tempeste» («В разгар бури»). «Фурор такой, что и передать невозможно», — пишет Беллини, добавляя, что поднимался со своего места «целых десять раз, чтобы поблагодарить публику», и, очень возможно, для того также, чтобы бросить взгляд на Рубини — благодарный взгляд, потому что тот, следуя советам автора, исполнил свою партию «необъяснимо божественно, и пение было удивительно выразительным при всей своей простоте, при всей широте души». С того вечера имя Рубини навсегда было связано с этой знаменитой мелодией, настолько удалось певцу передать ее задушевность. И Флоримо напишет впоследствии: «Кто не слышал Рубини в этой опере, не в силах понять, до какой степени могут волновать беллиниевские мелодии...»

Несколько меньше аплодировали каватине Имоджене, возможно, из-за новизны номера, где чередуются пение и декламация, то есть нарушается привычная форма арии ради того, чтобы музыка могла свободнее следовать за словом и событием.

Хор пиратов, в котором удачно воспроизведен эффект эха с повторением конца каждой фразы, понравился настолько, что принес автору «очень много аплодисментов», отчего «он был охвачен таким сильным волнением, что разрыдался и минут пять не мог успокоиться».

Но словно всего этого было недостаточно, дуэт, прозвучавший после каватины — дуэт двух несчастных героев, тот самый, исполнять который Беллини своим слабым голосом учил Рубини, объясняя, как надо «плакать во время пения», вызвал в зале «такую бурю аплодисментов, что они походили на адский грохот». Миланцы кричали все разом «как сумасшедшие», превознося музыку и композитора. Сюрприз следовал за сюрпризом, и публика не успела заметить холодность арии Эрнесто — только газетный критик попросил Беллини заменить этот номер, чтобы сделать подарок «публике, которая его любит», — тут наступил финал акта с тем секстетом, который изумил всех «большим искусством», как пишет композитор, счастливый, что сумел в полной мере показать свое мастерство контрапунктиста, а газетный критик добавляет — «целый комплекс музыкальной науки и хорошего вкуса».

После финальной стретты, когда занавес опустился, «можешь себе представить, какие были аплодисменты, — пишет Беллини, — а когда меня потребовали на сцену, я получил одобрение просвещенной публики, которая после меня вызвала всех певцов». Возможно, выкрикивали и имя поэта, но нам известно, что Романи, обычно присутствовавший на премьерах опер, для которых он писал либретто, никогда не выходил на сцену, не желая появляться перед публикой.

Второй акт тоже принес много аплодисментов, но особый восторг вызвали две арии в финале — Гуальтьеро «Tu vedrai la sventurata» («Увидишь, несчастная») и Имоджене «Col sorriso di innocenza» («С невинной улыбкой»), которой предшествовало соло английского рожка — трепетная мелодия, передающая безумие героини.

Восторг был такой, что «невозможно передать словами, в итальянском языке просто нет таких слов, какими можно было бы описать волнение, охватившее публику, когда она вызывала меня, и я был вынужден два раза выйти на сцену вместе со всеми певцами. Таким образом публика проявила свое отношение, — заканчивает Беллини письмо. — Вскоре я пришлю тебе газеты, которые выйдут после третьего спектакля, и мы узнаем мнение критики, увидим, что они сочтут настоящим и хорошим».

Вот так завершился вечер, который ввел Беллини в историю оперы. Миланцы считали, что крестили еще одного достойного композитора, и окончательно убедились в этом на втором представлении «Пирата». «Красота «Пирата» раскрывается все больше и больше, по мере того, как слушаешь его снова и снова, — писала газета «И театри», — и, естественно, все горячее становились

аплодисменты, а автора вызывали на сцену, как и в первый вечер, трижды».

Изложив события премьеры (вполне правдоподобно, если не считать некоторых, впрочем, объяснимых преувеличений), Беллини в том же письме рассказывает дяде Ферлито, как отнеслись к нему миланские друзья, особенно те из них, которые после успеха оперы признавались ему, что «мало надеялись» на его «Пирата», потому что маэстро держался «слишком скромно» (как будто импозантная внешность служит гарантией гениальности художника, еще не раскрывшего свой внутренний мир).

Должно быть, друзья предпочли бы, чтобы он держался более высокомерно, как это делало большинство композиторов, которые впервые приезжали в столицу оперы и ходили с важным видом. «Я отвечал всем, — сообщает Беллини дяде Ферлито, словно ожидая услышать одобрение, — что благодаря воспитанию, какое я получил, я смог осознать свои обязанности перед людьми прежде, чем дожил до старости, и делаю я лишь то, что умею, презирая высокомерие, ибо оно — дитя посредственности и тешит, вероятно, только бездарностей».

Возможно, что слова эти при подготовке письма к публикации претерпели какую-то литературную правку, но в любом случае они отражают характер Беллини. Он, как и все катанийцы, предпочитает меньше говорить и больше делать, и делом подтверждать свою правоту. И миланцам — людям деятельным и серьезным — его ответ понравился, и еще больше восхитил их открытый, честный нрав молодого человека, который, если и прибегал к сентенциям, все равно привлекал своей юношеской живостью, делавшей его обаятельным, всегда готовым остроумно пошутить.

X
МАЛЕНЬКИЙ МИР ЗНАМЕНИТОГО КОМПОЗИТОРА

Переписка Беллини прерывается более чем на два месяца — с 29 октября 1827 года до 2 января 1828 года. Однако нетрудно восстановить главные события этого периода.

Статья, опубликованная в газете «И театри», завершалась латинским выражением: «Macte animo... sic itur ad astra!»[1] Беллини и не желал ничего лучшего: после

[1] Не падай духом, благородный юноша, так идут к звездам! *(лат.)*.

успеха «Пирата» он, как никогда, готов был достичь звезд, побуждаемый — как это видно — и восторгом публики и желанием прославиться. Но как раз в этот момент молодой композитор начал превращаться в простую пешку в сложной шахматной игре, какую представлял собой театральный мир тогда — этот иллюзорный и коварный мир, в который он теперь уже окончательно погрузился.

Прежде всего он понял, что чем основательнее успех и чем более заметным становится автор оперы, тем больше обрушивается на него зависти и злословия, злобы и сплетен. Он понял также, что правит этим миром импресарио — человек невежественный или умный, эгоистичный или великодушный, смелый или нерешительный, человек, от которого зависит художественная жизнь эпохи, но для которого талант артиста измеряется прежде всего кассовым сбором, получаемым театром, когда идут его оперы

Имя композитора на этом беспорядочном торжище, какой представлял собой музыкальный театр, заменялось названием его произведения, цена которого возрастала или уменьшалась в зависимости от успеха или провала оперы. Беллини и был пока еще таким вновь появившимся «названием», стоимость которого поднялась намного выше, чем была после первого появления на этом странном рынке музыки и поэзии. И он понимал это.

Неожиданно счастливый прием «Пирата» заставил его изменить планы, которые он наметил, уезжая из Неаполя. Возможно, прежде он предполагал вернуться и написать еще какие-нибудь оперы для Сан-Карло. Но теперь он был убежден, что поступит неправильно, если покинет Милан после столь бурного успеха. «Сейчас, — писал он дяде, — мне не стоит возвращаться в Неаполь, пока не сделаю новые попытки и не закреплю здесь свою репутацию, а потом, в зависимости от предложений, которые мне будут сделаны, уж буду решать, как поступить...» И он остался в столице оперы как бы для того, чтобы быть более доступным для импресарио, у которых могли возникнуть к нему предложения.

В то же время он наслаждался все возраставшим успехом своего «Пирата», который стремительно ввел его в круг самых известных композиторов. Спектакли «Пирата» продолжались до конца осеннего сезона. Опера была исполнена пятнадцать раз.

30 ноября театр закрылся, город стал обретать обычный для зимы хмурый вид, укрывшись, словно ватой, снегом и закутавшись в серые вуали дождей. Но на улицах там и тут слышны были звуки рояля, доносившиеся из гостиных, где проигрывались самые удачные мелодии «Пирата», которые Джованни Рикорди уже напечатал и выпустил в продажу вместе с попурри на темы оперы, подготовленным самим автором. Все это говорило о том, что восхищение композитором у миланцев не уменьшилось.

Беллини стал музыкантом, имя которого было у всех на устах. Теперь перед ним — перед этим высоким, романтического облика молодым человеком — распахивались двери самых надменных аристократических особняков, и он «вынужден был потратить большие деньги», чтоб приобрести брюки — «поскольку старые износились», — объясняет он Флоримо, — а также сапожки и галоши, потому что зима наступала быстро и «снег начал свирепствовать, как дьявол». Словом, это были необходимые расходы, поскольку из никому не известного человека он превратился в знаменитость. К тому же Беллини был красивым юношей, и его привлекательность в сочетании с живостью характера только увеличивали известность, какую он уже приобрел.

Возможно, как раз в это время один художник, пожелавший остаться неизвестным, написал его портрет темперой — в белых брюках, кремовом жилете и голубом фраке, но в портрете этом мало сходства, и Беллини никогда не вспоминал о нем[1]. Княгиня Кристина Бельджойозо попросила свою приятельницу Эрнестину Бизи запечатлеть облик Беллини. Этот карандашный рисунок совсем не понравился музыканту, и, посылая его Флоримо с просьбой заказать копии, он просил подправить его, так как здесь он «кажется стариком».

С материнской заботой относилась к нему еще одна знатная дама — герцогиня Литта. Нам неизвестно, началось ли их знакомство с первых дней миланской жизни Беллини, но несомненно, что герцогиня, любя и покровительствуя, очень помогала ему, если он счел необходимым отблагодарить ее посвящением «Пирата». Очень возможно также, что в доме герцогини Литта он познакомился и с графиней Юлией Самойловой[1], которая потом станет его врагом.

[1] Портрет хранится в Музее театра Ла Скала.

Наконец среди новых хороших знакомых нужно назвать двух медиков — доктора Маджези, штатного врача миланских театров, и «редкостного почитателя музыки» доктора Прина, усерднейшего посетителя оперных спектаклей. С ними, а также с Романи и с «другими близкими друзьями» — Гавино, Ребиццо и Рельи — Беллини встречался, когда обедал в траттории. Это была шумная и веселая компания молодых людей.

Между тем Джованни Рикорди начал полностью публиковать партитуру «Пирата». Просмотр оттисков, распределение экземпляров и отправка их заняли у Беллини ноябрь и добрую часть декабря. Но он был очень доволен, что может показать своему учителю, друзьям и далеким родственникам, с каким усердием работал над этой оперой, встреченной столь восторженно. Флоримо было поручено раздать ноты, посланные в Неаполь. В Катанию он отправил два экземпляра — один, естественно, отцу, другой — деду Винченцо. А еще одна партитура, для которой он заказал роскошный переплет (потратил 66 карлини![2]), была предназначена герцогине Литта, чье имя, украшенное завитушками и титулами, появилось в посвящении, начертанном на обложке первого издания оперы. В благодарность композитор получил дорогие золотые часы с цепочкой.

С наступлением зимы пришла и тоска, неизбежная для бездомного островитянина. Грусть, вызванная рождественскими праздниками, которые он проводил еще дальше от родного дома, смягчили супруги Поллини. Они «с каждым днем» становились все ласковее и нежнее. Это проявлялось в «невообразимом внимании, с которым они относились ко мне, и заботе, с какой давали советы даже по самому пустяковому поводу...». Именно советы супругов Поллини и научили его быть терпеливым и ожидать лучших времен.

Настало 26 декабря — день открытия карнавального сезона в Ла Скала. Давалась уже известная опера Рос-

[1] С богатой и знатной русской графиней Юлией Самойловой, долгое время жившей в Италии, были дружны Россини, Доницетти, Пачини, а также Карл Брюллов, написавший с нее свои знаменитые полотна «Всадница», «Портрет Ю. П. Самойловой» и другие. В ее облике русский художник видел идеал женской красоты.

[2] Старинная неаполитанская медная монета. В конце прошлого столетия ее стоимость равнялась 13 копейкам.

сини «Елизавета, королева Англии». Пока еще ни один импресарио не обратился к Беллини ни с какими предложениями для будущего сезона. Более того, вскоре Барбайя покинул Милан, отправившись в Неаполь, чтобы лично руководить оперным театром в Сан-Карло.

Беллини остался без работы. Средств «еще хватит надолго, потому что, — объясняет он далекому другу, — обедаю в траттории только в пятницу и субботу и не трачу деньги каждый день, что вполне устраивает меня, и если бы еще не расходы на одежду и квартиру, то было бы совсем хорошо...» Но было бы еще лучше, если б у него имелись хоть какие-то планы, пусть даже при меньших деньгах. А без перспектив жизнь представлялась ему пустой и бессмысленной. «...Мне становится горестно, — признается он Флоримо, — от того, что у меня нет никакого дела и еще потому, что живу вдали от родных. Хотя славные Поллини и умеряют в какой-то мере мою печаль и жажду карьеры и убеждают меня, что нужно покорно ждать...»

Покорность эта, однако, сказывалась на его настроении и омрачала существование. «...Что я могу сказать о себе? Жизнь моя течет однообразно: утром, поднявшись, сажусь заниматься, в положенное время иду обедать. Затем отправляюсь в театр, а потом спать. Ничего нового не происходит — сплошная тоска, и все дни для меня одинаковы...»

Упражнения по утрам заключались в том, что он играл на рояле сочинения любимых композиторов или импровизировал, но делал это без увлечения, без всякого желания. «Заниматься музыкой, не сочиняя ее, мне скучно», — откровенно признавался он. Он чувствовал, что в его творческой жизни недостает чего-то, что держало бы его в напряжении и волнении. Ему не хватало стимула для работы, в которую он мог бы вложить всю душу, ум, впечатлительность — всего себя без остатка.

Постепенно, по мере того, как бесцельно тянулось время, его перестало интересовать все, даже театр — «единственное, что развлекало меня» — теперь «претит и немало», настолько, что он совсем перестает бывать там. И доводы, на которые ссылается, выглядят неубедительно. «Оперы старые, плохо исполняемые», — оправдывается он, но не называет, какие именно оперы, и в этом «старые» слышится явное сожаление.

Истинная же причина заключалась в том, что ему

неприятно было ходить в театр рядовым зрителем, одним из многих, посещавших его как обыкновенный салон. Для миланцев Ла Скала был огромной гостиной с шестью ярусами лож вместо стен, а партер с немногочисленными креслами был залом, по которому публика разгуливала, как по площади.

Даже при поднятом занавесе зрители расхаживали по партеру, а в ложах разговаривали, играли в карты, ужинали, иногда даже слушали музыку, особенно если ее исполняли хорошие певцы. Главный интерес для них представляла отнюдь не опера, а светская жизнь, что велась в ложах, где блистали прекрасные дамы, которые, отвернувшись от сцены, протягивали руку для поцелуя знатным господам, являвшимся к ним в ложу с визитом во время спектакля.

Беллини раздражали эти светские рауты в театре. Он предпочитал избегать их. «Вместо этого больше времени провожу у Поллини, где мы поем и музицируем в своем кругу...» и где легче было развеять гнетущее настроение.

В таком мрачном состоянии он прожил почти весь январь. Единственное, что связывало его с дорогим миром прошлого, были письма. Он сам ходил в квартал Растрелли, где находилась главная почта, чтобы побыстрее получить новости из Неаполя и Катании.

Беллини охотно оплачивал почтовый сбор, но нередко упрекал друга, если тот вынуждал его платить целых 15 сольдо за письмо, в котором находил всего один листок, — Флоримо вообще не любил писать много, к тому же употреблял плотную бумагу — «все равно что мрамор вкладывал в конверт». Сам же Беллини использовал тончайшую бумагу и заполнял своим тонким красивым почерком несколько страниц, исписывая листки с обеих сторон тесными параллельными строчками. Когда же не оставалось свободного места, а ему нужно было добавить еще что-то, он писал поперек последней страницы, чаще красными чернилами, чтобы можно было легко прочесть.

И вдруг в его тоскливой жизни появляется новость — предложение, которое 13 января ему доставляет прямо на дом театральный «корреспондент» синьор Мерелли (по правде говоря, Беллини тут роняет слово «маклер», но потом зачеркивает его: речь, однако, идет о том самом Бартоломео Мерелли, что, получив в 1836 году антрепризу театра Ла Скала, сыграет в следующем десятиле-

тии решающую роль в славной карьере Джузеппе Верди). Это было официальное предложение импресарио — нового, получившего имя короля Карло Феличе, генуэзского театра, который должен был открыться весной.

Как ни велико было желание взяться за работу, Беллини, однако, не потерял голову — он не отверг предложение, но и не принял его. Он поставил условие: контракт подпишет только тогда, когда убедится, что его устраивают певцы, которые ангажированы театром.

Сейчас уже невозможно уточнить, какого числа он подписал контракт, связавший его с генуэзским театром, потому что в его переписке — между началом переговоров с Мерелли и моментом, когда он приступил к работе, — выпадает месяц. Разумеется, музыкант, не имея других обязательств, принял предложение, когда узнал, что главными исполнителями будут тенор Джованни Давид, сопрано Аделаидзе Този и баритон Антонио Тамбурини. Более того, имена первых двух певцов навели его на весьма практичную мысль — почему бы не поставить в Генуе его «Бьянку и Фернандо» (на этот раз восстановив букву «Ф», поскольку на севере Италии это не королевское имя!), которую те же певцы уже исполняли в Сан-Карло.

Таким образом ему не пришлось бы спешно писать новую оперу. К тому же представился бы случай познакомить Геную со своим произведением, столь дорогим ему. Естественно, он обогатит оперу свежими номерами, которые специально напишет для главных исполнителей, и пересмотрит всю остальную музыку. А стихи для этих эпизодов сочинит Романи.

Предложение Беллини было принято и Мерелли, и тенором Давидом, который по контракту должен был выбрать оперу для открытия генуэзского театра. Идея поставить переработанную заново «Бьянку», где он будет петь главную партию, вполне устраивала его. И Беллини подписал контракт, по которому ему определялся гонорар в 588 дукатов (примерно 2500 лир). В ожидании, пока вернется в Милан Романи, композитор начал работать над новым номером, благо для него не нужны были стихи — над увертюрой отсутствовавшей в неаполитанском издании оперы.

Закончив увертюру, он принимается инструментовать ее. А Романи все нет и нет. Каватину тенора Беллини переделывает, обойдясь прежними стихами. Набрасывает

новый номер для баритона Тамбурини — он должен был приспособить для его голоса всю партию Филиппо, первоначально написанную для баса Лаблаша. Намечает план других изменений. «Когда приедет Романи, — рассчитывает он, — вставлю в оперу все, кроме сцены Този, которую напишу в ее присутствии, чтобы доставить ей удовольствие, поэтому передай ей, чтобы она как можно скорее появилась в Генуе. Я буду там 12 марта, если же она думает оказаться раньше, пусть предупредит меня, я поспешу...»

Певица, узнав о приглашении Беллини в генуэзский театр, решила, что он поставит там новую оперу, и написала ему, что хотела бы получить хорошую партию, в которой могла бы показать себя во всем блеске. Беллини поспешил ответить, что на открытии театра будет представлена та самая «Бьянка», какую она уже пела в Неаполе, но опера будет переработана, и в партию сопрано он добавит новые номера, написанные специально для певицы.

Однако капризнейшую Този новость эта не привела в восторг, и она поделилась своей досадой с Барбайей и с Крешентини, ее учителем, причем сделала это в присутствии Доницетти, который находился тогда в Неаполе. Сразу же поползли сплетни.

Либреттист Доменико Джилардони, автор стихов «Бьянки», и издатель Гульельмо Котро поспешили отправить в Милан письма. Поэт предложил Беллини свои услуги в переделке текста, и музыканту пришлось придумать массу предлогов, чтобы отказаться от его помощи, которая помешала бы сотрудничать с Романи. А издателю Котро, готовому прислать ему отдельные сцены из первоначального варианта оперы, Беллини попросил Флоримо передать, «...что из всей (старой) «Бьянки» остаются нетронутыми только большой дуэт и романс. Все остальное переписывается, и уже половина оперы сочинена заново, поэтому он должен отправить в Геную только эти два номера...».

Чем больше Беллини переделывает оперу, тем более захватывает его работа. Он пишет новую музыку, дополняет, сокращает, поправляет, развивает. Реставрация, которую он собирался сделать поначалу, обернулась сочинением нового произведения, и маэстро радовался этому, как если бы нашел в себе что-то, что давно искал. Творческий пыл преображает старую музыку, она делается ярче, выразительнее.

Теперь он настолько увлечен работой, что никто не в силах помешать ему. Он проводит за столиком по десять часов в сутки. И его мало интересует, что происходит в это время в Милане, а на улицах и площадях, между прочим, разгар карнавала — и Беллини впервые оказался в большом городе в такой праздник. Но никакие развлечения не могут оторвать его от работы и избавить от беспокойства, что все еще нет Романи.

А «Пират» между тем начал выбираться из своей миланской колыбели и шествовать по дорогам Европы. Первую остановку он сделал в Вене, где был показан в театре у Каринтийских ворот, представленный самим Барбайей.

Успех, который имела опера в австрийской столице, был особенно приятен Беллини, поскольку стоил ему немало волнений. О том, что «Пирата» собираются давать в Вене, он слышал еще в январе. Однако новость эта не столько обрадовала, сколько встревожила его, и причиной была сопрано. Главную роль должен был исполнять Рубини, который с таким триумфом пел в Ла Скала, а вот партия Имоджене была отдана его жене — Аделаиде Комелли, француженке по происхождению и вокальной школе, мало ценимой в Италии певице.

Беллини, хорошо знавший ее, едва услышав новость («представляешь, какой это будет кошмар!» — в испуге пожаловался он Флоримо), не замедлил написать Рубини, объяснив ему, что если не будет такого же сопрано — по тесситуре и силе — как у Лаланд, для которой предназначалась партия Имоджене, опера совсем не понравится публике, и так же просил не забывать, как мало ценили его самого до тех пор, пока он не спел Гуальтьеро, какую славу принесло ему исполнение этой роли, он должен ревностно — точно к «единственной радости, какая у него только есть на свете» — относиться к этой опере, потому что она дала ему возможность прекрасно показать себя как певца и актера. Однако Беллини не слишком уповал на то, что его советы пойдут на пользу, поскольку опасался дурного влияния, какое оказывала на Рубини «эта ведьма и ослица, честолюбивая его жена». И события в чем-то подтвердили его правоту.

Премьера «Пирата» в венском театре состоялась 25 февраля 1828 года. Партию Имоджене пела Комелли. После третьего спектакля Рубини сообщил Беллини, что опера произвела «определенный фурор» и что его жена, исполняя свою партию, сотворила настоящее чудо.

В Милане, однако, поначалу прошел слух, будто «Пират» провалился в Вене из-за Комелли. Известие это было, впрочем, сразу же опровергнуто самой же газетой «И театри», которая и напечатала его. Некий полковник Вайн, австриец, большой поклонник Беллини, энергично опротестовал сообщение — он сам присутствовал на спектакле в Вене и был очевидцем горячего приема, оказанного опере. Позднее стало известно, что слух о провале «Пирата» исходил от отца Пачини, певца, подвизавшегося в Каринтийском театре.

Но что бы ни происходило в это тревожное для Беллини время, он ко всему относился как к событиям второстепенным, которые сами себя изживут. Наиболее важным делом была для него сейчас «Бьянка», которую он еще не успел обновить полностью из-за того, что отчаянно недоставало Романи. И музыкант, рассчитывавший 12 марта быть в Генуе, 13-го числа еще находился в Милане и надеялся, что вечером приедет наконец дилижансом из Венеции поэт.

XI
«БЬЯНКА И ФЕРНАНДО» В ТЕАТРЕ КАРЛО ФЕЛИЧЕ

Генуя показалась Беллини городом, «по которому трудно ходить, слишком он запутанный из-за множества улиц: чтобы повидаться с кем-то, нужно потратить чуть ли не полдня...». А ему на первых порах следовало повстречаться со многими, во всяком случае с теми, к кому у него были рекомендательные письма, которыми его снабдили миланские друзья. Писем, видимо, было немало, если он так уставал от блужданий по Генуе. Но путешествия эти были необходимы, чтобы войти в высшее генуэзское общество, в поддержке которого он, новичок в столице Лигурии, очень нуждался.

Нам известно, что один из первых визитов он нанес маркизе Дориа, дочери своей миланской покровительницы герцогини Литта. Маркиз Висконти рекомендовал его маркизе Ломеллини, в дом которой он был приглашен на обед, где познакомился с маркизой Паллавичино, а также с губернатором и многими другими представителями знати.

Однако, устанавливая связи с высшим генуэзским обществом, он обнаружил, что рекомендательные письма оказались излишними, поскольку весть об успехе «Пирата» дошла и сюда. «Ах, этот Пират», — восклицает

он, — он принес мне прочную репутацию!» Теперь следовало еще больше закрепить ее в Генуе.

Светские приемы тем не менее не отрывали Беллини от дела. Он выехал из Милана вместе с Романи, и в Генуе, очень возможно, они остановились в одной гостинице. Поэт сразу же принялся за работу — обдумывал стихи для каватины, которой начинается партия Бьянки, и сочинял большую сцену для финала оперы.

Этим двум номерам Беллини придавал особо важное значение. Он обещал Крешентини, педагогу Този, что постарается как можно лучше подать его любимую ученицу, написав для нее такую же впечатляющую и по яркости и по размерам партию, какая была у тенора Давида, и певица сможет с блеском показать все достоинства своего голоса. Композитор надеялся, что Романи успеет закончить стихи для этих двух сцен до приезда Този из Неаполя.

Но когда она явилась, поэт еще только начал сочинять стихи.

В другой ситуации, зная привычки Романи, подобная задержка была бы вполне обычным делом, но сейчас приходилось волноваться всерьез. «7 апреля опера непременно должна выйти на сцену», — сообщал Беллини Флоримо. Репетиции оркестра начались уже 24 марта, все постановочные цехи пришли в движение, и никто не мог отложить дату открытия нового генуэзского театра.

Музыка каватины — номера, состоящего из двух разных по характеру частей — была уже написана, правда, на другие стихи, и Беллини решился показать ее Този. Они вместе — оправдалось роковое предсказание — прошли «все сложные места, хоть их было и немного в этих двух частях...», для завершения и инструментовки которых приходилось ждать только Романи.

Чтобы ускорить дело, Този, возможно, с согласия Беллини, прибегла к весьма практичному и надежному способу — пригласила поэта и композитора на обед и, ловко воспользовавшись расслабленностью и приятной эйфорией, которые обычно наступают после роскошного пиршества, заставила Романи пообещать, что он завтра же завершит недостающие две сцены. И есть все основания полагать, что Този и Беллини отлично преуспели в своем намерении.

Номера Този были отрепетированы с оркестром 2 апреля. Беллини поспешил написать Флоримо, что опера

закончена, но забыл поздравить дорогого друга с именинами, которые приходились как раз на этот же день. Забывчивость говорит о занятости музыканта и его озабоченности перед премьерой.

Оркестровые репетиции позволили Беллини понять, какое впечатление могут произвести на публику и новые и переработанные сцены. Певцы, репетировавшие за клавесином, тоже были довольны своими партиями. Хорошо отозвался о музыке и концертмейстер первых скрипок, дирижер оркестра Серра, который еще до начала репетиций пожелал послушать «кое-что» в исполнении самого автора. «Я сыграл ему увертюру и финал, — вспоминает Беллини, — и они очень понравились ему...» Впечатление от оперы росло по мере того, как продвигались репетиции и к уже стройно звучавшему оркестру присоединились голоса певцов, прежде готовивших партии отдельно, а теперь начавших перевоплощаться в своих персонажей.

Беллини очень повезло, что был доволен Серра, человек, которому трудно угодить и который, «будучи превосходным контрапунктистом, а также большим любителем покритиковать, — продолжает Беллини, — от моей музыки пришел в восторг, утверждая, что она разумна, полна философии... и в Генуе меня называют счастливчиком из-за того, что я угодил Серра...»

Беллини перечисляет другу «надежнейшие» номера, то есть те, успех которых обеспечен, потому что они поручены хорошим певцам и, несомненно, понравятся публике. В их числе Беллини называет предваряющий новую сцену тенора «хор заговорщиков, который мне очень, очень удался...». Начало этого хора сходно с темой адажио знаменитой сонаты Бетховена, известной всем под названием «Лунная». Номер этот, видимо, действительно нравился и самому автору, если впоследствии он вставил его в свою «Заиру», а потом перенес в «Норму», где хор обрел долгую жизнь.

Однако все эти признаки, предвещающие успех, — «певцы исключительно довольны», оркестр играет «с большим удовольствием, не проявляя никакой неприязни», слух, разнесшийся по всей Генуе, будто Беллини написал «божественную музыку, которая произведет такой же фурор, как «Пират», а Давид считает, что даже больший», — не вскружили голову молодому автору. Именно в эти дни он особенно стойко проявил силу ха-

рактера, полагаясь больше на реальные факты, нежели на пьянящие мечты: «Я же лично ни во что не верю, пока не состоится премьера... Да позаботится обо всем господь, я в его власти».

Не обошлось, однако, и без неприятностей. Когда Беллини проиграл Този на рояле каватину, певица заявила, что первая часть номера ей не нравится. Беллини написал новую музыку.

Когда же начались репетиции с оркестром, Този опять закапризничала, заявив, что теперь ей не нравится вся каватина, она слишком проста в вокальном отношении — нет виртуозных украшений. Это «музыка для детей» — изрекла певица. И если автор не усложнит ее, она заменит каватину Беллини каким-нибудь другим заведомо эффектным номером и выберет его сама.

Беллини же стало ясно, что, во-первых, Този пела свою партию «как собака, а значит, совершенно невыразительно», не поняла ее, а во-вторых, что она вздумала важничать, словно знаменитость. И он ответил певице, что в музыке, которую он сочинил, «не изменит ни одной ноты: не назло, а потому что хочет, чтобы его музыка исполнялась в тех темпах, какие указаны им, а не как вздумается ей, и что он хочет, вдобавок, чтобы оттенки тоже были такими, какими он их себе представляет».

После такого решительного заявления Този «сопротивлялась еще два дня уже через посредников — тенора Давида и маркиза Гримальди из театральной дирекции», которые уговаривали музыканта уступить певице. Но Беллини был непреклонен. Самое большее, что он мог сделать, это осыпать ее «оскорблениями и назвать капризулей, а ведь я так старался, сочиняя эту партию». Когда же Този, «ничего не добившись, все-таки спела каватину так, как было указано в нотах», то эффект был столь очевидным, что «она пришла просить у меня прощения». Прекрасная победа твердого характера Беллини, правоту которого подтвердила не только певица, но также — время, если вспомнить, что та часть каватины, какая не понравилась Този, превратилась в «Норме» в аллегро «Ah, bello, a me ritorna»(«Ах, прекрасный мой, вернись ко мне»), следующее за «Casta diva» («Чистая дева» [1]).

Похоже, однако, что вся эта история произошла не без некоторого участия Доницетти, находившегося в Генуе с 28 февраля. Ему заказали «Королевский гимн»,

который необходимо было исполнить в день открытия театра перед началом спектакля, а также оперу «Королева Голкондская» — и то, и другое на стихи Романи. Должно быть, ожидая, когда можно будет приняться за работу — поэт был занят переделками либретто и сочинением новых стихов для Беллини — Доницетти, решив помочь Този, прошел с нею партию в «Бьянке» и, видимо, — Беллини узнал об этом от тенора Давида — не очень одобрительно отозвался о каватине для Този. Его слова и вызвали у мнительной и нервной певицы уже известную нам реакцию.

Беллини извиняет Доницетти: «...думаю, что он сказал это просто так, без всякого злого умысла», — пишет он, а потом, поразмыслив, с некоторой горечью высказывает «уверенность, что совершенно невозможнейшая вещь — дружба между людьми одной профессии...».

Нет никаких оснований полагать — как это делает большинство беллиниевских биографов, — что первое представление «Бьянки и Фернандо» было принято восторженно. Из писем Беллини, весьма подробных и, самое главное, искренних, следует, что опера, напротив, добилась успеха не сразу, а постепенно, от спектакля к спектаклю. Можно сказать, Беллини завоевывал генуэзскую публику медленно, но верно, вечер за вечером.

Премьера вылилась скорее в светское празднество, нежели в художественное событие. Это был грандиозный официальный прием, целиком подчиненный этикету. Описывая этот вечер, Беллини переносит воображение далекого друга «в новый театр, освещенный, как днем, в большой центральной ложе — королевский двор, а в ложах по обе стороны от нее — вся знать и все генуэзские и приезжие красавицы в роскошных туалетах...»

Все это и составляло самое главное зрелище, рядом с которым «музыка и певцы служили лишь дополнительным фоном по случаю». Сейчас мы сказали бы, что Беллини махнул на все рукой. И мне кажется, трудно придумать более дипломатическую фразу, чем та, какую нашел Беллини, описывая развлекающуюся публику, рассеянную и как бы отсутствующую на опере, которая давалась при рождении крупнейшего театра Генуи. В зале находился король Карло Феличе, чьим именем был назван театр, и это официальное представительство заставляло всех строго соблюдать этикет туринского двора, не

разрешавший аплодисменты на премьере ни самому королю, ни тем более публике.

Беллини испытывал «сильное душевное волнение», это верно, но он предпочел бы получить более определенную оценку своего сочинения, услышать более точное мнение, чем эти «обрывки успеха», какие ему удавалось уловить даже в очень сдержанной реакции зала.

Карло Феличе, словно извиняясь за нелепые ограничения этикета, которому он обязан подчиняться, «послал придворного поблагодарить маэстро и певцов» и передать им о своем сожалении, что «не может аплодировать на публике» (как будто официальный визит монарха непременно должен превратить открытие театра в похороны).

Беллини сумел оценить, искренне и точно выразив свое мнение, достоинства собственного сочинения и недостатки исполнения, когда сравнил первое и второе представление оперы.

«Този вчера вечером пела в сто раз лучше, чем накануне, — писал он Флоримо, — так же, как Давид и Тамбурини». А графу Гаэтано Мельци он сообщил: «Давид пел, как ангел, на втором спектакле, и Този, и Тамбурини тоже очень хорошо. Я говорю о втором спектакле, потому что на премьере все они пели неважно».

Оркестр, по его мнению, был просто «ужасен». В то время как под его собственным управлением на репетициях он «звучал совсем неплохо», теперь же под руководством дирижера Серра, «который хоть и молодец, но не имеет достаточного опыта», допускал грубые ошибки. А балет был «длинный и скучный».

Публике, когда она смогла наконец открыто выразить свое впечатление, в первом действии понравились, по словам Беллини, каватины главных исполнителей и ларго в ансамбле, завершающем акт, а во втором — «почти все номера», и «тишина в зале во время исполнения стояла такая, что напугала даже самих певцов». Тишина установилась, конечно, из-за волнения, охватившего слушателей, и ее никак нельзя было принять за проявление скуки или усталости.

Но радость от настоящего, непосредственного успеха Беллини испытал только на третьем представлении оперы. Дело было в четверг, и король покинул театр после первого акта, чтобы «плотно поужинать» до полуночи — до наступления страстной пятницы, начала великого поста. А в отсутствие короля можно было не соблюдать строгий этикет, и публика, «оставшись единственным верховным судьей оперы», начиная со второго действия смогла наконец отвести душу и дать волю бурным проявлениям своих чувств.

«Восторг был неописуемый», — сообщает Беллини и рассказывает, что каждого исполнителя, едва он появлялся на сцене, встречали «бешеными аплодисментами. Это настолько взбодрило певцов, что они пели как ангелы: Тамбурини — свою арию, и ему очень аплодировали, Този, чей красивый голос и игра очень нравятся, восхитила исполнением романса». Дуэт Този и Давида вызвал «невообразимый гром», и певцов «много раз» требовали на сцену. Публика вызывала и автора, но «я не собирался выходить и прятался в глубине ложи». Аплодисменты не прекращались и задерживали спектакль. Видя такую настойчивость зала, маркиз Карега — «один из директоров» — сделал Беллини знак выйти на сцену, и тот «повиновался».

«Я вышел на сцену под жуткие крики и аплодисменты...» — так музыкант называет шквал, которым его встретили восторженные зрители. То же самое повторилось и в конце спектакля, «когда бурными аплодисментами слушатели вызывали на сцену и певцов, и белокурого юношу, который написал для них музыку...». На остальных спектаклях, когда цены на билеты были снижены, «Бьянка» тоже собирала полный зал, и снова, как отмечал генуэзский корреспондент газеты «И театри», вызывала «все растущий восторг».

Беллини пробыл в Генуе до 30 апреля. Оправдывая такое длительное пребывание, он назвал Флоримо много разных причин, но самую главную, наверное, скрыл.

Он не определил для себя день отъезда в Милан и тогда, когда еще только вырисовывался успех оперы. «Пока побуду здесь, но в ближайшие две недели решу, когда вернусь в Милан, потому что климат там для меня лучше здешнего...» Вскоре начались переговоры с издателем — с кем именно, он не уточняет, но, по-видимому, все-таки не с Рикорди — о публикации новых сцен из «Бьянки» на условиях, что автор оплатит немногим более трети расходов и разделит пополам с издателем доход.

Потом, насколько можно судить, соглашение это было изменено: Беллини не должен оплачивать расходы, а

гонорар его будет зависеть от количества напечатанных экземпляров. Поначалу он связывал свою задержку в Генуе с издательскими делами: «Пока не улажу все как следует с публикацией, не уеду отсюда...»

Однако позднее он уже больше ни разу не упоминает в своих письмах об этой сделке, и мы так и не узнаем, чем она завершилась. Совсем другая, более объяснимая и понятная причина задерживает его в Генуе: все растущий успех оперы и постоянные знаки внимания, оказываемые королем. «Побуду еще здесь, — признается он Флоримо после пятого представления «Бьянки», — чтобы порадоваться успеху своей оперы, и ты простишь мне эту слабость: но тщеславие свойственно всем людям, а я без этой пружины ни на что не способен».

И никаких опасений по поводу генуэзского климата, якобы менее полезного ему, нежели миланский.

Город, по которому, как ему показалось поначалу, «трудно ходить, слишком он запутанный», теперь уже не был в тягость Беллини, ибо композитор стал званым и желанным гостем генуэзской аристократии. На другой же день после премьеры «Бьянки» приглашения посыпались на него как из рога изобилия. У него не было ни одного свободного дня, и он подробно перечисляет другу Флоримо «множество синьоров», которые приглашали его, и «множество» приемов и обедов, на которых ему приходится бывать. Вчера у маркиза такого-то, сегодня в доме синьора такого-то, завтра у герцога такого-то, а в иных аристократических домах он мог бывать когда угодно, потому что там всегда были рады видеть его.

Подобная похвальба знатными именами и обременительными светскими обязанностями в фривольном, но не без важности тоне отражает определенную сторону характера Беллини. В какой-то мере все это хвастовство, конечно, деланное, но в то же время в нем чувствуется и удовлетворенное тщеславие молодого человека, которому, конечно, приятно, когда его чествуют, даже балуют, любя, и, может быть, понимают.

Как-то раз на балу в доме «некоего синьора Ульриха», когда Беллини «шел по гостиной», кто-то окликнул его. Оказалось, это племянница Наполеона — Кристина, дочь Люсьена Бонапарта, супруга лорда Дадли Стюарта — поклонница композитора. Она остановила его, чтобы высказать «много, очень много комплиментов». А на следующий вечер, встретив Беллини в доме маркиза Нигро, леди Кристина пожелала представить ему своего

мужа, страстного любителя музыки, который обнял его и сказал, что только что прослушал первый акт «Бьянки» и приехал сюда, воспользовавшись балетом, идущим в перерывах между действиями, и сейчас опять собирается вернуться в театр, послушать и второй акт.

«Это очень обрадовало меня, — пишет Беллини, — во-первых, приятно знакомство с такой знатной семьей и, во-вторых, потому, что, уехав вскоре в Лондон, они окажут мне честь, рассказав там обо мне». И заключает: «Генуя — второй город в этих краях, где меня очень любят, и я из благодарности остался здесь еще на некоторое время, иначе был бы уже в Милане...»

И тут, желая выглядеть искренним, он говорит неправду. Наверное, скорее он хотел обмануть самого себя, а не друга. Но истина станет известна через несколько месяцев.

На открытие театра Карло Феличе в Геную съехалось много энтузиастов из других городов, в том числе из Милана, чтобы присутствовать на событии, к которому обращены «взгляды всех любителей музыки в Италии и в соседних странах...». Это были оперные завсегдатаи и, разумеется, почти все приятели Беллини, который, как только освободился от репетиций и забот о премьере, присоединился к ним и почувствовал, будто снова оказался в Милане: его опять окружали любящие друзья, и он ощущал себя в привычной и приятной обстановке.

В числе многих миланцев, оказавшихся в Генуе, были маркиз Висконти и молодая герцогиня Камилла Литта, супруга герцога Помпео Литта[1] и сестра герцогини Дориа. Наполовину жительница Милана, наполовину жительница Генуи, молодая герцогиня Камилла устраивала приемы. Вместе с миланцами приехала еще одна «молодая, прекрасная, приветливая синьора с такими прелестными манерами, что, увидев ее, невольно замираешь...». Беллини был представлен ей маркизой Ломеллини. Синьора отнеслась к музыканту «с такой добротой», что он почувствовал себя покоренным.

Он слышал о ней в доме Поллини, а она, конечно, знала о нем благодаря успеху «Пирата». До сих пор они

[1] Литта, Помпео (1781—1852) — герцог, итальянский историк и политический деятель. Во время революции 1848 года был во временном правительстве военным министром Ломбардии, а затем начальником миланской национальной гвардии. Написал книгу «Знаменитые итальянские фамилии».

ни разу не виделись, но теперь сразу же почувствовали себя старыми друзьями. «...Таким образом во время моего пребывания в Генуе, — признáется Беллини через полгода, — начиная со дня премьеры, я почти каждый день виделся с нею...» В театре, в гостиных, на приемах. Он даже навещал ее дома, когда она заболела. Вот почему, оказывается, Беллини не решался уехать: он потерял ощущение времени и утратил контроль над собой.

Это было началом самой большой ошибки, какую совершил Беллини в своей жизни. Он словно предчувствовал это и, наверное, именно поэтому никому ничего не говорил. Он предпочел прятать в глубине души злое пламя, которое ослепляло его и сжигало ему кровь. Между тем, достаточно было лишь однажды проявить силу воли, каким-либо образом отвести душу, и он был бы спасен. Но у него не хватило мужества поступить правильно. Он оставался в Генуе до тех пор, пока синьора не уехала домой. Потом и он вернулся в Милан в обществе маркиза Висконти, который любезно предложил ему место в своей карете. Теперь он чувствовал, что голова его полна мрачных мыслей.

В жизнь Винченцо Беллини вошла Джудитта Турина.

XII
«БАРОН» И ИМПРЕСАРИО

В Милане он вернулся к своей прежней жизни. Утром занимался — обычно сочинял мелодии, которые записывал, чтобы потом развить. Заглядывал в Ла Скала — узнать последние городские новости и о событиях в театре, начавшем 7 апреля весенний сезон: он проходил довольно вяло. Потом обедал в траттории или у Поллини, с которыми вновь встречался, «как прежде, до отъезда в Геную». Иногда, по словам синьоры Бранка, «проводил долгие часы в издательстве Рикорди, изучая партитуры Чимарозы, Паизиелло, Перголези, Паэра, Майра и других основателей школ и светил музыки, чтобы обогатиться их опытом. Синьор Исидоро Камбиази, известный меломан, часто виделся с ним там, у них было даже условленное место для встречи...». Похоже, однако, что утверждение это грешит неточностью, по крайней мере в отношении авторов, «изучаемых» Беллини. Трудно допустить, чтобы воспитанник Неаполитанской консерватории не знал сочинений Чимарозы, Паизиелло и Перголези. Так или иначе для него это был один из множества

способов занять время. Беллини ожидал контракта и готовился к сочинению оперы, которую ему предстояло написать, «не знаю когда, неизвестно для кого».

Беллини был уверен, что получит какую-нибудь работу либо в туринском театре Реджо (но граф Ферреро не спешил появляться для продолжения переговоров, начатых в Генуе), либо в театре Ла Фениче в Венеции, где с ним хотели договориться. В случае, если не состоится контракт с Турином, он охотно поехал бы в Венецию, поскольку это — «достойное место, чтобы дать жизнь опере». Но предстояло еще дождаться, пока дирекция Ла Фениче назначит импресарио.

Нужно было ждать. Деньги у него еще были. От гонорара, полученного за «Бьянку», если вычесть истраченное и проценты для Мерелли (125 франков), у него осталось «в кармане две тысячи франков, наверное, даже больше. Видишь, как я бережлив и при этом ни в чем не испытываю недостатка...». Он написал это Флоримо, должно быть, в ответ на его советы насчет экономии, которые давал ему друг, и чувствуется, что ожидал похвалы. Теперь же, после возвращения в Милан, он стал более рассеянным и невнимательным. Флоримо упрекал друга за то, что он очень часто не отвечает на его вопросы, затронутые в письмах. А в этот период Беллини действительно следовало быть настороже.

Назревал неизбежный конфликт с Барбайей, который собирался поставить в Сан-Карло «Пирата» с теми же исполнителями, что пели в Вене: Рубини, Тамбурини и Комелли. Узнав об этом (дело было в Генуе, когда он спешно заканчивал новые номера для «Бьянки»), Беллини вскипел гневом. Еще один «Пират» с Комелли? В Вене — ладно уж, но в Неаполе — нет! Опера впервые будет исполнена в городе, где знали его «музыкальное детство», и он хотел иметь гарантии успеха. Помимо всего, речь шла о произведении, которое принесло ему настоящую известность.

Нужно заставить Барбайю отказаться от этого плана или по крайней мере изменить его. Сделать это было, однако, нелегко, нужно было привлечь самых влиятельных друзей.

«Если вдруг затеют эту великую глупость, — убеждает он Флоримо, — подними на ноги весь Неаполь, чтобы помешать этому...» Пусть его друг заручится поддержкой герцога Кариньяно, управляющего королевскими театрами в Неаполе, а если понадобится, пусть «сотворит

чудо с Дзингарелли». Чудо должно было заключаться в том, чтобы противопоставить упрямству Барбайи авторитет знаменитого и прославленного маэстро, к тому же учителя автора «Пирата», который сказал бы импресарио: «поскольку это опера одного из учеников неаполитанского Колледжа, он как директор просит, чтобы она была поставлена как можно лучше, чтобы можно было не сомневаться в успехе, чтобы она прославила Колледж и т. д. и т. д. Ты понял?»

Флоримо все понял прекрасно и стал внимательно следить за тем, что происходит во вражеском лагере. Он готов был сразу же сообщить Беллини любую информацию и перейти в наступление, если Барбайя начнет осуществлять свой план. Беллини, посылая из Генуи письма, не давал другу покоя: «...Сделай все возможное, чтобы не пошел «Пират» с Комелли, иссуши свой мозг, только придумай, как это сделать...»

По его мнению, из всех решений, какие могли возникнуть, лучше всего было бы заменить Комелли на Този, которая в партии Имоджене достойно выступила бы и как певица, и как актриса. Но поскольку еще ничего не было известно точно, приходилось ждать. «Посмотрим, как сложатся обстоятельства...»

К сожалению, обстоятельства сложились неблагоприятно для Беллини. В начале мая решение поставить «Пирата» с Комелли в Сан-Карло было принято окончательно. Новость эту привез Беллини Лаблаш, приехавший в Милан, чтобы петь в Ла Скала. Он сказал, что опера будет поставлена 30 мая по случаю торжественного вечера в честь именин наследного принца. Он же лично считает, добавил прославленный бас, что если в Вене Комелли терпели из уважения к прекрасной музыке и знаменитому мужу, то в Неаполе ее просто убьют. А вместе с ней убьют и оперу, которая принесла такую известность молодому автору. Тем более на столь торжественном вечере. Не медля ни минуты, Беллини отдает приказ начать бой: «Открывай огонь! — командует он Флоримо. — Сделай все, чтобы «Пирата» дали хотя бы с Този».

Став таким образом генеральным проконсулом Беллини в Неаполе, Флоримо перешел от наблюдений к действиям. Конечно, он придерживался директив друга, но выполнял их в соответствии с планом, который отвечал его собственному характеру. Он был спокоен, рассудителен, серьезен. Он знал силу противника, с кем должен

был вступить в бой, и заранее полагал, что надеяться на успех особенно не приходится. Но речь шла о том, чтобы защитить Беллини, защитить его музыку. И этого сознания было достаточно, чтобы он выступил против любого противника.

Комелли в это время находилась в Генуе, куда ее пригласили для исполнения партии Алины в «Королеве Голкондской» Доницетти, и в Неаполь она собиралась приехать только к последним репетициям «Пирата». Ее отсутствие было очень кстати. Что же касается остальных маневров Флоримо, то о них не узнал никто и никогда, возможно, даже сам Беллини. Несомненно одно: Флоримо взялся за дело с упрямством и решимостью южанина, который всегда горячо отстаивает интересы друга, и если даже, как он предвидел, ему не удастся одолеть могущественного Барбайю, то кампания против Комелли позволит «революционизировать» весь Неаполь, восставший против постановки «Пирата», как скажет потом Барбайя, суммируя серьезные неприятности, которые доставит ему эта «революция».

Флоримо из осторожности не раскрыл Рубини свои старания заменить его жену при постановке «Пирата» (Беллини несколько раз просил друга об этом, так как не хотел портить отношения со своим лучшим исполнителем), но Барбайя, как человек весьма опытный, сразу понял, что за всеми этими советами, рекомендациями, за всем этим давлением и просьбами заменить Комелли или вовсе не давать «Пирата» стоит организация, возглавляемая Беллини. Не имея возможности лично высказать ему все, что он думает по этому поводу, он отправил композитору оскорбительное письмо. А Флоримо, который вызывал у него подозрения, так как был другом Беллини, он запретил присутствовать на репетициях за чембало, проходивших у него дома.

Но Флоримо не отступал. Он взял на себя задачу оберегать интересы друга, и, когда в Сан-Карло начались оркестровые репетиции, отправился в театр. Барбайя не мог запретить ему войти в зал, и Флоримо оставался невозмутимым наблюдателем, сообщая Беллини все подробности.

А Беллини сидел в Милане без всякого дела, ожидая контракта, который обязал бы его взяться за сочинение новой оперы. В Сан-Карло между тем вместо плохо исполненного «Отелло» Россини (Беллини это предвидел) была возобновлена «Бьянка», вызвавшая у публики и

прессы новый восторг. Композитору сообщила об этом всего одной фразой дочь Люсьена Бонапарта Кристина: «Бьянка заставила побледнеть Отелло».

Остроумный каламбур этот так понравился Беллини, что он отправил письмо Кристины Флоримо, чтобы тот прочитал его Дзингарелли, Дженнаро Ламбиазе, герцогу Нойя и другим неаполитанским друзьям. Леди Кристине он выразил свою благодарность, послав в Рим, куда она приехала навестить отца, прежде чем обосноваться в Лондоне, «небольшую арию, которую написал, чтобы она сохранилась у вас на память». Арию эту он потом назовет маленькой каватиной, но ее так и не удалось отыскать среди камерных сочинений композитора.

Это самый значительный эпизод из всех событий, которые произошли во второй половине мая. В остальном жизнь Беллини, видимо, проходила в мрачной и тяжелой атмосфере, какая обычно бывает в сицилийских городах, когда дует сирокко — город словно погружается в спячку, вся жизнь замирает, нервы расходятся. Атмосфера сонливости и томительного ожидания царила в это время и в Ла Скала, оперный сезон которого держался в основном на старых операх. Ожидали новинку от Пачини, чтобы услышать хоть что-нибудь свежее.

У Беллини не было никаких новостей. Из Турина не давал о себе знать никто, вдобавок ему стало известно, что антреприза театра Реджо не намерена тратить деньги на новые оперы и обойдется прежним репертуаром. В Венеции еще ожидали, пока вновь назначенный импресарио подпишет контракт на аренду театра Ла Фениче. А в Неаполь Беллини не хотел возвращаться «до тех пор, пока не прославится еще больше в этих краях».

Но и в «этих краях» возникли свои осложнения. Поллини не советовал Беллини соглашаться на следующий контракт с Ла Скала, потому что после того как в карнавальный сезон там возобновят «Пирата», которого опять хочет слушать миланская публика, это будет «ужасный риск» — дать публике возможность сравнить его прославленную оперу с другой своей, еще неизвестной, работой, о достоинствах которой невозможно судить заранее, так же, как трудно говорить и о ее успехе, когда еще не определены исполнители.

На Турин надежды не было, от Милана и Неаполя Беллини отказался сам. Оставалась одна Венеция — может быть, импресарио, не без давления со стороны, решится пригласить его. Беллини тяжело переживает свое положение. «Представляешь, на каком я оказался распутье, — пишет он Флоримо, — сидеть без дела для меня мучительно, риск пугает, долго оставаться без работы тоже не хочу, и я теряюсь в бездне сомнений, не знаю, что же предпринять». Будущее рисуется ему мрачным. «Мне не остается ничего другого, как изображать кавалера, — продолжает он с еще большей меланхолией, — а это ужасно надоело, и мне хотелось бы иметь побольше денег, тогда я поехал бы в Париж и попытал бы там свою удачу, которая, кажется, пока не изменяла мне». Беллини переживал трудный момент, и кто знает, чем бы все это кончилось, если бы он не остановился перед реальностью: «Баста, этого я не могу сделать, а посему надо набраться терпения». И наконец, будучи, как и все его земляки-островитяне, фаталистом, он заключает: «Посмотрим, что будет дальше». И, похоже, тут-то и начал наконец сдвигаться с места груз пессимизма, какой он вздумал было взвалить на свои плечи.

«Напиши мне какие-нибудь свои соображения по этому поводу, — просит он друга и добавляет: — Хотя бы ради того, чтобы просто заполнить страницу», что, впрочем, он и сам делал тогда. Выложив Флоримо весь балласт своих сомнений и огорчений, он принимался вспоминать разные истории и полузабытые разговоры, что велись в доме у Андреана еще в то время, когда он учился в Неаполе, с удовольствием вызывал в памяти развлечения, которым предавался с другом в загородном имении герцога Нойя, или как изучал камерные произведения Дзингарелли, с какими еще не был знаком.

Воспоминания эти доставляли ему радость. На душе становилось покойней, он как бы окунался в ту светлую, безмятежную атмосферу неаполитанской жизни, какую никогда не мог забыть, снова переносился в Неаполь своей ранней молодости, по которому у него на всю жизнь осталась неизлечимая тоска. Наверное, в одну из таких минут и были произнесены те торжественные слова, что пророчески закрепили навечно значение его близости с Флоримо: «Мой дорогой Флоримо, нашей дружбе будут завидовать современники, а после нашей смерти о ней отзовутся с похвалой, когда вспомнят нас старики...»

Новости из Неаполя начали перенасыщать электричеством грозовую атмосферу. Молния вспыхнула, когда

пришло письмо от Барбайи. Беллини оно обидело — не столько оскорблениями, которые обрушил на него бывший официант, сколько тем, что его лишили права, какое имеет каждый автор — желать увидеть свое творение таким, как оно задумано. Об этом Беллини и написал Рубини, вовсе не думая оправдываться, а желая лишь объяснить, что он хотел, чтобы «Пират» и в Неаполе прошел так же успешно, как в Милане.

Он действительно постоянно находился в курсе всего, что было связано с подготовкой «Пирата» в Сан-Карло. Об этом ему сообщал Флоримо. Хотя тот и отдыхал тогда за городом, но все же не пропускал репетиции, которые становились все напряженнее, по мере того как приближался день спектакля.

Премьера «Пирата» состоялась 30 мая в торжественный вечер и «была отчасти неудачной» по причине болезни (или волнения) Комелли. Беллини, опасавшийся худшего, выразил надежду, что к следующему спектаклю певица поправится. В противном случае — «ничего не поделаешь! Не знаю, будет ли это фиаско на совести Рубини, а если будет, то надо думать, он не станет больше жертвовать моей музыкой ради капризов своей сумасшедшей жены».

Надежды Беллини оправдались. Второе представление «Пирата» прошло с триумфом. «Достаточно было, — пишет корреспондент газеты «И театри», — Комелли постараться исправить отдельные дефекты, не понравившиеся в ее исполнении на премьере, как «Пират», несмотря на некоторые сокращения и погрешности, получил огромный успех». В этих выражениях нетрудно заметить если не руку, то во всяком случае характер Флоримо. Теперь настала очередь изумляться Беллини.

«Я никогда бы не поверил, — пишет он в ответ, — что несчастная Комелли наберется храбрости исполнять (эту партию) со своими-то природными данными...» Словом, еще одно чудо, похожее на то, что она сотворила в Вене. Так или иначе все обошлось благополучно, и Беллини простил эту «сумасшедшую ослицу — тщеславную жену» Рубини.

Вслед за известием об успехе Флоримо отправил другу более подробный рассказ о втором представлении оперы. В театре снова присутствовала королевская семья, а также Никола Дзингарелли, которому Барбайя предложил ложу, «...чтобы тот мог стать свидетелем успеха своего любимого воспитанника. И в продолжение всего спектакля слезы радости текли по щекам этого прославленного ветерана оперы...».

Барбайя и Рубини пришли к нему в ложу выразить уважение учителю Беллини. А королева высказала свое удовлетворение оперой, пригласив в свою ложу Рубини и поздравив его. Темпераментная неаполитанская публика, как только король подавал пример, «бурно аплодировала» не только Рубини, но и Комелли и всем ансамблевым номерам. Словом, «полный триумф», как писал корреспондент.

Вскоре после премьеры «Пирата» в Неаполе Барбайя уехал в Милан, куда прибыл 7 июня. Беллини не захотел встречаться с ним. Он не мог забыть оскорблений, которые были в резком письме импресарио, особенно теперь, когда выяснилось, что, как он и предвидел, недостатки Комелли вызвали почти что провал оперы на премьере. Он был в этот момент в состоянии «сильнейшего негодования и поэтому, если бы встретился с ним (Барбайей), я не был уверен, что не наделаю глупостей».

Но Барбайя стоял в центре особого мира, вокруг которого бурлили жизнь и интересы оперного театра. Беллини, как и сотни других музыкантов, нуждался в нем. Он мог держаться с бóльшей самоуверенностью и менее подобострастно, чем многие другие композиторы, но не решался подчеркнуто игнорировать присутствие «Наполеона-импресарио» в Милане. Чтобы соблюсти приличие по отношению к нему и в то же время не уронить своего достоинства, Беллини придумал умный выход из положения — он оставил свою визитную карточку импресарио дома, куда пришел, наперед зная, что тот отсутствует. Композитор рассуждал таким образом: «Если он захочет видеть меня, то пошлет за мной. А если не захочет, мне не стоит приходить второй раз, чтобы он не подумал, будто я нуждаюсь в нем...» И его достоинство не пострадает, потому что, когда Барбайя «...будет иметь удовольствие говорить со мной, он поймет, что я не подлец, который после оскорблений приполз к его ногам...» Если закрыть глаза на некоторую выспренность этих фраз, само по себе рассуждение не может вызвать никаких возражений, и даже сам старик Поллини одобрил этот весьма дипломатический шаг.

Рассказ Беллини о встрече с Барбайей выглядит комической сценой, персонажи которой и их диалог изображены так ярко, что и сегодня еще встают словно живые с выцветших страниц письма, посланного более века назад.

Барбайя понял, что визитная карточка, оставленная в его отсутствие, означает только одно: Беллини хочет избежать встречи. И он не стал посылать за ним, а решил подождать, пока музыкант сам придет к нему опять. Однако после чисто формального визита с карточкой прошло четыре дня, а Беллини так и не показывался у импресарио. Барбайя высказал свое неудовольствие Антонио Вилла, другу Беллини, когда они вместе обедали.

— Смотри-ка, этот «барон» Беллини так и не думает появляться, — съязвил он. — А ведь я уже четыре дня в Милане.

Вилла знал содержание письма Барбайи композитору — он читал его, так как получил для передачи Беллини в открытом конверте, и ответил немедля:

— А вы хотите, чтобы он пришел к вам после всех оскорблений, которые получил от вас?

Вот тут Барбайя дал волю своему гневу. «Он орал как дьявол», и это было очень хорошо, потому что он выпустил весь заряд желчи, который привез с собой из Неаполя и который непременно обрушил бы на Беллини, если бы встретил его сразу же по приезде в Милан. Он считал его «виноватым» в том, что «тот сделал все возможное», чтобы «Пират» не пошел в Сан-Карло. Но Вилла, «пожав плечами», усомнился в этом:

— Весьма вероятно, однако, я думаю, он на это не способен...

Об этом разговоре Вилла рассказал Беллини, остановившись в портике у подъезда театра Ла Скала, прежде чем отправиться на генеральную репетицию новой оперы Пачини «Кавалеры из Валенцы».

Вилла, без сомнения, был искренним другом Беллини и хорошо знал его горячий характер, но ему было также известно, какой нелегкий нрав у Барбайи. И не сомневаясь, что встреча музыканта и импресарио неизбежна, постарался снять напряжение и у того, и у другого. Он посоветовал Беллини пойти к Барбайе, потому что тот, между прочим, намерен «очень серьезно» поговорить с ним. Но музыкант и слышать не хотел о встрече — он не желал «связываться с этим сумасшедшим».

Пока они спорили, к театру подошел Барбайя. Он

приблизился к Беллини и, «улыбаясь, пожал ему руку, приветствуя как обычно:

— Барон, вы получили мое письмо?

Беллини холодно ответил:

— Нет, не получал.

Барбайя, мрачнея, обращается к Вилла:

— Как, разве вы не передали?..

Вилла подтверждает, что передал, и тогда импресарио снова оборачивается к музыканту:

— Так как же?

На повторный вопрос, заданный тем же тоном, что и прежде, — рассказывает Беллини, — я ответил, что начало письма убедило меня в том, что оно адресовано не мне, и поэтому я порвал его...»

Барбайя был сражен находчивостью и остроумием ответа «барона» и не мог не улыбнуться, хотя, по мнению Беллини, сделал это скорее для того, чтобы скрыть раздражение. Но импресарио не пожелал остаться в долгу у этого мальчишки и заверил его, что даст ему копию своего письма, дабы «тот читал его каждое утро...».

Но теперь уже инициатива в этой словесной дуэли была в руках Беллини и, сохраняя все тот же «ледяной» тон, он нанес противнику еще один изящный укол, ответив, что подобные письма «он может приберечь для кого-нибудь другого, а ему, Беллини, право, стыдно при одной только мысли, что Барбайя мог так плохо подумать о том, кто всегда был его благодарным другом...».

Гнев импресарио остыл после столь обезоруживающей тирады. За музыкантом осталось последнее слово, поскольку он получил бесспорный реванш. И судьбе было угодно, чтобы буквально в тот же миг и с Флоримо были сняты обвинения в заговоре.

Когда Барбайя рассказывал композитору об успехе «Пирата» в Сан-Карло на втором спектакле, к ним подошел слуга Поллини и передал Беллини утреннюю почту, где оказалось письмо Флоримо. В нем он повторял все то, что только что сообщил Барбайя, и даже хвалил Комелли, которая, преодолев первоначальную робость, пела очень хорошо.

Беллини воспользовался подходящим моментом, чтобы обратить разговор в пользу друга, который первым принял на себя гнев импресарио. Он передал Барбайе письмо Флоримо, чтобы тот убедился в искренности суждений человека, подозреваемого как агента-провокатора в

подстрекательстве к «революции» против постановки «Пирата» в Сан-Карло.

Барбайя сдался. Встреча завершилась приглашением на завтрак на следующий день. Беллини пришел, и Барбайя предложил ему «множество контрактов» в разные театры, самыми значительными из которых были Сан-Карло и Ла Скала. Беллини выбрал Ла Скала и произнес: «Да поможет мне бог».

XIII
НОВЫЙ КОНТРАКТ С ЛА СКАЛА

Это было обдуманное решение. Хотя он еще не знал, какими исполнителями будет располагать для оперы, которую ему предстоит написать, он согласился на контракт в Милане потому, что в Ла Скала не будет тенора Рубини. Звучит, конечно, парадоксально, но на самом деле убедительно, и Поллини — старый и опытный театрал — с ним согласился. Будь в его новой опере тенор Рубини, композитору пришлось бы писать партию для голоса и актерских возможностей певца, создавшего образ Гуальтьеро. И весьма возможно, он повторился бы, копируя или подражая той партии, которая уже стала знаменитой. А будь у него другой тенор, новая роль была бы написана для его вокальных и артистических данных, и получилась бы, несомненно, совсем иная музыка.

Так рассуждал Беллини, и Поллини целиком поддержал его. Но любопытно, что весь период, который предшествовал работе над новой оперой, оказался как бы во власти, так сказать, «призрака «Пирата» — призрака неумолимого и неистребимого. Недавний успех «Пирата» словно подрезал крылья творческой фантазии музыканта еще прежде, чем он принялся за новое сочинение. Он отравлял ему жизнь. Беллини прямо-таки заболел им. Едва что-либо напоминало ему о «Пирате», у музыканта сразу же мурашки пробегали по коже от страха за оперу, которая еще только должна была родиться. И как будто мало было этих душевных волнений, тревогу усиливал, приводя в отчаяние, дружный хор приятелей.

«Все мои друзья, кроме Мельци, уверяют, что второго «Пирата» мне никогда не создать, — пишет он Флоримо. — С одной стороны, это льстит самолюбию, но с другой — такое суждение меня огорчает...» И в том же письме: «...все настоящие друзья советуют быть очень осторожным при выборе певцов и либретто, потому что

другого «Пирата» не сотворить ни Романи, ни мне...» А газеты добавляли: «Беллини уже привык, что во многих крупнейших городах с восторгом встречают его оперы, даже если они идут сразу же вслед за шедеврами Россини. И слава, широко распространившаяся по Европе, становится для него обременительной, потому что мешает работать над новыми произведениями, и это тяжкая беда в столь молодые лета». Но еще большая беда — слышать подобные разговоры. А тут еще ко всем этим предсказаниям и предположениям добавилась другая напасть — близкое сходство с его «Пиратом» новой оперы Пачини «Кавалеры из Валенцы».

Речь шла не о плагиате как таковом, когда мелодии одной оперы в несколько измененном виде переносятся в другую, а о сознательном подражании характеру беллиниевской музыки — о подражании, выдававшем очевидное желание копировать стиль, который благодаря несомненному отличию от привычных для оперного языка того времени форм с первого своего появления привлек внимание публики и определил необыкновенный успех «Пирата» и его автора.

Было ясно, что Пачини поставил своей целью затмить триумф Беллини, но получилось обратное: стремясь «утопить» «Пирата», он еще больше поднял престиж автора оперы. И не только Беллини заметил имитацию своего стиля в «Кавалерах из Валенцы». Ее обнаружила и миланская публика, на подражание прежде всего обратили внимание журналисты, которые подробно перечислили все «аналогии» — только из вежливости не назвав их плагиатом или кражей — между музыкой «Пирата» и оперой Пачини.

К этим и другим похожим фактам, столь обычным для театральной среды во все времена, Беллини относился как более или менее беспристрастный зритель. Ему хотелось, чтобы жизнь текла спокойно или по крайней мере без особых потрясений, чтобы каждый человек мог честно делать то, что ему предназначено судьбой, против которой к тому же бесполезно восставать. Жизнь, по мнению Беллини, должна всегда идти в полном согласии с ближними, и известная поговорка «каждый за себя, а бог за всех» находила в нем самого преданного приверженца.

Может быть, именно поэтому Флоримо без всякого стеснения обвинил его в эгоизме. Сам он — строитель ве-

ликого храма Дружбы — не мог одобрить некоторые поступки своего наиболее близкого друга. Он отмечал в нем резкость, предательство, неблагодарность. И дело не в том, что Флоримо, упрекая во всем этом Беллини, не хотел вникнуть в характер Винченцо, а в том, что ему хотелось, чтобы катаниец был таким, каким он желал его видеть. Но Беллини любил крайности — либо да, либо нет. (И наверное, именно тут кроется причина «больших столкновений», которые происходили между этими двумя волевыми, но столь различными людьми.) Композитор, не таясь, высказывал все, что думал, и если какое-либо из его мнений было продиктовано обидой, горечью или негодованием, он прямо говорил об этом. И всякий раз сердился, что его неправильно понимают.

К огорчениям душевного склада прибавлялись другие жизненные невзгоды. С конца июня Беллини был болен из-за «неустойчивой погоды», которая ему «немного расстроила здоровье». Мы не знаем, о каком заболевании идет речь. Может быть, это была простуда, а может, что более вероятно, какая-нибудь форма гастрита. Так или иначе, болел он довольно долго, что, однако, не мешало ему заниматься повседневными делами.

16 июня он подписал контракт, по которому обязан был сочинить новую оперу для предстоящего карнавального сезона 1828/29 года в Ла Скала. Гонорар, назначенный ему — «после бесконечных криков» — Барбайей, составлял тысячу дукатов (4250 лир). «Мне кажется, что условия неплохие, — комментировал он Флоримо, — думаю, ты тоже так считаешь, потому что за две последние оперы я получил по контракту 500 дукатов, а за первую 150. Похоже, гонорар немножко подскочил, не так ли?»

Скачок действительно был заметный, если вспомнить о стремительном восхождении Беллини, но композитор понимал свою ответственность, тем более что о его контракте было сообщено в газетах в благожелательном тоне. И теперь он чувствовал, что взял обязательство непосредственно перед публикой.

Он стал просить друзей — и в Неаполе, и в Милане — подсказать ему хорошие сюжеты из драм и романов, чтобы он мог выбрать наиболее подходящий для своего характера. Надо ли говорить, что поэтом, с которым ему предстояло работать, был Феличе Романи, но тот пока еще находился в Генуе. После «Королевы Голкондской» для Доницетти он написал еще либретто «Колумб» для

Франческо Морлакки[1] — это была третья новинка, поставленная в сезон открытия театра Карло Феличе. Романи задержался в своем родном городе по причинам сугубо личным, однако собирался вскоре вернуться в Милан.

В ожидании поэта Беллини, похоже, медлил с выбором сюжета, обдумывая тысячи предложений, какие подсказывали ему друзья. Он перечитал «Отшельника», роман Арленкура[2], по которому неутомимый Тоттола создал либретто для Стефано Павези[3], прочитал по совету Флоримо какую-то драму Шиллера, «которую, наверное, не возьмет», короче, «просматривал множество сюжетов, чтобы найти один...», но ни на чем не остановился. Прежде чем выбрать сюжет и предложить его Романи, он хочет определенно знать, кто будет исполнять его новую оперу, чтобы учесть вокальные и актерские возможности певцов. Барбайя предложил ему сопрано Лаланд и баса Лаблаша или баритона Тамбурини — в зависимости от того, кто освободится в Сан-Карло.

Но, кто бы из них ни пел, в любом случае речь шла о хороших и абсолютно надежных вокалистах. Портил ансамбль только тенор Винтер, которого Беллини, ничуть не стесняясь, обзовет «собакой» из-за его тусклого голоса, плохой дикции и ужасного итальянского произношения, отчего тот чудовищно уродовал стихи. Все это и возбудило к нему отрицательное отношение миланской публики — она его просто терпеть не могла, и Беллини опасался предназначать для него партию в своей новой опере. Вот здесь и была истинная причина его сомнений. Он надеялся как-нибудь избавиться от этого певца или, на худой конец, сочинить партию с учетом его слабых вокальных данных, такую, чтобы он как можно реже находился на сцене и не портил весь спектакль, но нужно было найти сюжет, похожий на «Римского изгнанника» Доницетти — в этой опере тенор занят меньше всех других главных исполнителей.

[1] Морлакки, Франческо (1784—1841) — итальянский композитор и дирижер, автор свыше 20 опер, ставившихся в различных городах Италии, а также в Лондоне, Париже, Лейпциге, Праге. Член Флорентийской академии изящных искусств.

[2] Арленкур, Виктор (1789—1856) — французский писатель, автор поэмы «Шарлемань», памфлетов и нескольких романов, лучший из которых «Отшельник» (1821).

[3] Павези, Стефано (1779—1850) — итальянский композитор, автор многочисленных опер, среди которых опера-буффа «Синьор Маркантонио» (1813), сюжет которой лег в основу известной комической оперы Доницетти «Дон Паскуале».

Однако озабоченность Беллини превратилась в тревогу, когда он послушал Винтера в «Кавалерах из Валенцы» Пачини — миланцы выразили свое недовольство лично тенором. А вскоре тревога превратилась в страх, когда незаслуженно был освистан и «Римский изгнанник» Доницетти, музыка которого «нисколько не понравилась» публике, но, по мнению Беллини, была, напротив, удачной.

«Такой исход меня тревожит, — признается он Флоримо, — ведь я вижу, что в этой опере хорошая музыка...»

В чем же была причина провала? И тут призрак «Пирата» опять возникает в беспокойном воображении Беллини.

«Милан слишком восхищается распроклятым моим «Пиратом» и Рубини, и я ясно вижу, что вся прочая музыка просто отметается. Прошло почти восемь месяцев, а публика все не может забыть мою оперу». Однако это не кокетство и не мания величия. Композитор приводит тому доказательства: «Распевая серенады, устраивая концерты, даже чернь, простой народ в тавернах — все хотят слышать только «Пирата», и это, мой дорогой Флоримо, меня очень беспокоит, потому что как же я обойдусь без Рубини, даже если напишу божественную музыку? Его пение придавало ангельское звучание моей музыке, и потому я очень сомневаюсь в успехе своей новой оперы...»

И уж совсем он пал духом, когда узнал, что муж певицы Лоренцани собирается поставить «Пирата» в Лукке, разумеется, не для того, чтобы огорчить композитора. И в это же время Итальянский театр в Париже запрашивает у издателя партитуру «Пирата», так как хочет представить оперу французской столице. Новости эти, несомненно, радовали Беллини, но отнюдь не поднимали настроение, а лишь усиливали тревогу. Между тем в Неаполь вернулись Този и Тамбурини, с успехом выступавшие в Генуе. Их появление навело Барбайю на мысль поставить в Сан-Карло «Бьянку» в новой редакции, партитура которой как раз в эти дни вышла из печати с посвящением графине Юлии Самойловой, подарившей музыканту в благодарность часы.

Однако самое большое огорчение по-прежнему было связано с тем, что он останется без Рубини. Беллини очень тяжело переживал это, и его мозг лихорадочно работал в поисках выхода из положения. Ему нужен был Рубини. Рубини должен петь в его опере, даже если для

этого придется повторить «революцию», которая была предпринята два месяца назад. Он начал давить на Флоримо: пусть тот уговорит Рубини добиться при неаполитанском дворе разрешения съездить в Милан после 15 января. «Я же, — обещает Беллини, — постараюсь написать для него второго «Пирата», и таким образом в его обширном репертуаре появится еще одна опера, а я не буду принесен в жертву...»

Полтора месяца длилось это непрерывное давление на Флоримо и Котро. Но если Флоримо все же рассчитывал постепенно уговорить певца, то Котро, видимо, в какой-то момент потерял терпение и в ответ на настойчивые просьбы Беллини написал: «Оставь всякую надежду получить Рубини, потому что совершенно исключено, чтобы Барбайя отпустил его из Неаполя». Как говорится, назвал вещи своими именами. И Беллини отступил, но скорее из суеверия, чем по убеждению: «Я верю больше Котро, — сообщил он Флоримо, — чем в твои еще не потерянные надежды, потому что он — вещая птица, приносящая несчастье...» И совершенно перестал надеяться.

Но все же Беллини нашел способ избавиться от Винтера. Он слышал хорошие отзывы о теноре Доменико Реина, который должен был петь в Лукке партию Гуальтьеро в «Пирате», и знал, что Барбайя ангажировал его. Беллини держал его в резерве на случай, если так и не удастся заполучить Рубини. Когда же он понял, что надеяться больше не на что, то принял окончательное решение — партию тенора в новой опере будет писать для Реина.

«Чужестранка» рождается в этой обстановке неопределенности, нервозности, озабоченности, которая поначалу представляется мрачной, но постепенно, по мере того, как Беллини продвигается в сочинении оперы, все более проясняется, и композитор успокаивается, считая, что свежая кровь, какую он вольет в это произведение, сумеет изгнать с горизонта призрак «Пирата».

Совет прочитать роман Арленкура «Чужестранка» музыканту подал Флоримо, которому, в свою очередь, порекомендовал его маркиз Риньяно. Так или иначе оба они были наилучшими советчиками маэстро в выборе сюжета для новой оперы. Беллини познакомился с романом, и он понравился ему. Когда — наконец-то — Романи приехал в Милан, композитор передал его поэту. Через несколько дней тот высказал согласие взяться за либретто.

«Похоже, что и Романи, и я, и Поллини склоняемся к «Чужестранке» Арленкура, да ты и сам высказал это предложение в одном из писем», — извещает Беллини Флоримо в начале августа. Этот документ можно считать официальным сообщением о новой опере, которая войдет в творческое наследие композитора. Романи, однако, помедлит еще недели три, прежде чем решится превращать роман в либретто. Но сюжет — чрезвычайно сложный, со множеством эффектных сцен — увлекает поэта, и он после первого же прочтения романа решает включить в либретто «все лучшие ситуации», разделив их «на небольшие, маленькие акты (сегодня мы назвали бы их картинами, поскольку они следуют друг за другом на протяжении одного действия), чтобы придать правдоподобие времени и месту событий», — разъясняет Беллини и добавляет, что «Романи чрезвычайно увлечен этим». И действительно, несмотря на некоторую нерешительность поначалу, поэт больше уже не возвращался к разговору о каких-либо других сюжетах.

Беллини, видимо, тоже загорелся новой работой. Приезд Романи в какой-то мере отвлек его от беспокойства по поводу Рубини, и настойчивость, с какой он упрашивал неаполитанских друзей помочь ему заполучить певца, постепенно ослабевает, тем более что в пометках на полях рукописи «Чужестранки» все чаще встречается имя тенора Доменико Реина.

Правда, тогда же возникли некоторые трения с баритоном Тамбурини, который пел в Сан-Карло. Это связано было все с теми же вечными проблемами, какие ставят знаменитые певцы, требующие, чтобы в каждой опере у них была «важная партия», а под важной партией они имеют в виду возможность петь две трети спектакля. «Бьянка» по своему сюжету не давала Тамбурини такой возможности, и он начал нелестно отзываться об опере и вообще о музыке Беллини, но композитор скрыл свое недовольство. Он еще не знал точно, кого именно пришлет ему Барбайя в Ла Скала — Лаблаша или Тамбурини, и отправил импресарио письмо с просьбой уточнить это обстоятельство, так как ему нужно определенно знать, для какого голоса писать партию. Между тем он поручил Флоримо передать Тамбурини, который слишком распустил язык, следующее: «Если он приедет в Милан, я заткну ему рот такой партией, какой у него в жизни не было».

Поначалу, не зная точно возможности тенора Реина,

Беллини думал поручить партию одного из двух главных действующих лиц баритону. Но потом, поразмыслив и посоветовавшись с Поллини, решил, что серьезному характеру Тамбурини больше подходит роль Вальдебурга и — получив подтверждение Барбайи, что приедет именно он, — так и сделал, а партию Артура поручил Реина, предварительно отправив ему письмо с просьбой объяснить, каков характер, тембр и диапазон его голоса.

Реина, певший в это время в Лукке, «любезно» ответил Беллини, дав все необходимые разъяснения, и добавил, что готов трудиться как вол, «чтобы исполнить то, что хочет автор, потому что он понял: характер вокала, предлагаемый Беллини, — наилучший». Своим письмом тенор сразу же завоевал симпатию композитора, потому что показал себя «скромным молодым человеком, желающим оправдать надежды», тем более что к скромности его прибавлялись прекрасные вокальные и артистические данные. «Все уверяют меня, что голос у него красивый и он так великолепно и вдохновенно играет, что лучшего и желать не надо», — пишет музыкант. Единственный недостаток, какой был у Реина, это невысокий рост. «И тут уж ничего не поделаешь», — замечает успокоенный Беллини, который, наверное, охотно уступил бы ему несколько сантиметров своего чересчур высокого роста.

Недостаток этот, однако, не замечался слушателями, так как затмевался исполнительским темпераментом и страстностью голоса, которые покоряли публику и вызывали похвалу рецензентов. «Реина превосходит самого себя, — отмечал хроникер газеты «И театри», — и несмотря на свой низкий рост, он был на голову выше всех других исполнителей и по красоте и мощи своего голоса, и по актерскому мастерству».

Одним словом, Беллини не пожалел, что написал специально для него партию «отчаявшегося» Артура. Так появился еще один тенор, который обязан катанийскому музыканту своей славой.

Новая опера должна была открыть карнавальный сезон в Ла Скала 26 декабря 1828 года. И на совещании в дирекции театра Беллини с Романи предупредили, что «Чужестранка» «во что бы то ни стало» должна начать сезон, даже «если будет написан всего один акт, а остальное не будет закончено».

XIV
РОЖДЕНИЕ И ТРИУМФ «ЧУЖЕСТРАНКИ»

Романи почти тотчас же принялся за работу, и первым плодом его усилий стал хор интродукции — баркарола, открывающая оперу, а музыку к ней Беллини написал за одно утро. Это было 9 сентября, как пометил композитор в углу страницы, на которой начал свое новое творение.

Он с удовольствием сочинял музыку. Баркарола «очень нравится мне, и если хор не сфальшивит, она произведет большое впечатление», тем более что «исключительно новое для Милана сценическое решение обеспечит успех...». Он имеет в виду находку поэта, который разместил хористов в лодках; каждая группа поет свой куплет, и только под конец голоса сливаются в единый ансамбль.

Беллини говорил, что написал музыку на эти строфы в бретонском духе. Но тот, кто имеет возможность познакомиться с этими страницами партитуры, убедится, что Бретань тут совсем ни при чем, потому что мелодии баркаролы, несомненно, повторяют напевы сицилийских народных песен, и, конечно, согласится с замечанием композитора о характере родных ему кантилен — «они такие изящные и светлые, что легко запоминаются...» Словом, это было хорошее начало, предвещающее еще более удачное продолжение.

Однако сочинение «Чужестранки», которое, казалось, должно было лететь вперед на всех парусах, после появления баркаролы внезапно остановилось: довольно тяжело заболел Романи. Он слег с воспалением мочевого пузыря, «с высокой температурой... и ему пришлось выдержать 24 пиявки и четыре кровопускания...». Эта задержка, с одной стороны, конечно, огорчила Беллини, а с другой — дала ему надежду, что дата премьеры будет отодвинута.

На всякий случай он продолжал сочинять «разные наброски, которые, если придутся кстати, произведут впечатление». Он чувствовал, что полон творческого горения, и персонажи новой оперы воспламеняют его воображение. Но все же сомневался, что Романи, даже если вскоре поправится, сможет тотчас же взяться за работу. Правда, ему хотелось, чтобы произошла некоторая заминка: она могла стать единственной причиной, по которой

имели право переместить дату премьеры, назначенную на тот тревожный декабрьский вечер. Однако ему хотелось также, чтобы болезнь Романи не затягивалась надолго, ибо в таком случае дирекция театра может заставить его сотрудничать с Гаэтано Росси. «Вот от чего я пришел бы в отчаяние...» — восклицает он, словно творя заклинание.

Но все обернулось так, как ему мечталось. Романи начал поправляться, правда, настолько медленно, что раньше конца сентября не был в состоянии приняться за работу. «Антреприза пока молчит, — писал Беллини, — но я думаю, вряд ли мы сможем открыть сезон...» И он оказался прав. Сезон начался оперой Россини «Осада Коринфа».

Теперь он сможет работать спокойно, имея в своем распоряжении более четырех месяцев. Он даже хотел уехать на время за город, не для того, чтобы поправить здоровье, а потому что «хороший воздух не повредил бы ему...». Но от этого плана пришлось отказаться.

Он не мог работать из-за отсутствия стихов и вынужден был не покидать поэта и часто навещать его, чтобы своим присутствием напоминать о сочинении, которое им предстояло создать совместно.

В это же самое время, конец лета — начало осени, другая миланская семья привечала его в своем доме — семья Канту́. Музыкант бывал там из-за Джудитты Турина — той самой синьоры, с которой познакомился в Генуе. Она приходилась дочерью Джузеппе Канту́, богатому торговцу шелком, а муж ее Фердинандо Турина был богатейшим кремонским предпринимателем. Семья Турина имела дом и земельные угодья в Казальбуттано. Кроме того, у них имелся особняк в Милане. Но когда синьора Джудитта приезжала в ломбардскую столицу — а это, похоже, случалось довольно часто, потому что в глуши, каким было тогда это местечко, ей жилось скучно, — она предпочитала останавливаться в доме отца, у своих родных. И вот тут в палаццо Канту́, в квартале Сант-Андреа, Беллини встречали с огромным почетом, который очень скоро превратился в живейшую привязанность, так что, можно сказать, он стал членом семьи.

Некоторые биографы Беллини считают, что он уехал за город ссенью этого года вместе с семьей Канту́. Однако тут имеются некоторые разночтения. Одни утверждают, что музыкант поехал в Дезио, на холмы Брианцы, другие полагают, что он отправился в Мольтразио, на

озеро Комо, но в обоих случаях для того, чтобы переждать, когда можно будет приняться за сочинение «Чужестранки». И в результате получилось так, что оба эти местечка оспаривают право считать своим гостем Беллини, и в каждом из них имеется мраморная доска на стене той виллы, где, как полагают, он жил вместе с семейством Канту́ осенью 1828 года. Почти несомненно, однако, что это не соответствует действительности.

Беллини покинул Милан — единственный раз, и это подтверждено документальпо — вероятно, вместе с Канту́ в начале октября. Но отправились они не в Дезио и не в Мольтразио, а в Бураго, в маленькое местечко между Вимеркате и Монца, то есть в совершенно противоположную сторону от той, какую указывают биографы. О пребывании в Бураго сообщает сам Беллини в одном из писем к Флоримо, жалуясь, что ему надоело сидеть там, потому что, между прочим, с того дня, как он приехал, начались дожди, и у него такое ощущение, будто он оказался «в воде, словно вяленая треска...».

Беллини дает понять, что уехал туда на несколько дней, воспользовавшись слишком медленным выздоровлением Романи. Однако мама Поллини присылала Винченцо обнадеживающие новости, и он даже стал надеяться, что скоро примется за работу.

Новые стихи для «Чужестранки» музыкант получил, видимо, 10 октября, и с тех пор смог уже без всяких перерывов вплотную заниматься сочинением оперы. Но нет никакого другого документа, который позволил бы уточнить, уезжал ли он из Милана еще раз. Так что трудно сказать, какие имеются основания для утверждения, будто «Чужестранка» была сочинена в Дезио или Мольтразио. Видимо, нужны еще какие-то факты, которые подтвердили бы то, что написано на мраморных досках в этих местечках. Беллини приезжал в Мольтразио позднее, летом 1830 года, но отдыхал не на вилле Галлона, где укреплена доска, а на вилле Пассалакуа, которую снимали Канту́ или Турина. А на вилле Галлона жила только синьора Турина, уже после того, как, расставшись с мужем, приехала в эти места, связанные с дорогими для нее воспоминаниями.

Пришло время опустить занавес после второго действия драмы Маддалены Фумароли. Флоримо, наблюдая из Неаполя за жизнью Беллини, имел возможность заметить, как развивалась она и как со временем рвались в душе его друга многие связи с прошлым.

«Его переписка с Маддаленой претерпела обычные стадии, — сообщает Флоримо. — Поначалу письма были восторженные, потом более рассудительные, далее убеждающие в необходимости смириться с судьбой и под конец почти холодные... Очевидно, что успех «Пирата»... оказался первым толчком, низвергнувшим с пьедестала эту любовь, которая прежде готова была бросить вызов времени и судьбе».

«Беллини успокоился. Из его писем видно, что он больше рассуждал, чем любил, и любовь сменилась в его сердце куда более пылкой страстью к славе...»

Флоримо не мог выразиться точнее: не обвиняя и не оправдывая друга, он беспристрастно выставляет его на суд истории. Я бы даже сказал, он делает это почти непроизвольно, если бы не было известно, что холодный и рациональный калабриец был первым, кто противодействовал этому чистому юношескому чувству. Именно поэтому его поведение выглядит абсолютно логичным.

Логичным представляется и поведение супругов Фумароли, которые уступили не столько постоянству чувства своей дочери, сколько «славе, сотней труб восхвалявшей Беллини». Его успех свидетельствовал о том, что юноша приобрел некоторое положение. По этой причине на возобновленное предложение Марсильи (четвертое и самое горестное) Фумароли снизошли к нему и дали согласие на брак Маддалены и Беллини, который теперь вовсе и не просил руки девушки.

Кто побудил Марсильи сделать подобный шаг, неизвестно, даже Флоримо не догадывается об этом. Он предполагает, что художник мог сделать это по просьбе «бедной Маддалены». Факт тот, что единственным человеком, который ничего не знал о предложении руки, сделанном от его имени, был сам Беллини. Вдруг он получил согласие, которого уже давно не ждал и которое «не могло прийти в более неподходящий момент», как пишет Флоримо, знавший, в каком затруднительном положении находился его друг в то время. Это случилось в самый разгар ссоры Беллини с Барбайей из-за постановки «Пирата» в Сан-Карло и в наиболее волнующий момент, когда вспыхнула безумная страсть Беллини к Джудитте Турина.

Почти несомненно, что о согласии родителей девушки на брак дочери с музыкантом ему сообщила сама Мадда-

лена, верившая в скорое и счастливое осуществление своей чистейшей мечты о любви. Но ей пришлось трижды обратиться к Беллини, прежде чем она получила ответ, которого, конечно, не ожидала. Ответ отрицательный.

Что написал Беллини Маддалене, мы знаем очень приблизительно и только из весьма туманных намеков Флоримо, конечно же, читавшего его ответ девушке и знавшего истинные чувства Беллини. Флоримо старается объяснить (если не оправдать) отказ своего друга и не лишить этот светлый юношеский эпизод первоначального романтического ореола.

«Это было мужественное намерение посвятить себя исключительно своему искусству? Или это сделано потому, что былое пламя уже угасло? — задается вопросами его преданный друг и отвечает: — Возможно и то, и другое, скорее последнее: все люди одинаковы...» К сожалению, несчастная Маддалена так и не сможет уговорить себя забыть свою мечту, и, несмотря на отказ, надежда будет жить в ее бедном больном сердце до самой смерти.

Что же до «мужественного намерения» Беллини, то тут Флоримо говорит неправду. Он знал, что как раз в это время в жизни его друга назревали события, каких лучше было бы избежать. А он, напротив, вместо того, чтобы вовремя вмешаться и спасти артиста от страсти, которая пять лет держала его в своих сетях, предпочел промолчать. Когда же заговорил снова, то лишь для того, чтобы благословить то, что должен был бы осудить.

К сочинению «Чужестранки» Беллини вновь приступил в середине октября. Романи, уже совсем поправившийся, регулярно передавал ему стихи, и он писал музыку без всякой спешки. Болезнь поэта в какой-то мере пошла на пользу опере, потому что премьера ее была перенесена с декабря 1828-го на февраль 1829 года. Беллини работал с радостью и был доволен музыкой, сочиненной им. Впервые и, пожалуй, единственный раз мы не слышим жалоб музыканта на трудности в работе.

Можно было бы проследить эпизод за эпизодом, как рождалась «Чужестранка», поскольку Беллини сообщал обо всем в своих письмах, но переписка его, в которой начиная с октября и без того уже немало пробелов, 27 декабря вдруг резко обрывается. А жаль, потому что всегда интересно заглянуть через замочную скважину в комнату, где музыкант создает мелодии, которые сохранят его имя для потомков.

Беллини искренне верил в события, происходящие в либретто, и переживал за героев, возникающих на сцене в его воображении. Будь иначе, разве мог бы он вложить всю свою душу, сотканную исключительно из музыки, в этих марионеток, какие действуют в запутаннейшем и нелепом сюжете «Чужестранки»? Вот вкратце содержание либретто.

Граф Артур ди Равенсталь, жених Изолетты, дочери графа Монтолино, воспылал внезапной страстью к незнакомой женщине под черным покрывалом, которая одиноко живет в хижине на берегу соседнего озера. Местные жители — дело происходит в Бретани — зовут ее Чужестранкой и считают колдуньей. Артур отправляется к ней, чтобы расспросить о ее жизни и признаться в своих чувствах, но таинственная незнакомка отвергает его, не скрывая, однако, своей печали.

Возле хижины, где живет Чужестранка, Артур встречает барона Вальдебурга, своего друга. Тот заклинает его освободиться от чар этой колдуньи и жениться на девушке, которая его любит. Появляется Чужестранка, и Артур понимает, что Вальдебург знаком с ней, так как они порывисто бросаются друг другу в объятия. Ослепленный подозрением и ревностью, обезумевший граф вызывает друга на дуэль, ранит его и бросает в озеро. На крик раненого прибегает Чужестранка. Она объясняет Артуру, что тот убил ее брата. Женщину арестовывают и обвиняют в убийстве. Артур, чтобы спасти ее, признается, что это он виноват в смерти Вальдебурга.

Но Вальдебург не погиб. Оправившись от ран, он неожиданно появляется на суде, который должен вынести приговор Чужестранке и Артуру. Вальдебург прощает друга, но при условии, что тот сдержит обещание и женится на Изолетте.

На церемонии бракосочетания незаметно появляется Чужестранка. Видя, что Артур все еще колеблется и попрежнему охвачен безумной страстью к ней, она выходит из своего укрытия и сама вводит жениха и невесту в собор. Но произнеся перед алтарем «да», которое теперь на всю жизнь связывает его с Изолеттой, Артур раскаивается в этом и, гневный, выходит из собора в сопровождении гостей и народа. Тут Чужестранку узнает приор. Он возвещает присутствующим, что перед ними королева, которая должна занять трон, принадлежащий ей по

праву рождения. Артур, видя, что все его надежды рушатся, вонзает себе в грудь кинжал и падает к ногам Чужестранки.

Партии в опере были распределены так: сопрано Энрикетта Мерик-Лаланд пела Чужестранку, тенор Доменико Реина — Артура, «такого отчаявшегося и экзальтированного по характеру», баритон Антонио Тамбурини — Вальдебурга, человека «сдержанного, приятного, серьезного и интересного», меццо-сопрано Каролина Унгер — Изолетту. Эпитеты, приведенные выше, принадлежат самому Беллини и говорят о том, с каким вниманием он изучал характеры героев и с какой тщательностью подбирал певцов, заботясь об их вокальном и актерском мастерстве. Больше ничего, к сожалению, мы не можем добавить к истории создания «Чужестранки» и к известному эпизоду, когда музыкант и поэт почти импровизировали знаменитую финальную арию «Чужестранки», которая драматически завершает оперу.

Дойдя до этой сцены, где несчастная королева должна петь над трупом Артура, музыкант не знал, как быть дальше, потому что стихи, которые написал Романи, не выражали того отчаяния, какое слышалось ему в этом эпизоде.

По просьбе Беллини поэт несколько раз переделывал стихи, но композитор по-прежнему не был удовлетворен ими. Романи потерял терпение:

— Не понимаю, что же тебе здесь нужно... — возмутился он, и Беллини с горячностью объяснил:

— Мне нужны стихи, в которых звучали бы одновременно мольба и упрек, угроза и отчаяние... — И, сев за рояль, он заиграл волнующую музыку, исполненную печали, безнадежности и страсти.

Тогда поэт понял, что от него требуется, и столь же вдохновенно сымпровизировал стихи знаменитой финальной арии «Or sei pago, o ciel tremendo...» («Теперь ты довольно, жестокое небо...»).

Миланская публика ожидала «Чужестранку» также с большим интересом, может быть, даже с еще бóльшим, нежели «Пирата». Такое нетерпеливое ожидание беспокоило Беллини, и он признается Флоримо: «Это игральная кость, которую я слишком часто бросаю...» Он знал, что ставкой в подобной игре будет его репутация, приобретенная «Пиратом», и даже считал, что не способен

больше «выдавить из себя какую-нибудь оперу после «Пирата», в Милане...».

Но он же первый по мере того, как создавалось его новое творение, «открывал свое сердце самым большим надеждам», которые превратились в уверенность на первых же репетициях «Чужестранки», а они начались, как всегда, когда ставилась новая опера, примерно за месяц до премьеры. Очень возможно, вел их за пультом сам Беллини, потому что краткая заметка в газете «И театри» сообщает, что Алессандро Ролла, первая скрипка и дирижер Ла Скала, появился на репетициях оперы только 10 февраля, то есть почти накануне спектакля.

Была зима, а она, особенно в феврале, не щедра на ласки к добросердечным миланцам. Поллини смог побывать на репетиции одного первого акта, а дальше был вынужден сидеть дома из-за ревматизма, терзавшего его руку. Но добрая синьора Марианна оказалась выносливее мужа. Несмотря на недуги, на которые без конца жаловалась, она смогла прийти на премьеру «Чужестранки» и отослала Дзингарелли отчет, заслуживающий того, чтобы познакомиться с ним, так же как и с подводящим итог письмом, какое Беллини отправил дяде Ферлито.

Отчет синьоры Поллини написан не журналисткой, а милой старушкой, которая глазами матери смотрит на своего дорогого и знаменитого сына. Вот нехитрое и волнующее повествование мамы Марианны:

«Не просто хороший прием, не успех, а восторг вызвала опера моего Беллини. Вы уже получили письмо моего мужа, который сообщил вам о репетициях. Я присутствовала на генеральной репетиции, на премьере 14 (февраля), но смогу ли я рассказать об этом? Скажу только, что приняли Беллини беспримерно. Два раза в первом акте его вызывали, пять раз во втором: ему пришлось выйти на сцену под горячие возгласы публики и восторженные радостные крики. Бедный юноша едва сознания не лишился от радости и благодарности за прием.

Вчера было второе представление, и мой муж не выдержал и отправился послушать оперу, а в первый вечер он не смог из-за того, что сильно болела рука. Я дождалась его возвращения, и что я должна сказать вам? Он очарован красотой музыки и искусством певцов.

Лаланд — это ангел, в каждом звуке ее слышна душа, и лучшего просто быть не может. Она восхищает какой-то совершенно новой манерой. Тамбурини — еще один театральный ангел, держится прекрасно и исполня-

ет свою партию с величием, какое редко бывает у певцов. Реина, тенор, пылкий и горячий, словом, музыка моего сына была исполнена так, что лучшего и желать невозможно...

«Чужестранка» стоит многих «Пиратов», и я желала бы, чтобы Флоримо был рядом со мной в театре в тот первый вечер и мы могли бы вместе получить наслаждение, которое чем его больше, тем сильнее заставляет переживать... Возблагодарим господа за все...

Вы настойчиво советуете мне помогать моему сыну. Что я могу? Он властелин всего Милана, и мой удел, как я уже писала, исполнять обязанности домоправительницы и кассирши. Теперь мы разбогатеем, и я буду управлять капиталом. Постараюсь творить добро так, чтобы он был доволен мною. Он целует вам руки и шлет заверения в глубочайшем почтении...»

Ко всему этому следует добавить малоизвестные факты, которые на следующее утро после первого представления сам Беллини поведал Феличе Романи, уехавшему в Венецию задолго до премьеры. Короткое, стремительное, нервное письмо — первые впечатления музыканта от этого поистине необычайного успеха.

«Чужестранка» намного превзошла «Пирата», — сообщает он, — аплодировали всем без исключения сценам... Восторг миланцев невозможно описать. Я выходил семь раз из ложи и столько же певцы. Все прошло так, как мы даже представить себе не могли. Мы вне себя от восторга... Примите с этим письмом мою признательность, потому что своим успехом я наполовину обязан вам, мой добрый друг. Будьте всегда таким же, и мы сделаем с вами весьма блистательную карьеру...»

Он еще не перешел на дружеское «ты» с Романи, но все уже шло к этому, тем более теперь, после столь бурного проявления радости, по сравнению с которым послание дяде Ферлито, написанное на другой день, выглядит едва ли не спокойным рассуждением и потому также, что в нем мы впервые видим оценку Беллини своего творчества и определение собственного места в музыкальном искусстве: «Публика считает меня гением-новатором, а не плагиатором властного таланта Россини».

Со своей стороны, Флоримо, получив известие о новом успехе друга, поспешил сообщить о нем родственникам Беллини в Катанию, прибавив, что очень рады ему воспитанники Неаполитанской консерватории и остался очень доволен Дзингарелли, который не раз говорил в



Портрет Винченцо Беллини. *Работа неизвестного художника.*



Розальбина Каррадори-Аллан, первая исполнительница партии Джульетты в театре Ла Фениче в 1830 году.



Бартоломео Мерелли.

Винченцо Беллини.





Джудитта Паста в роли Ромео в опере «Капулети и Монтекки». *Литография К. Мотте, середина XIX века.*

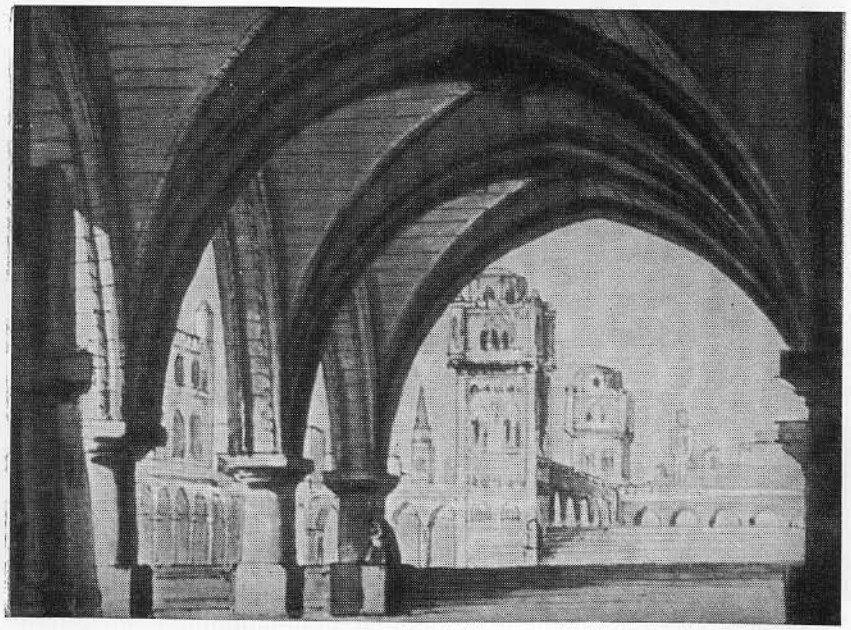


Энрикетта Мерик-Лаланд, исполнительница партий Бьянки, Имоджене и Алаиде в операх В. Беллини.

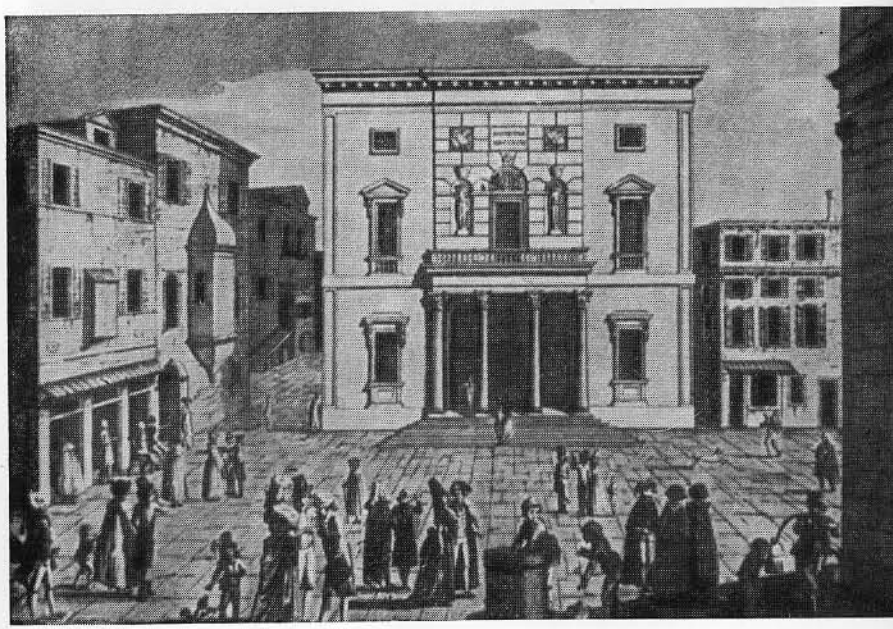


Доменико Донцелли. *Гравюра 1824 года.*

Декорация Ф. Баньяра к первой постановке оперы «Беатриче ди Тенда» в театре Ла Фениче в 1833 году.



Театр Ла Фениче в XVIII веке.

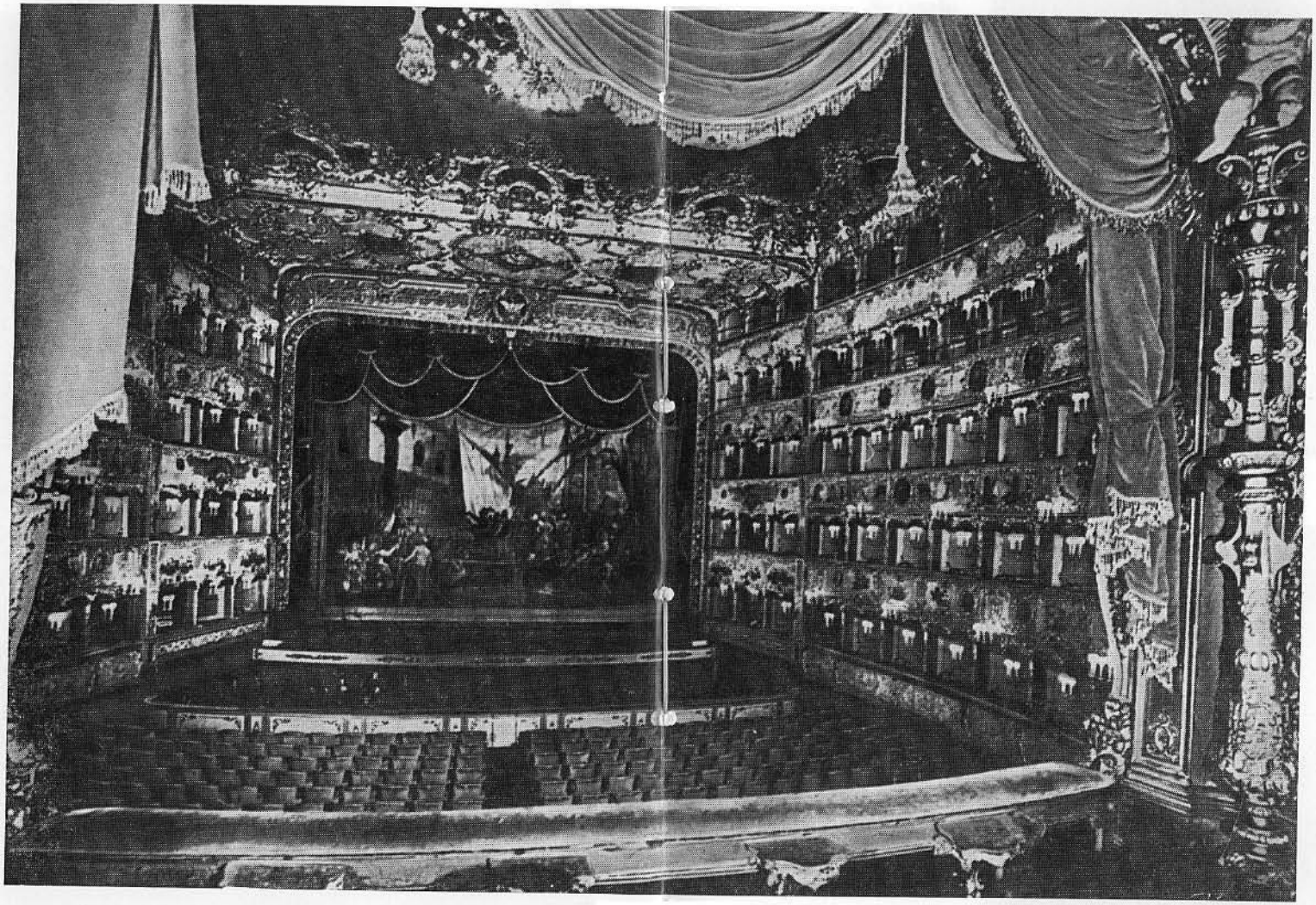




Джоаккино Россини.



Винченцо Беллини в мундире кавалера ордена Почетного легиона. *Гравюра Ф. ди Бартоло. Вторая половина XIX века.*



Зрительный зал театра Ла Фениче в наши дни.



Джудитта Паста.
Гравюра по картине Демарки.



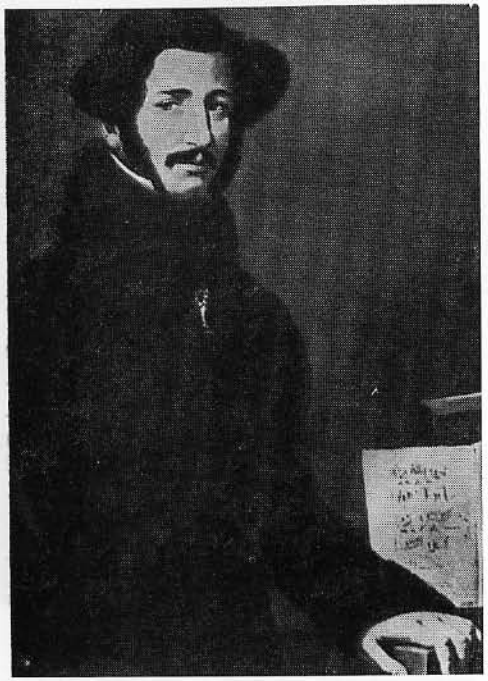
Энрикетта Мерик-Лаланд — Алаиде в опере В. Беллини «Чужестранка». 1929 год.



Джулия Гризи и Луиджи Лаблаш. Сцена из оперы В. Беллини «Пуритане». 1835 год. Итальянский театр в Париже.



Джованни Рубини — Гуальтьеро в опере В. Беллини «Пират». 1827 год.



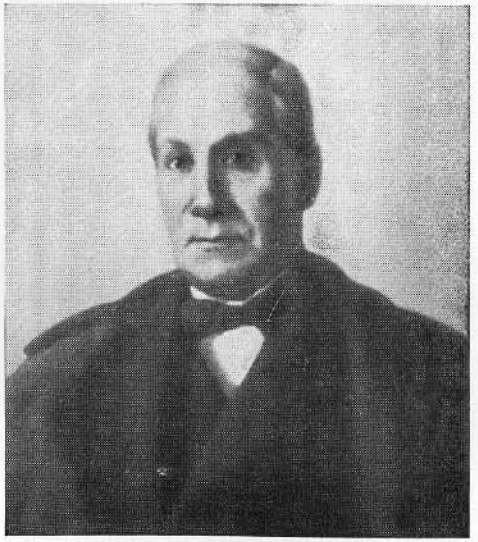
Гаэтано Доницетти. *Портрет работы Дж. Риллози.*



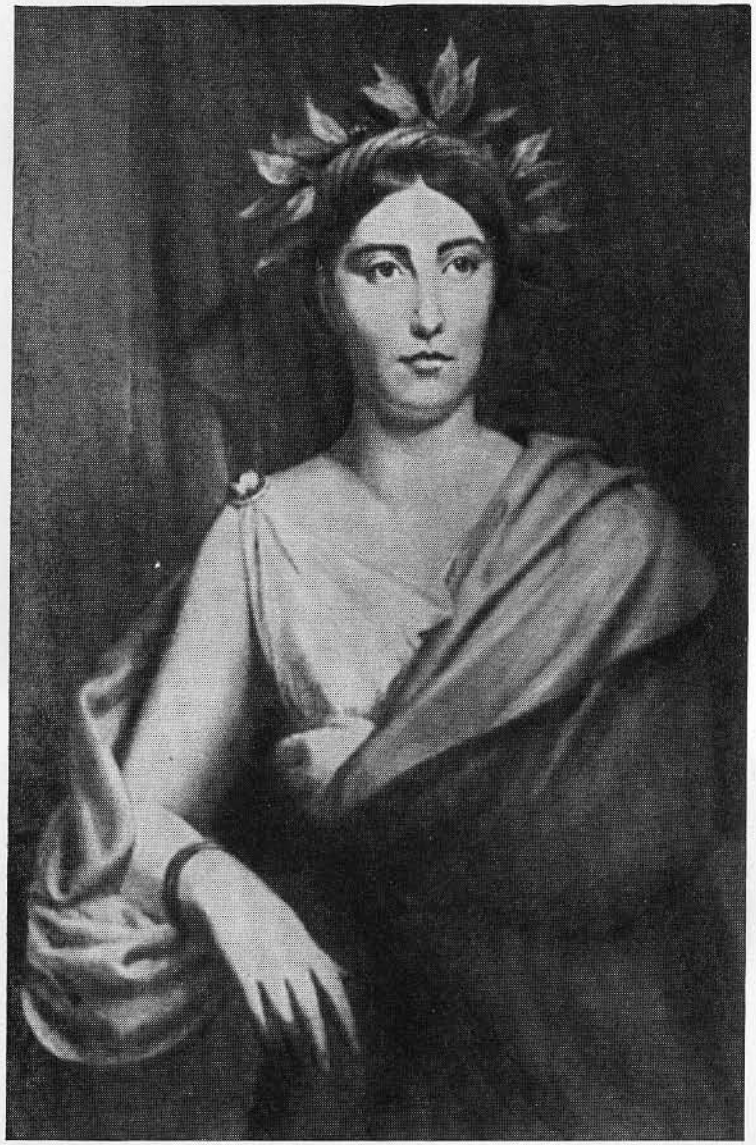
«Венецианская лагуна, замерзшая зимой 1788 года». *Картина неизвестного художника.*

Джулия Гризи в роли Нормы в одноименной опере В. Беллини.





Франческо Флоримо. *Портрет работы Дж. Симонетти. 1843 год.*



Джудитта Паста в роли Нормы в одноименной опере В. Беллини.



Графиня Юлия Самойлова. *Гравюра 1830 года.*



Винченцо Беллини. *Портрет работы Джузеппе Патания, выполненный в Палермо в 1832 году.*



Театр Ла Скала в XIX веке. *Картина художника Анджело Инганни.*

эти дни своим ученикам: «Беллини начал свою карьеру с того, чем все мы ее закончили...» Через несколько месяцев эти слова повторит Россини.

В других письмах — Тамбурини к Флоримо, а также Ролла к Дзингарелли — мы находим подтверждение успеха Беллини с прибавлением новых подробностей. Миланская пресса отметила это событие восторженными статьями, вызвавшими, правда, некоторые споры о беллиниевском стиле и прежде всего о самой главной его особенности — романтической приподнятости.

«Один образованный и в равной мере любезный читатель», как характеризует его газета, а на самом деле один из тех болтунов, что слишком горячо интересуются музыкальными проблемами, тогда как с гораздо большим успехом могли бы заниматься разведением кроликов или прилежным выращиванием хлопка, затеял одну из скучных и нудных дискуссий, не имеющих никакого смысла, но всегда находящих прессу, которая страдает от недостатка материала, чтобы заполнить свои страницы.

Однако, несмотря на споры, скорее благодаря им «Чужестранка» продолжала идти в Ла Скала со все нарастающим успехом. 20 марта этой оперой закрылся карнавальный сезон 1829 года, мало того, состоялось еще семь дополнительных спектаклей и вдобавок один — последний перед началом весеннего сезона — в пользу кассы взаимопомощи музыкантов оркестра.

А Беллини уехал в Парму еще 17 марта. И здесь получил от дяди Ферлито известие о том, что мэрия Катании намерена наградить его золотой медалью, которая будет специально отлита в честь его заслуг перед родиной. Медаль эта (он получит ее в следующем году), а также похвальное письмо маэстро Дзингарелли — полное «многих и многих выражений, которые заставили меня прослезиться, настолько я был растроган» — были самой большой радостью, какую принесла ему новая опера. «Чужестранку», как и следовало ожидать, он посвятил синьоре Джудитте Турина.

XV
РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ «ЗАИРЫ»

Предложение написать оперу для открытия театра Дукале в Парме Беллини получил еще в июне 1828 года, как раз в ту пору, когда, помирившись с Барбайей,

вел переговоры о контракте на сочинение новой обязательной оперы для открытия сезона 1828/29 года в Ла Скала. К нему обратился Бартоломео Мерелли — тот самый, что предложил ему контракт с театром Карло Феличе. По поручению пармского импресарио он хотел бы выяснить, каковы условия катанийского композитора.

Беллини не был уверен в абсолютной порядочности Мерелли («похож на мошенника», — признался он Флоримо) и потому выставил дерзкие условия, нисколько не сомневаясь, что из этих переговоров ничего не получится. Он назвал сумму «между пятью и шестью тысячами франков» и больше не возвращался к этому предложению. Однако на всякий случай посоветовался с Поллини, который через своих знакомых в Парме не преминул поинтересоваться, действительно ли местный импресарио собирается ангажировать Беллини.

Случай представлялся весьма заманчивый. После семи лет строительства осуществилось наконец одно из самых заветных желаний правительницы Пармы герцогини Марии-Луизы — дать своим подданным, страстным любителям оперы, прекрасный театр, в котором могли бы идти спектакли, способные соперничать с соседним Миланом. Возведение здания, начавшееся в 1821 году, было закончено в 1828-м. Поскольку предстояла еще очень большая, крайне тщательная и кропотливая работа по отделке интерьера, открытие театра было отнесено на весну будущего года.

Административное руководство было поручено особой комиссии под председательством графа Стефано Санвитале. В нее входили также камергер двора, инспектор театра адвокат Луиджи Торриджани. Антрепризу взял флорентиец Андреа Бандини, который, распорядившись ангажировать самых лучших певцов и музыкантов, прежде всего задумал пригласить крупнейшего из современных композиторов — Россини. Но маэстро жил тогда в Париже, где был занят сочинением оперы «Граф Ори», а главное, окончательным покорением французского (что в ту пору означало — европейского) музыкального мира. Россини соглашался (ему предложили сказочный гонорар в 1000 золотых луидоров), но хотел бы писать оперу, оставаясь во Франции. Пармская антреприза на это условие не пошла. И тогда Бандини подумал о Беллини: слов нет, он самый молодой из композиторов, но и самый известный. И поручил Мерелли начать переговоры с катанийским музыкантом. Нам известны условия Беллини, и мы знаем также, какой кличкой он наградил Мерелли.

Он не ошибся. Мало того, что Мерелли был «мошенником», он оказался еще и предателем. Видимо, какой-то другой композитор пообещал ему бо́льшие проценты, и он послал Бандини записку, в которой отговаривал его ангажировать Беллини, потому что тот «зазнался» и ставит слишком непомерные условия. «Чего это тебе взбрело в голову брать новичка, у которого всего-то одна-единственная опера... и который в Генуе провалился? Ведь есть же Пачини, Дженерали[1], Кочча[2], Меркаданте. Все они без исключения неплохи и всегда будут неплохи».

Вполне возможно, что Бандини как опытный импресарио готов был последовать этим «практическим» советам Мерелли, но несомненно также и другое — у Беллини, никогда не узнавшего об этой исключительно частной записке, наверняка был не один святой покровитель, который помог ему все довести до конца. И можно почти не сомневаться, что обращение старого Поллини к графу Санвитале и благоприятный отзыв о таланте Беллини Алессандро Ролла, первой скрипки и дирижера Ла Скала, у которого Санвитале пожелал проконсультироваться, имели определяющее влияние на решение ангажировать молодого катанийца для сочинения оперы к открытию нового пармского театра.

Теперь переговоры с Беллини вел не Мерелли, а сам Ролла по поручению графа Санвитале. «Я ответил, что весьма рад такому случаю, — писал Беллини Флоримо, — и что это для меня огромная честь, лишь бы только в начале января уже было либретто. Теперь жду ответа от Ролла, — заключает он, — а об остальном позаботится господь бог».

Все это происходило в августе 1828 года. Беллини полагал, что, закончив сочинение «Чужестранки» и освободившись от репетиций оперы, премьера которой была намечена на 26 декабря, он сможет уже в январе, получив

[1] Дженерали, Пьетро (1773—1832) — итальянский композитор. Написал 52 оперы для театров Италии, Испании и Португалии, из которых наибольший успех имела «Римская вакханалия» (1815). В последние годы жизни писал исключительно духовную музыку.

[2] Кочча, Карло (1782—1873) — итальянский композитор и дирижер, ученик Дж. Паизиелло. Автор 40 опер — «Клотильда», «Мария Стюарт» и других. Писал кантаты, песни, церковную музыку.

готовое либретто, сразу же приняться за работу, ибо в его распоряжении оказалось бы четыре месяца, поскольку театр Дукале должен был открыться в мае 1829 года. План совершенно четкий и продуманный, но перечеркнутый болезнью Романи, которая невольно отодвинула премьеру «Чужестранки».

Согласившись на условия, выдвинутые Беллини, антреприза пармского театра вновь напомнила о себе в ноябре, прислав Мерелли для подписания контракта, согласно которому композитор получал гонорар в 1135 дукатов (4824 лиры, из которых Мерелли, конечно же, изъял свои проценты) и обязан был находиться в Парме, чтобы вести оркестровые репетиции и руководить постановкой своей новой оперы.

Одновременно с контрактом или же спустя несколько дней Беллини получил либретто оперы, какое ему поспешно рекомендовал импресарио Бандини. Либретто называлось «Цезарь в Египте», и автором его был тот самый адвокат Луиджи Торриджани, с кем мы уже знакомы как с инспектором нового театра.

Жаль, что нельзя поближе узнать его творчество, поскольку от либретто, которое было предложено Беллини, до нас дошло только название (точно так же, как одно лишь название сохранилось и от другого его поэтического творения для театра — «Король Теодорих в Венеции»). Впрочем, не стоит особенно огорчаться. И этих двух названий вполне достаточно, чтобы понять, что деятельность милейшего Торриджани была связана не только с законами и гербовой бумагой, а театральные подмостки он явно предпочитал залу суда.

Впрочем, ничего предосудительного в этом нет. Феличе Романи в юности тоже изучал юриспруденцию, а потом обнаружил в себе поэтический дар. Конечно, между молодым генуэзским юристом и опытным пармским адвокатом была существенная разница и не только в возрасте, но прежде всего в художественном даровании.

Если Романи стремился обновить поэтическую и сценическую основу «драмы на музыке», то Торриджани копировал самые ветхие классицистические образцы, поскольку проглядел изменение вкусов, уже вызванное господствующим в искусстве романтизмом. Для Торриджани романтизм означал странность, безумие и даже отрицание всего того, что, по его мнению, было подлинным выражением поэзии в театре, мумифицированном в канонах классицистического либретто.

Мы не можем поэтому считать, что Беллини так уж был не прав, когда вместо того, чтобы одобрить либретто «Цезарь в Египте», даже позволил себе, рассказывая о нем другу Флоримо, назвать «старым, как Ной». Он занял оборонительную позицию, укрывшись за статьей контракта, гарантировавшей ему либретто, «которое будет удовлетворять его целиком и полностью», а также обеспечивающей непосредственное сотрудничество с поэтом, который — в случае разногласий — должен приехать к нему в Милан, чтобы разрешить все вопросы с музыкантом. И с этого момента «Цезарь в Египте» был уже обречен.

Торриджани, естественно, ничего не знал ни о мнении Беллини, ни о тайных планах, какие были у того на уме. Он написал либретто, желая связать свое имя с историей пармского театра, и его мало интересовал композитор, которому придется сочинять музыку на его стихи, и уж тем более он никак не ожидал, что музыкант посмеет отвергнуть либретто, сочиненное специально самим инспектором спектаклей того самого театра, где должна ставиться опера.

Видимо, поэтому для пармского адвоката было неожиданностью приглашение приехать в Милан и встретиться с музыкантом. Отправляя либретто, Торриджани предвидел, что его могут попросить произвести какие-то изменения или поправки, и переложил страницы чистыми листами бумаги, чтобы музыкант написал на них свои замечания и пожелания. Поездка в Милан по вызову Беллини в соответствии с одним из параграфов контракта представлялась ему излишней. Так или иначе, отчасти движимый любопытством, отчасти побуждаемый импресарио Бандини, адвокат Торриджани был вынужден в первой декаде декабря 1828 года отправиться в Милан.

Он полагал, что вопрос будет улажен после одного более или менее длительного разговора, но обнаружил, что его ожидает нечто непредвиденное. Оказалось, он имеет дело с молодым человеком, весьма непохожим, и внешне и по манере держаться, на тех маэстро, с кем ему приходилось встречаться прежде.

Этот юноша был весьма элегантен, вежлив в обращении, но каждая фраза, которую он произносил, четко выражала его мысль. К тому же у него была какая-то совершенно особая манера опровергать аргументы, выдвигаемые адвокатом в защиту своего произведения, — он

улыбался в ответ, все время улыбался, и только. Мало того, улыбка была очаровательна, потому что каждый раз на щеках у него появлялись две прелестные ямочки. Но улыбка эта сопровождалась взглядом, полным такой тонкой иронии, что нервы не выдерживали и просто невозможно было как-то возражать из-за предельной вежливости собеседника. Так вот, этот юнец позволил себе отвергнуть «Цезаря в Египте».

Он не сказал прямо, что ему не нравится либретто. Напротив, расточал похвалы автору столь прекрасных стихов, но, по его мнению, имелось слишком много причин, по которым совершенно невозможно было осуществить задуманное Торриджани, и самая главная из них — технического порядка.

Среди певцов, ангажированных для исполнения оперы на открытии театра Дукале, выдающимися исполнителями были только сопрано Мерик-Лаланд и бас Лаблаш. И чтобы они могли показать свой голос и актерский талант, приходилось рассчитывать лишь на них двоих, а остальным певцам поручить второстепенные партии. Имея либретто «Цезарь в Египте», план этот осуществить нельзя, потому что здесь герой — человек молодой и не способен петь басом, а партия Клеопатры совершенно не отвечает возможностям такой исполнительницы, как Мерик-Лаланд.

Что касается его, Беллини, то он может высказать несколько замечаний относительно привычных классицистических либретто, которые, по его мнению, «холодны и скучны». И желая проиллюстрировать свою мысль, любезнейший юнец незаметно подвел адвоката Торриджани к витрине старого магазина Валларди, где была выставлена литография, вызывающая его восхищение. Торриджани был шокирован вкусом Беллини, который — подумать только! — находил превосходной картину, изображавшую «отца, который велит зверски убить своих детей», — в ужасе замечает адвокат, — «указывая мне на это как на образец наивысшего театрального эффекта. Персонажи встречаются в каких-то ирреальных мирах, в дремучих лесах, среди могил и тому подобное — все это в обстановке, которая героям близка и понятна». И после такой наглядной демонстрации своих театральных пристрастий Беллини, одарив адвоката самой лучезарной из своих улыбок, возвратил ему либретто «Цезаря в Египте» и наилюбезнейшим образом откланялся.

Конечно, Торриджани в тот же день уехал в Парму

и, перелистывая в дилижансе свою рукопись, обнаружил, что листы, которыми были переложены страницы, остались чистыми — на них не было ни единой пометки композитора. Это заставило его предположить, что Беллини, по-видимому, даже не прочитал либретто, и, очевидно, справедливы разговоры, какие дошли до него в Милане о том, будто музыкант хочет, чтобы либретто ему написал Романи или кто-нибудь из тех «продажных театральных поэтов, которые марают в угоду капризам маэстро и певцов. Только так, — заключает Торриджани, — я могу объяснить странный отказ Беллини от моей драмы, о коей ему ничего не известно, кроме названия, сразу же вызвавшего недовольство».

По возвращении в Парму Торриджани, вполне естественно, обрушился на композитора. Не теряя ни минуты, он настрочил графу Санвитале доклад, в котором излил всю свою горечь и желчь. Детальный, с малейшими подробностями, этот доклад являл собой образец страстной защиты своего труда и своего достоинства.

По словам Торриджани, отказ от его «Цезаря в Египте», сделанный с такими изящными оговорками, превратился в целую «череду унижений, какие я вынужден был сносить от подлых и мерзких людей». Кто были эти «люди», которых воспаленное воображение Торриджани превратило в «подлых и мерзких», мы так никогда и не узнаем. Возможно, ему просто понадобилось сослаться на них, чтобы иметь право более настойчиво просить графа Санвитале спасти его попранное поэтическое достоинство.

Он требовал, чтобы его либретто было изучено специальной комиссией, назначенной самой герцогиней. Комиссия должна была определить «значение моей драмы, предложенные в ней ситуации и их сценическую выразительность и отвергнуть претензии композитора. Я же, — продолжает огорченный Торриджани, — готов дать любые, какие только понадобятся разъяснения». Мнение комиссии, конечно, будет безапелляционным. «И тогда, — заключает он, — вынуждены будут умолкнуть любые капризные претензии».

Из этой последней фразы ясно, что милейший адвокат был абсолютно убежден в своей победе над музыкантом, а значит, и в том, что сможет заставить его написать музыку к «Цезарю в Египте». Но ни граф Санвитале, ни двор так не считали. И хотя Торриджани пользовался

особым благоволением графа Нейперга, мужа герцогини Марии-Луизы, было очевидно, что его предложение слишком затянет решение вопроса и вообще рискует ничем не завершиться, если Беллини, сославшись на знаменитый параграф в контракте, решительно откажется писать музыку на либретто, которое не удовлетворяет его «целиком и полностью».

Было решено отправить в Милан импресарио Бандини с поручением уладить дело самым наилучшим образом. Это был наиболее подходящий человек: умный, дальновидный и, самое главное, практический. Он встретился с Беллини и от него самого услышал, что тот восхищен «Цезарем в Египте» и готов писать музыку, но, будучи хорошим импресарио, не мог не согласиться с доводами композитора: ведь на сцене все «получится крайне неудачно, и было бы неосторожно в подобной ситуации настаивать на том, чтобы он писал музыку на либретто, успех которого сомнителен».

Пришлось последовать совету композитора — пусть он получит то, что ему нужно, и пусть сам несет ответственность за то, что получится, а если опера провалится, вина целиком ляжет на него одного.

Именно поэтому, даже не имея окончательных полномочий, но учитывая, что оставалось всего 83 дня до «начала репетиций первого спектакля, сюжет которого еще не определен», импресарио обратился прямо к Феличе Романи — его называли в Милане лучшим драматическим поэтом из всех, какие только есть в стране.

Романи принял предложение и, зная состав исполнителей, приглашенных в Парму, посоветовал Бандини сюжет «Джованни да Прочида» или «Карло ди Боргонья», рекомендуя остановиться на последнем как наиболее подходящем «виртуозам, для которых прежде всего и пишет музыку композитор». Свои претензии он умерил до «скромного гонорара в 700 франков».

Предложение импресарио получило спешное одобрение герцогини, которая, чтобы утешить Торриджани за отказ Беллини от его «Цезаря в Египте» и от другого его либретто — «Кавалер Байярдо», предложенного позднее самим Бандини, послала тому в подарок золотую шкатулку, «как выражение полного удовлетворения его стараниями сочинить поэтическое произведение, и 360 новых лир в компенсацию расходов по поездке в Милан». Вот и все, чего добился адвокат-поэт.

Все это происходило в начале января 1829 года, в то время, когда Беллини был целиком поглощен «Чужестранкой» — едва закончив оперу, он сразу же должен был начать репетиции, потому что Алессандро Ролла заболел. И маловероятно, что у композитора было время размышлять над новой оперой, которую предстояло сочинить для Пармы.

Вряд ли он мог думать о ней и в феврале — первая половина месяца была занята последними лихорадочными оркестровыми репетициями, а другая — захлестнута волнениями, вызванными огромным успехом «Чужестранки». Беллини помнил, конечно, о новой опере (мы ощущаем отголоски этого в озабоченности, которой делилась мама Марианна Поллини с Дзингарелли), но, видимо, предпочитал еще немного понежиться в атмосфере все растущего признания.

С другой стороны, он и не мог приняться за работу, потому что у него не было текста либретто. Более того, он еще весьма смутно представлял себе сюжет нового произведения. Отбросив «Карла Бургундского» — неизвестно, по какой причине, — Романи, с начала февраля живший в Венеции, прислал Беллини первый акт либретто, написанного по другому роману Арленкура «Отшельник», но он композитору не понравился.

Следуя совету, какой еще раньше дал ему Флоримо, Беллини обратился к «Заире» Вольтера и набросал план либретто, то есть наметил сцены, из которых, когда они обретут поэтическую форму, можно будет построить оперу. «Но вопрос в том, — писал музыкант, — захочет ли Романи взяться за этот сюжет».

Однако поэт — на этот раз, как никогда, уступчивый — согласился и, вернувшись из Венеции, утром 17 марта 1829 года выехал вместе с Беллини в Парму. Они прибыли на место в тот же день в семь часов вечера. Остановились в гостинице «Делла тедеска», но спустя несколько дней перебрались к некоему синьору Джибертини, у которого и жили все время, пока оставались в Парме. Конечно, Романи сразу же принялся за работу и, возможно, следовал схеме, намеченной Беллини, чтобы превратить трагедию Вольтера в либретто.

Сюжет «Заиры» достаточно известен. Это пестрая мозаика, состоящая из страстей, душевных конфликтов, целых миров, где французский поэт и философ сталкивает язычество и христианство, любовь и долг, веру и обычаи, словом, все, что способно вызвать у зрителей

горячее сопереживание. Все это рождено фантазией драматурга, сверкающей, словно золотая статуэтка, вышедшая из рук ювелира. В центре событий — Заира, дочь одного из христианских рыцарей, которого вместе с нею захватил в плен султан Оросман. Восточный властитель сражен красотой Заиры и хочет жениться на ней. Во дворец Оросмана прибывает Нерестан, брат Заиры. Он привез богатый выкуп за пленников, томящихся в подземелье. Султан соглашается отпустить всех, кроме Заиры, которая успела полюбить его. Девушка тайно встречается с Нерестаном, и тот заклинает ее вспомнить о своем долге и вере отцов. Их застает Оросман. Приняв молодых людей за влюбленных, он в порыве ревности убивает Заиру. В ужасе от содеянного султан теряет рассудок и закалывает себя.

В первое время Беллини нечего было делать в Парме. У него отсутствовала первооснова для сочинения оперы — стихи, потому что Романи, как мы уже видели, должен был начать работу над либретто «Заиры» с нуля. И возможно, поэтому, пока поэт, запершись в комнате, сочинял свои звонкие строфы, музыкант гулял по городу и наносил визиты всем, к кому направили его миланские друзья.

И очень может быть, один из этих новых знакомых — граф Бьянки — посоветовал Беллини представиться графу Санвитале и сообщить ему, что в основу сюжета новой оперы положен не «Карл Бургундский», а «Заира», что нужно добавить в оркестр еще пять виолончелей и что маловероятно открыть театр в назначенный срок, так как некоторые из основных исполнителей приедут в Парму поздно и у них не хватит времени на разучивание партий.

Надо добавить, что, судя по всему, Беллини и Романи не особенно утруждали себя ни созданием мелодий, ни сочинением стихов для новой оперы, поскольку днем их видели гуляющими «с друзьями по улицам Пармы», а вечером они вели «самые оживленные беседы в кругу друзей». В одном из кафе, где они проводили время, и произошел знаменитый эпизод с усами Романи.

В Пармском герцогстве подданным было запрещено носить усы — бесспорный признак либерализма. Что касается приезжих, то им разрешалось ходить с усами только три дня, а потом они должны были или сбрить их или уехать. Оказавшись перед такой дилеммой, которая

была сообщена ему, правда, в вежливой форме, полицейским в штатском, Феличе Романи решил расстаться с Пармой, благо он еще мог успеть попасть в дилижанс, отправлявшийся в Милан.

Это внезапное решение больше всего встревожило Беллини: он останется без своего соавтора, а значит, не сможет в нужном темпе работать над оперой. Вмешательство графа Санвитале — тот обратился за особым разрешением к герцогине — позволило Романи сохранить свои усы и возвратило музыканту поэта, который ему был необходим до зарезу.

Однако сочинение двигалось не так быстро, как рассчитывала дирекция театра Дукале. Озабоченный граф Санвитале прислал Беллини записку, в которой интересовался, почему нотные переписчики все еще сидят без дела в напрасном ожидании партитуры, ведь музыкант должен был присылать в театр фрагмент за фрагментом, чтобы они выписывали партии для всех инструментов. Подобных записок сохранилось две. Обе исключительно вежливые по форме, но одна настойчивее другой.

Беллини, конечно, не мог не понять причину такого непрестанного давления на него. Было уже 20 апреля, а он не написал еще ни одной сцены. Музыкант отвечал графу Санвитале, но его довольно уклончивые объяснения не могли удовлетворить того, кто нес ответственность перед двором за спектакль, которым должен был открыться новый театр. Беллини не догадывался, что к этому диалогу, состоящему из подстегиваний с одной стороны и уклончивых ответов с другой, затаив дыхание прислушивалась вся Парма.

Жители Пармы, как известно, не просто любят оперу — они любят ее фанатично. Если это утверждение справедливо в наши дни, стоит ли говорить, что в 1829 году они были еще более страстными поклонниками оперы, потому что тогда было меньше других развлечений. Известно также, что пармская публика — горячая публика. Она исключительно великодушна, но и безмерно требовательна. Она щедро награждает аплодисментами тех, кто этого заслуживает, но не жалеет и свистков для всех, кто ее не устраивает. Такая взыскательность пармской публики, считающейся самой музыкальной в Италии, могла бы показаться безжалостной, но речь идет о любви к музыке, которая переходит в фанатизм, и это нужно

понять, прежде чем осудить: кто поймет, тот согласится со мной.

Становится ясным, почему поведение Беллини — а за ним наблюдали изо дня в день — не могло вызвать одобрения жителей Пармы, с нетерпением ожидавших весьма важного для всех события. «Люди решили, — пишет первый биограф композитора Чикконетти, — что он пренебрег своими обязанностями, которые связывали его теперь уже со всем городом». Именно тогда и зародилось недоброе отношение к Беллини и к его «Заире», нагнетавшее тяжелую, можно сказать, мрачную атмосферу, которая по мере того, как шло время и нарастало недовольство, превращалась в грозовую.

Все биографы согласно утверждают, что жители Пармы враждебно отнеслись к Беллини только из-за того, что он отказался писать музыку на либретто «Цезарь в Египте» их земляка Торриджани. Однако не только здесь надо искать причину враждебности. Факт этот действительно мог вызвать поначалу недовольство, но оно непременно развеялось бы, если б молодой музыкант вел себя в Парме менее легкомысленно и не так откровенно пренебрегал своими обязанностями или хотя бы не настолько открыто, чтобы большинство горожан восприняло это как презрительное отношение к ним и, естественно, возмутилось.

Нам неизвестно, был ли Беллини предупрежден о неминуемой грозе, какая сгущалась над его головой. Есть основания полагать, что он и не подозревал об этом. Во всяком случае ничего подобного нельзя заметить в тех немногих письмах, которые относятся к этому периоду. Бесспорно, однако, что «Заира» была закончена в срок, и вечером 15 мая состоялась генеральная репетиция. Открытие театра Дукале было передвинуто с 12 на 16 мая из-за согласованной заранее задержки Лаблаша в Сан-Карло.

Причины переноса были обстоятельно разъяснены не только в «Гадзетта ди Парма», но и во всех газетах провинций Ломбардии и Венето. И все же кое-кто не поверил. Стали поговаривать, будто открытие перенесено из-за того, что на потолке зрительного зала образовались трещины. Возникший слух, в свою очередь, вызвал бурные толки, газеты успокаивали горожан и еще раз уточняли причину задержки: она сделана преднамеренно «для того, чтобы обеспечить хорошее исполнение спектакля».

Беллини, похоже, не обращал внимания на все эти

пересуды. Сообщая дяде Ферлито, как прошла генеральная репетиция, он высказывает убеждение, что «и «Заира» будет столь же удачлива, как и другие мои оперы». Скромное число приглашенных, присутствовавших на репетиции, встретило оперу хорошо, аплодируя «почти всем сценам», особенно «каватине Лаланд, терцету и дуэту в первом акте, а во втором — дуэту Лаблаша и Лаланд, рондо Нерестана, сцене Лаланд и Лаблаша и финальному квинтету. Все это вместе, — пишет Беллини, — позволяет надеяться, что на премьере публика останется довольна моим сочинением, написанным всего за один месяц, как стихи, так и музыка, и я сам очень доволен оперой...».

Пармская публика, однако, была совсем иного мнения. Мы знаем, что ее предубеждение против Беллини уже создало вокруг него грозовую атмосферу, а тут еще возникло глухое раздражение из-за множества пересудов, вызванных перенесением даты открытия театра, которые охотно печатали все газеты. Волнения эти, конечно, понятны, но в любом случае было бы лучше, если бы они не выносились за пределы города. Искрой, воспламенившей накопившийся за последние месяцы запас пороха, стало, конечно, предисловие Феличе Романи, которое он предпослал своему либретто.

Это был испытанный прием, не раз применявшийся поэтом, — писать предисловие с откровенной целью заранее оградить себя от возможных упреков за какие-то упущения, закономерные в урезанном варианте того или иного романа либо драмы. Поэт объяснял в предисловии, что они вызваны требованиями оперного спектакля, что у него получилось произведение, весьма не похожее на подлинник именно потому, что он вынужден был многое изменить в оригинале. Это был способ, не хуже любого другого, защитить свое поэтическое достоинство даже во вред музыканту.

Но предисловие к «Заире» оказалось самым неудачным из всех, когда-либо написанных Романи. Высоко оценивая художественные и психологические достоинства трагедии Вольтера, он в то же время излагает причины, по которым был вынужден представить ее в «скромных одеждах оперы», изменяя облик героев, сокращая сцены и переделывая характеры.

Он предвидит, что найдутся люди, которые осудят его либретто «еще до того, как прочтут» именно из-за этих

изменений, какие он вынужден был позволить себе, а также потому, что стихи тоже недостаточно отшлифованы, не такие, как хотелось бы ему, «но, — оправдывается поэт, — текст сочинялся по частям одновременно с музыкой, и не было возможности возвращаться к уже написанному, что-то переделывая: стихи и музыка были сработаны менее чем за месяц».

Эти слова — больше, чем что-либо другое — возмутили жителей Пармы. Они были в курсе всего, что предшествовало заключению контракта, знали, что Беллини подписал его еще полгода назад и получил весьма солидный гонорар, к тому же отказался сочинять музыку на либретто их земляка (а также отверг любое другое сотрудничество), разными уловками сумел заполучить своего любимого поэта, и оба взялись за сочинение оперы только в последний месяц, проявляя при этом небрежение и всем своим видом показывая, что их мало интересует событие, ради которого их пригласили в Парму. Что, собственно, хотели сказать поэт и музыкант своим предисловием? Может быть, они желали, чтобы публика спокойно приняла любую поделку, которую ей всучат? И что привело молодых людей ко всему этому, как не собственное легкомыслие? Можно себе представить, с каким настроением собиралась публика в театр. Последствия не замедлили сказаться.

Беллини, сидевший, как было принято тогда на премьере, в оркестре, сразу понял, что надежды на успех, которыми он еще несколько дней назад делился с дядей, тают с каждым тактом. Публика откровенно выражала композитору свое недовольство, а если и аплодировала тому или иному номеру, то всячески подчеркивала, что аплодисменты эти адресованы певцам, а не автору оперы.

Беллини поддерживала группа друзей, приехавших из Милана послушать «Заиру», но они не смогли противостоять всему залу, столь враждебно настроенному, и их хлопки, адресованные Беллини, вызывали лишь злобную реакцию публики. Потом говорили, будто были и свистки, но достоверных сведений об этом нет ни в документах, ни в газетах того времени. С другой стороны, маловероятно, чтобы в зале свистели. Как ни велико было возмущение любителей оперы, они не могли себе позволить такое неприличное поведение в присутствии герцогини.

Обстановку на спектакле можно было определить одной фразой: «Музыку оперы, похоже, не заметили». Именно так лаконично информировал начальство инспектор

театра Дукале. На премьере не было ни стычек, ни свистков — только нескрываемое проявление враждебности — и если хотите, враждебности преднамеренной. Но все это прекратилось, когда в первом акте прозвучали терцет и рондо Нерестана — номера, вызвавшие единодушное одобрение.

Так или иначе «Заира» не понравилась пармской публике. Но причина тут не только в ее неприязни к маэстро. Не следует забывать, что она впервые воспринимала музыку Беллини — музыку, которую в отличие от творений обожествляемого Россини и других привычных авторов, обычно исполнявшихся в Парме, нельзя было глубоко прочувствовать после одного лишь прослушивания, к тому же в столь враждебной обстановке. Газеты того времени называли его музыку «философской» именно потому, что она не складывалась из одних только приятных мелодий, а была тесно связана со смыслом слов — осознанной, глубоко продуманной. И хотя мы не можем, разумеется, поставить музыку «Заиры» в один ряд с прежними его сочинениями, а тем более с созданными позднее, она все же не так уж и плоха.

Беллини написал ее — это верно — скорее в силу профессиональной обязанности, чем по внутренней необходимости выразить чувства, переполнявшие его. Но «Заира» такая же дочь своего отца, и в ней тоже видны приметы ее высокого происхождения, тем более что многие из ее мелодий нашли свое, и весьма достойное, место не только в следующей опере «Капулети и Монтекки», но даже в «Норме» и «Беатриче ди Тенда».

«Заира» была исполнена восемь раз, но Беллини уехал из Пармы сразу же после премьеры, то есть — как сообщает другой отчет — после того, как сделал некоторые сокращения, чтобы упростить партию Лаблаша.

Возможно, он присутствовал на втором спектакле, но не афишировал это, поскольку известно, что на вызовы публики, пожелавшей после терцета видеть его, автор на сцену не вышел. Может быть, он уехал в Милан в тот же день, может быть, на следующее утро, так или иначе, он предпочел незаметно покинуть город, который весьма сурово обошелся с ним, но который — в отличие от того, что скажет Беллини позднее о миланской и венецианской публике после провалов «Нормы» и «Беатриче ди Тенда» — он не захотел ни в чем обвинять, так же, как никогда и не защищал свою «Заиру».

В Милане, напротив, газеты затеяли полемику с парм-ской прессой и публикой, встав на сторону Беллини, но сам он, насколько нам известно, не принимал участия в этих спорах.

Кроме огорчения, пережитого в тот бурный вечер, «Заира» не оставит почти никаких следов в творческой жизни композитора. Он будет вспоминать о ней лишь иногда, отмечая, главным образом, что все лучшее в ней осталось жить в «Капулети», или же для того, чтобы подчеркнуть свое профессиональное умение — он тоже способен написать оперу за какой-нибудь месяц, как и многие его коллеги. Однако он непременно добавлял, что опера эта носит следы большой спешки.

XVI
ВСТРЕЧА С РОССИНИ

Тогда же, в конце мая 1829 года, Беллини отправился в Казальбуттано, небольшое селение в провинции Кремона, погостить у двух братьев Турина — Фердинандо и Бартоло, богатейших владельцев огромных земельных угодий и шелкопрядилен, что были источниками их состояния; но они словно цепью приковали их к этому местечку, находившемуся в девяти милях от Кремоны. Братья жили здесь со своими женами — синьорой Джудиттой (с ней мы уже знакомы) и с синьорой Розой, имевшей маленького сына Фортунато.

При всем богатстве никак нельзя назвать завидным их существование в этом местечке — в этой крохотной кучке домов, окружавших церковь и господский особняк среди неоглядной ломбардской равнины. Мужчины были заняты бесконечными делами, а женщины всегда находили повод покинуть этот уголок и нередко уезжали в Милан или куда-нибудь еще. Что же касается синьоры Джудитты, которая родилась и выросла в Милане среди комфорта родного дома (ее отец был Канту́, богатейший торговец шелком, а мать — баронесса Сопранси), то мы уже убедились, что достаточно было узнать об открытии какого-нибудь нового театра, чтобы у нее появилась причина отправиться из одного города в другой. Синьора Джудитта любила путешествовать, а муж потакал ее желаниям, снабжая необходимыми средствами. В поездках компанию ей составлял младший брат Гаэтано Канту́.

Знакомство семьи Турина с Беллини произошло, по-

видимому, осенью 1828 года, то есть в ту пору, когда композитор близко сошелся с семьей Канту́ и начал писать «Чужестранку», которую потом посвятил синьоре Джудитте. Возможно, Фердинандо Турина встречался с Беллини в доме тестя в Милане. При всей своей неотесанности и молчаливости он был человеком добрым и открытым, как все ломбардцы. Он легко подружился с молодым катанийским музыкантом, самым знаменитым композитором в ту пору. Должно быть, в конце 1828 года он и пригласил Беллини провести весной несколько дней в Казальбуттано.

Беллини пробыл там почти весь июнь. У него было время хорошо отдохнуть в сельской тиши, воспрянуть духом и окончательно забыть огорчения, вызванные провалом «Заиры» в Парме. В конце июня ему пришлось съездить по делам ненадолго в Милан. В это время импресарио итальянских театров заключали контракты с композиторами на сочинение опер, которые должны выйти на сцену в карнавальном сезоне 1829/30 года. И действительно, в Милане Беллини встретился с Алессандро Ланари, импресарио театра Ла Фениче: тот намеревался представить молодого катанийского музыканта венецианской публике, которая еще была незнакома с ним. Импресарио собирался заказать ему новую оперу, но, к сожалению, еще раньше у него была договоренность с маэстро Джузеппе Персиани и Джованни Пачини.

Пачини, любивший ездить сразу на нескольких лошадях, подписал контракт и с дирекцией театра Реджо в Турине. Была надежда, что он не сможет работать одновременно над двумя операми и откажется от контракта с Ла Фениче. Тогда Беллини тотчас заменит его. Таков был план Ланари. Однако импресарио, стремясь непременно поставить сочинения Беллини в Венеции, подписал с ним контракт на постановку в Ла Фениче «Пирата». Это будет вторая новинка сезона. И они стали ожидать, как развернутся события.

Этим летом Беллини получил из Катании известие о смерти 8 июня 1829 года деда Винченцо, но композитору сообщили об этом только во второй половине месяца. Жизнь Винченцо Тобиа Беллини подошла к концу. Он умер с достоинством патриарха, глубоким старцем, в городе, который стал ему родным, где он прожил более шестидесяти лет: тут родились его дети, здесь всего себя он отдал творческой и преподавательской работе. Он уми-

рал, конечно, спокойно еще и потому, что надежды, возлагаемые на внука, носившего его имя, превзошли все ожидания. Все, о чем он мечтал, к чему стремился в юности, осуществил его любимый внук. Беллини тяжело переживал смерть деда. «Я места себе не нахожу от горя, — писал он другу, — умер мой дорогой дедушка, кому я больше всех обязан — столько лет я жил у него в доме, где освоил бóльшую часть музыкальных премудростей, и он так любил меня».

Эти проникновенные слова — единственная хвала, какая останется в память об одном из основателей катанийского музыкального искусства, но и их достаточно, чтобы понять характер, доброту и культуру этого человека. И под восхвалением этим — не следует забывать — стоит подпись Винченцо Беллини.

В августе 1829 года традиционный летний оперный сезон не мог состояться в Ла Скала, потому что крупнейший миланский театр закрылся на ремонт. Чтобы не лишать горожан любимого развлечения, было решено провести этот сезон в театре Каноббиана. Причем задумали его не совсем обычно. Воспользовавшись пребыванием в Милане Мерик-Лаланд, Рубини и Тамбурини, возобновили «Пирата». Идея эта имела огромный успех. Любимейшая опера миланцев прошла двадцать четыре раза, и зрительный зал постоянно был переполнен восторженной публикой.

К этому событию, которое, конечно, принесло Беллини большое удовлетворение, прибавилось другое, гораздо более важное: первая встреча с Россини. До сих пор биографы утверждали, будто знакомство великих музыкантов состоялось в Париже в 1833 году, но недавно обнаруженное подробнейшее письмо Беллини свидетельствует о том, что встреча эта произошла в августе 1829 года в Милане.

После триумфа, который имел в Гранд-опера в Париже «Вильгельм Телль», Россини решил ненадолго посетить Италию, чтобы повидать близких и уладить некоторые свои дела, поскольку думал окончательно обосноваться во Франции. В Милане он пробыл всего несколько дней. Приехав 26 августа, он вечером 27-го отправился в театр Каноббиана на одно из последних в сезоне представлений «Пирата».

Беллини жил тогда еще в пансионе в квартале Санта-Маргерита, хозяйка которого была давней знакомой

Россини, и маэстро пришел навестить ее. Узнав, что у нее живет Беллини, он выразил желание немедля познакомиться с ним. Синьора послала слугу предупредить молодого катанийца. «Вдруг открывается дверь, — рассказывает Беллини в письме к дяде Ферлито, — входит слуга и сообщает, что ко мне с визитом направляется Россини. Можешь себе представить мое удивление. Я был так изумлен, что буквально затрепетал от радости. И так заторопился ему навстречу, что даже не успел надеть сюртук, принялся извиняться за свой неподобающий вид и объяснять, что спешил ему навстречу, чтобы познакомиться с таким великим гением. Россини ответил, что мой костюм не имеет никакого значения, и высказал много, очень много похвал моим сочинениям, которые слышал в Париже... И добавил: «Я понял по вашим произведениям, что вы начинаете так, как другие заканчивают!» Я ответил ему, что эта похвала поможет мне с еще большим усердием продолжать начатую карьеру и я счастлив, что мне довелось познакомиться с музыкантом века...»

Слова Россини были не обычным комплиментом, пожалованным юноше, подающему надежды, а обдуманной оценкой искусства, которое, как он чувствовал, столь не походило на его собственное. Великий маэстро продолжал хвалить Беллини и после встречи с молодым автором «Пирата». Он не раз благожелательно отзывался о нем, беседуя с теми, кто, встретившись с ним в театре Каноббиана, интересовался его мнением об опере, имевшей столь единодушный успех. Россини без обиняков заявил, что «в целом в опере виден почерк и мастерство зрелого музыканта». «Так что теперь, — заключает Беллини свое письмо, — в Милане только и говорят что о «Пирате» и Россини, о Россини и «Пирате», и каждый хвалит то, что ему нравится». Словом, в музыкальных кругах было много толков на эту тему. Беллини считал себя счастливчиком, потому что ему довелось лично познакомиться «со столь великим человеком...». И свое преклонение перед гением Россини, возникшее еще в ученические годы, Беллини сохранит навсегда.

Осень 1829 года остается для нас в тумане из-за более чем двухмесячного пробела в переписке композитора, которая с 28 августа неожиданно переносит нас к 3 ноября. О том, чем был занят музыкант все это время, нам удалось отыскать только некоторые весьма скудные све-

дения. Известно лишь, что 5 сентября в Ла Скала была поставлена «Бьянка и Фернандо», которой аплодировали скорее из уважения к имени композитора, нежели из-за восхищения музыкой, хотя в спектакле были заняты Мерик-Лаланд, Рубини и Тамбурини. В октябре Беллини получил из Неаполя сообщение о том, что король Фердинанд II, учредив орден Франциска I, повелел отметить композитора серебряной медалью этого ордена.

Тогда же, в октябре, после долгих бюрократических блужданий вернулось в Катанию одобренное королем решение катанийской мэрии от 12 апреля прошлого года наградить золотой медалью прославленного согражданина «за выдающиеся заслуги и достойную славу, приобретенную в самых известных театрах Италии». Дядя Ферлито известил Беллини, что рисунок и чеканка медали поручены скульптору Себастиано Пульизи. В конце октября композитор передал издателю Рикорди для публикации «Шесть камерных ариетт», которые посвятил синьоре Марианне Поллини. Тем самым он выразил глубокое уважение своей миланской «маме», столько сил отдавшей своему катанийскому «сыну». Ариетты он сочинил в часы отдыха, часть из них минувшим летом.

В конце октября Беллини уехал в Турин. Конечно, это была приятная прогулка, весьма возможно, в обществе друзей, которые направлялись в пьемонтскую столицу больше по делам, нежели ради забавы.

Цель поездки нам неизвестна, однако есть некоторые довольно определенные указания на то, что этот визит в Турин, продолжавшийся, несомненно, всего несколько дней, наверное, не больше недели, — одно из самых отрадных и запомнившихся отвлечений, какие Беллини мог позволить себе за всю свою недолгую жизнь. В Турине он встретился с группой любителей музыки, создавших филармоническое общество, которое играло заметную роль в жизни города. Общество проводило концерты и другие музыкальные собрания.

Беллини очень приветливо встретили в Турине. Ему было радостно познакомиться с людьми, чествовавшими его, так как их отличали искренность, воспитание и изысканный вкус. Он навсегда запомнил их имена: синьор Билотти, президент филармонического общества, и его супруга, синьор Гроссон, цензор, а также дирижер крохотного оркестра общества, мадам Анри и Джамбони — певицы-любительницы, и синьор Консул — «прижимистый импресарио» театра Реджо. Но человек, с которым

Беллини сразу же связала крепкая дружба, позволившая вскоре перейти на «ты» и ставшая одной из самых ярких в его жизни, был Алессандро Лампери, молодой секретарь министерства иностранных дел Сардинского королевства, скорее страстный меломан, чем глубокий знаток музыки, а также покровитель и опора музыкантов.

Дружба, столь искренне предложенная молодым катанийцем — композитором, о котором больше всего говорили в это время, — осчастливила Лампери. Он так же искренне предложил Беллини свои услуги, и тот сразу же обратился с просьбой о помощи, так сказать, немузыкального характера: посоветовать ему какого-нибудь хорошего портного, чтобы заказать модную зимнюю одежду. Туринские мастера в ту пору славились своим искусством. Лампери порекомендовал Беллини своего портного, некоего Фесту, который так понравился музыканту, что тот стал его постоянным клиентом и даже поставлял ему заказчиков из Милана.

Пребывание в Турине имело и «официальную» часть — визит в городскую школу пения. Ученики не смогли подготовить концерт в честь Беллини, но попросили его послушать исполнение «разных ансамблей из оратории Гайдна «Сотворение мира» в сопровождении чембало или двойного квартета».

«Маэстро Беллини, — отмечала тогда «Гадзетта пьемонтезе», — горячо аплодировал юным певцам во время исполнения и как человек крайне любезный обратился к ним со словами одобрения, а также дал немало прекрасных советов, показавших, что он весьма достоин имени, которое со славой звучит повсюду...»

Другое музыкальное событие произошло в доме Билотти. Но это, конечно, была частная встреча, на которую президент общества пригласил знаменитого гостя. И официальные и дружеские приемы, какие устраивались в его честь, навсегда остались в памяти Беллини, и, уезжая из Турина, он обещал писать кому-нибудь из новых друзей, чтобы держать их в курсе своих намерений. Выбор, как нетрудно предположить, пал на Лампери, и с 3 ноября 1829 года началась переписка, которая после публикации оказалась очень полезной для биографов, так как смогла прояснить некоторые подробности жизни Беллини, не освещенные Флоримо.

Из Турина Беллини уехал в ночь на 31 октября и после недолгого пребывания в Милане вернулся в Ка-

зальбуттано, где провел весь ноябрь. 17 декабря он покинул это местечко и направился в Венецию, куда прибыл в субботу 19 декабря.

XVII
«КАПУЛЕТИ И МОНТЕККИ», ПОСВЯЩЕННЫЕ КАТАНИЙЦАМ

В театре Ла Фениче полным ходом шли репетиции «Константина в Арле» Персиани, первой из двух непременных новинок, обещанных антрепризой в этом сезоне. Вечером 26 декабря опера должна была открыть карнавальный сезон 1829/30 года.

Беллини не очень-то интересовался репетициями, но, без сомнения, все же захотел присутствовать на них, чтобы составить представление о вокальных возможностях исполнителей — Джудитты Гризи, Лоренцо Бонфильи и Джулио Пеллегрини, которые были намечены и для «Пирата». Знакомство с их голосами нужно было композитору, чтобы соответственно переделать партии Имоджене, Гуальтьеро и Эрнесто. Работа эта требовала скорее технического мастерства, нежели искусства, поскольку надо было лишь транспонировать одни эпизоды и изменить кое-что в других. Разумеется, Беллини сделал ее очень быстро.

До начала репетиций «Пирата» у него оставалось много времени, и он, оказавшись впервые в незнакомом городе, по обыкновению использовал его на визиты по рекомендательным письмам от миланских друзей. Алессандро Лампери, например, снабдил музыканта запиской к сардинскому генеральному консулу Факканоне. Беллини подружился со многими влиятельными семьями, но ближе всех он сошелся с Перуккини — «милыми старичками», как ласково называл он их, — о которых сохранил самые добрые воспоминания. Их сын Джамбаттиста, композитор-дилетант, стал большим другом Беллини.

Репетиции «Пирата» начались под руководством самого автора в понедельник 28 декабря 1829 года и шли без перерывов сначала с группами оркестра и отдельно с певцами, а потом совместно, и автор не обнаружил ни тени недовольства исполнением. В начале января 1830 года импресарио Ланари — то ли потому, что Пачини не давал о себе знать, то ли потому, что он через кого-то сообщил о нежелании ехать в Венецию — пришлось напомнить Беллини об их тайном уговоре летом, то есть о сочинении новой оперы для наступающего сезона.

Известно, что Беллини сперва благоразумно отказывался, так как слишком уж мало времени — немногим более двух месяцев — оставалось, чтобы кто-то успел написать либретто, и совсем ничего не приходилось на музыку. К тому же нужно было уложиться в самый короткий срок с репетициями и постановкой.

Судя по одному из обнаруженных писем, импресарио удалось — 5 января 1830 года — вырвать у композитора обещание: «если маэстро Пачини откажется от контракта», Беллини возьмется сочинить оперу под названием «Джульетта Капеллио»[1] по либретто Романи, за вознаграждение в 325 золотых наполеондоров (около 8000 лир) «при непременном условии выпустить премьеру за полтора месяца, начиная со дня вручения либретто». Обязательство должно было вступить в силу 14 января, то есть Пачини было предоставлено еще девять дней для окончательного решения вопроса.

Сюжет оперы был выбран 5 января 1830 года, тогда же намечен и план либретто. Надо полагать, что начиная с этого дня между Беллини и Романи (который был в ту пору очень занят в Милане) шла переписка о либретто и сроках приезда поэта в Венецию. А тот, стараясь выгадать время и облегчить себе работу, прислал Беллини первый акт, написанный еще раньше для Ваккаи, но катаниец отверг его, ибо нашел «тривиальным, идеальным олицетворением холодности» и настаивал на необходимости положить на музыку волнующую историю Джульетты и Ромео.

Сюжет ему подсказала, как утверждают, Джудитта Гризи, которая в новой опере хотела иметь не просто главную партию, но и наиболее выигрышную, где можно было бы в самом лучшем свете раскрыть свои вокальные и актерские данные. В трагедии двух несчастных веронских влюбленных роль Ромео, сложную по разнообразию душевных состояний, композиторы в те времена обычно поручали женскому голосу. Нежный возраст героя, полагали они, лучше всего сможет раскрыть светлое меццо-сопрано, а не мужественный тенор.

Возможно, Беллини прислушался к совету Гризи вовсе не для того, чтобы удовлетворить ее тщеславие, а потому, что героям этой трагедии очень хорошо соответствовали исполнительские возможности певцов, какими он располагал: Гризи, Каррадори, Бонфильи и Антольди.

[1] Один из принятых в XIX веке вариантов написания фамилии Капулети.

Поручив партию Ромео Джудитте Гризи — безупречной певице и актрисе, — Беллини решил, что Джульетту может спеть сопрано Розальбина Каррадори, которой очень подходила роль наивной, застенчивой девушки, почти девочки. Для тенора Лоренцо Бонфильи (родом из Лукки, преисполнен спеси и претензий, но «колбаса на сцене») — оставалась партия Тебальдо, героя контрастного Ромео. Исполнитель ее, даже если не слишком часто появлялся на сцене, все равно мог показать свои исключительные вокальные данные, находясь при этом на втором плане. Что касается баса Гаэтано Антольди, то ему предназначалась чисто декоративная роль отца, которому достаточно было время от времени речитативом произносить несколько коротких фраз, поэтому не было никакой необходимости давать ему развернутые сольные номера.

Распределение ролей казалось Беллини удачным. Еще и поэтому он непременно хотел перенести на музыкальную сцену бессмертную трагедию, героев которой знал и любил с детства.

Среди многих композиторов, воплотивших в музыке историю двух несчастных веронских влюбленных, был и Никола Дзингарелли, поставивший в 1796 году в Ла Скала оперу «Джульетта и Ромео», признанную тогда шедевром, и впоследствии она возобновлялась еще не раз. Дзингарелли, как известно, был учителем Беллини, причем учителем суровым, ворчливым и зачастую вспыльчивым, доставлявшим немало горьких минут своим ученикам, в том числе и Винченцо, которому, хоть и любил его больше других, однажды сказал, что тот не рожден для музыки.

Этот эпизод получил неожиданное продолжение; правда, целиком выдуманное. Кто-то нафантазировал, будто Беллини после столь жестоких слов, выйдя из класса, поклялся «всем, что только у меня есть святого», если он пробьет себе дорогу в музыке, то непременно напишет оперу на тот самый сюжет, который принес Дзингарелли такую громкую славу. Короче говоря, ученик решил затмить учителя, стремясь одержать победу на том же поприще, где тот с успехом выступал прежде.

Флоримо, будучи очевидцем событий, опровергал эту историю. Он писал об огорчении, которое пережил Беллини от слов учителя, но объяснил и их дальновидный смысл — Дзингарелли якобы хотел задеть самолюбие

ученика, что подтолкнуло бы того к успехам, достойным его таланта.

Но Беллини никогда не давал такой клятвы, во-первых, потому, что всегда питал глубокое почтение к своему учителю, а также потому, что никогда не стал бы опускаться до подобной низости. Когда же по чисто внешним обстоятельствам, как мы видели, он вынужден был взяться за эту трагедию, то немедля написал Дзингарелли, объяснив, в каком трудном положении оказался. Он просил у него извинения за то, что осмелился обратиться к сюжету, «столь счастливо использованному им».

«Дзингарелли как человек умный, — сообщает Флоримо, — ответил ему (и был так любезен, что показал письмо мне, прежде чем отправить), что нисколько не сердится, более того, советует хорошенько обдумать сюжет, сам по себе очень интересный, так как он предлагает волнующие и очень яркие ситуации, которые как нельзя отвечают характеру проникновенной музыки Беллини».

С другой стороны, очевидно — даже по первоначальному названию, обозначенному в контракте, — что Беллини очень заботился о том, чтобы его сочинение могли отличить от других, созданных на этот же сюжет, то есть от опер Дзингарелли и Ваккаи [1]. Написанная по либретто Феличе Романи опера Ваккаи была поставлена в театре Каноббиана в Милане в 1825 году. И поэт решил воспользоваться сходством сюжета, чтобы поменьше работать над либретто и побольше высвободить времени для Беллини. С этой целью он использовал свое либретто, созданное пять лет назад для Ваккаи, за которое, как утверждают, ему не заплатили. Романи кое-где переделал его, частично обновив и добавив новые стихи и сцены [2].

До 14 января Беллини, возможно, еще питал некоторую надежду, что не придется работать над новой оперой. Но и 14-го Пачини не дал знать о себе. Как раз в эти дни наступили сильные холода, такие сильные, что даже лагуна покрылась льдом, движение на дорогах прекратилось, и почтовые дилижансы не ходили. Импресарио Ланари решил отложить срок истечения обязатель-

[1] Ваккаи, Никола (1790—1848) — итальянский композитор и вокальный педагог, профессор Миланской консерватории по классу композиции. Написал 16 опер, из которых лучшей считается «Джульетта и Ромео». Его перу принадлежит также опера «Петр Великий».

[2] Как утверждают специалисты, в либретто оперы Беллини примерно сорок процентов стихов составляют строчки, написанные ранее для Ваккаи.

ства, взятого Пачини, еще на шесть дней. «Учитывая отсутствие дилижансов, — читаем в его письме, — данное соглашение продлевается до 20-го текущего».

16 декабря состоялась премьера «Пирата» в театре Ла Фениче. Она прошла с успехом, хотя реакция публики была неоднозначной. Слушатели почувствовали, что перед ними действительно нечто необычное в оперной музыке. И как всякое новое явление, оно, конечно, вызвало споры и дискуссии. Наиболее точную оценку дал пылкий критик «Гадзетта привиледжата» Томмазо Локателли. Он отметил, что «музыка Беллини, всегда содержащая глубокую мысль, отличается обилием мелодий, нежных и задушевных, которые усиливают, но нисколько не разрушают выразительность слов и стихов».

В заключение автор статьи писал: «Музыка Беллини, возможно, не потрясает, но захватывает, не возбуждает, но волнует. Красота ее совсем иного плана, она с нежностью проникает в душу и впечатляет тем сильнее, чем больше ее слушаешь». Критик точно предсказал, что произойдет с венецианской публикой — и в самом деле на следующих представлениях она бурно проявляла свой восторг «Пиратом» и ее автором.

Восторг этот вызвал множество просьб, одну настойчивее другой: молодой катанийский музыкант непременно должен написать новую обязательную в сезоне оперу для театра Ла Фениче. И хотя еще оставалось несколько дней до истечения отсрочки, никто не сомневался, что сделать это должен именно Беллини.

А он между тем продолжал отказываться, но уже не так активно, поскольку срок соглашения с Пачини подходил к концу, а Беллини продолжали настойчиво упрашивать даже представители власти — сам граф Шпор, губернатор провинции Венеции, лично попросил его сочинить новую оперу. Композитору не оставалось ничего другого, как удовлетворить его просьбу. «Придется написать, и всего за месяц, — сообщал он Гаэтано Канту, — потому что все просят, чтобы я доставил это удовольствие Венеции, которая будет рада тому, что я напишу в такой короткий срок...»

С необходимостью приняться за работу музыкант смирился еще до 20 января, и синьоре Джудитте Турина, приславшей ему привет с одним общим знакомым из Казальбуттано, с кем он собирался возвратиться, ответил, что тот спокойно может ехать один, поскольку он, Беллини, обречен остаться в Венеции.

19 января в Венецию прибыл Романи. Он остановился в той же гостинице, что Беллини. Композитор тотчас известил Флоримо, что вынужден выполнять обещание, данное импресарио, и у него остается всего «полтора месяца, чтобы написать оперу и поставить ее. Видишь, как меня взяли за горло!» — сетовал он и, предвидя неодобрение друга, добавил: «Ты, конечно, прав, полагая, что я поступил неразумно», но оправдывался: «Просьбы губернатора и почти всей Венеции вынудили меня на этот опасный шаг». И заключил: «Надеюсь, что все-таки справлюсь».

Опасным он считал этот шаг потому, что у него оставалось слишком мало времени. Недостаточно — именно для него, ибо, как мы знаем, ему нужно было, прежде чем приступить к сочинению музыки, хорошенько поразмышлять, тщательно обдумать ситуации либретто, проникнуться состоянием души каждого персонажа.

И эти сорок пять дней, которыми он располагал, заставили его вспомнить о довольно горьких последствиях торопливости, не так давно пережитых в Парме.

Соглашаясь написать оперу за такой короткий срок, Беллини, конечно, должен был иметь какой-то свой тайный план. Он намеревался использовать немало музыки из «Заиры» — оперы, написанной им меньше чем за месяц, которую теперь уже можно было считать мертворожденной. И хотя публика высокомерно осудила ее, она не заслуживала забвения. Он повторит какие-то ее мелодии в новой опере и на этот раз, без сомнения, поступит правильно, потому что уже видел, какое они производят впечатление.

Однако на деле все оказалось не так просто, как представлялось поначалу. Или во всяком случае план этот был сложен для Беллини, ибо он стремился к тому, чтобы в музыкальной драме мелодия «высекалась» из слова и действия. И работа по приспособлению музыки из «Заиры» к «Капулети» не могла свестись лишь к простому перенесению из одной оперы в другую (что весьма часто делали в ту пору все композиторы во главе с великим Россини). Беллини нужно было слить мелодию, рожденную когда-то для определенной поэтической строчки, с другим стихом, который вызывал бы такие же точно чувства, как и прежний текст.

Вот почему в немногих письмах, сохранившихся от этого периода, Беллини выглядит придавленным огром-

ной тяжестью, какую взвалил на себя и с трудом удерживает. Больше месяца он вовсе не выходил из дома, работая порой по десять часов в сутки. После сильных холодов пришла оттепель, и наконец появилось бледное, еще робкое солнце, но и оно сумело оживить шумную карнавальную толпу Венеции.

Для Беллини не существовало ни праздников, ни развлечений. Не было и перерывов в труде, который приковывал его к стоящему возле рояля столику, и он торопливо набрасывал каждый день тысячи знаков, разнося их по нотным строчкам голосов — вокалистов или инструментов оркестра.

Для него существовало только обязательство, принятое перед венецианской публикой, чуть ли не следившей за ним в ожидании, какие еще мелодии родятся в результате работы, за которую взялся молодой катанийский музыкант и тяжесть которой он ощущал с каждым днем все сильнее.

«Будет чудо, если я не заболею после всего этого...» — писал он синьоре Джудитте. Однако чуда не произошло. Болезнь свалила его, но только гораздо позднее, и оказалась не той, какой он опасался (по-видимому, он боялся воспаления легких, так как перенес простуду сразу по приезде в Венецию). У него появился гастрит, тот самый, который следующим летом перейдет в воспаление кишечника, отчего он и умрет совсем молодым. «Ладно, пройдет, так пройдет, — решил он, — а нет, так сам уйду...»

Игра слов, смысл которой, к сожалению, должен был проявиться самым худшим образом.

Во время сочинения «Капулети и Монтекки» Беллини жил совершенно отрешенным от мира, добровольным изгнанником, сознающим, что он должен много и упорно работать, лишь бы выполнить взятое на себя обязательство. Единственное отвлечение, какое он мог себе позволить, составляли письма, которые он отправлял и получал. Только эта ниточка и связывала его в тот момент с миром.

И друзья действительно много пишут ему — первым в списке, разумеется, значатся Флоримо и дядя Ферлито, а также Лампери — и он всем отвечает, несмотря на озабоченность и тревогу, переживаемые им. В конце января у него уже было написано немало сцен для первого

действия, но финал акта «доводил до безумия». Он надеялся закончить его раньше, но не смог.

Вечером 30 января ему пришлось отложить работу. Он ощутил бесконечную усталость, почувствовал, что не способен даже думать. Ему надо было отдохнуть, чтобы успокоить мозг, расслабить нервы, воспрянуть духом. Этого властно требовали уставшие тело и психика. «Я покидаю вас, мне пора в постель, голова просто не держится...» — такими словами прощается он с другом. И мы легко можем представить себе эту скромную комнатку в гостинице, где остановился Беллини.

Холодная венецианская зима словно погрузила город в тишину — ни шороха на узкой улочке под окном, все смолкло на соседнем канале и в отдаленной лагуне. Беллини настолько переутомлен, что ему кажется, будто он движется как сомнамбула. Возле столика, за которым он трудится при свете свечей, стоит рояль, немного поодаль, в противоположном углу, кровать. Он падает на нее, чтобы поспать несколько часов, а потом снова продолжает свою непрерывную работу, конец которой видится ему в тумане.

Завершив наиболее трудную часть оперы, Беллини продолжает с волнением и надеждой сочинять «Капулети» вплоть до 21 февраля, когда начались первые раздельные репетиции хора, оркестра и певцов. Стужа, похоже, не собиралась отступать, лагуна была по-прежнему покрыта льдом, но Беллини, еще работавший дома над финалом оперы, 8 февраля наконец почувствовал, что «довел дело до благополучного конца».

И хотя здоровье не подвело его, все же он начал ощущать последствия столь напряженных усилий. «На моем лице видна усталость», — писал он синьоре Джудитте, а мы можем добавить: если в начале февраля он наконец избавился от кошмарного страха не уложиться в срок, то ему еще предстояло потратить немало сил на репетиции оперы. Однако лучше не думать об этом. Беллини признается, что он «не недоволен» музыкой, которую сочинил, но тут же добавляет: «лишь бы только эти негодяи певцы сумели исполнить задуманное...» И он беспокоился не напрасно.

Известен эпизод, который произошел с заносчивым тенором Бонфильи, репетировавшим партию Тебальда. Роль эта, надо ли пояснять, никак не устраивала его, потому что была слишком короткой, тогда как всякий

уважающий себя тенор должен петь по крайней мере столько же, сколько сопрано. Не имея возможности както иначе отвести душу, он принялся ругать каватину, с которой должен был впервые появиться на сцене. Как бывалый певец, он изливал недовольство всем окружающим, но лишь в отсутствие автора. Кое-кто все-таки пересказал Беллини слова, какими тот ругал свою партию в «Капулети», и Беллини, презиравший всяческую подлость, вынудил певца повторить хулу при нем. Бонфильи, видя, что он разоблачен, так и сделал и, распалившись, добавил еще немало других обидных для композитора слов.

Беллини переменился в лице. Утратив свой милый и скромный вид, он гордо и надменно посмотрел на обидчика. «Синьор, — заявил он заносчивому тенору, — да будет вам известно, что отец научил меня держать в руках не только перо, но и шпагу». Речь шла, разумеется, не о вызове на дуэль, просто музыкант хотел показать певцу его место. Мы уже видели, как нечто подобное произошло в Генуе с капризнейшей Този, которая тоже была недовольна своей каватиной в «Бьянке». Но если тогда споры с автором обошлись криками, то теперь дело обстояло иначе, так как певец проявил неуважение к композитору.

Однако и тут ссора завершилась примирением, потому что именно в этой каватине, написанной специально для его голоса, Бонфильи смог наилучшим образом показать свои вокальные возможности и добился такого личного успеха, какого у него никогда не было ни прежде, ни потом — ни в каких других операх.

Сводные репетиции оркестра и певцов начались 3 марта. «Сегодня проходили первый акт с полным оркестром, — сообщает Беллини Джудитте, — и похоже, он производит впечатление, певцы стараются, и музыка вторит им. Ладно, — замечает он, — вторник — великий день, и кто знает, чем он будет отмечен — фиаско или триумфом!» Но что-то большее, нежели надежда, некое предчувствие подсказывает ему, что оперу ждет успех: «Я уже надеюсь на последнее, — добавляет он и объясняет: — во-первых, потому, что чувствую — музыка в первом акте выразительна, и во-вторых, потому, что вся Венеция за меня». На этот раз он не обманулся.

Премьера «Капулети и Монтекки» состоялась не 9 марта, как было намечено, а в четверг 11-го. Триумф был такой, что — случай поистине редкий для прессы того времени — короткое сообщение о нем появилось в «Гадзетта привиледжата», официальном органе провинции, уже на следующий день.

«Опера маэстро Беллини, которая была исполнена вчера вечером, — писал Локателли, — имела самый громкий и счастливый успех. Восхищенная публика без конца аплодировала и в начале спектакля, и в середине, и в конце каждого акта. Восторг, вызванный интродукцией, все возрастал и проявился с такой силой, что и передать невозможно, — после каватины тенора и финала первого акта: они исполнены красоты и новизны, мысли, мелодии, гармонии... Но сцена и большая ария в склепе, — продолжает автор статьи, — с волшебной силой исполненная Гризи, и следующий затем ее дуэт с Каррадори вновь вызвали восторг, и публика не успокоилась, пока в конце спектакля маэстро и певцы не вышли на вызовы целых пять или шесть раз». Статья заканчивается так: «Мы еще вернемся к этой приятной теме». И спустя пять дней Локателли выступил со второй статьей, в которой тонко анализировал самые впечатляющие номера, наиболее полно отразившие стиль Беллини, теперь уже подошедшего к порогу зрелости.

С 11 по 20 марта до закрытия сезона в Ла Фениче опера «Капулети и Монтекки» была исполнена восемь раз при переполненном зале, причем публика бурно проявляла свой восторг. «На третьем спектакле, — рассказывает Флоримо, получивший эти сведения, несомненно, от самого музыканта, — Беллини проводила до гостиницы восторженная толпа с факелами и военным оркестром, который исполнял самые удачные фрагменты из оперы».

Так венецианцы благодарили молодого катанийского музыканта, взявшего на себя тяжелый труд порадовать сочинением оперы специально для их театра. С этого момента венецианцы всегда будут говорить «наши» «Капулети и Монтекки», и пятая опера Беллини будет очень часто ставиться и возобновляться в других театрах Венеции, не только в Ла Фениче.

Сам же Беллини в письме к другу Лампери признавался, что «предельно доволен», так как успех «был неожиданным даже для меня самого». Композитор прежде всего хвалит певцов — всех вместе и каждого в отдельности, не забывает и тенора Бонфильи, говоря, что тот «превзошел самого себя и ожидания публики, а прежде вызывал такую неприязнь у всех, что никто даже смотреть не хотел на его рожу». И в этой оценке про-

явилось великодушие музыканта, забывшего былую ссору.

Триумф в Венеции принес Беллини особенно большую радость еще по двум причинам. Во-первых, он дал ему право заявить, что «Заира», не принятая в Парме, получила реванш в «Капулети», и, во-вторых, он мог с гордостью посвятить имеющую такой успех оперу своим согражданам в благодарность за золотую медаль, которую они — через своих представителей — вручили ему.

Посвящение, напечатанное на фронтисписе первого издания «Капулети и Монтекки» (для него он заказал красный сафьяновый с золотым тиснением переплет и отправил в мэрию Катании), звучит так: «Катанийцам, которые далекого согражданина, в поте лица трудившегося на музыкальной стезе, щедрым проявлением чувств поддерживали, оперу эту, счастливую на венецианских сценах, в знак сердечной благодарности и братской любви посвящает Винченцо Беллини».

XVIII
«ЭРНАНИ», КОТОРЫЙ МАЛО УСТРАИВАЕТ ПОЛИЦИЮ

В Венеции Беллини оставался до 28 марта, продлив на восемь дней свое пребывание в этом «оригинальнейшем городе», который очаровал его с первого же дня, но которым он, к сожалению, не мог налюбоваться как следует, хотя и провел здесь более трех месяцев.

Возможно, совет задержаться ненадолго дали ему «милые старички» Перуккини. Так или иначе его это устраивало. Он чувствовал себя усталым, ему нужно было отдохнуть, успокоить нервы, перенапряженные работой над «Капулети», и нельзя было придумать ничего более прекрасного, нежели ранней весной, наконец-то пришедшей на смену лютой зимней стуже, гулять по Венеции и восхищаться ее памятниками, «наслаждаться живописными видами».

Была еще одна причина, удерживавшая его в этом городе: он начал переговоры с импресарио театра Эрстенио в Виченце о контракте на новую оперу. Переговоры, однако, быстро окончились ничем, потому что сумма, названная композитором, показалась слишком высокой.

30 марта Беллини уехал из Венеции в Казальбуттано, где его ждали Турина. Здесь он провел Пасху (она в тот год приходилась на 11 апреля). 13 апреля, вернувшись в Милан, он получил письмо от Лампери, который сообщил ему, что дирекция театра Реджо в Турине хотела

бы договориться о сочинении новой оперы для сезона 1830/31 года.

Приглашение устраивало Беллини, но при всем желании (ему хотелось еще больше утвердиться в «милом Турине» и побыть с дорогими друзьями) он вынужден был отказаться. Еще до отъезда из Венеции композитор подписал контракт с Джузеппе Кривелли на оперу для постановки в том же сезоне 1830/31 года в Венеции или Милане и в те же сроки, какие предполагались в контракте с театром Реджо. Беллини не мог поэтому согласиться еще на одно предложение, хотя и очень заманчивое. «Передай от меня, — написал он Лампери, — множество благодарностей синьору графу Феррере за добрые намерения и за честь, которую они оказывают мне, выбрав для такой работы, и объясни, как я огорчен, что не могу согласиться на их предложение». Он пообещал приехать в Турин в мае, но для того, чтобы развлечься и главным образом обнять своего друга Коссати, что приезжал к нему в Венецию и присутствовал на незабываемой премьере «Капулети».

Во второй половине апреля издатель Рикорди выпустил полностью партитуру «Капулети и Монтекки», приложив к ней прекраснейший портрет автора — литографию по рисунку художника Натале Скьявони[1]. Возможно, рисунок был выполнен сразу по возвращении Беллини из Венеции, и это самый удачный, самый живой портрет композитора, единственный, в котором, по свидетельству Флоримо, «ощущалось сходство».

В начале мая Беллини ожидала другая радостная новость. Герцог Литта и двое богатых миланских коммерсантов Мариетти и Сорези намеревались взять антрепризу театра Ла Скала вместо компании «Кривелли и товарищи», которая держала ее с 1826 года (в нее входил также, как мы знаем, Барбайя). Теперь срок этой антрепризы истекал, и новая компания «Мариетти и товарищи» выступила со своими предложениями с целью улучшить спектакли и еще выше поднять престиж крупнейшего театра Италии. Не сомневаясь в победе, новые импресарио заранее ангажировали лучших тогда певцов, в том числе Джудитту Паста[2], Джамбаттиста Рубини,

[1] Оригинал рисунка сын художника подарил Джузеппе Верди. В настоящее время он хранится в Доме Верди в Сант-Агате.

[2] Паста, Джудитта (1797—1867) — великая итальянская певица, сопрано. Училась в Миланской консерватории. Обладала сильным, неповторимым по тембру голосом и ярким драматическим талантом. Выступала на многих оперных сценах мира, в

Фрецполини[1], Мариани[2] и многих других, бесспорно, выдающихся исполнителей. Из композиторов тоже стали выбирать самых известных и остановились на Доницетти и Беллини. Доницетти был в это время в Неаполе, его нетрудно было разыскать и завести переписку о сочинении оперы для открытия карнавального сезона в сотрудничестве с Романи. А вот чтобы заполучить Беллини, пришлось прибегнуть к особой сделке.

Катанийский музыкант, как нам известно, еще раньше подписал контракт с Кривелли. И новым импресарио театра Ла Скала, чтобы освободить его от этих пут и расторгнуть контракт, пришлось заплатить неустойку в 1500 австрийских лир. Беллини было сказано, что они всего лишь приобрели возможность ангажировать его самого, а не купили его талант. И, желая показать, как они хотят, чтобы именно он написал оперу для сезона, который ими организуется, они порвали выкупленный контракт, определявший композитору 7000 франков, и предложили выставить новые условия. Беллини не заставил себя упрашивать и повысил гонорар до 12 000 «двадцаток, равных двум тысячам четыремстам дукатов», а также потребовал права собственности на половину партитуры. Условия, на которые новые импресарио согласились без особых возражений.

«Тут мне исключительно повезло, — писал музыкант дяде, — потому что я получу почти вдвое больше, чем у Кривелли. Удача, похоже, пока еще благоволит ко мне...» — добавляет он. Но им, конечно, двигала не жажда наживы. Кроме творческой работы, которую ему предстояло выполнять, у него был еще долг перед близкими.

Это было трудное время для семьи Беллини в Катании. Очевидно, что дон Розарио — ему было тогда пятьдесят три года — уже не мог содержать семью, нужды которой возрастали по мере того, как росли дети. Старшая сестра Винченцо Микела в 1827 году вышла замуж, в 1829 году женился третий сын дона Розарио Франческо. Оставалось еще четверо детей и жена, которых надо было прокормить, и дону Розарио помогал преподавать второй сын Кармело; ему было в эту пору двадцать семь лет. Младший сын Марио еще учился музыке и мало чем мог облегчить работу отцу. Чтобы сократить расходы, семья Беллини оставила квартиру на виа Сант-Агостино и перебралась в квартал Сан-Берилло, на окраину Катании, в очень скромный, но удобный и, самое главное, не такой дорогостоящий дом.

О нелегком материальном положении семьи Винченцо сообщил дядя Ферлито, не забыв рассказать о том, как старается помочь отцу славный Кармело, но денег по-прежнему не хватает, и все надеются на сына, который уже утвердился своими победами в музыке и, как они полагают, купается в роскоши.

К сожалению, в то время Беллини был не при деньгах. Хотя он и подписал недавно новый контракт с импресарио Мариетти, но гонорар должен был получить, как было принято в те времена, в три приема: первую часть при вручении партитуры, вторую — с началом репетиций и третью — после премьеры.

И хотя он очень переживал, узнав о бедствии семьи, все же не смог в полной мере осуществить свои добрые намерения. Но некоторую помощь родным он все-таки сумел оказать. Отвечая дяде, он попросил его одолжить отцу 30 унций (382,60 лир), выдавая их по частям ежемесячно, а он, Беллини, вернет все сразу, как только сможет.

Эта помощь была частью хорошо продуманной программы, которую он наметил и собирался осуществить, едва упрочит свое финансовое положение. Чтобы сделать это, Беллини достаточно было «положить в банк сто тысяч франков». Одни проценты с этой суммы «навсегда обеспечили бы нашей семье шесть тари (2,55 лиры) в день», — сообщает он брату Кармело и добавляет: «И я тоже мог бы жить, не нуждаясь в профессиональном заработке».

Известно, что гонорар, который назначал Беллини за свои оперы, был выше, нежели платили другим композиторам. Но если он находил импресарио, охотно соглашавшихся на его условия, значит, на этом странном рынке музыки и поэзии, какой являл собой тогда мир оперы, его продукция была одной из самых желанных.

том числе и в России (1840—1841). Для Паста написаны партии Нормы и Амины в операх Беллини и Анны Болейн в одноименной опере Доницетти.

[1] Фрецполини, Джузеппе (1789—1861) — итальянский певец, бас. Прославился блестящей интерпретацией комических персонажей Россини. Превосходно исполнял партию Дулькамары в опере Доницетти «Любовный напиток».

[2] Мариани, Лучано (1801—1859) — итальянский певец, бас. Был первым исполнителем партии дона Альфонсо в опере «Лукреция Борджа» Доницетти.

Этот краткий экскурс в чисто экономические и семейные дела музыканта лишь раскрывает нам еще одну его черту, которую многие не поняли. Он не был ни скупым, ни жадным, ни тем более торгашом своей музыки.

Решив однажды, что он будет сочинять не больше одной оперы в год, Беллини стремился прежде всего обрести независимость: избавиться от необходимости бороться с нуждой и освободиться от ига импресарио. Кроме того, его тайным желанием была возможность оказывать постоянную помощь семье. Вот почему он претендовал на гораздо больший гонорар, чем другие композиторы.

Главной его целью было обеспечить себя «крупной суммой, чтобы укрыться от нужды». В этом он признается брату Кармело и заверяет его: «Ты продолжай по-прежнему помогать семье, а я клянусь своей честью, что твой брат Винченцо никогда не оставит вас и поможет в случае болезни и в старости, так что ты не будешь знать никакой нужды...» И каждый из них должен трудиться, пока не будет достигнута эта цель. «Лучше еще немного помучиться — два или три года — ради того, чтобы раз и навсегда обеспечить себе спокойное будущее».

Судьбе не было угодно позволить Беллини осуществить свой план. Однако музыкант сделал все, чтобы его семья получала ежегодно обещанные им тридцать унций.

Сразу же по возвращении в Милан Беллини начал ощущать какое-то недомогание, которое лишало его сил и аппетита. Не обращая, как всегда, внимания на здоровье, он и на этот раз не придал болезни никакого значения, решив, что это, вероятно, какая-то неурядица в организме, связанная с приходом весны. И все же, если бы он хотя бы вовремя намекнул кому-нибудь из своих друзей-докторов, можно было бы избежать тяжелой болезни — единственной, от которой он страдал в своей жизни, — или во всяком случае можно было бы вовремя принять меры. Симптомы, какие он отмечал, были предвестниками кишечного заболевания, которое 21 мая вызвало «чудовищно высокую температуру».

Срочно приглашенный доктор Прина поставил диагноз — воспалительный процесс в кишечнике и желчном пузыре. Он велел «незамедлительно пустить кровь и затем дать больному рвотное». Но было еще одно обстоятельство, обеспокоившее врача. Беллини жил тогда в небольшой квартирке в квартале Сан-Витторе-и-Куаранта-Мартини в «комнатках узких, с низкими потолками», возможно, под самой крышей, во всяком случае, когда сильно пекло солнце, жара становилась «весьма опасной при его болезни, которая могла перейти в злокачественный гастрит...». Избежать этого помогли Поллини. «На третий день болезни» они с согласия врача решили перевезти больного в свой дом, где, как писал Беллини, за ним «ухаживали с такой заботой и такой любовью, что и передать невозможно».

Что только не сделали эти старички для своего «мальчика» в столь опасные для его жизни минуты. Добрейшее сердце мамы Марианны преисполнилось еще большей любовью к юноше, столь серьезно больному и находящемуся так далеко от родных. Супруги Поллини не скупились ни на какие расходы, шли на любые жертвы, лишь бы только вылечить своего «мальчика», который вспомнит потом, что «они тратили немало средств на меня, так как я оплачивал только врача и лекарства, видите, скольким я обязан этой доброй семье, которая любит меня больше, чем родного сына».

Беллини пролежал больше месяца и перенес несколько тяжелых кризисов. «Болезнь была настолько серьезной, — пишет Чикконетти, — что привела его в тяжелейшее состояние». И надежды на то, что молодой музыкант поправится, оставалось мало. А сам он в письме к брату вспомнит: «Моя последняя болезнь могла быть самой последней, если бы меня не лечили столь заботливо и не ухаживали с такой теплотой». Но не только уход и лекарства помогли ему выздороветь — помог молодой организм, который сумел преодолеть кризис и восстановить здоровье.

Выздоровление длилось довольно долго и в какой-то мере требовало забот, еще больших, чем в самые тяжелые дни болезни. Вслед за помощью, которую с такой любовью оказали Поллини, последовала не менее дружеская поддержка семьи Канту́. Подошла уже середина июня, и в Милане стало нестерпимо жарко, а в том году пекло, как никогда. И это было крайне опасно для выздоравливающего. Чтобы окончательно поправиться, ему нужен был более мягкий климат. Семья Канту́, которая в этом году — возможно, вместе с Турина — сняла в Мольтравио виллу Пассалаккуа, пригласила Винченцо окрепнуть на берегу озера Комо. Беллини согласился и приехал к ним в конце июня.

Проводить лето на берегу Комо для богатых людей и представителей высшего света Милана стало модой еще со времени Цизальпинской республики[1], созданной на севере Италии Наполеоном Бонапартом. Мода сохранилась и после реставрации австрийского господства. В начале лета целая толпа миланцев брала приступом маленькие города и села, раскинувшиеся на берегах озера, особенно в западной его части, снимая виллы, дома и домики. Люди готовы были платить баснословные цены только из-за моды на дачу возле Комо. Хорошо было тем, кто имел много денег, чтобы заполучить самые красивые виллы в наиболее красивых местах. Ну а те, у кого здесь имелись свои дома, были просто счастливы.

Такими привилегированными счастливцами были Кантý и Джудитта Паста. Кантý, богатейшие коммерсанты, могли позволить себе снять виллу, принадлежавшую графу Лучини-Пассалаккуа. Это было солидное здание, построенное в XVI веке, в котором поначалу размещался монастырь, а потом его превратили в господский дом. Здание отличали строгие линии фасада, элегантная сдержанность интерьера. Дом стоял в большом парке в окружении кипарисов и, заметно выделяясь на побережье, привлекал внимание с любой точки противоположного берега.

Джудитта Паста еще в 1827 году купила в Блевио — в крохотном местечке на другой стороне озера — виллу Рода, некогда принадлежавшую богатейшей портнихе императрицы Жозефины, первой жены Наполеона. Приобрести виллу и отреставрировать ее посоветовал дядя певицы инженер Ферранти. На следующее лето Паста уже приезжала туда отдыхать.

Вилла Рода была поистине райским уголком, «блаженством», как говорили тогда миланцы. Облицованный по фасаду белым мрамором в строгом классическом стиле, особняк стоял на самом берегу озера, напротив виллы Пассалаккуа. Таким образом, дом, где гостил катанийский музыкант, и виллу знаменитой певицы, которой предстояло петь в его новой опере, разделяла лишь зеркальная гладь воды, и пространство это легко было преодолеть на лодке.

[1] Цизальпинская республика на территории Северной и Центральной Италии была образована в 1797 году, в 1802 году была преобразована в Итальянскую республику. В 1805 году Наполеон превратил ее в Итальянское королевство, которое было ликвидировано Венским конгрессом в 1814—1815 годах.

В спокойствии этих мест, которые он назовет «божественными», музыкант почувствовал, как к нему возвращается жизнь. В Мольтразио до сих пор еще вспоминают, как Беллини в одиночестве бродил по окрестностям, наведывался на старую мельницу, катался на лодке, долго стоял в задумчивости под каким-нибудь деревом в парке либо слушал песни девушек, возвращавшихся после работы на шелкопрядильной фабрике.

Идиллическая, безмятежная жизнь Беллини на вилле Пассалаккуа вскоре принесла свои результаты. 1 июля он чувствовал себя уже значительно лучше. «Теперь, слава богу, — сообщает он брату Кармело, — я набираюсь сил и надеюсь остаться в живых, чтобы с честью продолжать свою карьеру».

В этих словах чувствуется тревога за взятые на себя обязательства, какие он должен был непременно выполнить: прежде всего сочинить новую оперу, сюжет которой еще предстояло выбрать.

Возможно, еще до болезни Беллини уже обменялся кое-какими соображениями с Романи, а тот, будучи в курсе всех французских литературных и театральных новинок, наверное, имел в виду не один сюжет, какой можно было превратить в оперное либретто. В начале июля поэт приехал в Мольтразио (об этом сообщает Меркаданте, который, не застав его в Милане, был вынужден поспешить в это местечко) и, видимо, тоже стал гостем Кантý. Беллини и Романи начали искать либретто, учитывая певцов, каким предстояло исполнять оперу. Соседство Джудитты Паста оказалось как нельзя более кстати, потому что поэт и музыкант, конечно, обменивались с великой певицей своими соображениями по поводу сюжета.

Выбор пал на драму Виктора Гюго «Эрнани», поставленную в 1830 году в Париже и вызвавшую бурные споры между классицистами и романтиками, то есть между консерваторами и поборниками. Споры, однако, вскоре перешли в политическую конфронтацию, поскольку за двумя литературными направлениями скрывались партии роялистов и республиканцев.

Но у Беллини и Романи не было никаких политических пристрастий. Они занимались театром, и драма Гюго — с яркими контрастами, пылкими страстями и закрученной интригой, романтически приподнятая — настолько очаровала их вместе с Джудиттой Паста, будущей исполнительницей главной женской роли, что они едино-

душно решили превратить ее в либретто оперы. «Эрнани» очень нравится мне, — писал Беллини другу Котро, — очень нравится и Джудитте, и Романи, и всем, кто читал драму. В начале сентября примусь за работу».

Отсюда следует, что решение написать оперу по драме Гюго было принято до 15 июля.

В то же самое время произошли неожиданные события, которые вынудили компанию «Литта, Мариетти и Сорези» изменить свои планы, так как аренда театра Ла Скала снова оказалась в руках компании «Кривелли и К°». Возможно, не обошлось и без каких-нибудь вероломных интриг с целью поубавить пыл, с которым компания «Литта» собиралась вести дела. Однако эти маневры привели к совершенно противоположному результату.

Компания «Литта, Мариетти и Сорези», предполагая получить антрепризу крупнейшего миланского театра, как мы знаем, заранее ангажировала все лучшее, что имелось тогда в оперном мире — и композиторов, и исполнителей. Располагая таким великолепным художественным составом, компания эта могла поставить прекрасные спектакли в любом другом театре, потому что успех сезона зависит не от места, где он проводится, а от артистов, какие в нем участвуют. Новая компания выбрала для своего оперного сезона театр Каркано, в котором прежде шли в основном драматические спектакли и лишь изредка появлялись второстепенные оперные постановки.

Извещение об открытии музыкального сезона в Каркано 26 декабря 1830 года было опубликовано в миланских газетах за пять месяцев до его начала в короткой заметке, сообщавшей имена основных исполнителей, а также знаменитого хореографа Луи Анри, и обещавшей, что будут поставлены «оперы-сериа, семи-сериа (полусерьезные) и буффа, среди которых по крайней мере два новых сочинения маэстро Беллини и Доницетти». Это была первая перчатка, которую компания «Литта» бросила долго несменяемой антрепризе театра Ла Скала, — вызов, предвещавший весьма суровую дуэль — чисто художественную, разумеется, — к которой миланская публика незамедлительно воспылала живейшим интересом.

Прекрасно понимая, что является одной из главных фигур в матче «Каркано — Ла Скала», Беллини все же был вынужден отодвинуть интересы антреприз на второй план, потому что его лично заботила другая партия, которую он вынужден был играть один, многим при этом рискуя. Ему предстояло соревноваться с новой оперой Доницетти: как раз в эти дни с бергамасским маэстро должны были заключить контракт.

Столкнув на одной сцене двух самых известных в то время композиторов, импресарио поступили, конечно, мудро и дальновидно. Они не сомневались, что между композиторами неизбежно возникнет творческое соперничество, которое, несомненно, привлечет публику, а она тогда любила музыкальные соревнования так же страстно, как современная публика — спортивные. Подобную приманку в этом сезоне не могла предложить своим зрителям даже Ла Скала.

Еще тогда, в июле, было решено, что новинка Доницетти откроет сезон в театре Каркано 26 декабря, а новая опера Беллини будет поставлена несколько позднее. Но, похоже, Романи хотел сначала написать либретто для Беллини, ибо для Доницетти еще «предстояло найти сюжет». Уезжая из Милана в Бергамо, Беллини был уверен, что по возвращении уже получит первую тетрадку стихов.

Ежегодно в августе в Бергамо отмечают религиозный праздник, посвященный патрону города святому Александру. По этому случаю устраивается традиционная ярмарка и столь же традиционный оперный сезон, истоки которого восходят ко второй половине XVIII века. В 1830 году афиша театра Риккарди предлагала новую оперу — «Чужестранку» Беллини в постановке самого автора.

Бергамо, как известно, — родина Доницетти, и Беллини, впервые приехав сюда, должен был предстать перед публикой, которая — с полным основанием — боготворила своего земляка. Правда, риска тут не было никакого, но и в этой партии имелись свои подводные рифы, к которым Беллини не мог отнестись равнодушно, к тому же он чувствовал себя неважно, так как не поправился окончательно. Но обязательство было взято, и нужно было выполнять его. С другой стороны, Беллини, хоть и очень впечатлительный по натуре, был отнюдь не робкого десятка и, почувствовав запах пороха, никогда не отступал.

Он выехал из Мольтразио в конце июля и после недолгой остановки в Милане прибыл в Бергамо 2 августа. В дороге от усталости и страшной жары он почувствовал

себя обессиленным. «У меня такое ощущение, будто я все время варюсь в кипящем котле», — пишет он синьоре Турина, которая очень тревожилась о его здоровье. Но у него не было времени на отдых. На другой же день начались раздельные репетиции с оркестром, хором и певцами.

Премьера «Чужестранки» была назначена на 14 августа, и времени у него оставалось столько, сколько необходимо было, чтобы обеспечить хорошее исполнение оперы, успеху которой он придавал особое значение, так как это была бы победа над предвзятостью сограждан Доницетти и его учителя Симона Майра. Тщеславие, впрочем, вполне объяснимое.

Все шло как нельзя лучше, по предусмотренному плану, но вдруг Стефания Фавелли, которая должна была исполнять трудную партию героини Алаиде, заболела, причем настолько серьезно, что антреприза театра Рикарди вынуждена была на три дня отложить открытие оперного сезона. Беллини был очень недоволен неожиданной задержкой: он плохо себя чувствовал. Жара и утомление на репетициях лишили его аппетита, и он надеялся обрести его лишь в Мольтразио, «когда приеду вновь вдохнуть этот целебный воздух и смогу в уединении насладиться домашним покоем».

Приехав в Бергамо, Беллини решил, что после премьеры «Чужестранки» не останется там ни на один день, и попросил Турина прислать за ним коляску, чтобы он мог выехать из гостиницы на рассвете 15 августа. Задержка премьеры до 17-го вынудила его отнести отъезд на 18-е. «Хочу надеяться, что все неприятности окончатся вечером во вторник», — с раздражением заканчивает он свое письмо. Но все невзгоды были перечеркнуты на премьере аплодисментами, которыми бергамасцы встретили «Чужестранку». Через несколько дней Беллини сообщит другу Перуккини: «Она имела счастливейший успех». И миланские газеты, узнав об этом от своих корреспондентов, поспешили сообщить о новой победе Беллини теперь уже на родине Доницетти.

Вернувшись в Мольтразио, Беллини провел там все лето. Он собирался, как мы знаем, в начале сентября приняться за сочинение новой оперы, но не смог это сделать, потому что Романи, несмотря на заверения, не написал для «Эрнани» ни единой строчки.

Музыканту, мечтавшему поскорей уехать в Казальбуттано, не оставалось ничего другого, как выслушать еще целую череду обещаний поэта, который, подхлестываемый другими обязательствами, конечно, быстро забыл о них. Таким образом, пребывание в Казальбуттано, хоть и столь долгожданное после светского отдыха в Мольтразио, превратилось для композитора в мучение. Ему хотелось сразу же окунуться в работу здесь, в тишине, которая гарантировала почти полную изоляцию от мира, но сейчас именно это уединение угнетающе действовало на нервы.

Столько дней, потерянных в ожидании, пока прибудут обещанные Романи стихи, вынужденное безделье, тогда как его ждет работа, и растущее опасение, что опять придется сочинять музыку в спешке, хотя он заранее все спланировал, и можно было бы спокойно, не торопясь, закончить оперу в срок, даже еще раз вернуться к написанному, чтобы поправить, улучшить. Но все обернулось для Беллини мучением, которое с каждым днем ожидания возрастало.

В Милан Беллини возвратился в начале ноября. Он был буквально «вне себя», проклинал Романи и вынужденный отдых в Казальбуттано. Поэт еще не наметил «план сюжета», не начал сочинять стихи, а уже, «как видишь, 17 ноября, и я не записал ни одной ноты», — жалуется он Ланари.

Под «планом сюжета» Беллини имеет в виду последовательность сцен и эпизодов в оригинальном либретто, которые будут потом положены на музыку, и возникнут каватины, кабалетты, дуэты, терцеты и другие музыкальные номера. Опираясь на этот план, поэт и перерабатывал драму, положенную в основу либретто. Работа требовала большого мастерства и, самое главное, опыта. И того, и другого у Романи было вполне достаточно.

Итак, можно не сомневаться, что до 17 ноября поэт еще ничего не подготовил для «Эрнани», потому что был занят другими работами, в частности, писал либретто «Анны Болейн» для Доницетти — этой оперой должен был открыться оперный сезон в Каркано. Беллини, следовательно, пришлось ждать своей очереди.

Вернувшись в Милан, он поселился в комнате, которую предоставила ему в своем палаццо в квартале Борго Монфорте синьора Джузеппина Аппиани. Синьора Аппиани, сноха знаменитого художника и родственница матери Джудитты Турина, была также большим другом и покровителем артистов. Не исключено, что по просьбе род-

ственников она охотно временно приютила Беллини в своем доме, как позднее предложит гостеприимство Доницетти и молодому Верди. Для Беллини, между прочим, эта перемена жилья оказалась весьма кстати, потому что, как мы видели, квартира на виа Сан-Витторе была неудобной и вредной для здоровья.

В палаццо Аппиани Беллини и начал писать «Эрнани», правда, мы не знаем, когда именно, но, по всей вероятности, во второй половине ноября, и работал около месяца. Из документов, какие нам известны, и по нотным листам, которые сохранились, можно предположить, что композитор продвинулся довольно далеко. От «Эрнани» остались: законченный дуэт, наброски терцета, ария тенора, дуэт тенора и сопрано, наброски хора и оркестровая интродукция какой-то сцены, вероятно, начало акта.

Сравнивая сохранившиеся стихи либретто с драмой Гюго, можно утверждать, что поэт и музыкант дошли до второго акта. В опере эти сцены, несомненно, должны были образовать две картины первого действия. А к музыке, которую он написал для «Эрнани» и которая дошла до нас, следует добавить и другую — какую именно и сколько, неизвестно — ту, что он использовал в двух своих последующих операх. Одним словом, Беллини начал работать с усердием и горячим желанием, стремясь, чтобы «Эрнани» не уступил «Анне Болейн».

Но внезапно — несомненно, что во второй половине декабря — пришлось прекратить сочинение «Эрнани» и срочно приняться вместе с поэтом за поиски нового сюжета.

XIX
БЕЗОБИДНЫЕ СТРАДАНИЯ ОДНОЙ СОМНАМБУЛЫ

Внезапная смена сюжета для новой оперы, которая должна была появиться в Каркано, всегда вызывала у биографов многочисленные толки. До сих пор больше всего внимания привлекала версия, высказанная синьорой Бранка: будто бы Беллини не захотел продолжить работу над «Эрнани» из-за ревности к успеху «Анны Болейн» Доницетти. Именно поэтому он якобы решил создать нечто совершенно непохожее на то, что пишет Доницетти, чтобы не давать повода для сравнений его нового сочинения с оперой бергамасского композитора. Такое объяснение, хотя внешне и правдоподобное, воспроизведено во всех биографиях Беллини. Однако на самом

деле все это не что иное, как плод фантазии вдовы Феличе Романи, которая никогда не относилась к Беллини доброжелательно.

Причины замены сюжета совсем иные: более будничные и привычные для эпохи, когда существовала политическая цензура. Речь идет не о ревности музыканта-профессионала, а об опасении австрийской полиции, которая знала, что эти на первый взгляд только эстетические споры между классицистами и романтиками, с яростью вспыхнувшие в Париже в феврале 1830 года на первом представлении драмы Гюго «Эрнани», несколько позднее, 30 июля, обернулись нешуточной революцией.

Несмотря на видимое благополучие, какое царило в то время в Ломбардии, австрийская полиция постоянно была начеку и не могла не предвидеть, что волнения, вспыхнувшие в Париже, если будет показана та же самая драма, пусть даже положенная на музыку, могут повториться и в Милане, где тоже достаточно горячих голов.

Вот почему для театрального цензора день, когда ему представили на одобрение либретто «Эрнани», был особенно тревожным. Он сразу уловил в сценах и стихах Романи такие откровенные политические намеки, какие не вкладывал в свою драму даже сам Виктор Гюго. Вооружившись ножницами и пером, цензор перешел в наступление, уничтожая и выкорчевывая все, что носило крамольный характер.

Результаты столь придирчивой переделки либретто в корне изменили характер сцен и персонажей. И Романи был настолько выведен из себя, что предпочел вовсе отказаться от этого сюжета, нежели согласиться с нелепо искромсанным вариантом, предложенным ему. Решение было принято незамедлительно, несмотря на то, что поэт и музыкант уже довольно далеко продвинулись в сочинении оперы.

О причинах отказа сам Беллини напишет через несколько дней другу Перуккини: «Уже не работаю больше над «Эрнани», — и уточнит: — потому что сюжет претерпел из-за полиции некоторые изменения, и Романи, чтобы не компрометировать себя, отказался от него». После столь недвусмысленного разъяснения все прочие домыслы отпадают сами собой.

Но чем заменить прежний сюжет? «Либретто, — считал Беллини, — это фундамент оперы». И, понимая, какое значение он придавал стихам, сценам и действию

в либретто, на которое собирался писать музыку, мы можем оправдать его неудовлетворенность. Однако на этот раз, даже если бы он проявил меньше требовательности, все равно нелегко было сразу отыскать свежий сюжет для оперы. В этой ситуации, когда необходимо было найти новое либретто, а времени оставалось слишком мало, поэт и музыкант чувствовали себя, словно между молотом и наковальней.

Начались лихорадочные поиски. Библиотека Романи была перевернута вверх дном. Драмы, романы, старые либретто — все это перелистывалось одно за другим в надежде найти если не полный сюжет, то хотя бы какую-то завязку, вокруг которой можно было бы развернуть действие. В ходе раскопок, делавшихся все более нервными, Беллини высказал предложение — раз уж надо все поднимать заново, почему бы не поискать сюжет, совсем непохожий на «Эрнани»? Разве не целесообразно было бы избежать любого сравнения с оперой Доницетти?

Довод Беллини — в высшей степени здравый — был принят с должным вниманием и послужил Романи ориентиром, по какому он и направил свои поиски. И когда ему попалось либретто французского балета Омера, он предложил его музыканту. Это был «совсем короткий сюжет в несколько строк», который «после того, как я перечитал его раз-другой и обдумал, показался мне вполне подходящим для данного случая». Сюжет очень непритязательный, персонажи не ступают, как в трагедии, на котурнах, а одеты в обычные крестьянские одежды. Просты их чувства и мысли, как прост и ясен пейзаж, на фоне которого развертывается действие. Предполагаемая драма лишь угадывается, она способна взволновать душу, пробудить совесть и вызвать сострадание, но не враждебность. И достаточно лишь одной слезы, пролитой на увядший цветок, как сердце вновь обретает былую чистоту, а коварство оказывается посрамленным. Словом, все происходившее в этом сюжете находилось на грани реального повествования и сказки, вернее, это было нечто похожее на сон или поэтический вымысел, настолько эфемерной представала в нем действительность. И героиня к тому же была сомнамбулой.

Сюжет наконец был найден, видимо, во второй половине декабря и, почти несомненно, еще до того, как «Анна Болейн» открыла сезон в Каркано. Так или иначе, можно не сомневаться, что Беллини бывал на репетициях оперы Доницетти, хотя, кроме поисков сюжета, он был занят и репетициями своих «Капулети», которые в тот же вечер 26 декабря должны были начать сезон в Ла Скала.

Вопреки всему, что утверждали прежде биографы Беллини, он не присутствовал на первом представлении «Анны Болейн», так как находился в этот вечер в Ла Скала, где «Капулети и Монтекки», хотя и были исполнены теми же певцами, что в Венеции, имели значительно меньший успех. «Нельзя было хуже представить мою несчастную оперу, — жаловался он Перуккини, — хотя она и произвела некоторое впечатление, и публика вызывала меня на сцену, но я был так зол, что и не подумал выйти...»

Злость постепенно проходила, так как в следующие вечера «впечатление росло по причине лучшего исполнения оперы». И все же газеты не выражали восторга, и маэстро продолжал находить недостатки: «По-моему, опера производит вполовину меньше впечатления, нежели в Венеции», а каковы были причины тому, не мог понять даже он сам. Несомненно, что волнение, связанное с поисками сюжета, и досада из-за плохого исполнения «Капулети» не оставляли ему времени уделить внимание опере Доницетти, дабы позавидовать ее успеху. А успех этот, судя по прессе, был довольно спорным. Известно, что слушатели аплодировали отдельным сценам «Анны Болейн» и одобряли некоторые номера, но в целом опера оставила публику равнодушной и заставила автора внести в нее некоторые изменения.

Название оперы, пришедшей на смену «Эрнани», впервые появляется в том же письме от 3 января, в котором Беллини сообщает своему венецианскому другу Перуккини об изменении сюжета: «Сомнамбула, или Швейцарские обрученные». И добавляет: «Я буквально вчера начал писать интродукцию». И тут же музыкант вспоминает былой горький опыт, свидетелем которого был Перуккини: «Как видите, и эту оперу мне опять приходится писать в короткий срок, поскольку она должна выйти на сцену не позднее 20 февраля». Однако в словах его не чувствуется никакой озабоченности, в них больше смирения со своей участью, нежели возмущения. Их говорит человек, осознающий, что должен выполнить свой долг, от которого не имеет права освободиться.

После этого письма Беллини замкнулся в весьма

странном молчании. И действительно, из истории создания «Сомнамбулы» мы знаем только один факт и три даты. Факт — это долгие и трудные поиски сюжета, а даты — начало сочинения, завершение первого акта и премьера оперы. И поскольку не осталось никаких иных документов, воспользуемся этими датами, крайне важными для истории.

Первая страница «Сомнамбулы» — интродукция, праздничный хор, была написана 2 января. Беллини жил тогда в палаццо синьоры Аппиани в Борго Монфорте. И можно предположить, что точно так же, как в Венеции, когда он писал «Капулети», музыкант заперся в своей комнате, чтобы работать над новой оперой быстро и без помех.

Много было разговоров о том, что Беллини, сочиняя эту оперу, воскрешал в памяти воспоминания о прекрасных днях, проведенных на берегу озера Комо в Мольтразио. Полагали, что он отразил в опере музыкальные впечатления, навеянные ему в столь поэтическом месте, но в еще большей мере использовал записанные им мелодии песен, которые пели работницы.

Нет ничего удивительного, если музыкант, как, впрочем, и любой другой художник, заносит на бумагу свои ощущения, возникающие при созерцании окружающего мира. Но в нашем случае следует обратить внимание на то обстоятельство, что многие хоровые мелодии, а также сольные номера «Сомнамбулы» носят исключительно пасторальный характер, отнюдь не напоминающий напевы сельчан или жителей гор, а самое главное, ритм и мелодика их типично сицилианские. И все же не хоровые песни в «Сомнамбуле» делают оперу шедевром, а особый подход музыканта к героям этой довольно причудливой истории о недоразумениях, возникших из-за лунатизма героини, — подход, благодаря которому он сумел — исключительно музыкальными средствами — воспроизвести на сцене живые человеческие характеры, а не кукольные персонажи.

Запершись в своей комнате в палаццо Аппиани, Беллини приступил к работе над новой оперой глубокой зимой. Но сам он как бы перенесся в совсем иной мир, в иное время года. Великолепный хор интродукции, написанный 2 января 1831 года, открывающий народный праздник по случаю обручения Амины, самой славной и любимой всеми девушки в альпийском селе, воссоздает особую атмосферу, сотканную из музыки, песен, поэзии,

рождавшуюся в душе композитора по мере того, как он все глубже проникал в этот мир, который, судя по ремаркам в либретто, мог существовать и в каком-нибудь швейцарском селе, и в любом из бесчисленных селений на могучих склонах Этны на Сицилии. Однако нет нужды уточнять, где именно находилось это местечко, возможно, этого не знал и сам композитор, потому что для него самое главное было — жить вместе со своими героями [1].

Первый акт «Сомнамбулы» был закончен 7 февраля. В тот же день Беллини попросил издателя Рикорди прислать за рукописью и передать ее переписчикам, чтобы они начали готовить партии для инструментов, хора и солистов. Другое письмо в тот же день он отправил Ламперти, причем о работе над оперой он сообщает лишь мельком. Его больше заботит сукно голубого цвета, которое он просит купить в Турине, столице элегантности, и заказать из него платье у того самого портного Фесты, что шил ему в прошлом году (у того должны быть его мерки). Очевидно, уже в это время Беллини предполагал, что ему вскоре предстоят встречи с миланской публикой, вызванные премьерой его оперы. А так как он очень любил изысканно одеваться, то хотел и сейчас выглядеть безупречно. Написав письма, он снова погрузился в работу.

Нет возможности точно определить, сколько дней потратил Беллини на второй акт «Сомнамбулы», но учитывая, что тот был начат не ранее 9 февраля, а опера вышла на сцену 6 марта 1831 года, можно сделать вывод: музыкант работал над ним не более пятнадцати дней,

[1] Краткое содержание «Сомнамбулы». В небольшом швейцарском селении праздник по случаю обручения крестьянина Эльвино и дочери мельничихи Амины. На церемонии оказывается молодой граф Родольф. Красота девушки привлекает его. Оставшись один в комнате гостиницы, граф видит в окне похожий на призрак силуэт женщины в белом — это Амина, страдающая сомнамбулизмом. Она засыпает на диване. В комнату графа приходят крестьяне, чтобы приветствовать его. Лиза, влюбленная в Эльвино, приводит юношу, стремясь уличить Амину в измене своему жениху. Эльвино отталкивает невесту. Как потерянная бродит по лесу Амина. Она встречается с Эльвино, но тот со словами «Прочь! Все лживо!» возвращает ей обручальное кольцо. Но постепенно выясняется, что Амина — сомнамбула — лунатик. И в комнате графа оказалась случайно. Девушка ни в чем не виновата. Полный раскаяния, Эльвино надевает ей на руку кольцо. Отныне Амину ожидает одно лишь счастье.

уделив все остальное время репетициям, которые были необходимы, чтобы после прослушивания на сцене получить точное представление о достоинствах и недостатках музыки.

Конечно, Беллини не должен был испытывать недовольства своей работой, так как, еще сочиняя оперу, понял, что перемена сюжета привела его к созданию музыки, совсем не похожей на прежнюю, ибо в ней раскрывалась новая грань его искусства. Огромное значение имели, конечно, два великих исполнителя, для которых была написана «Сомнамбула», — Паста и Рубини. Известно, что тенор после «Пирата» стал исключительно беллиниевским певцом, а для Джудитты Паста катанийский музыкант создавал партию впервые. До сих пор у него еще не было случая видеть знаменитую певицу среди исполнителей своих опер отчасти потому, что она была связана контрактами с ведущими итальянскими и зарубежными театрами, а может быть, из-за того, что ее еще ни разу не ангажировали в Ла Скала. Почему так случилось, теперь трудно установить, но то, что крупнейший итальянский театр ни разу не пригласил самую знаменитую певицу Италии, — факт бесспорный, и его нужно иметь в виду. Джудитта Паста могла выступить в Ла Скала в сезоне 1830/31 года, если бы антрепризу там держали «Мариетти и Сорези», но так как она осталась у Кривелли, то уже намеченные спектакли были перенесены, как мы знаем, в театр Каркано.

Если верна пословица: не ряса делает человека монахом, то так же бесспорно, что не здание театра делает певца великим. И хотя Джудитта Паста впервые предстала перед миланской публикой на сцене третьеразрядного театра в «Анне Болейн», она буквально свела миланцев с ума.

Не было никакого сомнения, что в этом году оперный сезон в Каркано привлек гораздо больше внимания, чем в Ла Скала, где новинок было только две — «Капулети» Беллини и «Провансальский отшельник» Пьетро Дженерали — новая опера маэстро, имевшая неудачный исход. А исполнители в Ла Скала, несмотря на участие Джудитты Гризи, не могли выдержать сравнение с певцами, выступавшими в Каркано.

Понимая, что интерес не только миланской публики, но и всего оперного мира прикован к этому небольшому театру из-за грандиозных музыкальных событий, происходящих на его сцене, Беллини и Романи вложили мак-

симум усердия, чтобы как можно лучше подготовить постановку «Сомнамбулы» в Каркано. Они присутствовали, как это было принято, на репетициях, заботясь о безупречном музыкальном звучании. Но на этот раз и композитору, и поэту не пришлось особенно много волноваться, так как Джудитта Паста была певицей совершенной в самом высоком смысле этого слова, а Рубини уже не был похож на... «кочан цветной капусты», как называл его Беллини четыре года назад. К тому же баритон Мариани и меццо-сопрано Таккани тоже достойно справлялись со своими партиями.

Репетиции продвигались довольно успешно, хористы и оркестр вкладывали в работу максимум старания. Первый акт оперы показался поначалу более впечатляющим, чем второй. Возможно, из-за разнообразия номеров и бóльшей динамичности действия. Второй же акт из-за чрезмерной патетики выглядел несколько замедленным. Эта статичность, по мнению Беллини, длилась слишком долго, и он решил оживить финал «Сомнамбулы» кабалеттой, еще более великолепной, чем та, которая уже была в партии героини. Словом, он хотел написать такую заключительную сцену, где с предельным темпераментом проявилась бы радость Амины, обретшей счастье с любимым, и опера завершилась бы более эффектно. Эта задача мучила музыканта во время всех репетиций, вплоть до генеральной. А он терзал Романи, упрашивая написать такие стихи, какие помогли бы ему сочинить более радостную мелодию. Романи предложил пару строф, непохожих на первоначальные. Однако Беллини остался недоволен и просил дать еще один вариант и тем самым окончательно вывел поэта из себя — он заявил, что и слышать больше не желает ни о каких изменениях.

Репетиции шли своим чередом, и дней до премьеры оставалось все меньше. Беллини сделался раздражительным, со всеми ругался и больше всего с либреттистом, который категорически отказывался выполнить его просьбу. «Мне нужно нечто такое, что вознесло бы Паста на седьмое небо...» — требовал Беллини, огромными шагами меряя сцену. И тут вмешалась Паста, убеждая молодого музыканта, что существующая уже кабалетта очень хороша и вознести ее, певицу, а с нею оперу и автора на седьмое небо теперь может только публика. Лишь слова великой певицы смирили Беллини. И он не

пожалел об этом, потому что миланцы высоко оценили все поэтические и музыкальные находки во втором акте.

Впервые «Сомнамбула» была показана в воскресенье 6 марта 1831 года. Успех был такой невероятный, что ошеломил даже журналистов. Репортер «Л'Эко», торопясь сообщить новость на следующий день после премьеры (случай редчайший в то время), восхищался: «Мы еще оглушены аплодисментами, криками, шумными вызовами. Мало можно привести примеров, когда бы публика аплодировала столь бурно. Даже трудно сказать, — продолжает он, — сколько раз вызывали на сцену маэстро и певцов — двенадцать, пятнадцать или двадцать раз...»

Беллини предчувствовал это еще с первых репетиций и, хотя вынужден был просить извинения у своего друга поэта и певцов за столь исключительную требовательность, был убежден, что выиграл весьма важную для своей артистической карьеры битву. В письме к Лампери он называет успех «Сомнамбулы» «шумным», но не сообщает о подробностях, касающихся музыки оперы, а говорит лишь о мастерстве исполнителей. «О музыке ничего не стану писать, увидишь ее в партитуре, заверю только, что Рубини и Паста — это два ангела, которые привели всю публику в безумное восхищение». Восторженные аплодисменты зала, разумеется, были адресованы и композитору, но он об этом предпочитает молчать, заметив лишь: «Де Анджелис напишет тебе потом все, о чем мне самому говорить неудобно» — и переходит к разговору о фраке, который ожидает получить, о том, что намерен оплатить счет, открытый месяц назад, когда он заказал пальто у своего туринского портного.

Лампери, конечно, получил сообщение во всех подробностях о счастливом исходе «Сомнамбулы» от их общего друга Де Анджелиса, но он мог прочитать об этом и в туринских газетах, которые перепечатали статьи, появившиеся в Милане, а некоторые рецензенты, говоря о последней сцене оперы, где Амина плачет над увядшими фиалками, без обиняков называли ее шедевром. И подумать только, что Беллини во что бы то ни стало хотел заменить эту кабалетту!

А у скромных бутафорских цветов с вечера премьеры началась своя история. Они неизменно будут сопровождать великую исполнительницу партии Амины на

всех последующих представлениях «Сомнамбулы» в Милане и в других городах. И только в Неаполе певица расстанется с ними, потому что подарит букетик Франческо Флоримо, на память об их общем великом друге. И с этого дня вместе с другими мемориальными вещами композитора цветы будут храниться в музее истории консерватории Сан-Пьетро в Майелле.

Мелодии к словам этой кабалетты «Altri, non credea mirarti si presto estinto, o fiore...» («Ах, как скоро ты увял, цветок мой...») суждено было стать единственной эпитафией, которая могла выразить скорбь людей у могилы слишком рано ушедшего из жизни Винченцо Беллини[1].

XX
ПРЕСЛЕДУЕМАЯ «НОРМА»

Еще летом 1830 года перед отъездом в Бергамо Беллини заключил в Милане контракт с импресарио Кривелли, согласно которому должен был за гонорар в 20 тысяч двадцаток написать две оперы «без последующих обязательств». Из этого следует, что Кривелли заручился сотрудничеством с Беллини раньше, чем это успели сделать другие импресарио, и что время постановок и театры, где они будут идти, определятся позднее.

[1] Называя эту сцену шедевром, критики видели в ней «новую форму бельканто». Доменико Де Паоли, в частности, писал: «Несмотря на отсутствие традиционных архитектонических принципов, несмотря на отказ от повторений, эта необыкновенной лирической красоты фраза поражает неслыханной, быть может, неповторимой в истории музыки цельностью. Каждая следующая нота возникает из предыдущей, как плод из цветка, всегда по-новому, всегда непредвиденно, иногда неожиданно, но всегда логично приводя к заключению». Крайне любопытным представляется впечатление о «Сомнамбуле» М. И. Глинки. В своих «Записках» он вспоминает: «В конце карнавала, наконец, явилась всеми ожидаемая Somnambula Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого maestro, пели с живейшим восторгом: во втором акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни каравана видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга». М. И. Глинка был очень дружен с Беллини и высоко ценил его талант. Во время своего пребывания в Италии он написал несколько произведений на его темы — «Рондо на тему из оперы «Капулети и Монтекки», «Блестящий дивертисмент на тему из «Сомнамбулы» и другие.

Получив новый контракт, катанийский композитор обеспечил себя на некоторое время работой с приемлемым гонораром еще до того, как принялся сочинять оперу, которая должна была ставиться в Каркано.

Кривелли, как известно, возглавлял тогда компанию, державшую антрепризу Ла Скала, а также совместно с Ланари и театра Ла Фениче. Держа в своих руках штурвал крупнейшего миланского театра, он решил взять шумный реванш, чтобы стереть воспоминания о последнем неудачном сезоне, которым миланская публика не устала его попрекать.

Как опытный импресарио, он задумал воспользоваться теми же композиторами и исполнителями, что в минувший счастливый для театра Каркано сезон затмили Ла Скала. И поэтому он решил пригласить Беллини и Доницетти для сочинения двух обязательных в сезоне новых опер, а также Пачини с его «Корсаром», который в Милане еще не ставился, и молодого, еще не знакомого публике композитора Чезаре Пуньи [1], только что окончившего Миланскую консерваторию.

В списке певцов на первом месте стояла Джудитта Паста, которая наконец-то со всеми подобающими ей почестями вступила на сцену крупнейшего европейского театра. За нею следовал тенор Доменико Донцелли [2], уже прославленный певец. Среди других исполнителей была Джулия Гризи [3], сестра Джудитты, дебютировавшая в Ла Скала прошлой осенью, совсем молоденькая певица, ей было не больше двадцати лет, а также Шютц, Корради, Деваль, Бадиали, Негрини. Словом, без всякого сомнения, импресарио Кривелли готов был удовлетворить вкус самой требовательной публики.

[1] Пуньи, Чезаре (1805—1870) — итальянский композитор. Начал музыкальную деятельность с церковной музыки, а потом написал 10 опер, которые ставились в Италии и во многих столицах мира. Прославился знаменитыми балетами «Эсмеральда», «Наяда и рыбак», «Дочь фараона», «Конек-Горбунок», идущими на сценах до сих пор. В 1850 году переехал в Петербург, где прожил двадцать лет и где известен под именем Цезарь Пуни.

[2] Донцелли, Доменико (1790—1873) — итальянский певец, героический тенор. Выступал на сценах многих театров Италии. С 1822 года часто гастролировал за границей. Один из лучших исполнителей Отелло в одноименной опере Россини, любимый певец и большой друг этого маэстро.

[3] Гризи, Джулия (1811—1869) — итальянская певица, сопрано. Гастролировала в различных оперных театрах мира, в том числе в Петербурге. Россини был большим почитателем ее таланта. Доницетти написал для нее партию Норины в опере «Дон Паскуале». Беллини посвятил ей партию Джульетты.

Карнавальный сезон должен был открыться, как всегда, 26 декабря 1831 года на этот раз новой оперой Беллини. Сроки, так же, как имена певцов, были известны композитору еще в начале весны. И он незамедлительно поручил Романи начать поиски сюжета для новой оперы.

Из певцов, которыми располагал музыкант, он выбрал тех, в ком нисколько не сомневался, чьи вокальные и актерские таланты мог учесть, создавая новую оперу. Кроме Джудитты Паста, он знал возможности молоденькой Гризи и баса Негрини, потому что уже слышал их. А с тенором Донцелли ему никогда не приходилось встречаться прежде, поскольку тот обычно выступал за границей. Но, расспросив о нем Меркаданте, Беллини получил наилучшую рекомендацию.

В то время тенор Донцелли находился в Париже, и Беллини собирался написать ему, чтобы получить некоторые разъяснения насчет диапазона его голоса, тембра, узнать особенности звучания в разных регистрах и другие технические детали, какие нужно было принять во внимание, когда он станет писать партию специально для него. Донцелли, однако, опередил маэстро. Узнав, что его приглашает антреприза, которая будет ставить оперу Беллини, он сразу же — 3 мая — сам написал музыканту и подробно сообщил обо всем, что могло интересовать композитора. В своем исключительно любезном письме знаменитый тенор заверил Беллини: «Я рад получить в новой опере такую партию, в которую смогу вложить все свое старание, чтобы она получилась и соответствовала требованиям спектакля».

Беллини ответил ему словами благодарности и заверением, что «рад написать оперу для такого знаменитого певца и такого приятного человека», как Донцелли. «Колонны моей оперы, — писал музыкант, — это только Донцелли и Паста, поэтому сюжет ее должен строиться на этих двух певцах, тогда как остальные будут лишь звездами, освещаемыми двумя солнцами». Гипербола, разумеется, очень похожая на испанский панегирик, но она показывает, как обрадовался Беллини, получив возможность располагать двумя столь выдающимися певцами.

На ответе этом имеется дата — 7 июня, которая говорит о том, что тогда еще не был найден сюжет для новой оперы. Возможно, поиски продолжались весь июнь и часть июля; по-видимому, Романи ждал, пока не получит, как всегда, из Парижа драматургические и литера-

турные новинки. Первое известие о новом сюжете мы встречаем в письме от 23 июля, отправленном Беллини из Комо. Музыкант сообщает Ланари, что выбор пал на «трагедию под названием «Норма, или Детоубийство» Суме, поставленную сейчас в Париже и имеющую шумный успех».

Трагедия Александра Суме «Норма» была показана в театре Одеон в Париже 6 апреля 1831 года и прошла с таким триумфом, что, чего доброго, могла внушить автору мысль, будто он драматург столь же высокого ранга, как Шекспир, так как в его, Суме, произведениях с небывалой силой возрождаются главные персонажи античных трагедий. Сюжет «Нормы» действительно восходит к «Медее» Еврипида и к «Велледе» Шатобриана, но она проникнута духом христианства, верой в искупление жертвоприношением.

В центре событий жрица друидов, нарушившая обет безбрачия и к тому же преданная любимым человеком. Она хочет отомстить неверному и убить двоих детей, родившихся от их связи, но останавливается, обезоруженная великим чувством материнской любви, и предпочитает искупить вину, взойдя на костер вместе с тем, кто причинил ей столько зла.

Трагедия показалась и автору, и парижской публике, не переставшей восхищаться ею, счастливым союзом классицизма и романтизма, изящества и пылкости фантазии, достигнутых благодаря идеальному равновесию.

Прочитав трагедию на французском языке, оба — и поэт, и композитор — пришли в восторг. Волнующий сюжет и яркие, контрастные страсти покорили их, кроме того, они нашли, что персонажи трагедии великолепно подходят певцам, которые будут исполнять оперу. Норма, казалось, была специально написана для пылкой, эмоциональной Джудитты Паста с ее монументальной фигурой, Гризи идеально подходила для партии молодой жрицы Адальджизы, тогда как Доменико Донцелли прекрасно мог воплотить импульсивного римского проконсула Поллиона, а бас Негрини — внушительного верховного жреца Оровеза.

Беллини оставался в Мольтразио весь июль и август, наслаждаясь отдыхом на даче в этих тихих местах, которые так любил. И наверное, именно тогда задумал он съездить в Неаполь и на Сицилию — повидать друзей и родных, побыть немного с ними. А поскольку контракт с Кривелли гарантировал ему работу на два сезона — он

хотел писать не больше одной оперы в год, — композитор твердо решил это и старался придерживаться своего принципа, потому он мог позволить себе роскошь — отдохнуть несколько месяцев зимой и весной.

Он думал уехать из Милана после премьеры в Ла Скала своей новой оперы, то есть в начале января. Этот план, возможно, был одобрен синьорой Турина. Страстная любительница путешествий, она хотела побывать в южных краях Италии, где солнце ослепляет и в середине зимы, да и когда еще представится такой прекрасный случай — путешествовать в обществе Винченцо Беллини.

Однако хорошо обдуманный и принятый план этот был отложен — пришла пора приниматься за работу. 30 августа Беллини покинул Мольтразио и вернулся в Милан. Утром 31-го он встретился с Феличе Романи, и тот сказал ему, что первые строфы для новой оперы уже написаны, и пригласил к себе домой послушать их. «Если понравятся, то завтра же, по всей видимости, и начну работать...» — пишет музыкант друзьям, оставшимся отдыхать.

Стихи, видимо, понравились, потому что на следующий день, 1 сентября, Беллини сообщил Паста в Париж, что Романи накануне передал ему план либретто и он начинает писать «Норму». Композитор разделяет мнение поэта: сюжет исключительно подходит для феноменальных данных певицы, а чтобы не вызывать у слушателей ассоциаций с другими операми на подобный сюжет, Романи готов переделать многие сцены, изменить характеры французского оригинала и ввести совершенно новые эффекты. Очевидно, Беллини имел в виду «Медею» Керубини и «Медею в Коринфе» Майра, а также оперу «Весталка» Спонтини.

Зная, что Джудитте Паста прекрасно известен сюжет «Нормы», композитор просит ее, раз она находится в Париже, поискать там какие-нибудь материалы, которые могли бы пойти на пользу опере, поделиться своими соображениями и, самое главное, раздобыть в театре Одеон эскизы костюмов, снять с них копии и отправить в антрепризу Ла Скала, чтобы в театре изготовили по ним наряды, но при этом он предоставляет ей полное право изменить эскизы или даже совсем переделать их, если только они в чем-то не устраивают ее. Письмо к Джудитте Паста заканчивается восторженным панегириком в честь той, кого Беллини называет «энциклопедическим ангелом», —

еще одна гипербола, рожденная пылким темпераментом катанийца и его искренним восхищением талантом певицы.

В этот же день Беллини принялся сочинять музыку «Нормы». Увертюру он написал за несколько дней, а затем сразу же набросал хор интродукции. Музыка не вызывала у него недовольства, но дальше работа уже не продвигалась так, как ему хотелось бы, он чувствовал, что «голова у него рассеянная».

В Австрии вспыхнула эпидемия холеры. Мнительному по натуре Беллини начинает казаться, что он не успеет завершить оперу, над которой начал трудиться. Он теряет покой. Работает то в Милане, то в Мольтразио, «но без всякого усердия, потому что почти уверен — холера придет сюда для того, чтобы закрыть театры, а я сразу же, как только появится ее угроза, уеду из Милана...». Какая-то странная тревога, похожая на кошмар, лишает его необходимого для работы спокойствия. Он даже думает уехать в Неаполь, хотя и убежден, что Барбайя, конечно же, не заплатит ему столько, сколько антреприза Ла Скала. Словом, страх перед холерой так сильно терзает его в течение всего сентября, что он работает с большой неохотой.

Когда же угрозы холеры в Милане не стало, Беллини пришел в себя. И тогда — несомненно, уже в октябре — он смог наконец свободно отдаться радостям и мукам творчества. Неизвестно, когда он покинул Мольтразио и сколько пробыл в Милане. Мемориальная доска на фасаде палаццо Турина в Казальбуттано — теперь здесь разместился муниципалитет — утверждает, что «Норма» была сочинена тут. Но это, несомненно, лишь дань традиции, согласно которой он написал знаменитую оперу осенью, на даче, в тиши и уединении кремонской деревни.

Период, когда создавалась «Норма» — с сентября по ноябрь 1831 года, — остается глухим, поскольку не сохранилось никаких документов об этом времени. В переписке Беллини с 19 сентября и до начала декабря тоже пробел. Немногими ориентирами служат лишь некоторые косвенные сведения, найденные Микеле Скерилло.

Все это свидетельствует только о том, что работа над «Нормой» продвигалась без непредвиденных остановок или каких-либо неожиданностей. Поэт и музыкант знали, что дату премьеры перенести невозможно — по традиции карнавальный сезон неизменно начинался 26 декабря, в день праздника Святого Стефано — и, конечно, прилагали максимум усилий, чтобы вовремя завершить сочинение и скорее начать репетиции.

Синьора Бранка вспоминала: ее муж написал столько стихов, что их хватило бы на три «Нормы». На этот раз вдова Романи сообщает правду, но плохо осмысливает ее. Верно, что для «Нормы» было сочинено очень много стихов, однако поначалу это были наброски, наметки, исходные варианты. Важна и помощь музыканта, который из лавины стихов сумел извлечь те, какие ему нравились и были нужнее всего, причем он собственноручно переписывал их, отбрасывая остальные. Свидетельством тесного сотрудничества поэта и музыканта служат страницы рукописи с первоначальными стихами либретто, испещренные пометками и поправками, сделанными рукой Беллини.

Музыкант не принял ранний вариант молитвы, с которой Норма обращается к Луне — «Casta diva» («Чистая дева»). По его мнению, молитва была неудачной. А он слышал в своей душе светлую мелодию, возносящуюся к небу, видел в воображении волшебную картину: огромный лес, залитый серебристым лунным светом, жрецов в белых одеяниях, преклонивших колена перед жертвенным костром. Над огнем возвышается Норма, воздев руки и устремив взгляд на сияющее ночное светило. В таинственной тишине чистый звук флейты как бы предвосхищает мелодию, которую начинает петь великая жрица, живой оракул таинственного бога неба Ирмина, заключенного в могучем стволе дуба.

В своей молитве Норма просит Луну ниспослать покой в мятежные души друидов, страдающих от ига римлян и пылающих ненавистью к поработителям. Стихи, которые поначалу сочинил Романи для этой молитвы, показались Беллини всего лишь бесстрастным упражнением в ритмике. Он отверг их. «Я хочу найти мысль, — говорил композитор поэту, — которая была бы одновременно молитвой и проклятьем, угрозой и восторгом». И тогда Романи написал второй вариант молитвы к Луне. Он и стал окончательным, потому что в стихах кипела страсть, какая и была нужна композитору.

Один из друзей Беллини, граф Барбó, утверждал, что музыка молитвы Нормы, которой суждено было превратиться в одну из самых ярких страниц мировой оперной классики, переписывалась восемь раз. Беллини и прежде нередко выражал неудовлетворенность сочиненной им

мелодией, но при создании «Нормы» недовольство его проявлялось особенно нетерпимо. Музыкант чувствовал, что способен написать лучше, может вложить в музыку всего себя, свою интуицию, душу, знание человеческого сердца. И в самом деле, образы героев, как главных, так и второстепенных, проявляются в опере не столько в действии, сколько в музыке.

Важнейшую роль во всей опере играет хор. В отличие от греческой трагедии в «Норме» он включается в действие, ведя диалоги с солистами, как живой, активный персонаж, тем самым обретая подлинную драматургическую функцию.

Если в первом акте оперы мы видим Норму величественной жрицей и в то же время слабой, отвергнутой женщиной, то во втором действии в полной мере раскрываются красота и благородство ее души, то есть те черты ее характера и те чувства, какие с наибольшей силой способна передать лишь музыка. Пример тому — плач Нормы в сцене с детьми, которых она чуть было не умертвила собственной рукой, и страстная мольба к судьбе сжалиться над малютками. Эти страницы партитуры оказались новаторскими, выходящими за пределы музыки того времени — и по форме, и по языку. Они стали выражением вечных человеческих чувств, как всякое подлинное искусство.

Неудовлетворенность Беллини была, следовательно, не взбалмошным капризом знаменитого маэстро, а желанием превзойти самого себя в поиске совершенства. В подтверждение этого постоянного недовольства нам остаются — помимо свидетельства графа Барбó о восьми вариантах «Casta diva» — автограф семи различных вариантов дуэта Поллиона и Адальджизы, два варианта терцета Поллиона, Адальджизы и Нормы и воинственного гимна.

Финал первого акта доставил Беллини и Романи много забот, так как развитие действия создавало необходимость порвать с привычными традициями, которые требовали заканчивать первый акт в любой опере общим ансамблем с участием всех героев, включая хор. Либреттисты вместе с композиторами нередко специально придумывали подобную сцену для многих голосов, лишь бы эффектно завершить первую часть оперы.

Необычная сюжетная ситуация в первом акте «Нормы» исключала возможность вывести на сцену одновременно тенора, баса и хор. Поэтому музыканту и поэту пришлось отказаться от баса, а хор они заставили звучать из-за кулис. Общий ансамбль приберегли на финал оперы, потому что только там сюжет позволял вывести на сцену сразу всех действующих лиц вместе с хором.

Беллини, влюбленный в трагедию о Норме, без лишних споров согласился с таким решением. Однако импресарио с трудом пошел на подобное нарушение традиции, опасаясь, что это новшество не понравится публике. После чудовищной вспышки гнева поэта, который горячо отстаивал права логики и поэзии, импресарио вынужден был уступить, но успокоился не скоро. В либретто «Нормы» было слишком много непривычного. Самое главное — мало действующих лиц и почти совсем не было эффектных вокальных номеров: каждый персонаж пел ровно столько, сколько необходимо было для развития сюжета, не имея ни одной выходной арии, какие всегда вырывают у публики аплодисменты. И ансамблевый финал, перенесенный в конец оперы, тогда как по традиции было принято завершать оперу кабалеттой, исполненной сопрано, — тоже вызывал у него немалые сомнения.

В финале Норма молит о снисхождении к ее детям, которые не должны страдать за грех матери, и, назвав себя истинной виновницей всех бед, восходит на костер. За нею в огонь следует и Поллион, потрясенный ее благородством. И все же, считал Кривелли, почему бы тут не вывести на сцену детей, почему бы не зажечь среди колонн храма настоящий костер?

Теперь не только Романи, но прежде всего Беллини с горячностью защищал финал своей «Нормы». Главное действующее лицо здесь — музыка. Она одна выражает чувства героев, обнажает их душу. Только музыка способна передать безутешное горе матери, раскаяние Поллиона, сочувствие Оровеза, фанатизм хора друидов.

Музыка — основа этой изумительной фрески, и любая суета на сцене нарушила бы ее стройность, опошлила бы высочайшее вдохновение. Кривелли пришлось уступить и на этот раз.

Предстояло решить еще одну проблему — как назвать оперу? Авторам не хотелось повторять заглавие французской трагедии — «Норма, или Детоубийство». Нужно было найти другое, которое определяло бы события, происходящие в опере. Искали названия — «Лес друидов», «Друиды», «Друидесса». Но ни одно из них не устраивало поэта и композитора, и, думается, вполне справедливо.

А время уходило, и импресарио с нетерпением ожидал титула оперы, которая должна была открыть карнавальный сезон, — его надо было поместить в афишу уже в начале декабря. Не найдя ничего другого, остановились на первоначальном названии трагедии, ограничив его, однако, лишь именем героини — «Норма».

Когда начались репетиции, Беллини пришлось столкнуться с дополнительными трудностями, которые на этот раз возникли в работе с певцами. Тенор Донцелли, хотя и нашел свою партию чересчур короткой, но она настолько подходила для его голоса, что не стал сопротивляться.

Джульетта Гризи не предъявляла никаких претензий: в партии Адальджизы она могла показать свои таланты полностью: всю красоту голоса, его диапазон, выразительность, виртуозность техники. Партия Оровеза осталась короткой, потому что у баса Негрини было больное сердце, и, чтобы не слишком утруждать его, Беллини решил не писать для него темпераментную кабалетту, в которой верховный жрец должен был в последней картине обрушить проклятье на виновную жрицу.

Самые большие проблемы возникли с трудной и утомительной партией Нормы. Джудитте Паста предстояло много петь во всех четырех картинах оперы, и в каждой из них надо было менять характер вокала, а значит, и вокальную технику.

Великая певица быстро поняла, какую огромную художественную ответственность возьмет она на себя, исполняя партию героини, которая в иных обличьях уже не раз выходила на сцену в разных операх (Спонтини, Керубини и Майра), но еще ни разу не была воплощена столь совершенно и законченно, как Норма.

В «Норме» Беллини героиня — не только певица, но и живой полнокровный персонаж. Актриса все время должна контролировать каждый свой жест, чтобы он отвечал вокальной выразительности, и добиваться этой выразительности нужно было, правдиво выполняя действия, какие совершала ее героиня. Но самое удивительное — певица считала каватину «Casta diva» «неподходящей для своих возможностей». Должно быть, ее останавливали не столько технические трудности, сколько чистота мелодической линии, тесно связанная с эмиссией голоса, тонкой фразировкой и правильным дыханием, от которых зависели богатство нюансов и верная интонация.

«Маэстро, — пишет Скерилло, — всеми способами, как только мог пытался убедить ее. Он уговаривал певицу с присущей ему настойчивостью, перед которой отступал даже упрямый Романи. С Джудиттой Паста Беллини договорился так: она возьмет арию и неделю будет каждое утро разучивать ее. Если же через неделю она все еще будет сомневаться в себе, тогда он напишет новую музыку».

Совет оказался удачным: прекрасная мелодия после многократных повторений «приспособилась» к связкам великой певицы и, самое главное, к ее вокальной чуткости, причем настолько, что стала впоследствии одним из номеров, которые она чаще всего исполняла в концертах.

Памятью об этой победе для Беллини, упрямо защищавшего свою музыку и свой стиль, которые постепенно обновляли традиционную оперу, стал подарок, какой Джудитта Паста прислала ему утром 26 декабря, то есть в день первого представления «Нормы». Это была настольная лампа под высоким абажуром с нарисованными на нем фигурками и букетик искусственных цветов. В записке, приложенной к подношению, говорилось: «Позвольте презентовать вам то, что облегчало огромную тревогу, преследующую меня до сих пор, когда я осознала, что неспособна передать в пении ваши высокие гармонии. Эта лампа ночью, а цветы днем были свидетелями моей работы над «Нормой», а также не покидающего меня желания быть неизменно достойной вашего уважения».

Великая певица благороднейшим жестом смирения как бы просила прощения за неуверенность и сомнения, с которыми отнеслась поначалу к опере Беллини. Теперь она собиралась исполнить партию Нормы с предельной ответственностью и уважением.

Репетиции оперы оказались трудными для всех певцов, ибо по мере того, как приближался день премьеры, Беллини требовал от исполнителей все бóльшего и бóльшего. Он хотел, чтобы его «мысли» — как он выражался обычно — были переданы так, как он их задумал, и не щадил на пробах ни певцов, ни себя. Поскольку накануне премьеры репетировать не пришлось — было Рождество — маэстро потребовал провести прогон утром перед спектаклем, и в результате все были крайне изнурены.

Итогом такой огромной подготовительной работы было «фиаско, торжественное фиаско». Эти слова употребил Беллини, сообщая в тот же вечер, 26 декабря, об исходе

первого представления «Нормы» в письме другу Флоримо. Письмо это стало знаменитым — Беллини скорбит в нем о «печальнейшей судьбе» оперы, которую он так любит, и даже называет ее «освистанной «Нормой».

Однако в последующих письмах Беллини несколько меняет свое суждение о приеме, оказанном миланской публикой «Норме» на премьере, давая понять, что о безусловном провале речи быть не может, ибо не слышалось свистков, а некоторый неуспех обусловлен усталостью певцов и новизной финала первого акта, чего опасался импресарио Кривелли.

Поскольку упоминание о «фиаско и свистках» на первом представлении «Нормы» уже стало общим местом, стоит остановиться на этой истории, обратившись к впечатлениям самого автора, какими он поделился спустя несколько дней, а также к газетным статьям того времени.

Нет никакого сомнения, что на премьере «Норма» была встречена с холодком, и в этом всегда винили только миланскую публику, которая не сумела в должной мере оценить этот шедевр. Однако никому почему-то не пришло в голову, что неприятие «Нормы» могло быть вызвано не столько скверным настроением зала, сколько слишком большими новшествами, какие Беллини ввел в свою оперу.

Перечитывая в наши дни статьи, появившиеся тогда в миланских газетах, мы видим, что отклики были довольно суровыми и в то же время оценка оперы — неопределенной. Критики ни разу не отметили, что раздавались свистки, а о художественном значении «Нормы» говорили уклончиво, отразив отношение большинства публики, которая не смогла понять это произведение сразу после прослушивания. Суждения были поспешными и поверхностными. И только сегодня нам ясно, что любители музыки не в силах были в тот вечер сразу оценить независимый характер новой работы Беллини, стремившегося революционизировать не только язык, но и традиционную форму оперного спектакля. Композитор заменил привычный итальянцам эффектный массовый финал первого акта более скромным терцетом, необычно строил сцены и совершенно отказался от торжественного конца оперы.

Обычно публика не любит неожиданные новшества и не скрывает отрицательного отношения к ним. И когда опустился занавес после окончания первого акта, как свидетельствует сам автор и газетные рецензенты, в зале можно было ощутить открытое недовольство слушателей, причем оно проявилось не в свистках, а в неодобрительном гуле одной части публики и шиканье другой, которая старалась заглушить аплодисменты друзей и поклонников Беллини. Если говорить об исполнении, то надо полагать, что оно было далеко не безупречным. По словам композитора, певцы — после множества утомительных репетиций — настолько устали, что в финальном терцете первого акта не могли «ни спеть, ни выговорить ни одной ноты». Кое-кто утверждает, что даже сама Джудитта Паста фальшивила, чем подала дурной пример и другим певцам. Вот и все, что нам достоверно известно о первом представлении «Нормы» со слов автора, сказанных после следующих спектаклей, то есть тогда, когда опера уже начала завоевывать публику.

А как же знаменитое письмо о «фиаско, фиаско, торжественном фиаско»? Конечно, оно существовало, и даже если нам неизвестен оригинал (который, несомненно, претерпел не одну редактуру Флоримо), мы сознаем, что Беллини сообщил другу самые первые свои впечатления от столь неожиданного для него самого провала, поскольку был уверен, что создал нечто прекрасное.

И все-таки нужно понять, в каком душевном состоянии набрасывал композитор это письмо. Он только что вернулся из театра, где терпел реакцию публики, держась с гордым достоинством (Чикконетти пишет: когда в зале начали шикать, Беллини «принялся расхаживать за кулисами, повторяя: «Посмотрим, посмотрим!»). И только когда он оказался в своей комнате, где столько сил вложил в это сочинение, где лелеял такие радужные надежды, его охватило отчаяние. Тогда-то в письме к Флоримо он и выразил свое ощущение крайней безнадежности.

Беллини написал его «под гнетом горя, такого горя, какое и передать невозможно», его способен понять только близкий друг. Это было горе музыканта, стремившегося вложить в свое произведение все лучшее, на что он способен, и вдруг увидевшего, как рушатся его надежды из-за предвзятого приема публики. Неужели он заблуждался? А может, ошиблась публика? Может быть, «Норма», столь враждебно встреченная поначалу, еще вернется к жизни и ей не суждено отправиться на кладбище мертворожденных опер? В отчаянии Беллини совсем не узнавал «этих славных миланцев», что с восторгом встретили

его «Пирата», «Чужестранку» и «Сомнамбулу», а теперь превратились в аморфную «публику», обрядившуюся в тогу «верховного судьи» и вынесшую приговор его «Норме», вполне достойной, как полагал автор, сестры других его детей.

Но Беллини не думал отступать. Он будет оспаривать несправедливый вердикт, и если в результате «верховный суд» изменит решение, то он, Беллини, сможет с полным правом назвать «Норму» лучшим своим произведением. В противном случае ему остается только одно — утешаться воспоминанием о другом нашумевшем провале — «Олимпиады», оперы «божественного Перголези» (это единственное упоминание в переписке Беллини имени композитора, кого он особенно выделял, с которым у него было много общего и в творческой манере и в судьбе; причем он вспоминает его в ситуации, также сближающей их — несправедливое осуждение). Провал оказался фатальным для Перголези — после него композитор уже не имел времени оправиться.

Но чужие беды — ничто в сравнении с нашими собственными, они всегда кажутся тяжелее. Музыканту не остается ничего другого, как отправиться наконец в Неаполь и на Сицилию, о чем он мечтал уже много лет, — в ту самую поездку, которой он думал вознаградить себя за новую победу. И ничего не поделаешь, если вместо сообщения о триумфе его приезду будет предшествовать весть о провале «Нормы». Но часто в большом горе могут утешить только любящие и понимающие тебя друзья, старые искренние друзья, с кем можно вспомнить былые дни — времена более светлые и неподкупные.

Однако Беллини не уехал тотчас же, как написал Флоримо, а остался в Милане до Нового года, задержавшись, видимо, по совету друзей или втайне надеясь, что на последующих спектаклях «Норму» ждет лучшая участь. Так и случилось. 27 декабря, то есть спустя сутки, миланская публика аплодировала даже тем сценам, которым накануне вечером выразила свое неодобрение.

Истина начинает пробивать дорогу и в сознании Беллини, и, воспрянув от отчаяния, проявленного в письме к Флоримо, он более спокойно обдумывает события, происшедшие на премьере, и начинает понимать причины, которые определили неуспех оперы при открытии сезона. И в письме дяде Ферлито, отправленном после второго

представления «Нормы», музыкант уже сообщает более точные сведения.

«В первый вечер, — пишет Беллини дяде, — аплодировали интродукции, ариям Поллиона и Нормы. Не понравился дуэт Поллиона и Адальджизы (и никогда не понравится, потому что не нравится даже мне самому). Восхитил дуэт, который предваряет финальный терцет, а сам терцет, поскольку не был хорошо исполнен певцами (уставшими из-за утренней репетиции, где повторяли весь второй акт), не доставил удовольствия слушателям. Так что первый акт окончился без единого хлопка певцам, и меня тоже не вызывали. Во втором акте, — продолжает музыкант, — если не считать хора воинов, который понравился, но не очень, все остальное произвело необычайное впечатление, так что мне пришлось выйти на сцену целых четыре раза и одному, и вместе с певцами...»

Из этого сообщения, подтверждаемого газетными отчетами (то же самое повторяется и в других письмах Беллини после третьего и четвертого представления оперы), можно заключить, что полного провала — «фиаско» — «Нормы» не было, а был лишь кратковременный неуспех финала первого акта из-за плохого его исполнения и непривычной новизны, нарушившей традиционную форму.

Композитор уже преодолел свое отчаяние. Теперь, когда певцы лучше исполняли оперу и одобрение публики росло, он убедился, что не ошибся в оценке своей работы. Настало время осмотреться и разобраться, что же скрывалось за враждебным отношением зала на премьере. Тут-то Беллини и обнаружил, что у миланцев вовсе не было ни малейшего намерения «заставить «Норму» пережить судьбу друидессы», то есть отправить ее на костер. Оказывается, они хотели выразить недовольство только плохим исполнением партий, помешавшим им насладиться всем новым и прекрасным, что было в опере молодого композитора, которого они искренно любили.

Этим временным замешательством сумели воспользоваться явные или скрытые враги Беллини и Джудитты Паста. Через кого-то из друзей стало известно, что недовольство публики было вызвано умышленно и что композитор может открыто обвинить в этом двух важных особ, державших в руках нити интриги.

Первым был «влиятельный человек, недруг Джудитты Паста», имевший власть «приказать газетам писать так,

как ему угодно... а второй — это богатая подруга Пачини, а значит, мой недруг», — заключает Беллини, не назвав имен, но сказав все. В первом недруге нетрудно узнать герцога Висконти, инспектировавшего спектакли Ла Скала, он вскоре станет директором театра, а вторая особа — графиня Юлия Самойлова, кому Беллини посвятил второе издание «Бьянки и Фернандо». Столь крутой поворот графини в отношении к маэстро мог быть вызван лишь усердным стремлением помочь ее новому протеже — Пачини, что, впрочем, Беллини объясняет себе просто — без всякого стеснения называя ее «сумасшедшей».

Мы уже имели случай убедиться, что герцог Висконти проявлял себя не очень дружественно к Джудитте Паста. Но после успеха великой певицы в Каркано в «Анне Болейн» и в «Сомнамбуле» было бы непростительной ошибкой для импресарио Ла Скала не пригласить певицу в крупнейший миланский театр. Стиснув зубы, он все-таки вынужден был дать согласие на заключение контракта с нею.

В свою очередь, Беллини рассчитывал на невероятные вокальные данные и актерский талант певицы и поручил ей исполнение своей новой оперы в Ла Скала. Если бы «Норма» провалилась, у Висконти появился бы прекрасный повод объявить, что он вынужден был подписать контракт с Паста против своего желания и сделал это лишь в угоду публике, а не из-за ее заслуг.

И враждебная партия, ухватившись за некоторое замешательство присутствовавших на премьере вследствие новизны оперы и плохого исполнения отдельных номеров, объявила о провале оперы и поражении Беллини вместе с Паста.

Композитор совершил еще одну оплошность. Он осмелился открыть своей оперой сезон, в котором второй новинкой был «Корсар» Джованни Пачини, опера не новая, но ставившаяся в Милане впервые, и автор срочно сокращал ее, сам готовя постановку. «Корсар» должен был идти вслед за «Нормой». И тут в бой вступает графиня Юлия Самойлова, которая становится — вольно или невольно, неважно — союзницей герцога Висконти, а значит, и врагом подвернувшегося па свою беду Беллини, несмотря на то, что три года назад он посвятил ей свою оперу.

Пачини снова являлся в Ла Скала после провала своей «Жанны Д'Арк» в 1829 году. Необходимо было заставить миланцев забыть о прежней неудаче. Непременно нужен был громкий успех, такой шумный, который заметно выделил бы «Корсара» среди других опер сезона. К этому стремилась подруга Пачини и, «тратя огромные деньги», всеми силами добивалась своей цели. На премьере «Нормы» коварный план в какой-то мере удался — из-за интриг «влиятельного лица» и «этой сумасшедшей».

Но какие-то слухи об их намерениях так или иначе стали известны честной миланской публике, встревожив ее. И Беллини сообщает дяде, что начиная с первого представления — после финала «Нормы» — враждебная партия была «настолько подавлена его оперой, что никак не может прийти в себя». На втором спектакле миланцы, должно быть, чувствуя себя невольными соучастниками столь низких интриг, не имевших никакого отношения к искусству, со вниманием прослушали оперу Беллини, исполненную певцами, если и не совсем еще отдохнувшими от премьеры, то, безусловно, более уверенными в себе и стремившимися заслужить одобрение строгой, это верно, но справедливой публики.

И сейчас единодушные аплодисменты сопровождали каждый номер, в том числе и финальный терцет первого акта, исполненный точнее, а значит, и лучше понятый. С этого вечера — 27 декабря 1831 года — «Норма» Беллини начала свое триумфальное шествие по музыкальным театрам мира. В первом сезоне прошло 39 представлений оперы, которую хотели «загубить на корню» [1].

---

[1] Растущий успех «Нормы» объяснялся и политическими причинами. 1831 год был для Италии героическим. Восстания патриотов в Романье, а также в Модене и Парме всколыхнули всю страну. Революционные выступления жестоко подавили австрийские каратели. Сотни молодых людей — гордость и слава нации — были замучены в казематах. Итальянские патриоты вынашивали планы возмездия. Появление «Нормы», в которой, несмотря на мелодраматический сюжет, отчетливо слышался призыв к восстанию, вызывало в Ла Скала политические манифестации. Разгоряченная публика выходила из театра, повторяя слова хора угнетенных кельтов из последнего акта: «Война! Война!»

На русской сцене опера впервые была поставлена в 1837 году в Петербурге. В 1841 году в северной столице в «Норме» выступила первая исполнительница главной партии Джудитта Паста. В наше время среди выдающихся исполнителей партии Нормы следует прежде всего назвать Марию Каллас, а среди советских певиц — Марию Биешу и Гоар Гаспарян.

В репертуаре Ф. И. Шаляпина была только одна партия в операх Беллини — Оровеза в «Норме», которую он спел в концертном исполнении в Батуми на заре своей музыкальной карьеры в 1892 году с оркестром, насчитывавшим всего девять чело-

Беллини мог спокойно отправляться в Неаполь и на Сицилию, чтобы обнять своих близких. Опротестовав приговор, он выиграл дело. Теперь он был вправе назвать «Норму» «своей лучшей оперой».

XXI
ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОШЛОМУ

В 1832 году переезд из Милана в Неаполь был чем-то вроде приключения, не лишенного неожиданностей, и его никто не хотел предпринимать в одиночестве, поэтому во многих газетах той поры нередко можно было прочесть такого рода объявление: «Известное лицо, собираясь в поездку из Турина в Рим, хотело бы найти товарища по путешествию, расходы поровну».

И это вполне понятно. Путешествие в дилижансе длилось по меньшей мере неделю при смене лошадей каждые тридцать километров. И поскольку спешить не приходилось, людям хотелось не скучать в дороге: вдвоем всегда веселее, а втроем или вчетвером еще лучше. В каком состоянии прибывали на конечный пункт, никто из путешественников нам не сообщает, даже Стендаль, не однажды совершавший такие поездки.

Бесполезно искать какие-нибудь упоминания об этом и в письмах Беллини. Нам известно только, что, выехав из Милана 5 января, 11-го он уже прибыл в Неаполь, то есть, судя по всему, в небывало короткий срок, причем ехал совершенно один. А синьора Джудитта Турина, по-видимому, отправилась в путь в собственной карете, в обществе своего брата Гаэтано, поскольку в те времена считалось неприличным для молодой женщины путешествовать в одиночку. И столь же вероятно, что она выехала несколькими днями позже Беллини, чтобы дать другу возможность заранее приготовить ей в Неаполе подобающую ее положению гостиницу или квартиру.

О путешествии Беллини через папское государство вспоминает некий синьор Фабио Каваллетти, страстный любитель музыки. «Была глубокая ночь», — пишет Чикконетти, воспроизводя его рассказ, — когда в Фолинью прибыл почтовый дилижанс, направлявшийся в Рим. Каваллетти сел в него и вежливо приветствовал единственного пассажира, находившегося в нем. Спустя некоторое время он, представившись первым, поинтересовался, как зовут его случайного попутчика. «Беллини», — ответил тот. Невозможно описать, как обрадовался Каваллетти, увидев перед собой человека — гордость Италии. Радость была столь велика, что у него пропало всякое желание спать, и в результате он лишил сна Беллини, ибо завел долгий разговор о музыке. Катаниец скромно отклонил похвалы в свой адрес и перевел беседу на искусство Россини, обнаружив себя горячим поклонником композитора. Он превозносил сочинения маэстро и утверждал — опять же по словам Чикконетти — что из его комических опер предпочитает «Итальянку в Алжире», а из серьезных — «Семирамиду». Беллини тоже поделился своим воспоминанием: «Прослушав ее («Семирамиду») впервые, я понял, что в ту ночь уже не усну». Конечно же, он мысленно перенесся в тот далекий вечер 1824 года, когда, возвращаясь с товарищами из театра Сан-Карло, где слушал эту оперу, задержался возле Порт'Альба и признался, как глубоко потрясло его классическое величие этого шедевра Россини.

В Неаполе Беллини остановился в консерватории Сан-Пьетро в Майелле, где ему предложили на выбор несколько комнат, но он предпочел ту, где жил Флоримо. Хотя было уже поздно, коллеги по учебе ожидали его на площади, куда прибыл дилижанс. «Невозможно передать, как велика была наша радость, — вспоминает Флоримо, который, несомненно, был самым счастливым из всех друзей. — Мы окружили Беллини и засыпали его тысячами вопросов — кто расспрашивал о новых операх, кто — о его великолепных триумфах...» Но ему не хотелось говорить о себе. Он предпочитал «вспоминать о минувших годах, проведенных» вместе с товарищами, которые сейчас едва не задушили его в своих объятиях. «Дорогие мои, что вам сказать? — говорил Беллини. — Мне повезло, и я благодарю бога за это».

Но радость воспитанников консерватории не ограничилась бурным проявлением чувств. Они хотели устроить еще и официальную встречу бывшему ученику, а ныне почетному гостю. Однако уже стемнело, и торжество отложили на следующий день. «Рано утром, — продолжает Флоримо, — воспитанники украсили дверь моей комнаты,

---

век. Певцу было тогда девятнадцать лет. Он вспоминал впоследствии, что «заставили петь Оровезо в «Норме», для чего я должен был переписать партию по-итальянски русскими буквами». В 1912 году в Милане он записал арию Оровезо в студии общества «Граммофон». В 1922 и 1927 году записывал в США речитатив и каватину Родольфо из оперы «Сомнамбула» Беллини.

где пожелал провести ночь Беллини, букетами цветов, а над входом прикрепили лавровый венок с восторженной надписью: «Любовь, честь, добродетель, слава и знания — все это отличает тебя, Беллини!» И можно не сомневаться, придумал все это Флоримо, уверенный, что другу будет приятно. Он не ошибся. «Увидев надпись, Беллини крайне удивился и растрогался, — вспоминает Флоримо, — и очень искренне и тепло поблагодарил товарищей, обняв каждого из них». А потом захотел повидать прежних руководителей консерватории и в первую очередь дона Дженнаро Ламбиазе, ректора, которого и встретил в церкви Колледжа, а потом отправился на квартиру к Дзингарелли.

Встреча почтенного маэстро и прославленного ученика была, конечно, волнующей. «Знаменитый старец», воспитавший уже два поколения музыкантов, не смог скрыть радости от свидания с учеником, который возвеличил школу и вознаградил его за труды. Именно поэтому некогда ворчливый учитель не стал на этот раз скрывать свои подлинные чувства. Исчезла пугающая строгость, цепкий взгляд из-под сдвинутых бровей стал ласковым и добрым. И все поняли, как счастлив он вновь видеть своего любимейшего ученика.

Беллини тоже как нельзя более горячо выразил свое почтение уважаемому маэстро и, смиренно выслушав поздравления и похвалы Дзингарелли, в ответ поблагодарил школу, которая сформировала его как музыканта и человека, а потом добавил: «Я ведь не могу забыть вашу строгость, мой замечательный учитель, вашу суровость». Он не мог, конечно, не напомнить жестокое суждение, какое высказал однажды Дзингарелли скорее для того, чтобы задеть самолюбие ученика, нежели с целью подавить в нем стремление к успеху, и тогда от слов маэстро у Беллини похолодело в груди. «Я очень хорошо помню, — признался Беллини, — этот печальный день, когда вы заставили меня обливаться слезами, заявив, что я не рожден для музыки!» Беллини вспомнил жестокие слова учителя не для того, чтобы упрекнуть его, он хотел заверить маэстро, что и этот урок пошел на пользу.

«Так что, — кротко заключил музыкант, — прошу у вас прощения, если из-за упрямства я по молодости не смог тогда выразить благодарность за вашу дружескую заботу, но моя признательность вам будет вечной». И чтобы на деле доказать искренность своих слов, он объявил, что посвящает своему учителю «Норму», партитуру которой Рикорди должен был издать в начале этого года.

Своим подарком Беллини вовсе не думал подчеркнуть, как расценили это некоторые досужие умники, что опроверг слова учителя (для этого ему вполне было достаточно и ранее написанных опер). Он искренно хотел посвятить Дзингарелли оперу, которую считал лучшей из всех, написанных им до сих пор. «Растроганный Дзингарелли, — отмечает Флоримо, — поднялся с кресла и дважды обнял его. И это была поистине прекрасная и волнующая минута, исполненная взаимной нежности!..»

Беллини хотел как можно скорее отправиться в Катанию, но непредвиденные обстоятельства задержали его в Неаполе. Аудиенция, которую он просил у королевской семьи, все время откладывалась. Фердинанд II Бурбон охотно поздравил бы своего подданного, ставшего знаменитым композитором, на блистательном дебюте которого он присутствовал, когда был еще наследным принцем, но государственные дела и непрестанные заседания кабинета министров вынудили его отказать в этой аудиенции. Принять музыканта в начале февраля согласилась королева-мать Изабелла Испанская, вдова Франциска I. Вот почему Беллини пришлось отложить отъезд из Неаполя. В ожидании, пока его примет королева, музыканту довелось стать миротворцем между... Джульеттой и Ромео.

Вечером накануне приезда Беллини в Неаполь в Сан-Карло состоялась премьера «Капулети и Монтекки». Было ли это совпадение случайным или задумано специально, мы не знаем. Барбайя, однако, как человек опытный, не медля решил воспользоваться этим, понимая, что, пригласив на следующий спектакль автора, он привлечет в театр публику, которая захочет выразить композитору свое восхищение.

К сожалению, план Барбайи сорвался «из-за ссоры, возникшей между двумя певицами Ронци и Боккабадати», исполнявшими партии Ромео и Джульетты. Причина ссоры неизвестна, но она была, видимо, довольно серьезной, раз антрепризе пришлось отменить оперу Беллини и дать вместо нее «Елизавету, королеву английскую» Россини.

«Неаполитанцам, обрадованным приездом Беллини, — рассказывает Чикконетти, — подобная замена не понравилась, и они неприязненно встретили «Елизавету». Оказавшись между молотом и наковальней, Барбайя попро-

сил Беллини помирить певиц. И музыканту удалось это сделать благодаря своему авторитету, личному обаянию, манерам и живости характера. Опера прошла в Сан-Карло в воскресенье 5 февраля, и на спектакле присутствовал король Фердинанд II со своим братом.

Беллини вместе с Флоримо, синьорой Турина и ее братом, как пишут газеты, довольствовался скромной ложей в четвертом ярусе, где сидел, «забившись в угол», пока публика, ободренная аплодисментами короля, не стала вызывать его на сцену. Тогда «ему пришлось уступить приглашению, — пишет хроникер, — и выйти. Сначала он появился один, а потом, когда аплодисменты стали еще более бурными, вывел с собой и обеих певиц. Это был момент подлинного триумфа Беллини».

После аудиенции у королевы-матери, состоявшейся 8 февраля и носившей приватный характер, поскольку она никак не отмечена в официальных протоколах, Беллини стал собираться в дорогу. Было решено, что синьора Турина с братом останутся в Неаполе в ожидании его возвращения, а маэстро поедет в Катанию вместе с Флоримо, которого он сумел извлечь из его монументального кресла в библиотеке консерватории Сан-Пьетро в Майелле, где тот восседал, как на троне.

В Неаполе Беллини пробыл еще пятнадцать дней, поскольку рейсовый пароход в Мессину отправлялся только 25 февраля. В эти же дни композитору было сообщено, что король назначил его членом-корреспондентом королевской Академии изящных искусств. Желание увидеть своих близких становилось все сильнее. «Не дождусь часа, когда смогу наконец обнять вас», — писал он дяде 9 февраля, и эти пятнадцать дней, какие еще пришлось ждать, наверное, показались ему вечностью.

XXII
«СЫН МОЙ, СЫН МОЙ БЛАГОСЛОВЕННЫЙ!»

Пароход «Король Фердинандо» прибыл в Мессину вечером 26 февраля с опозданием на несколько часов, из-за чего ему пришлось остаться на рейде. И несмотря на то, что на борту, кроме Беллини, находились такие важные господа, как английский банкир Камминг и генерал Ди Сант-Анна, назначенный новым командующим гарнизоном провинции Мессина, порт оставался закрытым для парохода, и пассажирам пришлось переночевать в море.

На берег они сошли в понедельник 27 февраля. Приветствие от родной земли и близких принес Беллини его отец. Дон Розарио, очевидно заранее извещенный о дне приезда Винченцо, поспешил вместе с дядей Гуеррера и еще несколькими родственниками навстречу ему в Мессину. Однако тотчас же выехать в родной город не удалось. И не столько потому, что путешественникам надо было немного передохнуть, сколько из-за празднеств, устроенных мессинцами в честь музыканта из Катании.

Самыми первыми воздали ему почести молодые любители искусства и литературы, поклонники романтической школы, для которых Беллини был воплощением идеала. Музыкант быстро подружился с ними и, пока находился в Мессине, охотно проводил в их обществе бóльшую часть времени. Для Беллини устраивали приемы в частных домах и городских клубах, где композитор всегда бывал с большим удовольствием. А официальная встреча в театре была возглавлена самим губернатором провинции Мессина маркизом Делла Черда. Вечером 27 февраля здесь в присутствии автора исполнили оперу «Пират». Билеты были раскуплены в один миг. Желающих попасть в театр оказалось множество. Вспоминают, что один аристократ, прибывший с опозданием, вынужден был довольствоваться боковой ложей в четвертом ярусе, которую за огромные деньги перекупил у какого-то ремесленника.

Беллини вместе с Флоримо, отцом и родственниками первый акт прослушал в предоставленной ему ложе второго яруса. В антракте губернатор пригласил его к себе, в центральную ложу, и представил публике, наградившей маэстро бурными овациями.

Мессина долго хранила воспоминание об этом вечере как об одном из самых ярких событий в художественной жизни города, и спустя много лет, в 1867 году, на стене отреставрированного театра появилась мемориальная доска с надписью: «Здесь Рафаэль итальянской музыки Винченцо Беллини порадовал своим присутствием народ, аплодировавший нежным мелодиям «Пирата», и улыбался прекрасным музыкантам мессинского оркестра».

И действительно хроника тех дней отмечала, что композитор одобрительно кивал и аплодировал исполнителю соло на английском рожке в финальной сцене оперы. Но к певцам он отнесся прохладно. Одному катанийскому другу музыкант признался, что в Мессине видел своего «Пирата» «в щелочку приоткрытой двери».

Беллини покинул Мессину 29 февраля (1832 год был високосным) в тряском дилижансе, совершавшем почтовые рейсы в Катанию. Дорога в то время сильно отличалась от теперешней, столь живописной и удобной. В ту пору она не тянулась вдоль побережья, как сейчас, а шла через горы, потому что дилижанс должен был наведаться во многие отдаленные поселения. Только у Али дорога спускалась на берег Ионического моря, и вот тут-то Беллини ожидала особенно приятная встреча.

Дилижанс приветствовал небольшой любительский оркестр, исполнивший отрывки из опер катанийца, патетическую песню Амины, которую спела тогда еще совсем молодая Тереза Аморелли. Позднее она вспоминала, как растроган был этой встречей Беллини и как ласково благодарил ее.

Еще одна, последняя задержка в пути была в Ачиреале, где Беллини и его спутники остановились в гостинице на площади Сан-Себастиано, чтобы немного передохнуть. Они приехали сюда утром, а в полдень собирались двинуться дальше, надеясь засветло быть в Катании. Известие о том, что маэстро находится в Ачиреале, молниеносно облетело город, и любители музыки тут же устроили празднество. Встретив Беллини у дилижанса, они проводили его в гостиницу и не отпускали до самого отъезда, засыпав похвалами и сладостями. Музыкант отвечал на эти непритязательные знаки внимания столь же искренне и сердечно.

«Этот ангел скромности, — писал неизвестный нам свидетель встречи в Ачиреале, — был необычайно прост во всем. Он держался как самый обыкновенный путник. На нем был черный бархатный берет. Лицо нежное, красивое, живые голубые глаза, волнистые белокурые волосы, непринужденные манеры, приветливые, как и его душа. Он чистосердечно отвечал на объятия и поцелуи. Все видели в нем новую звезду на сицилийском небосклоне и восхищались им, лишь он один, казалось, был равнодушен к своей славе».

Впереди была цель, к которой он давно стремился, — Катания, родные, мать. Но последние километры, отделявшие его от дома, оказались самыми длинными. Дорога здесь тоже шла иначе, чем сейчас, не бежала по берегу Ионического моря, а вилась по крутым склонам гор от одного городка к другому, и только километров за десять-двенадцать до Катании начинала спускаться к побережью, проходя через виноградники, оливковые рощи,

апельсиновые и лимонные сады, взращенные на застывшей лаве. А за серыми пустырями и зелеными рощами сияло море, голубое, как глаза самого музыканта, возвращавшегося на родную землю, к родным людям.

3 марта в 5 часов дня площадь у въезда в Катанию была запружена каретами и заполнена толпой, ожидавшей Беллини. Встретить его у северных ворот города прибыли губернатор провинции, князь Манганелли, академический совет университета и катанийцы всех сословий. И как только Беллини выглянул в окошко дилижанса, оркестр заиграл марш из «Пирата», а толпа радостно закричала, зааплодировала, замахала шляпами.

Губернатор пригласил Беллини в свою карету и усадил на почетное место — по правую руку от себя. В той же карете разместились мэр и ректор университета. Следом за ними двинулись экипажи, где находились представители властей, главы общины, аристократы и катанийские деятели культуры. Пышный и протяженный кортеж, во главе которого двигалась княжеская карета, запряженная четверкой лошадей, проехал сквозь ликующую толпу, по главной улице, через весь город и прибыл к Порта ди Ачи.

Беллини пришлось заплатить еще одну дань своей славе: он не мог остановиться там, где жила его семья. Это был маленький одноэтажный домик на самой окраине города в более чем скромном квартале Сан-Берилло. Здесь нельзя было принять такого знаменитого человека, как Беллини, и, когда стало известно о его приезде, родные решили, что он будет жить в доме дяди Винченцо Ферлито на улице, которая сейчас носит название виа Патерно́ — у Порта ди Ачи. И донне Агате пришлось смириться с этим, пролив еще одну слезу на алтарь его славы: она не увидит сына в родном доме.

Но она уже давно смирилась с подобными жертвами. Вот уже почти тринадцать лет с того далекого июньского утра 1819 года Винченцилло больше не принадлежал ей. Она слышала разговоры о том, что оперы, которые он написал, прославили его, но ей казалось, будто говорят о каком-то чужом человеке, хотя ее и уверяли, что он часто пишет и в каждом письме вспоминает ее, шлет приветы, поцелуи и деньги. Все эти прекрасные новости удивляли и даже утешали мать, но в то же время опустошали ее сердце.

Донна Агата с годами все острее чувствовала, что известность сына увеличивает расстояние между ними. Она

радовалась успехам и победам, которые он одерживал, и аплодисментам, какими его награждали в больших городах, но все это слишком дорого стоило ее материнскому сердцу, потому что вместо вчерашнего Винченцилло, не столь знаменитого, но зато целиком принадлежавшего ей, теперь существовал прославленный на весь мир Винченцо Беллини. И она никак не могла свыкнуться с этим.

Однако она сумела скрыть боль своего сердца. Молчание, тайна, хранимая в глубине души, — вот главное, что отличает Агату Беллини. Поэтому и в воспоминаниях сохранилось лишь несколько слов, произнесенных ею, — восклицание, вырвавшееся точно стон души, когда она увидела, как чествуют ее сына. Слова эти приводит один родственник: «Сын мой, сын мой благословенный!»

Это — своего рода «Magnificat»[1] матери Беллини. В ее словах заключены радость и смирение, любовь и благословение — все самое высокое, на что способна божественная материнская нежность.

Беллини приехал в Катанию в субботу, накануне карнавала, который в том году начинался 6 марта, и, надо полагать, аристократические семьи, особенно те, что знали Беллини талантливым мальчиком, наперебой стали приглашать его к себе и устраивать приемы в его честь, чтобы показать, как они близки с этим молодым человеком, кому столько помогали прежде и кто теперь стал гордостью города. И поныне еще немало в Катании аристократических домов, где в полумраке гостиной с неистребимым запахом старых вещей, выцветшим штофом и изъеденной жучком мебелью стоит пианино, на котором Беллини играл «Норму». Инструмент этот с порванными струнами и со стертой клавиатурой хранится как семейная реликвия.

Стало уже банальным утверждение, что на любом приеме в ответ на просьбу сыграть что-нибудь Беллини исполнял фрагменты из своей новой оперы, чаще всего увертюру, каватину «Casta diva» и финал. Он делал это, наверное, не столько из желания познакомить друзей со своим последним сочинением, сколько для того, чтобы самому еще раз послушать и понять, как воспринимают его музыку слушатели. Не следует забывать, что миланская публика по-настоящему оценила «Норму» уже после отъезда композитора, и первые сведения о несомненном,

[1] Восхваление, католическое песнопение от лица богоматери *(лат.)*.

все растущем успехе оперы он получил лишь в Неаполе.

С другой стороны, катанийцы, присутствовавшие на приемах, в основном были его восторженными поклонниками, боготворившими и самого маэстро, и любое его сочинение. Понятно, что мужчины горячо аплодировали ему и сжимали в объятиях, а женщины утирали слезы со своих раскрасневшихся щек. Это был успех, который тоже не мог не радовать Беллини.

А простой народ Катании, не имевший возможности так близко видеть его, осаждал дом, где он жил, и окружал маэстро, едва тот появлялся на улице. Завидев его высокую стройную фигуру, все указывали на него пальцем. Он не мог сделать и двух шагов, чтобы следом за ним не пристраивались люди и не останавливались прохожие. И он охотно разговаривал со всеми — и со знакомыми и с незнакомыми.

Его сердечное обхождение и личное обаяние покоряло горожан, и без того фанатично влюбленных в маэстро. Однажды он услышал, как его окликает слабый старческий голос. Он обернулся. Какая-то старушка хотела догнать его и жестом просила остановиться. Подойдя к ней, Беллини узнал в ней соседку по дому, где жил в детстве у дедушки на виа Санта-Барбара. Он наклонился и расцеловал старушку.

По-своему выразили ему уважение и почтение катанийские лавочники. Никто из них не хотел брать с него денег за покупки, а он чаще всего заглядывал в кондитерскую. Он очень любил миндальную нугу. Пришлось посылать за нею кого-нибудь из друзей. Зато он смог вдоволь наесться сладостей, когда приехал в монастырь Сан-Плачидо, по приглашению бенедиктинских монахинь, с разрешения епископа, разумеется.

В этом монастыре жили девушки из знатных аристократических семей. В свободное от молитв время они занимались рукоделием и приготовлением сластей, чем весьма славились в городе. Среди монахинь Беллини, конечно, знал многих. Самые пожилые еще во времена его юности заказывали композитору музыку для разных церковных служб, а тех, что помоложе, он встречал на пышных празднествах в их собственных домах. Теперь все хотели видеть его, и епископ монсиньор Доменико Орландо решил удовлетворить это невинное желание.

Соблюдая строгие монастырские правила, он устроил встречу в большом приемном зале. Беллини пришел в сопровождении своих друзей-священников и капеллана

монастыря. Оказавшись в центре огромного помещения, маэстро словно был выставлен напоказ, так как монахини и прислужницы смотрели на него из-за решеток галереи, окружавшей зал. Пока настоятельница монастыря и самые пожилые монахини задавали ему вопросы, молодые монахини оживленно перешептывались, но их приглушенный говор тут же смолкал, едва только начинал говорить музыкант. Сохранилось предание, будто в центре зала был специально поставлен рояль и Беллини исполнил на нем «Casta diva». Послушав эту чистую просветленную мелодию, монахини монастыря Сан-Плачидо остались в полном убеждении, что музыку Беллини навевали ангелы.

Официальная часть празднества в честь прославленного соотечественника была разделена на два вечера: первый — в театре Комунале, второй — в мэрии. В перерыве между ними отцы города на особом заседании постановили наградить Беллини специально отлитой золотой медалью, которая напоминала бы ему о пребывании на родине. Решение это не было, однако, выполнено.

Вечер в театре Комунале был задуман для того, чтобы в чествовании музыканта мог принять участие весь город — от губернатора, мэра и советников до простого народа. Хотели, что было вполне естественно, поставить какую-нибудь оперу Беллини, например, «Сомнамбулу», но от этого плана пришлось отказаться, ибо в театре не оказалось дирижера — Пьетро Антонио Коппола[1] совсем недавно оставил свой пост и в поисках более шумных успехов уехал за границу.

Дабы не лишать горожан зрелищ, какие обычно устраиваются во время карнавала, импресарио Андреачи ангажировал «Ломбардскую труппу», которая давала драматические спектакли. В репертуаре ее были пьесы классические и псевдоклассические — на любой вкус. В последние дни карнавала труппа показала трагедию «Атрей», написанную катанийским адвокатом Джоаккино Фернандесом, влюбленным в театр больше, чем в законы, но весьма не похожего на Торриджани. Трагедия Фернандеса действительно имела такой большой успех, судя по газетным отчетам, что труппе пришлось повторять ее много вечеров подряд. Беллини присутствовал на представлении, которое, по всей вероятности, состоялось в воскресенье 11 марта.

Конечно, благодаря почетному гостю этот вечер превратился в большое праздничное событие, а программа его обогатилась выступлением тенора Де Роза, находившегося в Катании еще с осени, который в перерывах между актами «Атрея» спел арии из «Пирата» и «Чужестранки».

Публика горячо приветствовала Беллини, сидевшего в ложе губернатора. После исполнения его музыки зрители потребовали, чтобы он вышел на сцену, и музыканту пришлось подчиниться настойчивым аплодисментам. Но вышел он не один. Он вывел с собой своего отца и представил его публике, которая стала аплодировать еще громче, тронутая таким проявлением скромности и сыновнего почтения. Это были, конечно, самые счастливые минуты в жизни дона Розарио.

Неизвестно, какое впечатление произвела на Беллини трагедия Фернандеса. Он горячо аплодировал и расточал комплименты. Но мы знаем, каким он бывал дипломатом. Впрочем, можно не сомневаться, что мнение у него сложилось резко отрицательное. Нельзя утверждать, что Беллини ненавидел строгий и упорядоченный стиль классицизма, но он абсолютно не выносил подражания ему, когда повторялась одна только внешняя форма.

Известно также, что Беллини избегал в своих операх неоправданных кровопролитий, а в «Атрее», судя по сюжету, смертей было немало, и кровь лилась, как прохладительные напитки за праздничным столом. И если славный Фернандес, показывая Беллини свою трагедию, в глубине души лелеял надежду, что композитор придет от нее в восторг и захочет положить на музыку, то должен был в конце концов понять, как глубоко он заблуждался на этот счет.

Вполне возможно, что этот вечер в театре Комунале, несмотря на скуку от несносной трагедии и досаду из-за «петухов», какие нещадно пускал тенор Де Роза, Беллини все же предпочел бы другому чествованию, устроенному в мэрии 18 марта.

Стараниями организаторов здесь был представлен избранный круг интеллигенции, желавшей выразить ува-

[1] Коппола, Пьетро Антонио (1793—1877) — итальянский композитор. Окончил консерваторию в Неаполе. Его оперы «Безумная от любви», «Инес де Кастро» ставились во многих странах. В 1839—1843 и 1850—1871 годах был дирижером оперного театра в Лиссабоне. Всего написал около двадцати опер, а также мессы и другие церковные произведения.

жение своему прославленному коллеге. Наверное, именно поэтому Беллини почувствовал себя совершенно подавленным. Вечер с выдающимися деятелями литературы, искусства и науки Катании еще можно было бы выдержать, если бы пятнадцать из них — пятнадцать! — не вздумали демонстрировать перед музыкантом свои собственные таланты, превознося Беллини в стихах и в прозе — даже по-латыни. На композитора обрушился поистине поток речей, од, вольных и анакреонтических поэм и сонетов...

Это была своего рода ярмарка тщеславия, на которой под предлогом восхваления знаменитого композитора каждый оратор получил возможность показать себя и насладиться декламацией собственных стихов. А Беллини был обречен выслушивать всех и улыбаться каждому, одобрительным жестом отвечая на все преувеличенные похвалы, от каких, наверное, не по себе сделалось бы даже богам Олимпа и обитателям райских кущ, и должен был каждый раз вставать, чтобы поблагодарить очередного оратора, похвалить его опус и уверить, что его сочинение, безусловно, стоит гораздо выше того, кому оно посвящено, и т. д. и т. д.

В каком состоянии вышел он после окончания приема, мы не знаем. Но несомненно, что, оказавшись на улице прохладной мартовской ночью, он испытал такое же ощущение, что и шахтер, поднявшийся на поверхность после долгого пребывания под землей.

Чтобы прийти в себя и немного успокоить нервы, Беллини в конце марта, когда уже поутихло любопытство к нему и поменьше стало визитов и приглашений, смог наконец свободно прогуляться по городу, посмотреть, как изменился он за время его отсутствия, побывать в местах, в каких жил в детстве.

Ему удалось также съездить в горные селения, где в эту пору цвели померанцы, и воздух был напоен их запахом. Это были поездки в мир красок, света и чудесных ароматов весенних цветов — визит вежливости в самые прекрасные места острова, которые он так любил и которые хотел показать другу Флоримо. Во время одной из таких поездок он навестил в маленьком селении Мауджери своего двоюродного брата Паскуале Беллини и проиграл у него дома всю «Норму» на том самом пианино, которое потом было подарено мэрии Катании и хранится теперь в Музее Беллини. В память об этом событии возле жилища Паскуале установлен бюст композитора.

Отъезд из Катании был намечен на 5 апреля. Начались прощальные визиты, и снова посыпались приглашения. Однако теперь искренние проявления любви и дружбы невольно окрашивались печалью. Винченцо как мог старался приободрить родителей. Мать он заверил, что скоро вернется — скорее, чем она думает. А с отцом у него был долгий разговор. Винченцо «признался ему, что хочет жить и умереть среди своих близких... хочет пожить спокойно в кругу семьи, которая, как он надеется, будет обеспечена наконец его трудами». Он улыбался родителям своей обворожительной детской улыбкой, и взгляд его светлел, а на щеках появлялись ямочки. Но улыбка эта выглядела теперь несколько принужденной.

Последнее бурное приветствие послал ему вулкан Этна, который накануне отъезда внезапно ожил и начал выбрасывать из центрального кратера «огромные столбы пламени вперемежку со столбами дыма». Устрашающее и поразительное зрелище для всех, кроме Беллини, который, судя по свидетельству Чикконетти (а он, несомненно, слышал об этом от родственников музыканта), якобы воскликнул с печалью в голосе: «И ты, Этна, хочешь в последний раз попрощаться со мной?», как бы предчувствуя, что больше он никогда не вернется на родную землю.

XXIII
В СТОЛИЦЕ СИЦИЛИИ

Беллини покинул Катанию 5 апреля и направился в Палермо по единственной в то время так называемой «королевской» дороге, которая соединяла оба города. Дилижанс побывал в Патерно́, Регальбуто, Аджира, Леонфорте, Виллароза, Виллермоза, Валледомо, Роккапалумба, Виллафрати и въехал в столицу острова.

Обычно такое путешествие длилось около трех дней и доставляло мало удовольствия. А поездка Беллини была особенно утомительной, хотя, к счастью, проходила в приятном обществе — Флоримо, дядя Винченцо Ферлито с женой, тетушка Сара, двоюродный брат Кармине — сын дяди Франческо, а также доминиканский монах и молодой человек по имени Франко Абате.

Сведения о том, как добирались они до Палермо, мы можем почерпнуть из писем Флоримо и самого Беллини, в которых они жалуются на трудности пути из-за полного отсутствия элементарных удобств. «Поездка просто ужас-

ная, — писал Флоримо, — спали плохо, питались отвратительно и каждую минуту рисковали жизнью, словом, страдали больше, чем все святые великомученики...» Беллини подтверждал, что «переезд был крайне неудачным из-за скверного ночлега и массы других неудобств, от которых мы страдали в этой нашей собственной Сибири».

В столице Беллини тоже пришлось сразу же расплачиваться за свою известность. У ворот Палермо его встретило «множество людей» во главе с адвокатом Филиппо Сантоканале, который пожелал получить привилегию принять музыканта в своем доме. Сантоканале, в ту пору еще очень молодой, но уже достаточно известный в городе человек, замкнул круг настоящих друзей Беллини — тех, с кем он действительно хотел дружить и быть связанным крепкими узами всю жизнь. Это были любящие, искренние, верные и преданные до самопожертвования люди, на которых можно было положиться больше, чем на родного брата.

Знакомство Беллини с Сантоканале произошло утром 9 апреля у въезда в Палермо. По-видимому, музыканта рекомендовал молодому палермскому юристу кто-то из общих катанийских знакомых, возможно, дон Иньацио Джуффрида или муж его дочери синьоры Анджелики Паола, тоже адвокат. Вот почему Сантоканале вместе со своими друзьями, которых Беллини будет потом называть «старой гвардией», приехал встретить композитора у ворот Палермо.

В сицилийской столице была намечена целая программа чествования катанийского музыканта — с 11 по 15 апреля. Беллини и Флоримо наметили свой отъезд в Неаполь на 18-е.

Официальная часть пребывания Беллини в Палермо началась с визита музыканта к герцогу Саммартино, его прежнему меценату, а теперь министру внутренних дел Сицилии. В сопровождении вельможи Беллини нанес визит вежливости вице-королю Леопольду Бурбону, герцогине Саммартино, своей покровительнице, и ее престарелой матери княгине Кассеро.

11 апреля в королевском театре Карлино состоялся торжественный вечер, на котором была исполнена опера «Капулети и Монтекки» в присутствии вице-короля, двора, высшего света, знати и массы народа, до предела заполнившего маленький зал театра.

Чествовали Беллини исключительно горячо. Как только он появился «в предназначенной ему ложе, — читаем мы в хронике того времени, — его приветствовали бурными, восторженными аплодисментами, а его опера, исполненная в присутствии автора, приобрела новое звучание и вызвала еще больший интерес. Певцы, волнуясь и стараясь выглядеть как можно лучше, вложили максимум усердия в исполнение, и публика смогла испытать наибольшее наслаждение, какое дарит сердцу нежная музыка Беллини, причем все с интересом рассматривали того, кто создал эти удивительные мелодии. Аплодисменты были долгие и бурные, — продолжает хроникер, — от увертюры до финала. А в конце каждого акта публика настойчиво вызывала Беллини. Выходя на сцену, он постоянно подчеркивал, что разделяет успех с главными исполнителями, а тем временем к его ногам бросали лавровые венки».

Вечером 13 апреля Филармоническая академия Палермо в доме ее президента герцога Монтелеоне устроила в честь музыканта прием, на который был созван весь цвет палермской знати и лучшие музыканты сицилийской столицы. Прием отличался королевским великолепием, согласно традициям палермской аристократии. Почетного гостя чествовали на самом высоком уровне — его окружили наиболее выдающиеся лица из высшего света, в концерте исполнялись в основном его сочинения, в зале был выставлен его портрет, написанный художником Патрикола, где Слава венчала лавровым венком бюст музыканта, а Гений Сицилии начертал внизу: «Винченцо Беллини посвящает Филармоническая академия». В честь музыканта не прекращались овации, и все присутствующие наперебой старались высказать ему комплименты.

Беллини был приглашен 14 апреля в Королевский музыкальный колледж «Буон пасторе» («Добрый пастырь»), помещавшийся в старинном монастыре «Аннунциата». «Сопровождаемый самыми знатными горожанами и светскими дамами, — пишет хроникер, — Беллини подробно расспрашивал об истории Колледжа, с большим удовлетворением прослушал увертюру из «Пирата», похвалил некоторых молодых исполнителей, особенно Бертини за его мастерство игры на контрабасе. Он провел в Колледже несколько часов и, прощаясь, пожелал успехов его воспитанникам».

Официальные церемонии завершились на следующий

день «роскошным», как писал Флоримо, обедом, устроенным в честь Беллини музыкантами столицы в загородном «Домике князя Куто». Обед этот привлек множество жителей Палермо, которые чествовали Беллини под звуки оркестра, повторявшего фрагменты из «Пирата», «Чужестранки» и «Капулети». «Словом, — завершил Флоримо свой рассказ об этих днях синьоре Анджелике Паола Джуффрида, — Беллини, несомненно, заслуживает всех почестей, какие были оказаны ему, а Сицилия на этой встрече очень хорошо показала, как любит его...»

Однако от всех этих скучных торжеств Беллини очень устал. Он сам признался в этом, добавив несколько строк к письму Флоримо синьоре Анджелике: «Будьте счастливы и да избавит вас бог от скуки, которая преследует нас и неизвестно когда оставит в покое!» Потому что, как ни приятно было видеть проявления любви и слышать столько похвал, ему очень не нравилась вся эта шумиха, а обед под оркестровое сопровождение был явно не по душе. Из его слов видно также, что он опасается, как бы не повторилось что-либо подобное. Зато следующие дни были лучшими из всех, что он провел в Палермо.

Беллини, как мы знаем, собирался уехать в Неаполь. 18 апреля. А накануне, 17-го, музыканта похитила веселая компания во главе с Сантоканале. Это были молодые, жизнерадостные, шумные люди, которые предпочитали развлекаться по-своему, пренебрегая светским этикетом. Среди них Беллини, тоже молодой и живой по характеру, наконец почувствовал себя легко и свободно. Он навсегда запомнил имена новых друзей и в письмах к Сантоканале постоянно передавал привет всей «старой гвардии».

Душой этой «гвардии» был Филиппо Сантоканале, худощавый, подвижный и говорливый человек, получивший прозвище Искорка из-за рыжих волос и необычайной пылкости — он вспыхивал по любому поводу. 17 апреля эта веселая компания решила отвезти Беллини в бенедиктинский монастырь Сан-Мартино делле Скале, который славился своим орга́ном. Здесь, поскольку это было довольно далеко от города, прогулка могла завершиться дружеским обедом без какой-либо официальной части. Беллини охотно согласился на это предложение и поехал, конечно, вместе с Флоримо. И там, в церкви Сан-Мартино, заразившись хорошим настроением компании, музыкант сыграл веселую шутку с органистом Кристофоро Ликальси.

Все знали, что тот без ума от музыки Беллини, и композитор, когда ему сказали об этом, решил воспользоваться тем, что его поклонник не был знаком с ним лично. Он попросил друзей представить его Ликальси как мастера по изготовлению органов, специально приехавшего из Катании в Сан-Мартино полюбоваться знаменитым инструментом, о котором говорит вся Сицилия, ну и познакомиться с выдающимся музыкантом, играющим на нем.

Ликальси легко попался на удочку. Он поблагодарил мнимого специалиста по органам и охотно продемонстрировал регистры, клавиатуру, педали, словом, все устройство инструмента, а потом предложил послушать, как он звучит. Он сел за клавиатуру, и, когда зазвучала музыка, Беллини не мог не улыбнуться, а друзья хитро перемигнулись, как бы говоря: «Все в порядке!» Ликальси играл арию Ромео из последнего акта «Капулети» «Deh tu bell'anima» («О ты, прекрасная душа»).

Что произошло дальше, оказалось неожиданностью для всех, потому что Беллини никого не посвятил в свой розыгрыш. Когда органист закончил играть, Сантоканале рассыпался в благодарностях, а Перанни, Галло и остальные молодые люди горячо зааплодировали. Только Беллини оставался невозмутимым и в ответ на удивленный взгляд Ликальси, ожидавшего услышать мнение компетентного катанийского мастера, заявил:

— Орган прекрасен, ничего не скажешь! Но мне не понравилась музыка, которую вы играли.

— Как не понравилась? — изумился Ликальси и скромно высказал предположение, что, может быть, виноват в этом он, — плохо исполнил ее.

— Исполнение было отличное, — заверил Беллини. — Мне не понравилась сама музыка.

— Но ведь это музыка Беллини, неужели не узнаете? — еще больше изумился органист.

— Очень возможно, — парировал Беллини, иронически усмехаясь, — пусть даже ее напел сам ангел, она совершенно не в моем вкусе.

О вкусе этого наглого незнакомца обидчивый Ликальси высказал немало довольно горячих слов и закончил тем, что посоветовал ему внимательно изучить каждую ноту Беллини, потому что это единственная музыка, которая способна передать самые тонкие чувства человеческой души.

Но Беллини не сдавался и с той же учтивой, но на-

хальной усмешкой выставлял все новые доводы, возражая Ликальси, и тот, доведенный до предела, обозвал этого странного катанийца скотиной. Затем, чтобы не сделать чего-нибудь похуже, органист поспешил спуститься вниз и, взбешенный, скрылся в ризнице, даже забыв закрыть инструмент.

Пока шла эта перепалка, Сантоканале и остальная компания с трудом удерживались от смеха. Когда же Ликальси в гневе удалился, все вдоволь повеселились, а потом стали думать, как же быть дальше. Но тут Беллини знаком велел пономарю надувать мехи и сел за инструмент.

Из самых тонких труб органа полилась светлая и нежная мелодия молитвы, с которой Норма просит Чистую деву ниспослать в сердца людей небесный покой. Прозрачная мелодия эта звучала под сводами церкви так же величественно и торжественно, как и в дубовой роще друидов. Не было никакой театральной условности, но оставался голос души, возносившей к небу искреннюю мольбу.

Исполненная в церкви, музыка произвела поразительное впечатление. Присутствующие слушали ее затаив дыхание и, когда Беллини закончил играть, бурно выразили свой восторг. Сантоканале, по щекам которого текли слезы, порывисто обнял музыканта и расцеловал его. Остальные жали ему руки и не хотели отпускать их.

— Поразительно! — восклицали они. — Это музыка, поистине достойная Беллини.

Для органиста Ликальси эти слова прозвучали как удар грома. Когда Беллини заиграл, он вышел из ризницы и догадался, что этот странный молодой человек, столь упорно отрицавший музыку его любимого композитора, был не кто иной, как сам Беллини. И когда катанийский музыкант спустился с хоров вниз, Ликальси подошел к нему совершенно убитый. Бедняга готов был на коленях просить прощения за то, что обидел его, пусть невольно — оскорбил того, кого боготворил! Но Беллини сердечно обнял его и пригласил на обед. Ликальси заслужил это!

Хотя день отъезда был определен еще месяц назад, 18 апреля Беллини и Флоримо не смогли уехать в Неаполь, потому что ночью на рейде Палермо и у Тирренского побережья разразилась сильнейшая буря. Пароход

«Король Фердинандо» не мог выйти из порта, и отплытие было отложено на 20 апреля. Но и в этот день море было таким бурным, что опять пришлось ожидать хорошей погоды. Окончательно потеряв надежду встретить Пасху в Неаполе, друзья решили отплыть 23 апреля.

Сбылось желание Сантоканале и его «старой гвардии», ведь они хотели, чтобы Беллини провел Пасху с ними. Конечно, на святой неделе жизнь в городе замерла — были закрыты театры и все другие увеселительные места, жители ревностно посещали церковные службы, и Беллини, как человек верующий, тоже принимал в них участие. А в свободное время он позировал художнику Джузеппе Патания — в то время очень известному в сицилийской столице — и тот, по-видимому, по заказу Сантоканале написал портрет композитора маслом. Палермский адвокат хранил его у себя, а теперь он находится в городской библиотеке Палермо. В то же время молодой ученик Патания скульптор Джузеппе Полле выполнил бюст Беллини. Это прекрасная работа, она недавно приобретена консерваторией.

Один из друзей вспоминал, что как раз на святой неделе Беллини навестил ту самую Мариетту Полити, для кукольного театра которой двенадцатилетним мальчиком написал песенку «Маленькая бабочка». Встреча была необычайно теплой. Мария давно вышла замуж, имела детей и, конечно, берегла славное воспоминание о детских годах, когда была подругой игр Винченцо, ставшего теперь знаменитым музыкантом. И он, вспомнив детство, захотел повидать ее.

Мария показала ему листок, где совсем юный композитор записал некогда ноты «Маленькой бабочки». Прославленный музыкант взял его с очевидным волнением, проиграл песенку на пианино и даже исправил некоторые ошибки, сделанные тогда по неопытности. И этот небольшой листок, хранивший теперь двойное воспоминание, стал для синьоры Мариетты драгоценной реликвией.

Наконец Беллини и Флоримо смогли покинуть Палермо. Это было ночью 23 апреля. На пристани, скупо освещенной масляными лампами, с трудом можно было разглядеть лица друзей, пришедших проводить их. Но слышны были их живые, веселые голоса, шутки, и Беллини отвечал столь же радостно.

Почувствовал ли он, когда пароход отошел от мола, что навсегда покидает родную землю?

XXIV
ОПЕРА, ОТ КОТОРОЙ ОСТАЛОСЬ ТОЛЬКО НАЗВАНИЕ

В Неаполь друзья прибыли «после 44 часов счастливого плавания», как сообщил Беллини Сантоканале, то есть 25 апреля. Синьора Турина соскучилась в долгом ожидании: пребывание композитора на острове затянулось. Музыканта ожидали письма — одно было от Алессандро Ланари, спрашивавшего, не напишет ли он одну из двух опер, которые еще летом 1830 года согласился подготовить для театра Ла Фениче, чтобы 26 декабря открыть ею карнавальный сезон 1832/33 года.

Другое письмо пришло от адвоката Джузеппе Паста, мужа Джудитты, — тот просил Беллини согласиться написать новую оперу, потому что исполнять ее будет его жена, которая за 39 спектаклей, что прошли в Ла Скала, довела свою Норму до высочайшего художественного и технического совершенства.

Беллини ответил Джузеппе Паста заверением, что, несомненно, согласится на предложение Ланари: оговорит контракт во Флоренции, где музыкант остановится по пути в Милан для встречи с импресарио, который вел также антрепризу театра Пергола. Что касается сюжета, то он выберет его вместе с певицей, когда они будут отдыхать на берегах Комо.

В Неаполе Беллини пробыл совсем недолго. Собираясь в дорогу, он попрощался с друзьями, товарищами, почтенным маэстро и с Флоримо, который писал впоследствии: «Это был последний раз, когда я обнял его!» Восклицательный знак похож на слезу, скатившуюся по щеке друга при воспоминании о горестном прощании. Беллини уехал в ночь на 30 апреля, но не в почтовом дилижансе. Есть все основания полагать, что синьора Джудитта предложила композитору место в своей карете, где можно было путешествовать с большими удобствами. И очень возможно, Беллини отправился в путь прямо из Колледжа. Карета проехала по виа Костантинополи (где жила Маддалена Фумароли), свернула на виа Фориа, пересекла весь город и направилась на север в Рим. С вершины холма Беллини навсегда распрощался с Неаполем, который так любил и всегда называл «колыбелью моего музыкального детства».

О пребывании Беллини в Риме почти ничего не известно. Двое самых авторитетных биографов Беллини — Чикконетти и Флоримо — сообщают только, что как раз

тогда в театре Аполло шла «Чужестранка», но нет сведений, присутствовал ли Беллини на спектакле. Есть также упоминание о том, что в столице католического мира композитор как человек верующий побывал в Квиринале, где в то время была резиденция папы, и преклонил перед ним колена. Георгий XVI подарил композитору золотой крестик, и тот всегда носил его на груди. Кроме этих данных, о пребывании Беллини в Риме больше ничего узнать не удалось. Можно предполагать, что маэстро прибыл в Рим 3 мая и уехал во Флоренцию 18-го, то есть оставался там около двух недель.

О том, что делал Беллини во Флоренции, некоторые сведения имеются — письмо самого композитора, в очень сокращенном виде опубликованное Флоримо. Но в наши дни мы наконец смогли прочитать его в подлиннике. Письмо помечено 24 мая и адресовано издателю Джованни Рикорди. В нем два интересующих нас сообщения. Первое — о встрече Беллини с импресарио Ланари и подписании контракта на оперу, которая откроет 26 декабря 1832 года сезон в Ла Фениче. Другое — о посещении маэстро представления «Сомнамбулы», премьера которой состоялась неделей раньше.

Хотя исполняли оперу Каррадори (первая Джульетта в «Капулети»), тенор Жильбер Дюпре [1] и бас Сальвадори, Беллини выражает недовольство. «Совершенно не узнать оперу, — пишет он Рикорди, — все темпы галопом, Каррадори холоднее льда, хористы орут как одержимые». В этом хаосе он сумел, однако, отметить и удачное: «Тенор Дюпре очень неплохо исполнил арию из второго акта, и Каррадори — каватину из первого. Остальное ужасно!» И восклицательным знаком он завершает эту неприятную для него тему.

Несмотря на столь резко раскритикованное исполнение, маэстро подчеркивал в письме, какой теплый прием оказала ему «любезная флорентийская публика, которая «пожелала приветствовать меня и наградить аплодисментами, когда узнала, что я в театре, так что мне пришлось целых два раза раскланиваться из небольшой ложи, где я сидел, чтобы поблагодарить и т. д. и т. д.».

Это «и т. д.» включает все: радость флорентийских зрителей, удовлетворение музыканта тем, что его приветствовала публика, которая еще не была с ним знакома,

[1] Дюпре, Жильбер (1806—1896) — французский певец. В 1828—1836 годах выступал в Италии. В 1853 году основал свою школу пения. Автор опер «Жуанита», «Жанна д'Арк» и других.

а также досаду на исполнение, так как оно могло быть лучше, если бы к нему лучше подготовились. Это единственные сведения — и несомненно, достоверные, потому что Беллини, никогда ничего не приукрашивал, рассказывая о своих успехах.

Когда композитор уехал из Флоренции и прибыл в Милан — неизвестно. Так или иначе, можно предположить, что в столицу Ломбардии он приехал в начале июня и сразу же отправился в Мольтразио, где гостил у Турина на вилле Пассалаккуа весь месяц.

Джудитта Паста уже отдыхала на своей роскошной вилле в Блевио, в этом своем оазисе, своем царстве. Великая певица наслаждалась отдыхом, прежде чем снова приняться за трудную работу — в августе ее ожидала целая серия спектаклей «Нормы» в Бергамо, по случаю проведения там ярмарки. Беллини тоже пригласили на родину Доницетти управлять репетициями своей оперы и следить за ее постановкой на сцене.

В Блевио у Джудитты Паста Беллини бывал, конечно, не раз. Они обсуждали сюжет новой оперы, которую он должен написать для Венеции. Не исключено, что, как и в предыдущие годы, Феличе Романи тоже принимал участие в этих встречах. На этот раз, однако, решить проблему оказалось труднее, потому что к обычной неудовлетворенности музыканта теперь прибавилась и другая трудность. Нужно было найти такой сюжет, в котором Паста опять стала бы главной фигурой, но при этом не повторяла бы свои прежние партии, и сюжетная ситуация тоже не походила бы на предыдущие. Трудности эти нелегко было преодолеть разом, поэтому предварительные обсуждения ничем не завершились. Решено было продолжить поиски.

1 июля Беллини вернулся в Милан и провел там весь месяц, не давая покоя поэту. «Чувствую себя хорошо, — писал он Сантоканале, — и занимаюсь тем, что ищу интересный сюжет для новой оперы». Но ни поиски музыканта, ни усилия либреттиста не меняли положения. Так прошел июль. В августе Беллини уже начал тревожиться, а Романи, напротив, был настроен оптимистически, потому что надеялся найти что-нибудь в пьесах, которые выписал из Парижа — он ожидал их со дня на день.

Беллини вместе с Джудиттой и Джузеппе Паста уехал в Бергамо 10 августа 1832 года. Они прибыли туда

в тот же день вечером и остановились в одной гостинице.

Бергамская публика с большим интересом и нетерпением ожидала в этом году открытия сезона в театре Риккарди. Импресарио задумал сразить слушателей: включить в репертуар только две оперы, но обставить их со всей роскошью. Он выбрал оперу Мейербера «Крестоносец в Египте» и «Норму» Беллини. Главные партии были поручены Джудитте Паста, Лоренцани, Таккани, Реине и Негрини. Все это были певцы из Ла Скала. Были увеличены хор, основной и сценический оркестры. Особое внимание уделялось самой постановке.

Столь тщательная подготовка уже произвела немалое впечатление на публику, чье внимание, однако, привлекала прежде всего «Норма». Во-первых, это была новая опера Беллини, а во-вторых, всем известна ее история — после провала на премьере она шла почти сорок вечеров и каждый раз приводила в восторг тех же слушателей, которым поначалу не понравилась. Все это вызывало интерес и разжигало любопытство бергамасцев.

Однако, начав репетировать, Беллини оказался перед «жалким оркестром», который «сводил его с ума, и немало». Но чтобы не разочаровывать публику, он отнесся к своим бесплодным усилиям с философским смирением. «Что поделаешь, — писал он синьоре Турина, — мы рождаемся для того, чтобы страдать...» И с головой ушел в репетиции.

Премьера «Нормы» в Бергамо состоялась 22 августа 1832 года. Об огромном успехе, с которым она прошла, пусть расскажет сам Беллини. Сохранились два его письма по этому поводу. Одно — к Барбо̀, другое — к Романи. Письма эти, хоть и не такие нашумевшие, как сообщение, предназначенное для Флоримо о «фиаско, торжественном фиаско», но несомненно, достаточно известные и в любом случае — особенно письмо к Романи — очень важные, поскольку дополняют историю шедевра и отражают противоречивые, но искренние впечатления самого автора.

В письме к Барбо̀ музыкант сразу же начал с главного: «Норма» потрясла весь Бергамо». Романи он описывает события премьеры более обстоятельно и обдуманно: «Наша «Норма» решительно произвела фурор... Она потрясла всех бергамасцев и массу любителей музыки, приехавших из Брешии, Вероны, даже из Милана. Это настоящий триумф... Было много аплодисментов и вызовов маэстро и певцов, аплодировали непроизвольно и еди-

нодушно. Находился бы ты здесь, тебя тоже вызывали бы на сцену».

Какая разница между безутешным письмом от 26 декабря 1831 года и этим — от 24 августа 1832 года. Различие это нужно как следует изучить, потому что и теперешний восторг, и прежнее отчаяние не были у Винченцо Беллини проявлением эйфории или депрессии, а отражали весьма определенное состояние души — боль, вызванную тем, что его не поняли, и радость — не столько от одержанной победы, сколько от встречи с самим собой.

И действительно, от самого Беллини мы узнаем, что послужило причиной этой радости, рвущейся из глубины его души. «Я нашел ее совсем другой: все живее и одухотвореннее», — пишет он Барбо о своей «Норме». А на следующий день повторит Романи: «Ты бы решил, что она изменилась. Мне она кажется совсем другой. Она произвела на меня чудесное впечатление...»

Говоря так, он не учитывал, что за время его отсутствия в Милане и Барбо и Романи имели возможность не раз послушать оперу в Ла Скала, причем исполнение ее от вечера к вечеру становилось все безупречнее. Ни тот, ни другой, наверное, не нашли бы в «Норме» ничего необычного. А Беллини спустя восемь месяцев заново «открывал» для себя свое сочинение. Теперь он увидел, что созданная им опера живет собственной жизнью и в ней вибрируют лучшие струны его души.

Вот почему «Норма» с течением времени показалась ему «другой» и произвела на него «чудесное впечатление», какое не возникало на премьере из-за утомительных репетиций, усталости, неуверенности в себе и предельного волнения певцов.

В Бергамо исполнители показали отличное владение партиями и «вложили в них много души». Теперь Беллини щедро благодарит всех певцов, особенно славного Реину, который в партии Поллиона, хоть и не сравнялся с Донцелли, но обнаружил «столько огня, что удвоил свой голос и свои габариты».

Но прежде всего впечатляла, конечно, великая интерпретация Нормы Джудиттой Паста. «Поет и декламирует так, что заставляет проливать слезы...» Многоточие-недомолвка принадлежит самому Беллини, который, должно быть, не хотел развивать эту тему, но все-таки не мог не излить душу: «Заставляет плакать даже меня...» — добавляет он почти шепотом. И теперь, когда признание

высказано, он откровенно выплескивает на бумагу свои чувства, да кроме того, ведь он пишет другу Романи: «И я плакал, в самом деле плакал от истинного волнения, которым была переполнена моя душа».

Ему хотелось, чтобы это душевное волнение — творческое и в то же время глубоко человеческое — пережил вместе с ним и его поэт. «Мне мечталось видеть тебя рядом, — продолжает он, — чтобы разделить с тобой успех, мой добрый советчик и соавтор, потому что только ты понимаешь меня и моя слава неотделима от твоей...»

Многие общие друзья упрекали Романи за его нежелание приехать в Бергамо. Беллини еще раз повторил о своем сожалении, что поэта нет с ними: «Ты был бы, — заключает он, — очень доволен и нашей «Нормой» и твоим Беллини, который так признателен тебе и отвечает взаимными дружескими пожеланиями и любовью».

Благороднейшие слова, выражающие искренность, скромность и великодушие композитора, его желание поделить поровну с соавтором очень важный для них успех оперы, которая соединит их имена навечно. Мы не знаем, пробудили ли слова Беллини в душе Феличе Романи такое же волнение, какое испытываем сегодня мы, читая их. Нам известно только, что пройдет всего несколько месяцев, и поэт забудет о них.

Из Бергамо Беллини уехал 10 сентября и отправился прямо в Казальбуттано навестить синьору Турина, которая еще в июле заболела и уехала из Мольтразио. Музыкант тоже страдал в это время от мучительного фурункулеза на правой руке, из-за чего даже не мог писать. Но он быстро поправился и через восемь дней уехал в Милан.

Романи так и не подыскал еще сюжет для новой оперы, а из Парижа все еще не прибыли заказанные им пьесы. Беллини начал сильно тревожиться, принимая во внимание, что у поэта было много других обязательств — он обещал либретто Карло Кочча, Андреа Майокки, Меркаданте и Доницетти, оперы которых должны были пойти в Милане, Парме и Флоренции в этом же карнавальном сезоне. Романи начал писать либретто, но вовсе не для Беллини, хотя тот первым просил его. Неопределенность продолжалась.

Поиски становились все лихорадочнее, и беспокойство Беллини росло. Ему хотелось немедленно приняться за работу, а он еще не знал даже названия оперы. Однако

либреттисту тревоги музыканта казались неоправданными. По контракту он должен был вручить ему «первую половину либретто в середине октября, а другую половину — в ноябре». Кроме того, он уже привык дотягивать все до последнего момента, то ли из-за своей лени, то ли по другим причинам, как это было с «Заирой», «Капулети» и «Сомнамбулой». Так чего беспокоится этот боязливый мальчик? Выходили они из положения прежде, выйдут и теперь!

Но Беллини словно предчувствовал что-то недоброе. Он жил будто в каком-то кошмаре. Музыкант оставался в Милане и без конца теребил своего поэта. На всякий случай он уговорил импресарио Ланари перенести премьеру новой оперы на февраль 1833 года, а в декабре 1832 года показать на открытии сезона «Норму» — для Венеции оперу неизвестную.

Последние дни сентября прошли в поисках сюжета и в ожидании пьес из Парижа. В начале октября наконец-то появились какие-то идеи и решено было на чем-то остановиться. Мы не знаем, посоветовал ли этот сюжет кто-нибудь из близких или далеких друзей, подсказали ли пьесы, полученные наконец из Франции, или соавторы вернулись к прежней идее, отложенной в ожидании чего-то лучшего. Известно только, что поэт и музыкант остановили свой выбор на драме Александра Дюма «Кристина, королева Швеции», которая шла в Париже еще с 1830 года.

Это была огромная, нескончаемо длинная пьеса — пролог, четыре действия и эпилог — со множеством действующих лиц, сложнейшей интригой, а в центре событий находилась странная женщина, у которой место сердца занимал еще один мозг. Пьеса не грешила сентиментальностью — в ней сталкивались противоречивые характеры, отчего возникали эффектные сценические ситуации. В опере их нужно было упростить, а также укрупнить и сделать более страстной партию героини, предоставить музыке центральную роль, что было характерно для оперы XIX века.

Перечитывая сегодня эту столь многолюдную пьесу Дюма, нам трудно понять, как могла она, пусть даже ненадолго, привлечь Беллини, причем настолько, что он согласился писать на ее основе музыку. «Она кажется мне интересной, — делился он впечатлениями о драме в письме Сантоканале 6 октября, — и я очень рассчитываю на нее, потому что ею займется Романи, мой умелый и любимый поэт». Эти эпитеты, пожалуй, могут объяснить, почему композитор согласился. Должно быть, он надеялся, что Романи сократит пьесу и приспособит ее к требованиям оперного театра. Он выделит, конечно, главное действующее лицо — королеву Кристину, и партия даст возможность Джудитте Паста показать новые грани своего таланта, а вокруг героини останутся только те события, которые отберет поэт, вписав их в лаконичную форму оперного либретто.

Вполне возможно, что был даже составлен план либретто, то есть намечены сцены и эпизоды, какие нужно было изложить в стихотворной форме. Беллини сумел вырвать у поэта обещание вскоре принести ему первые строфы и уже собирался приняться за сочинение новой оперы. Однако неизвестно, сдержал ли Романи свое обещание, начал ли Беллини писать музыку «Кристины» и насколько продвинулась работа. Здесь все биографы умолкают, а в переписке музыканта мы обнаруживаем пробел за целый месяц — с 6 октября по 3 ноября 1832 года. Видимо, в этот период произошли события, заставившие маэстро выбрать другой сюжет для оперы, какую он должен был представить по заказу Венеции.

В Ла Скала 12 сентября начался осенний сезон, открывшийся оперой Меркаданте «Каритеа, испанская королева», между актами которой был исполнен, как это было принято тогда, «серьезный» балет, то есть хореографическое действо на драматический сюжет знаменитого балетмейстера Монтичини «Беатриче ди Тенда». Балет шел с большим успехом — о нем хорошо отзывалась пресса, и спектакль держался в репертуаре весь сезон, до конца ноября.

Очень возможно, что Беллини, которого с Меркаданте связывала тесная дружба, возвратившись в Милан, вскоре после 18 сентября, присутствовал на представлении его оперы, балет же не смотрел, а если и смотрел, то без особого интереса. Как раз в эти дни он вместе с Романи искал сюжет для новой оперы, и если ему сразу не пришло в голову воспользоваться содержанием балета Монтичини, то значит, он либо не видел его, либо не обратил на него внимания.

И указала ему на «Беатриче ди Тенда» как на отличный сюжет для оперы Джудитта Паста. Это произошло, конечно, после 6 октября, то есть после того, как поэт и музыкант уже остановили свой выбор — возможно,

даже с согласия Паста — на «Кристине, королеве Швеции» Дюма. Посмотрев балет «Беатриче ди Тенда», певица ни на чем не настаивала, она лишь высказала о нем положительное мнение: главная героиня балета — благородная женщина, оклеветанная и страдающая, подобно Анне Болейн, с успехом исполняемой ею, и к тому же напоминает Марию Стюарт.

Беллини весьма внимательно прислушался к мнению Джудитты Паста. Для маэстро подсказка эта была словно луч света, находка, к тому же прекрасный повод угодить певице и отказаться от сюжета, который, вполне возможно, со временем привлекал его все меньше и меньше. В конце октября Паста уехала в Париж в Итальянский театр. Беллини остался в Милане, но продолжать работу над «Кристиной» больше не мог.

Нужно было убедить Романи отказаться от прежнего сюжета и заняться «Беатриче ди Тенда». Ведь то немногое, что они оба, и поэт, и музыкант, уже сочинили, вполне можно было использовать в новой опере. Романи мог опереться на балетное либретто, очень театральное и уже благосклонно принятое публикой. Необходимо было как следует взяться за поэта и заставить его проглотить очередной «каприз» неисправимого катанийца.

Беллини решил прибегнуть к обычному, уже испытанному приему — попросить поговорить с Романи кого-нибудь из друзей, например, синьору Джудитту Турина, которая в этот момент весьма кстати находилась в Милане. Этот маневр не раз удавался прежде, он должен был успешно завершиться и теперь. Синьора Джудитта охотно согласилась принять участие в этой военной хитрости, и Романи был приглашен в дом Канту́.

Должно быть, бомба разорвалась за обедом. Поэт растерялся и даже, наверное, был весьма недоволен, что не может дать волю своему возмущению новым фокусом, который выкинул Беллини. Конечно, Романи объяснил синьоре, что изменить сюжет уже невозможно. Но Беллини тут же возразил ему, пустив в ход все свое красноречие и приведя целый каскад доводов, ошеломивших поэта. «С трудом переубедил Романи, — напишет музыкант Джудитте Паста, — с трудом, но убедил и обоснованными доводами».

Прежде всего, новый сюжет нравился Джудитте Паста куда больше, чем «Кристина», либретто которой, как только оно будет закончено, поэт может предложить кому-нибудь другому композитору. План «Беатриче» сделать гораздо проще, поскольку можно использовать либретто балета. Если заключительная сцена в чем-то похожа на финал «Анны Болейн» Доницетти, то ведь она сходна и с финалом «Марии Стюарт» Шиллера. И Романи имел право повторить любой поворот ситуации, еще не использованный в оперном театре, и открыть возможность трагическому темпераменту Паста показать себя с той же силой, что и во многих сценах «Нормы». Таковы были «обоснованные» доводы маэстро, естественно, приправленные поощрительными улыбками синьоры Джудитты Турина и горячими объятиями неисправимого Беллини.

Романи вынужден был согласиться — «из любви к Беллини и уважения к синьоре», как объяснит он потом. Композитор оставил его «исполненным желания работать» и надеялся, что поэт скоро даст ему первые стихи нового либретто. Довольный, что удалось сделать приятное Джудитте Паста (да и самому себе), а также избавиться от ненавистной «Кристины», маэстро 3 ноября поспешил сообщить об этом певице:

«Можете считать меня сумасшедшим, но дело сделано, и я надеюсь, будет иметь прекрасные результаты. Сюжет заменен, и мы начнем писать «Беатриче ди Тенда»... Сюжет вам нравится, как вы сказали мне в тот вечер, когда посмотрели балет, последняя сцена очень похожа на финал «Марии Стюарт», и Романи может прекрасно передать эту сцену Шиллера, которая вам так по душе, поскольку дает большие возможности для певицы вашего масштаба, сам по себе сюжет тоже интересен — все это весьма и весьма меня радует. Романи, — заключает Беллини, — сделает так, что не будет ни малейшего сходства с «Анной Болейн», он исполнен желания работать, и я хочу, чтобы он так же охотно и поскорее написал хотя бы первый акт...»

Однако желания работать хватило у поэта очень ненадолго, а что касается «прекрасных результатов», на которые рассчитывал Беллини после замены сюжета, то надежды его не оправдались ни в малейшей степени.

XXV
«В ТУ НЕСЧАСТЛИВУЮ ПОРУ»

Обещания Феличе Романи стоили еще меньше, чем вошедшие в поговорку клятвы моряков, — поэт забывал их сразу же, как только они слетали с языка. Но слово, дан-

ное Беллини, он помнил вовсе не потому, что хотел непременно его сдержать. Он задумал отомстить Винченцо — уж слишком вертел им этот капризный мальчишка, заслуживающий хорошего урока. Внезапная замена сюжета, да еще в то время, когда он перегружен заказами, не устраивала либреттиста. Это было насилие, за которое Беллини поплатится еще более долгим, чем всегда, ожиданием — поэт отложит либретто «Беатриче» в сторону, а когда начнет наконец над ним работать, то станет отмерять стихи пипеткой.

Видимо, таков был зарок, какой дал себе Романи. И он собирался сдержать его, не считаясь с последствиями. Беллини быстро почувствовал маневр поэта, ибо остался без стихов, то есть без первоосновы для сочинения музыки, а время между тем неслось стремительно. Кончился ноябрь. Маэстро едва продвинулся в работе над «Беатриче» — написал лишь несколько номеров для первой картины. А опера должна была выйти на сцену в феврале.

Тем временем подошла пора отправляться в Венецию и заниматься постановкой «Нормы», которой 26 декабря открывался оперный сезон в театре Ла Фениче. Беллини выехал рано утром 7 декабря вместе с Джудиттой и Джузеппе Паста прибыл туда на следующий день. Новая встреча с «оригинальным и прекрасным» городом не уменьшила беспокойства, мучившего его. Он находился в Венеции, но не мог работать над «Беатриче», как надеялся, потому что Романи перед отъездом, несмотря на все заверения, совсем не дал ему стихов, а на просьбу и упреки музыканта отвечал улыбками, новыми уверениями и обещаниями, которые и не думал выполнять.

Приехав в Венецию, Беллини вынужден был сообщить импресарио Ланари, как обстоят дела: почему он не может работать над оперой. Если так будет продолжаться и дальше, заявил он, то возникнет серьезная угроза — музыкант и импресарио не выполнят обязательства, взятые ими перед венецианской публикой.

Ланари немедленно принял меры: ведь Романи тоже связан контрактом, который обязан выполнять. Музыкант должен был получить первую половину либретто в октябре, а другую — в ноябре. Но если даже отодвинуть срок на месяц из-за вынужденной замены сюжета, то текст должен быть готов в декабре. Поскольку шла уже

вторая декада декабря, а поэт не закончил еще и первый акт, необходимо призвать его к выполнению обязательств. И дабы заставить его уважать их, Ланари не нашел лучшего способа, как прибегнуть к помощи австрийской полиции.

Импресарио лично обратился к властям 14 декабря, требуя воздействовать на поэта Романи, напомнив ему о последствиях, какие могут возникнуть из-за срыва начала сезона в Ла Фениче. Письменное заявление было скреплено визой губернатора графа Шпора и спешно отправлено в Милан. Здесь не стали терять времени. Поскольку дело было срочное и исходило от важной особы, все было совершено очень быстро: двое полицейских постучались в двери к поэту Феличе Романи — подданному его величества короля Сардинии, либералу по убеждениям и поступкам — и любезно предложили ему явиться в комиссариат для беседы по касающемуся его вопросу. Столь же любезно откланявшись, служители закона водрузили на свои головы фуражки с блестящими козырьками и удалились.

Поэт был немало озадачен подобным визитом и приглашением. За время жизни в Милане его еще ни разу не вызывали в комиссариат. Было отчего заволноваться, тем более что австрийская полиция не имела обыкновения беспокоить себя по пустякам.

Однако далее произошло нечто не совсем понятное. Комиссар полиции встретил Романи самой приветливой улыбкой и объявил, что ему поручено передать поэту просьбу губернатора Венеции. Его светлости кажется, что знаменитый поэт совершенно забыл об одном обязательстве, которое записано в контракте с импресарио театра Ле Фениче и касается либретто для оперы — для новой, обязательной в сезоне оперы. Срок представления, указанный в контракте, давно истек. Губернатор позволил себе вмешаться в это дело, ибо оно имеет важное общественное значение, кроме того, ему хотелось вывести из затруднения импресарио и композитора, которые несут прямую ответственность перед венецианской публикой. Лично он, миланский комиссар, надеется, что это любезное напоминание губернатора Венеции вызовет немедленный ответ со стороны поэта — ответ, который развеет всякую озабоченность и не вынудит полицию прибегнуть к более энергичным мерам.

Нетрудно представить, что испытал Романи после столь любезного предложения уважать взятое на себя обязательство. Он сам позднее — гораздо позднее, когда закончит либретто и сможет излить накопившуюся желчь — будет уверять, будто энергично возражал полицейскому чиновнику, но истина, которая явствует из официальных документов, выглядит совсем иначе.

Вынужденный с улыбкой проглотить оскорбление, Романи попытался свести до минимума свою ответственность. Он, это верно, запоздал со стихами для композитора, но виноват не он один. Если бы синьор маэстро Беллини удовольствовался сюжетом, выбранным поначалу, то у него уже имелось бы почти все либретто «Кристины». Замена сюжета, сделанная по желанию маэстро, все перевернула, и ему пришлось писать либретто заново, а у него, между прочим, очень много работы для театров Милана и других городов.

Таковы были доводы, приведенные Романи, — объяснения, которые оставили миланского полицейского чиновника совершенно равнодушным. Выполняя функции связного между либреттистом и губернатором Венеции, он попросил прославленного поэта изложить письменно свои изъяснения и подписать их по всей форме, дабы документ можно было отослать в Венецию в доказательство того, что задание выполнено. Таким образом Феличе Романи пришлось написать — возможно, даже под диктовку, поскольку подобного рода заявления в полицию отличаются определенным стилем, который не имеет ничего общего с литературой, — самую горькую в своей жизни прозу.

Из комиссариата он вышел взбешенным. Вызов в полицию был для него позорней пощечины, полученной у всех на виду. И кого он должен благодарить за это? Катанийского мальчишку, которому он сам помог занять одно из ведущих мест в музыкальном мире. Пригрел змею на груди, и теперь она жалит его. Поэт кипел гневом, не в силах пережить полученное оскорбление.

Он, известный либерал, иностранный подданный, писатель, пользующийся уважением крупнейших талантов мира, единственный из видных современных поэтов, кто пишет оперные либретто, он, Феличе Романи, стал игрушкой невежественного юнца, едва умеющего царапать нотные знаки, и неизвестно еще, что создал бы он без его помощи и без его поэтического сотрудничества.

Ослепленный гневом, Романи позабыл все искренние,

скромные и великодушные слова, какие написал ему Беллини в августе, сожалея, что поэт не присутствует на новом впечатляющем триумфе «Нормы», и желая поделиться с ним своей славой, позабыл поэт и другие проявления любви и дружбы, доказательства почтения и уважения, которые питал к нему этот «мальчишка», оказавшийся при всех своих капризах и недостатках одним из немногих композиторов, кто разносил по всему свету его стихи, положенные на музыку, совершенно исключительную. Он выпустил из памяти, что Беллини стал единственным маэстро, который умел найти идеальное музыкальное созвучие его драматической поэзии.

Не задумался поэт — хотя бы на минуту — и над тем, что раз уж Беллини (или кто-то за него) вызвал его в полицию, то, наверное, был прав, потому что дело совершенно безотлагательное, а сам он абсолютно пренебрег им. Но в эту минуту интересы музыканта не имели для него никакого значения. Их затмевало полученное оскорбление. Романи был слишком занят собой, чтобы найти в себе силы понять и простить Беллини. Его возмущение с каждым часом разрасталось, а не проходило. И он решил отправиться в Венецию, дабы поставить все на свои места, и, естественно, бросил на произвол судьбы других композиторов, ожидавших от него обещанных стихов для своих опер. Среди них был и славный Доницетти, которому пришлось ждать либретто «Паризины» для театра Пергола до самого марта.

Эти события произошли во второй половине декабря. Есть основания полагать, что Романи не сразу приехал в Венецию. А Беллини тем временем начал репетиции «Нормы», и если они приносили ему какое-то удовлетворение, то ни в коей мере не снимали огорчения из-за вынужденной остановки в работе над «Беатриче». «Чувствую себя хорошо, — писал он 10 декабря Сантоканале, — и если бы поэт прислал мне стихи, моя душа успокоилась бы». Но поэт через несколько дней лично излил на него всю свою злобу.

«Норма» прошла в Венеции 26 декабря 1832 года. Успех был объясним особенностями воздействия на публику такого рода музыки — нужно было прослушать оперу несколько раз, чтобы проникнуться всей ее мелодической красотой. «Она подобна операм великих композиторов, — писал о «Норме» Локателли, — и является

плодом глубокого осмысления. И чем больше слушаешь эту музыку, *тем больше открываются ее достоинства*».

Но такие оценки, наверное, вызвали у Беллини лишь горькую усмешку, так как «сердце у него разрывалось на части». После приезда Романи в Венецию — это произошло, по-видимому, в конце декабря или в самом начале января — последовали неприятные сцены и столь же неприятные события. Взбешенный поэт набросился на музыканта и импресарио, требуя объяснений, на каком основании ему было нанесено столь унизительное оскорбление, как вызов в полицию. Беллини взял на себя ответственность за то, что предупредил Ланари о возможности срыва премьеры новой оперы, так как Романи не присылает ему стихи. Импресарио оправдывался тем, что вынужден был обратиться к губернатору Венеции, потому что Беллини забил тревогу, иначе он не сделал бы этого. «*Маэстро обвинял импресарио, импресарио — маэстро*», — вспоминал впоследствии Романи. Однако «льстивые речи одного и глубокие вздохи другого, — заключал поэт, — смягчили мою обиду, я запираюсь у себя дома и пишу, пишу, переписываю и переделываю по много раз либретто — вплоть до самого последнего момента перед выходом на сцену».

Это оправдание всего лишь парафраза истины, потому что поэт в свою защиту написал то, что его больше устраивало, и в самом выгодном для себя свете. На самом деле «льстивые» слова Беллини и «вздохи» Ланари ни в коей мере не успокоили Романи. Излив накопившуюся злобу, он захотел показать своим обвинителям, что раз уж они призвали его к выполнению взятого на себя долга, *он, конечно, свой долг выполнит, но отныне* будет соблюдать должное расстояние между собой и ними.

Одно недавно обнаруженное письмо показывает, что в конце концов Романи и Беллини стали обращаться друг к другу на «вы», как в самом начале знакомства. Непримиримый поэт прекратил дружеские отношения с музыкантом. Их общение сводилось теперь к строго профессиональным встречам — к обсуждению стихов и сцен требуемого либретто. Во всем остальном поэт позволял себе полную свободу действий, даже не здоровался с музыкантом при встречах на улице. Своим поведением Феличе Романи решил «поставить на место» этого нахального Беллини, которого слишком близко допустил к себе.

Композитор был искренне огорчен всем этим, особенно манерой поэта упрямо игнорировать его в присутствии кого-либо из знакомых. И если Романи вычеркнул из памяти время сотрудничества, которое соединяло их души во имя искусства, то о нем постоянно помнил Беллини. «Мое сердце обливалось кровью, — напишет он в примирительном обращении к поэту, — когда я встречал тебя на улицах Венеции в ту несчастливую пору, которую я не забуду никогда в жизни. Да, встречал, — настойчиво повторяет он, — и с мучительной болью говорил себе: «Так неужели придется порвать с тем, кто помог мне обрести столь громкую славу, кого я посвящал в самые тайные свои замыслы?» В свидетели своих страданий он призывает Джудитту Паста, друга Пападополи и баритона Картадженова, с которыми делился мучительными переживаниями.

Романи утверждал, что заперся у себя дома и писал либретто «Беатриче». Но что же еще ему оставалось делать при такой спешке и в столь напряженной ситуации?

Похоже, однако, что у него был какой-то свой, особый метод работы, особое расписание для вдохновения и для встреч с людьми: как обычно, стихи выдавались нетерпеливому музыканту в час по чайной ложке, нерегулярно. И все же Беллини старался больше не предъявлять ему никаких претензий, а если жаловался или переживал, то делился своими огорчениями только с друзьями, находящимися далеко.

12 января он писал Сантоканале, что ему предстоит огромный труд — написать оперу в короткий срок. «*И все из-за кого? — задается он вопросом. — Все из-за того же моего оригинального поэта — бога лености!..*» И далее завершает торопливое письмо: «Покидаю вас, потому что моя опера зовет меня...» И нет нужды, как нам кажется, добавлять, что премьера «Беатриче», назначенная на февраль, была отложена еще на месяц.

Пятнадцать дней спустя две картины, составляющие первый акт оперы, были закончены, оставалось только написать заключительный ансамбль. «Беатриче» продвигается, — сообщал он 27 января Рикорди, — думаю завтра начать работу над финалом первого акта, если Романи даст мне его...» По мере того, как шло сочинение оперы, он сопоставлял партии с вокальными возможностями певцов, которые должны были их исполнять, и

содрогался при одной только мысли об этом. «Как пойдет моя опера, одному только богу известно: труппа ужасная!» — восклицал он. К счастью, над множеством бездарей возвышалась Джудитта Паста. Музыкант называет ее «якорем спасения при любом кораблекрушении» и перечисляет сольные номера, какие написал или еще напишет для нее, и сцены, где она участвует: «Номеров у нее достаточно, — заключает он, — и если я не испорчу их, то надеюсь, она спасет меня. В любом случае, если у оперы и будут достоинства, то они станут видны только в другом театре и с другими исполнителями». Беллини как настоящий художник забывает о разрыве с Романи, о его обидчивости и видит в нем только поэта: «Романи написал прекрасные стихи, а я, как всегда, стараюсь сочинять музыку, и если она не окажется сама по себе плохой, — добавляет он, — то не стыдно будет выйти на суд и другой труппы».

А Романи не был способен на подобные чувства. Напротив, он упрямо подчеркивал свое равнодушие к материальным затруднениям и душевным страданиям Беллини. Поэт не только не прислал ему стихи для финала, которые музыкант ожидал, но даже не оказался дома, когда композитор, прервав работу, пришел за ними.

«После того как я столько трудился, — с возмущением написал Беллини в записке, оставленной для Романи, — поверьте, мне было слишком тяжело, проделав путь до вашего дома, не застать вас...» После такого откровенного выражения недовольства далее в записке дает себя знать тонкое ехидство катанийца: «Если более важные, нежели либретто, дела вызвали вас куда-то, вы могли бы предупредить меня заранее...» — замечает он в конце.

В начале февраля работа шла более или менее нормально — и стихи вручались регулярно, и музыка сочинялась, так что 14 февраля Беллини мог сообщить дяде Ферлито: «Еще три номера осталось сделать для новой оперы, и она будет завершена». Это было сказано, очевидно, в светлую минуту, потому что на самом деле не все обстояло так радужно. Спустя всего три дня, 17 февраля, композитор пишет Сантоканале в самом мрачном состоянии: «Я совсем пал духом, потому что этот лентяй, мой поэт, так замучил меня, что я уже отчаялся закончить оперу...» И, как бы объясняя свое настроение, добавляет: «Осталось пятнадцать дней на постановку, а мне еще предстоит сочинить весь второй акт!» И результат ему видится буквально катастрофический: «Ох, какое же я предвижу фиаско!»

Он был охвачен ужасом, потому что его зажали со всех сторон. Для него было мучением писать оперу в такой спешке. Ведь ему необходимо время на обдумывание, на размышление, чтобы создать музыку, которую все справедливо называли «философской» — именно потому, что она рождалась в результате обдумывания, а не импровизировалась. Эта срочность и заставила композитора отказаться от некоторых едва набросанных номеров, в том числе от дуэта в третьем акте — от сцены двух героинь, борющихся друг с другом, интереснейшей в творческом плане страницы, которая могла бы в чисто беллиниевской манере, то есть одними только музыкальными средствами, завершить столь мрачную драму.

Напряжение в отношениях Беллини и Романи если и не усиливалось с каждым днем, то, во всяком случае, не ослабевало. В эту несчастливую пору «не могло быть надежды на примирение соавторов при той враждебной позиции, какую занимал поэт». Поэтому весьма спорным выглядит сообщение синьоры Бранка, утверждавшей, что Беллини, желая изменить финал «Беатриче», прибегнул — как предполагает вдова Романи — к какой-то забавной шутке, которая развеселила хмурого поэта. На последней странице рукописи Романи сделал такую приписку: «Вот тебе финал: только Беллини мог заставить меня злиться до самого конца и в конце концов рассмешить...»

Признавая, что эти слова были написаны Романи, мы не может считать, что они относятся к «Беатриче». Подобный факт свидетельствовал бы — при такой игривости и дружеском обращении на «ты» — о перемене в отношениях поэта и музыканта, об их примирении. Но тогда оно не произошло, потому что Романи, вручив свою работу Беллини и проследив за ее подготовкой к печати, получил положенный по контракту гонорар и уехал в Милан. А перед отъездом бросил в сторону Беллини еще один камень, вызвавший настоящий горный обвал.

Когда именно Беллини написал крупными буквами в рукописи «Беатриче» слово «конец» (его можно увидеть сегодня), нам неизвестно. Не знаем мы и о дне первой репетиции оперы. Ясно только, что последние числа февраля и начало марта были для музыканта и им-

пресарио особенно напряженными, так как те оказались в затруднительном положении — спектакль еще не был готов, а недовольство венецианцев все возрастало. Неоднократное откладывание премьеры новой оперы, которая должна стать главным событием сезона, слухи о распрях между импресарио, Беллини и Романи — все это привело к возмущению любителей музыки.

Но публика не знала настоящих причин отсрочки и ничего не ведала о плане Ланари. А он полагал, что, выпустив «Беатриче» 6 марта, сможет до конца сезона, который должен был завершиться 24 марта, показать по крайней мере десять спектаклей оперы и таким образом удовлетворить интерес нетерпеливых венецианцев.

К сожалению, плану этому не суждено было осуществиться. Предвидение Беллини, что певцы не справятся с трудными партиями «Беатриче», оправдалось после первых же оркестровых репетиций. Труппа действительно была «ужасной», и провал оперы казался неизбежным. В ответ на уговоры импресарио Беллини попытался проявить всю свою выдержку: ладно, он согласен на меццо-сопрано Даль Сере, так как писал партию Аньезе, учитывая вокальные возможности певицы, ее еще можно было стерпеть. Но баритон Креспи не способен был исполнить партию герцога Филиппо Висконти, не вызвав в зале открытого возмущения. О таких певцах в Италии обычно презрительно говорят — «собака». Его нужно заменить и самым срочным образом.

Так возникло еще одно, и немалое, осложнение — в самый последний момент. В театральной жизни всегда возникают разные неожиданности, но такой, как эта, импресарио никак не мог предвидеть. Беллини, хотя и шел на какие-то не свойственные ему компромиссы, тут твердо стоял на своем, и Ланари пришлось уступить. К счастью, в это время оказался свободным баритон Орацио Картадженова, которого и попросили срочно приехать в Венецию, чтобы заменить «заболевшего» Креспи.

Однако и это было не так просто сделать, как предполагали поначалу, потому что партия Филиппо Висконти, написанная для Креспи, не ложилась на голос Картадженова, совсем иной по диапазону, по характеру и по своим ресурсам. Некоторые номера он просто не мог спеть в предложенной композитором тесситуре. Беллини не оставалось ничего иного, как переписать партию Филиппо на нового исполнителя и изменить в опере

целых три эпизода. Это потребовало дополнительных усилий, и, помимо всего, пришлось потерять несколько репетиций.

Все это произошло в начале марта, и импресарио был вынужден в который раз перенести премьеру «Беатриче», теперь с 6 на 16 марта, чем вызвал еще большее недовольство публики, и если поначалу она обвиняла импресарио в чрезмерной скаредности при постановке спектаклей, то теперь обрушилась и на Беллини, считая, что тот заодно с ним. А Романи, закончив работу, только посмеивался: он приготовил кое-что, стараясь снять вину с себя и переложить ее на музыканта.

Причины раздражения публики и разного рода пересуды принялся комментировать Томмазо Локателли, владелец и издатель «Гадзетта ди Венеция», — журналист, несомненно, умный, отличавшийся язвительной иронией, но в данном случае мы не можем признать, что он с очевидной пользой применил свои качества, якобы пытаясь правдой успокоить людей.

Желая развязать газетную полемику, Локателли обычно прибегал к довольно изобретательному приему, который неизменно вызывал у публики желаемую реакцию, и делал это со вкусом. Он выводил на сцену воображаемый персонаж, который подписывался аббревиатурой «А. Б.» и называл себя «читателем из Фонцазо», то есть подписчиком из маленького селения, затерянного высоко в горах провинции Беллуно, где в ту пору — в такой-то глуши — меньше всего могли оказаться люди, живо интересующиеся событиями художественной жизни Венеции.

Каждый раз, когда журналист хотел с кем-нибудь поспорить, этот самый подписчик возникал с письмом, где смиренным тоном, в котором, однако, сквозило ехидство, просил издателя «Гадзетты» — официального правительственного органа венецианской столицы — разъяснить, почему что-то не происходит или происходит не так, как должно. На этот раз вопрос воображаемого синьора «А. Б.» касался некоторых обычаев, укоренившихся в Ла Фениче, где новая опера, которая должна стать «главным спектаклем сезона», не открывала, а фактически закрывала сезон, потому что показывалась за несколько дней до его окончания. «Не лучше ли было бы, — с невинным видом задает вопрос мнимый подписчик, — показать ее даже не в середине карнавала, а ког-

да он совсем кончится? И не будет тогда ни недовольства, ни разочарований». И, притворяясь, будто ищет ответ на этот вопрос, «подписчик» начинает задавать каверзные вопросы: «Может быть, теперь стало модно давать новую оперу в конце сезона? Или, может, это прихоть певцов либо какая-нибудь махинация импресарио? Так или иначе, какая-то причина тут есть, во всяком случае, должна быть, поскольку даже мы, бедненькие, знаем, что у всего на свете есть свое почему...»

«Почему» столько раз откладывалась премьера «Беатриче», знал, конечно, и Локателли, вращавшийся в театральных кругах, и ему ничего не стоило воспользоваться мнимым подписчиком из Фонцазо, чтобы ответить публике на этот вопрос, получивший столько самых фантастических толкований, и тем самым развеять всякое недовольство. Однако журналист предпочел остаться на уровне сплетен, расчетливо используя их для еще большего разжигания страстей. Письмо воображаемого синьора «А. Б.» помечено 6 марта (то есть датой, когда должна была состояться премьера «Беатриче», отложенная на десять дней из-за смены баритона и доработки партии), а опубликовано оно 13 марта. На следующий день издатель ответил своему воображаемому собеседнику, начав таким образом обсуждение, которое восстановило венецианскую публику против Беллини и привело к тяжелым последствиям.

Отвечая своему синьору «А. Б.», Локателли напоминает, что показывать новую обязательную оперу в самом конце сезона уже стало правилом в театре Ла Фениче с тех пор, как антрепризу в нем держит Ланари. И в качестве примера приводит «Капулети» того же Беллини и другие новые оперы, поставленные в театре после 1830 года, которыми венецианская публика не могла по-настоящему насладиться, так как поневоле число представлений было ограничено.

Выпятив ошибки импресарио, автор статьи бросил несколько стрел и в сторону Беллини, отметив медлительность, с какой тот сочиняет музыку, и стремление маэстро во что бы то ни стало сделать все так, как нравится ему, пренебрегая вкусами публики, ожидающей его новую оперу. Или может быть, в Фонцазо, язвительно вопрошает Локателли своего вымышленного собеседника, думают, что написать оперу так же просто, как статью в «Гадзетта»? Нет, для этого потребуется очень

много времени, может быть, даже год, потому что «эта «Беатриче», конечно, будет не такой оперой, как у всех других маэстро. Ведь нужно создать вещь превосходную, на все вкусы, ибо его «Беатриче» вскоре предстоит далекое плавание и она бросит якорь в более удобной гавани в Лондоне. А Венеция, острит Локателли, только успеет попрощаться с ней, пожелать счастливого пути!

Словом, статьи было достаточно, чтобы из мухи сделать слона и обрушить на импресарио и музыканта гнев публики ровно за два дня до премьеры оперы. Расчеты журналиста оказались верными и были подкреплены поддержкой — неожиданной или преднамеренной, бог знает — Феличе Романи, ловко вписавшего свои обвинения в предисловие к либретто.

Мы уже знаем, что знаменитые «предисловия» Романи представляли собой всего лишь изложение точки зрения высокого поэта, снизошедшего до более низкой формы искусства, с целью заранее оградить себя от возможной критики. «Прекрасно знаю, гораздо раньше, чем вы мне об этом скажете, — читается между строк «предисловия» — что данное оперное либретто, написанное по такому-то роману или по такой-то пьесе, мало соответствует оригиналу, но это обусловлено только сжатостью оперного либретто и предопределено формой поэзии, скованной музыкой».

Пока речь идет о построении либретто, «предисловия» Романи выглядят лишь проявлением личного тщеславия, в каком у него, конечно, не было недостатка. Но предисловие, предпосланное «Беатриче», это настоящее предательство.

Новой «оперной трагедии» предшествует не обширное предисловие, как обычно, а короткое предуведомление, всего в несколько строк. Вначале сжато излагается сюжет, в котором действуют подлинные исторические лица [1], а в последнем абзаце поэт выставляет свое обвинение: «Из этой истории, которую можно прочитать в хрониках Бильи, Редуизо, Рипамонти и у некоторых других историков, — заключает он, демонстрируя свою эрудицию, — в опере использован только фрагмент. Я говорю «фраг-

[1] Сюжет «Беатриче ди Тенда» взят из истории Милана, где два века правили герцоги Висконти. Филиппо, сын Джангалеаццо Висконти, промотав свое состояние, женился на вдове знаменитого кондотьера графине Беатриче ди Тенда. Получив в приданое огромное богатство, Филиппо постарался избавиться от жены, обвинил ее в измене и казнил.

мент», потому что неизбежные обстоятельства изменили фабулу, краски, характеры. И опера нуждается в непременном снисхождении».

Нетрудно представить, какое впечатление произвел на публику последний абзац с призывом к снисхождению. Что за причины вынудили знаменитого Романи кое-как переделать исторический эпизод? — спрашивали себя читатели предуведомления, проявляя готовность быть снисходительными к поэту и отыскать подлинных виновников его затруднений. Ответ казался очевидным. Романи обоснованно оправдывал себя, это верно, но великодушно не обвинял никого.

К тому же нетрудно было найти виновников в ошибках: конечно же, импресарио Ланари и синьор маэстро Беллини, которые уже давно сговорились — просто невозможно поверить в это! — обратиться за помощью к австрийской полиции, чтобы заставить поэта закончить либретто давно обещанной, но так до сих пор и не поставленной оперы, тогда как поэт хотел дать музыканту более достойное либретто, уже почти написанное, и оно, несомненно, весьма понравилось бы и венецианской публике.

Эти доводы, вынесенные на всеобщее обсуждение, лишь усилили недовольство зрителей и вызвали бурю.

XXVI
«МОЯ НЕСЧАСТНАЯ БЕАТРИЧЕ»

Вечером 16 марта 1833 года венецианская публика собралась в театре Ла Фениче, чтобы оценить «Беатриче ди Тенда», в таком же настроении, в каком четыре года назад пармская публика ожидала в театре Дукале «Заиру» — «злобно намереваясь с презрением отнестись к опере», как сказал Беллини.

В последние дни он, конечно, предчувствовал недоброе. Переутомленный, ослабевший от бессонницы, усталый от репетиций и, самое главное, измотанный сплетнями, к которым накануне премьеры присоединились и газеты, Беллини должен был чувствовать себя словно затерянным в каком-то страшном лесу, где его на каждом шагу поджидают хищники. Внешне он держался достойно — старался преодолеть все трудности и отразить любые нападки, но все время ощущал полное одиночество — у музыканта не оказалось тут ни одного друга, который

поддержал бы его. В письмах к Флоримо и Сантоканале он отводил душу, но в Венеции у него не было близких, кроме «милых старичков» Перуккини и доброго Джамбатиста. Его тоскливое одиночество почувствовала синьора Джудитта Турина, и ей удалось вырвать у мужа разрешение навестить Беллини, чтобы присутствовать — как всегда — на премьере его новой оперы. И в тот же вечер, сидя в ложе второго яруса, она очень волновалась за него, как и те немногие друзья, которые оказались там и тут в зале.

На улице шел дождь. А в зале театра враждебная атмосфера начала ощущаться с первой же минуты, как только открылись двери для публики. Едва Беллини появился в оркестре, где каждый автор вынужден был находиться во время премьеры своей оперы, как вместе с редкими хлопками в ледяной тишине враждебного зала раздались «оскорбительные свистки», что бесстрастно отмечает корреспондент одной миланской газеты, добавляя: «Очевиднейшее доказательство, что публика хотела провала оперы». Так начался один из самых мучительных за всю карьеру Беллини вечеров.

«С задетым самолюбием, — пишет Скерилло, очевидно проинформированный Флоримо, — он сидел лицом к публике и смотрел на нее с презрением и вызовом». Он не привык к такому грубому приему. Ему отвратительно было это предвзятое, враждебное отношение к опере прежде всего из-за того, что оно было заранее подготовлено и расчетливо разжигалось.

Опера шла — по мнению другого беспристрастного хроникера — в сложной, противоречивой обстановке, чувствовалось, что публика растеряна и мнение ее колеблется. Увертюра и первая картина, а также дуэт из второго акта прошли как бы незамеченными. «Мне кажется однако, — замечает тот же хроникер, — что этот дуэт заслуживал аплодисментов. Но публика не сочла нужным аплодировать. Она ожидала выхода Джудитты Паста в третьей картине первого действия. Однако каватина, которую она исполнила, совсем не понравилась слушателям. Прошло незамеченным и Ларго в первом акте, а следующая за ним каватина даже вызвала иронические реплики. Кое-кто обнаружил в аккомпанементе сходство с одной мелодией из «Нормы» и дал понять автору, что его плагиат у самого себя обнаружен. «Норма! Норма!» — закричали с галерки, перекрывая неодобрительный шум остальной публики.

Беллини, сидевший в оркестре, вздрогнул. Он решил, должно быть, что это сигнал к скандалу. Но тут ему пришла на помощь Джудитта Паста. Великая певица, повторяя непонравившуюся мелодию, сумела так искусно украсить ее вариациями, что сделала неузнаваемой и даже заставила горячо аплодировать себе. Это была первая овация за вечер.

Второй раз аплодисменты у столь враждебно настроенной публики Джудитта Паста и Орацио Картадженова вырвали в следующем дуэте, особенно в Ларго во втором акте, где умная певица мастерски завладела аудиторией. Фразу, с которой ее героиня должна была обратиться к Филиппо, она спела публике, сохраняя гордое достоинство. «Не любишь, так хоть уважай, — подчеркнула Паста, — спаси хотя бы мою честь!» И публика поняла справедливый укор, адресованный ей, и с энтузиазмом захлопала певице, а также и забытому до той поры автору.

Беллини по-своему воспользовался этим моментом, чтобы выразить упрек публике, которая явно питала к нему недобрые чувства, — он игнорировал эти аплодисменты точно так же, как словно бы не заметил проявления враждебности, когда вышел в оркестр.

Он «остался пригвожденным к своему стулу», показывая, что вообще охотно не присутствовал бы в театре, где не хотели справедливо оценить работу художника. «Сицилийская гордость заговорила во мне, — напишет он Сантоканале, рассказывая об этом вечере, — и мой непреклонный вид импонировал одним и еще больше злил других...»

Однако весь вечер не было больше никакого враждебного шума и никаких пререкательств, хотя оперу по-прежнему слушали без особого интереса, и все номера до середины второго акта прошли при гробовой тишине в зале, кроме небольшого хора и терцета в финальной картине, которые нашли «красивыми и новыми» (а мелодия эта была заимствована из уже забытой «Заиры»), тогда как столь ожидаемое предсмертное ариозо Беатриче разочаровало публику — его сочли «довольно тривиальным, и певица не получила всех предназначавшихся ей аплодисментов, какие привыкла вызывать своими сольными номерами».

Перейдем теперь в лагерь противника. Статья Локателли появилась в «Гадзетта привиледжата» на следующий день после премьеры «Беатриче». Это был редчайший случай, поскольку тогда было принято публиковать рецензию на новую оперу только после второго представления, чтобы у критика была возможность выразить более определенное, устоявшееся мнение.

Но у Локателли могло быть только одно мнение — суждение враждебной партии, тем более что в своем диалоге с воображаемым подписчиком из Фонцазо он предсказал, что произойдет с «Беатриче» и ее автором. И теперь к пресловутому синьору «А. Б.» он обращался с третьей статьей в виде торопливого письма, которое он якобы набросал, как только вернулся из театра, в час ночи. Автор статьи знает, что подписчик не просил его об этом, но он тем не менее делает это из желания угодить ему и сообщить самые свежие новости о новой опере Беллини, которой синьор «А. Б.» так интересовался.

Сквозь подчеркнуто иронический тон прорывается удовлетворение плохим приемом оперы. «Беатриче ди Тенда» не имела никакого успеха, — утверждает автор статьи, — среди несчастной публики не видно было ни одного довольного лица, и маэстро, сидя среди скрипок и виолончелей, видел, как решается его судьба, и никто не вспоминает о нем. Некоторые его поклонники пытались, конечно, напомнить публике об авторе, поодиночке выкрикивая его имя, но их, возможно, искреннее желание никто не поддержал, и сторонникам Беллини пришлось умолкнуть».

Такова хроника премьеры. А вот как Локателли объясняет автоплагиат из «Нормы». «В Венеции, — опять обращается он к пресловутому подписчику из Фонцазо, — все мы очень любим «Норму», и я готов спорить, что сразу узнаю, из какого места взят любой такт этой оперы! Что же тогда говорить о самом маэстро! Он любит свою оперу так сильно, что даже перепутал свои мелодии и поменял местами аккомпанемент этих опер. В результате в «Беатриче» имеется несколько мест, сходных и даже одинаковых с «Нормой», а публика сразу же заметила это и громко закричала: «Норма! Норма!» Что ж, бывает и такое...»

Конечно, мудрено написать более желчно, тем более что автор статьи — может быть, для того, чтобы показать свою беспристрастность, — находит в опере и кое-что удачное, но не замеченное публикой. Хотя его мнение, насмешливо подчеркивает он, разумеется, сугубо личное, ибо слушатели не обязаны обращать внимание на столь

незначительные детали. К тому же, если учесть, сколько публике пришлось ожидать оперу, она имеет полное право услышать «что-то лучшее после такой изнурительной (по крайней мере внешне) работы, какую проделал автор». Статья заканчивается вопросом: «Что же теперь скажут в Фонцазо?» В переводе на нормальный язык это могло бы означать: «Вы довольны теперь?»

На этот раз приходится констатировать провал более несомненный и убедительный, чем это было с «Нормой», однако и теперь приговор, вынесенный венецианской публикой «Беатриче», не был безапелляционным. Несмотря на враждебное отношение и подстрекательство газет, венецианцы каждый вечер заполняли театр, и сборы удваивались. «Беатриче» прошла до конца сезона шесть раз, и, похоже, импресарио Ланари довольно быстро забыл несчастливую историю с премьерой благодаря внушительным поступлениям в кассу театра.

Но Беллини долго помнил это фиаско. В двух письмах, относящихся к тому времени, он с достоинством рассказывает о событиях премьеры, не выискивая оправданий. Он спокойно воспринимает козни своей «враждебной» судьбы. «Все мои труды для Венеции пошли на ветер, — пишет он своему товарищу по школе Борначчини, — ты ведь уже слышал о торжественном фиаско «Беатриче». Я мог бы привести в оправдание враждебность публики из-за слишком большой задержки, некоторые враждебные статьи в газетах накануне премьеры, совершенно убийственное предисловие Романи к своему либретто, но теперь все это уже ни к чему».

В таком же благородном тоне выдержано и письмо к Сантоканале 25 марта 1833 года: «Моей новой опере из-за целого ряда обстоятельств не повезло, в отличие от «Капулети». Меня обвинили, будто я умышленно задержал премьеру до 16 марта, хотя виноват в этом был только поэт...»

Сам же Беллини после всего пережитого полагался исключительно на время. И действительно, от спектакля к спектаклю зрители слушали «Беатриче» с нарастающим интересом, и всякий раз аплодировали все новым и новым номерам, причем публика заполняла зал настолько, что антреприза выручала за билеты вдвое больше, чем на первом представлении. Расценивать все это можно было только как хороший признак. «Если считается, что кассовый сбор — самый верный показатель успеха, то моя опера произвела фурор, несмотря на плохой прием на премьере». И маэстро предоставляет вынести окончательный приговор «Беатриче» более объективному судье: «Время даст ответ на все вопросы...» Пока же сказать ему больше нечего. Он лишь напоминает, что «Заира», освистанная в Парме, взяла реванш в «Капулети», а «Норма», не понятая целиком на первом представлении в Милане, все равно потом имела огромный успех. И «Беатриче», — заключает музыкант, — которую я считаю достойной сестрой ее, надеюсь, тоже будет воздано по заслугам».

Беллини уверен, что со временем и «Беатриче» воскреснет, как возродилась «Норма». Но горечь поражения сохранится надолго.

В письме к Сантоканале он сообщает, что намерен снять обвинения, выдвинутые против него в «Гадзетта», в том числе упрек в плагиате из «Нормы», который она «простодушно» поместила на своих страницах. С этой целью маэстро опубликовал в газете два нотных примера. Один воспроизводил аккомпанемент из «Нормы», который композитор якобы украл, другой — из «Беатриче», совсем иной. В том же номере «Гадзетта» от 26 марта опубликовано письмо, адресованное Локателли, в котором «один друг маэстро Беллини» вежливо, но решительно и уверенно, как человек, утверждающий истину, абсолютно убежденный в своей правоте, объясняет, насколько опрометчивым и клеветническим было обвинение композитора в задержке премьеры новой оперы в Ла Фениче.

Эта задержка была вызвана леностью поэта, который, будучи обязан по контракту вручить музыканту либретто новой оперы в октябре и ноябре, к 15 января дал ему всего несколько сцен и то лишь после того, как импресарио Ланари обратился к компетентным властям.

Далее в письме друга композитора говорилось, что «поэт представил Беллини в конце октября вовсе не план либретто и не наброски сцен, а только одно название «Кристина, королева Швеции», и ему после отклонения сюжета музыкантом не пришлось выбросить ни единой поэтической строки». Романи без всяких потерь для себя взялся за новый сюжет. К тому же дополнительная задержка премьеры была вызвана вынужденной заменой баритона. Так были окончательно поставлены все точки над «и» — уточнено, кто и в чем виноват во всей этой истории.

Ни в малейшей степени не сомневаясь, что уточнение это внесло полную ясность, развеяло всякие сомнения и клевету, обрушившиеся на него, Беллини 28 марта вместе с Джудиттой Паста покинул Венецию и направился в Милан. Возможно, он заехал в Казальбуттано, но пробыл там очень недолго. Вскоре ему опять предстояло длительное путешествие. Маэстро подписал контракт с антрепризой Кингс-театра в Лондоне (здесь каждый год проходил «итальянский сезон»), по которому обязывался поставить в столице Великобритании свои оперы с участием Джудитты Паста.

Беллини давно хотел заключить этот контракт и вот теперь получил его благодаря поддержке супругов Паста. Переговоры о поездке в Лондон начались, очевидно, еще в декабре, а подписан контракт был в марте, в Венеции. Именно на это обстоятельство и намекал Локателли в ответе подписчику из Фонцазо, говоря о путешествии, которое «Беатриче» совершит на Британские острова сразу после постановки в Ла Фениче. Отъезд был назначен на 10 апреля, и Беллини, занятый сборами в дорогу, безусловно, считал венецианский инцидент с оперой полностью исчерпанным, тем более что Локателли больше не возвращался к нему.

Но если остроумный издатель венецианской «Гадзетта» не счел нужным снова выводить на свет своего «А. Б.», поскольку больше нечего было добавить ко всему сказанному ранее (разве что принести извинения), то на выступления друга Беллини ответил Феличе Романи.

Прочитав в Милане венецианскую газету и обнаружив, что вину за задержку премьеры «Беатриче», за ее провал возложили целиком на него, но, самое главное, узнав, что публике стало известно, как его вызывали в полицию, где он вынужден был капитулировать, подписав заявление (а в письме друга Беллини приводились точные подробности и даже номер протокола), Романи пришел в неописуемую ярость. Утратив свой надменный вид и олимпийское спокойствие, что, как он полагал, отличало его от остальной части человечества, он превратился в самого обыкновенного смертного, жаждавшего во что бы то ни стало отомстить за полученное оскорбление, и набросился на противника, используя все имеющиеся в его распоряжении средства.

Опытный полемист, Романи заострил перо и написал ответ в свою защиту. Ловко подтасовывая факты и запутывая даты, он наворотил целую груду лжи, под которой

чуть не похоронил Беллини. Но читателю, следившему за развитием событий, о которых мы рассказывали, строго соблюдая хронологию, почерпнутую из документов, нетрудно будет понять, как непорядочно и бесчестно поступал поэт, стараясь вовлечь в ссору аргументы и людей, не имевших к ней ни малейшего отношения.

Романи начал с уверения, что расскажет, как обстоит дело «с поднятым забралом и без помощи друзей». А дело согласно его версии выглядело так:

«Я должен был вручить маэстро Беллини половину либретто в октябре и другую половину — в ноябре, но маэстро оставил за собой право выбора сюжета. Или Минерва была к нему немилостива, или какая-нибудь другая богиня заняла ее место, факт тот, что прошел июль, прошел август, и сентябрь прошел, наступил октябрь, а несчастный сюжет все еще не был найден. К тому же Беллини исчез. Новоиспеченный Ринальдо проводил время в праздности на острове Армиды[1], а у меня, чтобы отыскать его, не было, как у Убальдо, лодки, потому что фортуна гостила у маэстро».

Лживость подобного утверждения очевидна, поскольку мы знаем, что музыкант все лето (за исключением августа, проведенного в Бергамо) не расставался с Романи, стараясь отыскать сюжет, который устроил бы Джудитту Паста, а поэт не торопился, ожидая новых пьес из Парижа. Говоря же об исчезновении Беллини, Романи намекает на поездку композитора в июне в Мольтразио (ограниченную одним месяцем), и тут он тоже старается как можно больше подпустить желчи.

«Когда господу богу стало угодно, — продолжает поэт, — тогда музыкант наконец-то и появился. Но время уже ушло, и другие обязательства, которыми я не мог пренебречь, вынудили меня отказать ему в моем сотрудничестве. Однако он так упрашивал меня, так уговаривал, а я, имея с ним дело, привык идти и на бóльшие жертвы, то все же согласился и принялся сочинять оперную трагедию под названием «Кристина, королева Швеции».

Но мы-то знаем, что сюжет «Кристины» был выбран только в конце сентября, и Романи обещал дать Беллини первые стихи 8 октября. В течение этого же месяца сю-

[1] Героиня поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», дочь дамасского царя Арболена, красавица и волшебница. Ее имя стало нарицательным, означающим обольстительницу.

жет был заменен — с обоюдного согласия они решили обратиться к «Беатриче ди Тенда».

«В одно прекрасное утро, — продолжает Романи, — Минерва Беллини снисходит к нему и подсказывает сюжет «Беатриче ди Тенда», а в другое еще более прекрасное утро моя любовь к Беллини и мое уважение к его Минерве вынуждают меня пойти на еще одну жертву: согласиться на новый сюжет. Я откладываю начатое прежде либретто, хотя некоторые эпизоды из него я мог бы опубликовать, если бы тоже любил заставлять плакать камни...»

Однако Романи и тут лжет: он не написал для «Кристины» ни единой строчки, иначе его вдова, еще более мелочная, чем он сам, непременно обнародовала бы их, как сделала это после смерти мужа с теми стихами к «Сомнамбуле», «Норме», да и к «Беатриче ди Тенда», какие Беллини просил переделать или напрочь отклонил.

Очевидно, под Минервой Беллини Романи подразумевает Джудитту Турина, которая согласилась помочь уговорить его заменить сюжет. Этот более чем откровенный намек — вопиющая бестактность. Мы знаем, что сославшись на изменение сюжета, либреттист не прислал музыканту ни единой строчки, и Беллини, приехав 8 декабря в Венецию, «был в отчаянии от того, что поэт не дает мне стихов». Однако, по уверению Романи, все выглядело иначе.

«Пока я занимаюсь «Беатриче», Беллини уезжает в Венецию и в благодарность за мое согласие обрушивает вину за промедление на мои бедные плечи. Я находился далеко, — комментирует несчастный страдалец от капризов этого мальчишки, — а тот, кто далеко, не в силах опровергнуть ложь. Импресарио, не ведавший, как обстоит дело, обратился к властям, и вот, к стыду маэстро, меня вызывают в миланскую полицию, и возникает мой протест (а не извинения) по этому поводу».

Ни протеста, ни извинений, как мы знаем, не было, а существует подписанная поэтом официальная бумага, где он объясняет, что причиной задержки явилась «занятость, — это его подлинные слова, — в миланских театрах», а отнюдь не капризы Беллини. Не исключено, что либреттисту предложили как можно быстрее связаться с композитором. Но Романи предпочел изменить некоторые детали.

«Тогда я спешно отправляюсь в Венецию и прошу объяснить, чем вызвано подобное коварство. Маэстро обвиняет импресарио, импресарио — маэстро. Льстивые слова одного, тяжелый вздох другого успокаивают меня, и я запираюсь в своем доме...» Да, запирается в своем доме, чтобы вскармливать злобу, которая переполняла его, пока он находился в Венеции, и которая вскоре переросла в ненависть — ненависть безудержную, выплеснувшуюся в финале статьи обвинением — сгустком грубости, злобы и яда.

«На что, собственно, рассчитывает теперь Беллини или кто-то, стоящий за ним? — взрывается гневом Романи. — На то, что время движется для поэта иначе, нежели для маэстро? Что прошедшие месяцы потеряны только для него одного? Что лишь ему проданы мое время, моя личность и мой мозг? Что я должен оставить всякую другую работу и заниматься его либретто, как будто двенадцать тысяч франков, предназначенные ему, попадут в мой кошелек? И если он писал музыку второпях, то и я сочинял стихи спешно, страдая каждый день от его капризов и от тирании его музыки. И если эта его музыка не имела успеха, на который он рассчитывал, какой смысл залечивать свои раны, обвиняя меня в потере времени, тогда как виноват во всем только он один. Опера написана в три месяца? — продолжает Романи. — Так ведь это же свинство, сработанное в три месяца. Пусть утешится Беллини — одним ударом топора дерево не повалить. Что ему от этой неудачи? Остался без денег? Двенадцать тысяч франков он получил. Остался без славы? Так его ждут милорды на Темзе. Испорчена репутация? В глашатаях недостатка нет. Друзья, причем весьма влиятельные, у него есть, и автор письма, на которое я отвечаю, — прекраснейший пример тому, и да ниспошлет ему бог здоровья, дабы он служил вечным образцом театрального благородства».

Этой припасенной для конца ядовитой стрелой, нацеленной прямиком в «друга», написавшего письмо, поэт завершает свое публичное выступление. Но мы полагаем, если кто-нибудь и нуждался в уроке благородства и честности, так это сам Романи.

Беллини прочитал ответ Феличе Романи, когда заканчивал сборы перед отъездом в Лондон. Хорошо зная заносчивый и вспыльчивый характер поэта, он мог ожидать от него многого, но никак не столь кровожадных оскорблений, которые унизили маэстро, вызвав громкий резонанс в Милане, к тому же поэт не довольствовался пуб-

ликацией в газете — он не ленился и устно распространять свои выпады против Беллини всюду, где только было возможно.

«Со страниц газеты именно он, Романи, перенес спор в гостиные и кафе, — рассказывает Скерилло, используя сведения Флоримо. — Тщеславный, обидчивый, колкий, он нередко заводил разговор о невежестве композиторов и прежде всего о Беллини...» С каждым днем атмосфера вокруг музыканта становилась все более гнетущей — он чувствовал себя словно зажатым в крепкие тиски.

Конечно, Беллини обязан был ответить Романи и, должно быть, собирался потребовать сатисфакции за эти недопустимые обвинения и клеветнические измышления, но кто-то, очевидно, отговорил его, ибо шум вокруг дуэли мог бы затронуть более деликатную тему, касающуюся его личной жизни, и вовлечь в спор другие лица. Кроме того, он был связан поездкой за границу, которую невозможно было отложить, поскольку дата отъезда была увязана с пересадками в Пьемонте, во Франции и переправой через Ла-Манш.

Беллини оставалось только одно: ответить Романи еще одним письмом, которое могло бы последовательно опровергнуть все вымыслы, инсинуации и оскорбления, не касаясь при этом по возможности никаких интимных сторон. Ответ этот Беллини поручил подготовить одному своему другу (возможно, даже нескольким друзьям), и утром 10 апреля, как было определено заранее, он отправился вместе с супругами Паста в Англию. Он удалился, можно сказать, едва ли не на цыпочках, как человек, покидающий место, где на него обрушилось столько страданий, словно отправился в изгнание — тайком, неприметно, не желая, чтобы его кто-нибудь видел. Он уехал, исполненный горечи и с комком в горле. Он покидал «свой» Милан, который из-за злобных выпадов друга стал его врагом, покидал, полагаясь, как всегда, на бога, которого он неизменно призывал на помощь в самые трудные минуты жизни, и на целительное время.

Ответ Беллини на выступление Романи появился на следующий день после отъезда маэстро в газете «Севильский цирюльник» от 11 апреля 1833 года. Письмо было подписано неким Пьетро Мариетти. Очевидно, это был псевдоним, под которым скрывался друг (или друзья), сочинивший его. Возможно, Беллини перед отъездом читал это длиннейшее послание, занявшее две газетные колонки, набранные мельчайшим шрифтом.

Однако впечатление оно произвело отнюдь не такое, на какое рассчитывал его автор. При всех благих намерениях письмо Мариетти было столь же неубедительным, сколь и растянутым. Вместо опровержения лживых выпадов и обвинений Романи с помощью точных дат и ссылок на свидетелей Мариетти предпочел оспаривать их пространными рассуждениями, и полемический спор утратил остроту, увязнув в бесплодном и нудном многословии.

Единственная колкость в адрес Романи, прозвучавшая убедительно и сжато, — это фраза насчет бестактности поэта, вовлекшего в спор «некоторый момент», не имевший к нему никакого отношения. «Еще одно доказательство слепой злобы и полнейшего неуважения, — заключает Мариетти, — вы дали в вашем письме, когда, не зная, как еще обрушиться на Беллини, не постыдились намекнуть на «некоторый момент», хотя как человек воспитанный, вы ни в коем случае не должны были его касаться. Не буду больше ничего говорить по этому поводу, — завершает он, — потому что очень опасаюсь пробудить в вас столь сильный укор совести, что он омрачит славу, какую вы надеетесь приобрести этим вашим злобным письмом, которое, если взглянуть на него спокойно, сами увидите, было написано в несчастливую минуту вашей слабости».

Под письмом Мариетти издатель газеты поместил короткую реплику, в которой сожалел об этих бесполезных препирательствах, не приносящих ничего хорошего, и выражал огорчение, что «двое выдающихся, талантливых людей, которые должны были бы вместе, в дружбе и согласии, еще больше прославить свои имена на поприще столь благородного искусства и возвеличить славу Италии, вместо этого опускаются до поистине ребяческих споров и едва ли не женской болтовни».

Слова, несомненно, справедливые, в которых чувствуется желание примирить спорщиков. Но Романи, уже слишком распаленный, не слышал на это ухо, как, впрочем, показал, что не заметил и последнюю колкость Мариетти. В пылу полемики он думал только о том, как уничтожить своих врагов. Почувствовав, как опытный писатель, что тон и стиль письма Мариетти может погасить спор, он вновь набросился на своих противников и тотчас опубликовал в газете «Эко» новый ответ. В нем Романи ловко подменил суть спора и обернул все приведенные аргументы обвинения против самого обвинителя.

Что же касается упрека в том, что поэт намекнул на «некоторый момент», то теперь он едва упоминает о нем, но присоединяет к нему другую инсинуацию, утверждая, будто отъезд Беллини в Лондон очень похож на бегство человека, у которого земля горит под ногами. «Беллини снова исчез... Но я вижу пароход, с необычайной поспешностью пересекающий Ла-Манш и оставляющий за собой длинный шлейф черного дыма... На этом пароходе знаменитый паломник... И я снимаю перед ним шляпу и восклицаю: маэстро Винченцо! И на этот раз ваша Минерва ввела вас в заблуждение, не поняв сути спора и переоценив силу ваших защитников. Да будет она более удачлива впредь! И пусть поможет вам перечеркнуть в Англии ошибки, которые вы допустили в Италии!..»

Это был последний комок грязи, какой Феличе Романи бросил в Винченцо Беллини, у которого «сердце было разорвано на части и душа истекала слезами». Музыкант не смог позабыть гадкие выдумки, какие тот, с кем он шесть лет делился своими мечтами, волнениями и разделял славу, обрушил на него, чтобы обвинить и унизить. И свое огорчение Беллини выразит в горьком, но мягком упреке, который выскажет поэту спустя год, когда восстановит с ним дружеские отношения.

Он вернется к этому инциденту не потому, что не смог простить друга, а потому, что захочет показать обидчику, как кровоточат его раны. Вот какими словами Беллини оправдывает себя перед историей:

«Сколько ожесточенных статей обрушил ты на своего друга! Ты говоришь, что всегда любил меня и любишь, и теперь пишешь Бордезе: — Я не переставал любить его, потому что знаю, что вина была не только его, что его подстрекали неблагоразумные друзья, что он был обманут разными людьми, которым хотелось разлучить нас. — Но если ты всегда был уверен во всем этом, зачем же писал и печатал в газетах яростную клевету на меня? И совесть не мучает тебя за всю эту ложь, что ты обрушил на меня? Разве я не провел у твоего порога весь июнь и июль до 10 августа? А после августа и после того, как 10-го сентября я уехал в Бергамо, чтобы поставить «Норму», разве я не приехал в Милан, где оставался до 7 декабря? Разве ты не уверял меня, что с выбором сюжета надо подождать, пока не прибудут пьесы из Парижа? А кроме того, разве ты не добавлял без всякой нужды другие обиды, не имеющие отношения к делу? И после этого ты говоришь, что очень любил меня?»

Каждый вопрос — словно удар молотком по совести Романи, которому не оставалось ничего другого, как поспешить в открытые братские объятия Беллини, издали протянувшего ему руки в уверенности, что возобновятся их сотрудничество и общие успехи. Однако гордый Романи, хоть и растроганный и раскаявшийся, все же до конца будет стараться спасти свой престиж. Вспоминая — в некрологе Беллини — о размолвке, он напишет: «Это было время, которого мы оба потом стыдились». А по существу, однако, стыдиться должен был только он один.

XXVII
ТЕАТРАЛЬНАЯ ВСТРЕЧА ДВУХ АРТИСТОВ

Приглашение отправиться в Лондон поставить там на сцене Кингс-театра («Королевского театра») свои оперы, как известно, было желанным событием, о котором Беллини мечтал еще с 1828 года, когда ему пообещал этот ангажемент муж сопрано Мерик-Лаланд, собиравшийся показать «Пирата», новую для лондонской публики оперу. Известно также, что тогда осуществить поездку Беллини не удалось из-за вмешательства Пачини, который, лишь бы заполучить контракт, согласился на более низкий гонорар, чем тот, который запросил Беллини.

Известно и то, что Беллини нисколько не обиделся на него за «подножку», которую подставил ему бесчестный соотечественник; напротив, предпочел, чтобы английская публика по-прежнему ожидала его, а он приедет к ней, когда еще сильнее упрочит свою славу. События подтвердили правоту маэстро. Теперь, спустя пять лет, он ехал в Лондон по особому приглашению Лапорта, импресарио Кингс-театра, поставить «Пирата», «Капулети и Монтекки» и «Норму» — оперы, которые должны были петь такие знаменитые певцы, как Джудитта Паста, Донцелли, Рубини, Тамбурини и Галли. В том же сезоне — с мая до конца июля 1833 года — намечались постановки опер: «Медея» Майра, «Анна Болейн» Доницетти и «Танкред» Россини.

Уезжая из Милана, Беллини был уверен, что уже в августе вернется назад, и оставил свои вещи в квартире, которую снимал в квартале Тре Монастери, где жил с тех пор, как переехал из Борго Монфорте, со слугой, неким Джованни (маэстро предпочитал называть его Джаннетто), фанатичным защитником музыки своего хозяина, готовым в любую минуту пустить в ход кулаки, так

сильно он был убежден в абсолютном превосходстве сочинений маэстро над всеми прочими, какие попадали в театр.

Эта квартира была в каком-то смысле миром Беллини, возможно, его первым собственным домом, и он постепенно обставлял свое жилище, пользуясь советами синьоры Джудитты Турина. Понемногу помогали в этом и другие друзья: несколько дам даже вышили для гостиной большой ковер с изображенными в центре и по углам корзинами цветов и названиями четырех опер маэстро, которые получили тогда крещение у миланской публики — «Пират», «Чужестранка», «Сомнамбула» и «Норма», причем каждая надпись была увенчана лавровым венком. А синьора Джудитта Турина, возможно, в благодарность за посвящение ей «Чужестранки», подарила композитору прикроватный коврик, в центре которого была вышита финальная сцена из этой оперы. Украшением квартиры был портрет Беллини, написанный художником Карло Ариенти летом 1832 года — музыкант изображен на фоне клубящихся облаков во весь рост, со сложенными на груди руками и взглядом, устремленным куда-то вдаль. Этот портрет очень нравился Беллини, но маэстро не оставил его у себя дома, очевидно, повинуясь какому-то предчувствию. Он захотел подарить портрет другу Флоримо и попросил синьору Турина, которой поручил на время своего отсутствия заботу о квартире, а также о своих денежных делах, отправить его в Неаполь. И затем уехал в Лондон, не сомневаясь, что вскоре вернется.

Поездка длилась, видимо, около восемнадцати дней, если учесть длительную остановку в Париже, где Беллини, уже известный своими операми, встретил друзей, поклонников и даже имел тайное свидание с директором «Гранд опера», который на протяжении нескольких дней уговаривал его написать оперу на французском языке для крупнейшего парижского театра. «Это льстит моему самолюбию», — признался Беллини одному своему другу, но не потерял при этом голову. Он хотел ясно представить все последствия своего решения и повел себя так, как обычно поступал в подобной ситуации. Не обещал, но и не отказывался, а вежливо ответил, что окончательный ответ даст через месяц-другой или же в конце июля, когда снова будет в Париже. И, лелея эту надежду, покинул Францию. Вскоре он приехал в Кале и сел на пароход, идущий в Англию. Когда пересекали Ла-Манш,

возможно, из-за резкой перемены погоды или из-за любознательности (он был любопытен, как дитя) маэстро долго оставался на верхней палубе и сильно простудился. Болезнь длительное время не оставляла его.

В Лондон пароход прибыл на закате. Впечатления Беллини от этого огромного города похожи на восторг ребенка, увидевшего какое-то фантастическое зрелище.

Английская столица явилась перед ним как «бесконечная иллюминация», тайна которой сразу же очаровала его. «Я был настолько сражен таким богатством света и красок, — расскажет он потом друзьям, — что захотел в одиночестве побродить вдоль широких улиц и по нескончаемым берегам туманной Темзы, по пустынным паркам, таким прекрасным, напоенным в эту весеннюю пору ароматами цветов». Наконец-то он мог позволить себе уйти в самую фантастическую из реальностей. И, бродя по городу без всякой цели, он разрешил себе отдаться мечтаниям, предаться безмятежным размышлениям, свободно вздохнуть наконец после стольких неприятностей, испытать облегчение, какое всегда приносит новый мир, новая обстановка, рождающая волну новых надежд.

Это блуждание по городу, которое словно возродило его, навсегда запомнилось маэстро. «Не могу забыть, — заключает он, — впечатление, произведенное на меня этим загадочным Лондоном, который обилием света стремится одолеть постоянный туман». Свет этот, ворвавшийся в его душу, окончательно рассеял последние следы огорчений и печали.

В Лондоне Беллини жил на Олд Берлингтон-стрит, 3, где остановились супруги Паста и, возможно, другие итальянские певцы. Главное удобство этого заведения — то ли гостиницы, то ли пансионата — заключалось в том, что оно находилось поблизости от Кингс-театра. Это достоинство весьма оценили артисты, а с ними и Беллини, когда начались представления его опер.

Оказавшись в первые дни свободным от дел, музыкант воспользовался этим обстоятельством, чтобы освоиться в английской столице, увидеться со старыми знакомыми и приобрести новых друзей. Первым, кого он встретил тут, был, конечно, Микеле Коста, его давний товарищ по консерватории, который стал теперь художественным руководителем Кингс-театра. Для новых знакомств Беллини использовал обычные рекомендательные письма, какими друзья снабдили его перед отъездом из Италии, адресовав их людям, чье покровительство, несомненно, могло быть ему

полезно в Лондоне. В частности, Лампери рекомендовал его графу Номис ди Поллоне, послу короля Сардинии в Англии, а маэстро Крешентини написал герцогине Гамильтон, бывшей в молодости, в Неаполе, его ученицей, а теперь занимавшей высокое место в великосветском обществе английской столицы.

Возможно, направляясь в дом герцогини Гамильтон, Беллини сделал для себя удивительное открытие. Он увидел человека, несшего длинный шест, к которому были прикреплены две склеенные оборотными сторонами театральные афиши. Такая передвижная уличная реклама поначалу удивила Беллини, показалась весьма забавной. Когда же он подошел поближе и прочитал афишу, то обнаружил, что вечером в театре Друри-Лейн дается его «Сомнамбула» на английском языке, а в главной роли выступает знаменитая Малибран [1].

[1] Малибран, Мария Фелисита (1808—1836) — колоратурное меццо-сопрано, сестра Полины Виардо-Гарсиа. В 1825 году дебютировала на оперной сцене в Лондоне. С 1832 года гастролировала по Италии (в том числе в Ла Скала). Певица обладала особенной выразительностью и красотой тембра. Лучшие ее партии: Норма, Амина, Джульетта, Дездемона («Отелло» Россини), Розина. Среди портретов великой певицы самый известный принадлежит кисти Л. Педрацци. Он находится в музее театра Ла Скала. Недавно история этого полотна приобрела интереснейшее продолжение, о котором рассказал журнал «Музыкальная жизнь» (1987, № 2) в заметке «Загадка парадного букета». Мы воспроизводим ее здесь почти полностью: «Портрет одной из самых блестящих звезд оперной сцены прошлого века Марии Малибран давно украшает экспозицию музея знаменитого миланского театра Ла Скала и долгое время безусловно считался произведением малоизвестного итальянского живописца Луиджи Педрацци. Но недавние исследования советских искусствоведов И. Бочарова и Ю. Глушаковой дали серьезные основания для новой версии атрибуции полотна. Работая над книгой «Карл Брюллов. Итальянские находки», авторы занимались архивными изысканиями, встречались с людьми, в памяти которых сохранились семейные легенды, связанные с именем выдающегося русского живописца, долгое время жившего и работавшего в Италии. Так, им стала известна легенда о портрете одной актрисы, которую Брюллов написал с букетом цветов, расположенных так, что из первых букв их названий слагалось его имя. Начались поиски таинственного букета — до наших дней дошло немало портретов знаменитых актрис и оперных певиц, выполненных кистью Брюллова. И этот букет был найден на портрете Малибран, хранящемся в музее Ла Скала. Из первых букв названий цветов по-итальянски слагается имя Карло — Camelia, Accanto, Rosa, Lappolo, Olea. Однако возникшую догадку надо было обосновать, найти серьезные доводы в ее пользу — мы же помним, что под портретом 1834 года многие десятилетия стоит имя автора — Луиджи Педрацци. Иначе объясняет музей и «шифр» букета — это имя возлюбленного Марии Малибран, скрипача Карло (Шарля) Берио, с которым она связала свою жизнь после развода с Малибраном. Но эта версия, как и авторство Педрацци, не подтверждается документально. Советские исследователи нашли аргументы, которые поколебали устоявшуюся атрибуцию старинного портрета. Вот некоторые из них.

Могло ли так случиться, что Брюллов, написавший портреты всех выдающихся певиц Ла Скала, своих современниц, обошел вниманием самую яркую актрису, талант которой высоко ценил? «Пение он любил до восторженности, — вспоминал художник Е. Маковский. — Рассказывал о заграничных артистах, отдавал преимущества госпоже Малибран...» В пользу новой гипотезы — общий сравнительный анализ художественных средств, композиции, колорита, моделировки, проведенный на примерах многих портретных работ Брюллова итальянского периода. А главное — от всего образа Малибран лучится та же радость бытия, то же чувство душевной гармонии, которые отличают всю серию брюлловских портретов деятелей итальянской культуры середины 30-х годов. Однако как бы ни была привлекательна для нас версия брюлловского авторства, нельзя не считаться с очевидным — характер живописи несколько необычен для русского художника: он писал тонкими прозрачными мазками, а на портрете толстый корпусной слой. Есть сомнения в некоторых приемах композиционного решения и колористических особенностях. Так, может быть, перед нами сделанная все же Педрацци и слегка видоизмененная копия с оригинала работы Карла Брюллова? Ведь Луиджи Педрацци был церковным живописцем и как портретист известен лишь приписываемым ему холстом из музея Ла Скала. Ответить окончательно на вопрос — кто написал самое замечательное изображение певицы, помогут только дальнейшие изыскания. Загадку парадного букета Марии Малибран еще предстоит разгадать».

Это открытие было для Беллини подобно удару молнии. Он много слышал о необыкновенном таланте певицы, француженки по месту рождения, испанки по национальности и «гражданки мира» по непоседливости. Малибран была дочерью знаменитого тенора Мануэля Гарсиа [1], который обучал ее искусству пения и актерскому мастерству со строгостью, граничившей с тиранией. Но, сумев ввести в границы искусства ее бурный врожденный темперамент, он сделал из нее великолепную артистку.

В 1833 году Марии Малибран исполнилось двадцать пять лет, но ее жизнь уже была переполнена событиями. Дебютировала она в шестнадцать лет, покорив своим голосом Францию и Испанию. В восемнадцать лет отправи-

[1] Гарсиа, Мануэль (1775—1832) — испанский певец, гитарист, композитор и вокальный педагог. Родоначальник семьи известных вокалистов. С 1808 года пел в Итальянском театре в Париже, гастролировал в разных странах. Был первым исполнителем партии графа Альмавива в «Севильском цирюльнике» Россини (Рим, 1816).

лась в Америку, где вышла замуж за престарелого банкира Малибрана, с которым вскоре разошлась из-за несходства характеров, и вернулась в театр, увеличивая день ото дня свой исключительный успех.

Полное завоевание Италии произойдет в следующем году, но Беллини уже доводилось слышать о ней, как о некоем чуде. Он знал, что любая подготовленная ею партия приобретала особую выразительность, потому что исполнять роль для Марии Малибран означало прожить ее в музыке и на сцене. Вот почему стали знаменитыми ее Дездемона, Розина, Семирамида и другие героини, к которым она прибавила теперь и нежную Амину, выбрав ее, несомненно, потому, что роль была близка ее сердцу.

Прочитав переносную афишу, Беллини позабыл, что находится на оживленной лондонской улице. Он больше ничего уже не видел и не слышал — он думал только об одном: о том, что Мария Малибран в этот вечер будет петь в его «Сомнамбуле», что совершенно необходимо послушать ее и хорошо бы сделать это инкогнито.

По-видимому, сделать это было нелегко, поскольку он, находясь в Лондоне всего несколько дней, успел познакомиться только с людьми театра. Но на помощь пришла герцогиня Гамильтон. Приветливо встретив маэстро, который весь светился от радости, она поинтересовалась, в чем причина столь прекрасного настроения. Узнав о его желании присутствовать инкогнито на спектакле, герцогиня любезно пригласила Беллини составить ей компанию и вечером быть почетным гостем в ее ложе в театре Друри-Лейн.

Поначалу впечатление от исполнения оперы было у Беллини удручающим. Но пусть он сам расскажет об этом:

«У меня не хватает слов, — пишет Беллини Флориmo, — чтобы передать тебе, как была истерзана, вымучена или, как говорят неаполитанцы, «ободрана» моя бедная музыка этими англичанами, тем более что пели ее на языке птиц, скорее всего попугаев, который понять я был не в силах». Но в этом отчаянном письме имелись и нотки утешения: «Только когда пела Малибран, я узнавал свою «Сомнамбулу». Но, возможно, даже в эти минуты он еще не смог по достоинству оценить превозносимую всюду певицу. Она открылась ему во всем блеске лишь в самом финале оперы, когда исполнила заключительную кабалетту.

«Но в аллегро последней сцены, — отмечает Беллини, — а точнее в словах «Ah, m'abbraccia!» («Ах, обними меня!») она вложила столько чувства, с такой искренностью произнесла их, что поначалу удивила меня, а потом доставила огромное удовольствие». И тут произошло непредвиденное. Обнаружив, что его замысел выражен с такой же пылкостью чувств, какую он вложил в свою музыку, маэстро не смог сдержать радость, охватившую все его существо, и в неудержимом экстазе громко выразил свой восторг.

«Забыв о том, что нахожусь в английском театре, забыв об аристократическом этикете и уважении к даме, справа от которой я сидел в ложе второго яруса, отбросив скромность (какую каждый автор должен выказывать, даже если и не отличается ею), я первый закричал во все горло: «Браво! Браво! Молодец!» и изо всех сил захлопал в ладоши».

Публика поначалу была изумлена, а потом начала возмущаться. Такое немыслимое вторжение в партию, совершенное каким-то бешеным юнцом, было чересчур вызывающим для чопорной английской знати, и этот инцидент мог вызвать обратную реакцию — если не осуждение оперы, то по крайней мере холодный прием ее, а также и певицы. «Мой чисто южный порыв, даже, я бы сказал, вулканический, совершенно необычный для такой холодной, расчетливой и педантичной страны, как Англия, — продолжает Беллини, — поразил и удивил детей Альбиона, которые стали спрашивать друг у друга, кто этот смельчак, позволивший себе подобное».

Беллини так никогда и не понял, как же публика мгновенно раскрыла его инкогнито, ведь никто не сообщал, что он находится в театре, и вмиг все неожиданно изменилось. «Спустя несколько мгновений, узнав, что я автор «Сомнамбулы», публика устроила мне такую овацию, что из скромности я вынужден промолчать об этом, не сказав ничего даже тебе». К счастью, скромность не помешала ему продолжить рассказ о событиях этого вечера, который, несомненно, был одним из самых прекрасных в его творческой жизни.

«Не довольствуясь безумными аплодисментами, — продолжает Беллини, — (даже не помню, сколько раз я раскланивался из ложи, в которой находился), публика потребовала от меня непременно выйти на сцену, куда я был едва ли не вытащен толпой молодых людей, называвших себя восторженными поклонниками моей музы-

ки, но которых я не имел чести знать». И неважно, что он не был раньше знаком с ними лично. Их сблизила его музыка. В тот вечер ликующая юность в пылу восторга выразила свою благодарность музыканту и исполнительнице главной роли, которой они были обязаны минутами наивысшего душевного волнения.

Известие о том, что в театре присутствует Беллини, буквально потрясло певцов, особенно их обрадовало, что в ответ на громкие аплодисменты он направился на сцену. Солисты и хористы поспешили ему навстречу, чтобы еще за кулисами приветствовать маэстро.

«Впереди всех шла Малибран, — рассказывает музыкант, — она бросилась ко мне на шею и в самом восторженном порыве радости пропела несколько моих нот «Ah, m'abbraccia!» («Ах, обними меня!»)». Больше она ничего не произнесла. Но и этого бурного и неожиданного приветствия было достаточно, чтобы Беллини, и без того уже чрезмерно возбужденный, утратил дар речи. «Мое волнение достигло предела. Я не мог выговорить ни слова и совсем растерялся...» Настолько растерялся, что пришлось напомнить ему — его ждут на сцене, ждет публика, продолжавшая неистово аплодировать и вызывать маэстро. «Бурные непрекращающиеся аплодисменты английской публики, которая, накалившись, становится просто безумной, требовали нас на сцену», и Малибран вывела его к рампе.

«Мы вышли, держась за руки: все остальное ты в силах представить себе сам. Я же могу сказать тебе только, что не знаю, доведется ли мне когда-нибудь еще в жизни пережить бóльшее волнение».

Таково было шумное появление Беллини в высшем свете английской столицы: и отпала необходимость лично представляться тем или иным семьям, к которым его направляли итальянские друзья с рекомендательными письмами.

На другой же день после этого памятного вечера ему посыпались приглашения «на праздничные балы, в театры, на обеды, концерты, на загородные виллы и т. д.». И он пользовался в какой-то мере этими приглашениями, потому что беззаботная жизнь в богатом обществе нравилась ему, к тому же он мог приобрести знакомства и подружиться с высшими представителями того класса, который в Англии обычно делал плохую или хорошую погоду повсюду. С другой стороны, в эту пору у него еще

было свободное время для увеселений, потому что его работа в Кингс-театре начнется только во второй половине мая, когда приступят к постановке «Пирата», а пока на сцене шли «Медея», «Танкред» и «Анна Болейн».

Радостно встречаемый всеми, 16 мая, то есть спустя две недели после приезда в Лондон, который он назовет «первым городом в мире», Беллини написал другу Лампери: «Я знаком со всем Лондоном, и все приглашают меня». Нам известно, что Беллини принимал участие в одном концерте, поначалу как гость, а потом и как исполнитель, в доме маркизы Лендсдауней, в котором пели Малибран, Джудитта Паста, Рубини, Тамбурини и Галли. «Слава богу, все прошло благополучно, — писала Паста своей матери, — ты ведь знаешь, что эта маркиза хочет, чтобы я постоянно давала у нее свои концерты, вот почему я довольна, что все получилось хорошо. Беллини был слушателем, однако оказался так добр, что аккомпанировал мне «Casta diva», которая очень понравилась...»

Это было первое публичное исполнение в Лондоне арии из «Нормы», потому что опера должна была идти в театре после «Пирата», в начале июня в бенефис Джудитты Паста. Новинка эта, конечно, весьма польстила музыкальному самолюбию хозяйки дома.

Еще один отзвук светской жизни Беллини в Лондоне можно найти в письмах, отправленных им в конце июня Сантоканале, которому он, расхвалив размах английской столицы, перечисляет различные вечерние приемы: «Все они способны развеселить самое печальное существо на свете». И заключает: «Одним словом, живу я здесь счастливо и безмятежно».

Эту блестящую, головокружительную жизнь Беллини вел до конца мая. Ему нравилось развлекаться, как нравится это всем молодым людям, и к тому же ему хотелось забыть огорчения минувших дней. Но подобная карусель не давала ему передышки: «От всех этих развлечений я уже задыхаюсь...» — восклицал Беллини. Задыхалась его душа, потому что ему необходимы были спокойствие и сосредоточенность для глубокой внутренней работы.

Он горячо увлекся Малибран, и причиной тому было спетое ею приветствие и объятия, которыми она встретила его за кулисами театра. Для певицы, экспансивной от природы, этим все тогда и закончилось, она не могла ничего больше добавить к тем нескольким нотам. Для Беллини, натуры легко воспламеняющейся, после этой встре-

чи все только началось: то, чего не сказала ему Малибран, он придумал сам, неверно истолковав (и увлек за собой будущих своих биографов, которые продолжали ошибаться и после того, как он сам был вынужден понять свое заблуждение) то сердечное, дружеское проявление чувств к маэстро, чью музыку исполняла, так мило воспользовавшись его же фразой, потому что не могла придумать ничего лучшего, чтобы самым искренним образом выразить ему свое уважение.

Но Беллини в тот момент гораздо больше, чем на ее приветствие, обратил внимание на нее как на женщину и был очарован ею, что, впрочем, происходило с тысячами и тысячами зрителей, ее поклонников. К сожалению, Беллини не был простым зрителем, и его пылкая фантазия тотчас же построила самые радужные воздушные замки.

Речь шла — и это сразу бросается в глаза — о способности Беллини воспламеняться любовью с первого взгляда, а неистовое начало его бурной страсти обычно заставляло тревожиться его друзей, прежде всего Флоримо, который лучше других знал слабости своего друга, особенно его способность «влюбляться до безумия». Флоримо прекрасно понимал, что это вопрос времени, но пока в душе Беллини полыхал этот пожар, следовало быть настороже и попытаться умерить пыл маэстро. Флоримо оставалось поэтому только одно: ждать конца пожара, тем более что огонь распространялся с одной стороны. Пока же ничего нельзя было предпринять, надо было терпеливо выслушивать излияния и фантазии Беллини.

«С этого момента, — писал Беллини Флоримо, — я стал близок с Малибран». Вот первый из серии воздушных замков, ибо близость эта, которая потом обернулась крепкой дружбой, сводилась лишь к частым визитам Беллини к певице и взаимному обмену комплиментами. «Она высказала мне свое восхищение, какое питала к моей музыке, а я — свое восхищение ее огромным талантом». Единственное известие, которое порадовало Флоримо, заключалось в следующем: «И я пообещал написать для нее оперу на сюжет, который будет отвечать ее душе. Эта мысль необычайно волнует меня, мой дорогой Флоримо!»

Это сообщение утешило друга — давно пора Беллини приняться за работу. И его влюбленность могла стать прекрасным стимулом, а обещание написать оперу можно было считать наполовину обязательством. Только этот

стоящий результат — единственный — принесло увлечение маэстро Марией Малибран. Однако в те дни об опере говорилось только как об уже сформулированном и данном себе обещании. А когда она будет выполнено, этого не мог знать даже сам Беллини.

Пока же, постоянно находясь в обществе певицы, глубокий истолкователь женской души (вечное свидетельство тому — Имоджене, Джульетта, Амина и Норма), Беллини старался как можно лучше понять ту, кто будет воплощать его новую героиню, которую он наделит самыми тонкими струнами души исполнительницы.

Флоримо, читая его длинные письма, спрашивал себя, каким образом Беллини снова обретет наконец самого себя и, самое главное, — когда. Пока же бесполезно было сдерживать его. В театральных кругах заметили, как он старался достойно маскировать свои чувства к Малибран. Из друзей лишь Джудитта Паста позволила себе посоветовать ему быть осторожнее, но и она понимала, что только время лечит подобные болезни.

Увлечение и в самом деле начало затихать, едва Беллини принялся работать над постановкой своих опер. Репетиции вернули его к действительности, он сумел здраво взглянуть на мир и понял, что вел себя как мальчишка. Ему помогла образумиться и решительная манера Малибран, сумевшей внушить пылкому катанийцу, что за любовь он принял глубокое чувство восхищения ее талантом, которое никогда не выходило за пределы дружбы.

И с тех пор отношения между Беллини и Малибран оставались самыми сердечными и теплыми. Певица была неплохой художницей. Она написала миниатюрный портрет Беллини и подарила ему брошку со своим автопортретом. Музыкант ревностно берег эти подарки.

«Пират» был показан 31 мая 1833 года в бенефис Рубини. Все нашли, что опера имела еще бóльший успех, чем в 1831 году, когда впервые прозвучала на этой сцене. Очевидно, теперь исполнение было намного лучше благодаря участию Джудитты Паста, Рубини и Тамбурини, а также и потому, что репетициями и постановкой руководил сам автор.

Чтобы вывести на сцену «Норму», понадобилось двадцать репетиционных дней. Беллини неустанно заботился о том, чтобы опера, признанная лучшим его творением, была представлена английской публике, слушавшей ее впервые, в самом лучшем виде, вплоть до малейших нюансов исполнения. С этой целью он попросил у импре-

сарио Лапорта больше репетиций, чем обычно. Его поддержал муж Джудитты Паста, поскольку опера должна была идти в бенефис его жены. Он тоже хотел, чтобы Беллини имел возможность подготовить спектакль исключительный. Лапорт согласился и не пожалел о своем решении. Джудитта Паста в «Норме» превзошла себя. Ее успех в этой роли был выше, нежели во всех предыдущих партиях, исполненных певицей прежде. Восторг публики был беспределен. Однако отзывы в прессе оказались довольно холодными. Проследим за событиями лондонской премьеры «Нормы» по письму, которое Джузеппе Паста отправил своей теще: «Благодаря тому, что я убедил Лапорта предоставить больше репетиций, а также благодаря тому, что Беллини сам управлял хором и оркестром, опера была подготовлена, как никакая другая из итальянского репертуара в Лондоне, потому и успех ее превзошел все ожидания Джудитты и надежды Беллини». По ходу спектакля «было пролито немало слез и во втором акте вспыхнули необычайные аплодисменты. Джудитта, казалось, полностью перевоплотилась в свою героиню и пела с таким подъемом, на какой способна лишь тогда, когда ее побуждает к этому какая-то необыкновенная причина». В том же письме к матери Джудитты Паста Беллини в постскриптуме подтверждает все, что сообщил ее муж: «Ваша Джудитта вчера восхитила до слез всех, кто присутствовал в театре, я никогда не видел ее такой великой, такой невероятной, такой вдохновенной...»

Между премьерой «Нормы» и постановкой «Капулети» прошел ровно месяц. Беллини провел его в обществе английских друзей, «которые исключительно любезны» и умеют развлечь его. Но теперь в беззаботный тон писем стала вкрадываться и тоскливая нота.

И хотя в Лондоне жизнь его «текла в блаженстве», Беллини все-таки начинает ощущать себя не таким «счастливым, каким был на родной Сицилии, когда провел там те короткие месяцы!!!». Три восклицательных знака — словно три вздоха. Мир, который еще месяц назад казался ему сияющим голубизной и золотом, теперь стал окрашиваться в темные тона. И опять возникает мечта вернуться на свой далекий остров, но «пока еще не думаю, что это произойдет скоро, однако позабочусь, чтобы встреча с моей родной землей не откладывалась надолго».

Успех «Нормы», несомненно, приумножил известность Беллини в Лондоне, и мы не ошибемся, если отнесем к

этому времени аудиенцию, которую дала маэстро королева Англии, супруга короля Георга IV, она преподнесла ему «дорогое кольцо», и музыкант присоединил его к своим сувенирам — миниатюре Малибран и кинжалу, подаренному леди Кристиной Дадли Стюарт. Другой его визит отмечен в дневнике леди Морган, в доме которой он вместе с Джудиттой Паста исполнил целый акт из «Нормы».

27 июня 1833 года в Кингс-театре состоялся вечер в честь импресарио Лапорта, которому все находившиеся в Лондоне итальянские артисты пожелали выразить свое особое уважение. Была показана «Норма» с тем же составом исполнителей — опера, имевшая наибольший успех в сезоне. В перерыве между первым и вторым действием Малибран исполнила две арии и финальную сцену из «Отелло», а Никколо Паганини восхитил публику одним из своих потрясающих сочинений для скрипки. После второго действия знаменитая Тальони[1], встреченная бурными аплодисментами, исполнила танец из балета «Сильфида», который прославил ее на весь мир.

«Театр и публика блистательны», — отмечает репортер и завершает свой отчет восхвалением усилий импресарио Лапорта, стремившегося доставить удовольствие своей публике.

«Капулети» были исполнены 20 июля. В спектакле пели Паста (Ромео), Мерик-Лаланд (Джульетта), Донцелли (Тебальд) и Галли (отец Джульетты). Поскольку опера была менее сложной и менее зрелищной, чем «Норма», Беллини старался очень тщательно подготовить ее вокально. Но английская пресса отнеслась к спектаклю еще более прохладно, нежели к «Норме», и прежде всего «Таймс», в рецензиях которой чувствуется некоторая снисходительность: благосклонно оценивая каждый отдельный номер оперы, газета, однако, не принимает ее всю в целом.

Не следует забывать, что речь идет о трагедии Шекспира, переделанной в оперу — англичане относятся к этому очень придирчиво, тем более что в либретто Романи характеры и сюжет сильно изменены. Корреспондент «Гадзетта ди Венеция» поспешил сообщить о недовольстве «Таймс». Его письмо Локателли тоже постарался поскорее опубликовать.

---

[1] Тальони, Мария (1804—1884) — великая итальянская балерина, яркая представительница романтического балета.

«Некоторые газеты объявили, не знаю почему, войну бедному Беллини, — пишет корреспондент и пытается угадать причину. — Наверное, потому, что молодой маэстро не захотел преклонять колени перед алтарем дряхлых фолиантов». Возможно, он не ошибался.

Осуществив постановку «Капулети», Беллини выполнил свои обязательства перед лондонским театром. Месяцем раньше в письме Сантоканале он сообщил другу о планах на ближайшее время: «До конца июля уеду в Париж, где думаю задержаться до 20 августа, поэтому если захотите сообщить мне новости, посылайте их или в Париж или в Милан, где я буду 26 или 28 августа». К сожалению, столь четко намеченная программа была нарушена из-за целого ряда непредвиденных и досадных обстоятельств, которые вынудили Беллини отложить на время возвращение в Италию.

Беллини оставался в Лондоне до самого закрытия сезона в Кингс-театре и задержался еще на несколько дней, чтобы отправиться в обратный путь вместе с супругами Паста — по крайней мере до Парижа, где они собирались ненадолго остановиться. Последнее сообщение о пребывании Беллини в Лондоне мы находим в дневнике леди Морган. Для семьи, где жили только музыкой и искусством, это был один из привычных эпизодов, но для нас он приобретает особое значение, главным образом из-за исполнителей.

4 августа Беллини пришел к леди Морган с прощальным визитом. Его сопровождал маэстро Габусси, молодой, многообещающий итальянский музыкант, автор нескольких опер. «Беллини и Габусси, — записала Морган, — пели и играли, как ангелы...» Конечно, были исполнены фрагменты из их собственных опер или же другие произведения, любимые хозяйкой дома. Когда они сидели за фортепиано, вошел Люсьен Бонапарт, брат Наполеона, проживавший теперь с семьей в Лондоне, куда ему пришлось перебраться после революции 1830 года, изгнавшей его из Парижа. Разговор пошел об Италии, все стали превозносить эту страну и спели в ее честь:

Ты прелестна, Италия,
Как изящный цветок.
Храним в своем сердце
Каждый твой лепесток
Зеленый, белый и красный —
Символ страны прекрасной!

«Люсьен, — добавляет леди Морган, — был необычайно взволнован и растроган» [1]. Тронуты были и Габусси с Беллини, вложившие лучшие чувства в это вокальное приветствие — приветствие, с которым они обращались к далекой родине, вспоминая о минувших днях; в нем звучали любовь к отчизне и тоска по ней, заставившая пролиться не одну слезу.

XXVIII
В ПАРИЖЕ БЕЗ ЕДИНОГО ДРУГА

«Подписав контракт с Лондоном, я отправился туда и поставил там некоторые свои оперы. Когда же по пути остановился в Париже, директор Гранд-опера выразил желание, чтобы я написал оперу, и я ответил, что охотно сделаю это, но по возвращении из Лондона. И в самом деле, спустя пять месяцев я снова оказался в Париже, но возобновив разговор с вышеназванным директором, мне не удалось ни о чем с ним договориться по причине несходства интересов. Тогда антреприза Итальянского театра сделала мне предложение, которое я предпочел, потому что гонорар был выше того, что я обычно получал в Италии, хотя и не слишком большой. К тому же в этом театре такой превосходный состав исполнителей. И наконец, этот контракт давал мне возможность жить в Париже за чужой счет».

Такими словами Беллини начинает свой рассказ дяде Ферлито, попросившего музыканта написать «Историю моих дел и поступков с тех пор, как я покинул Италию». Беллини отправил письмо в апреле 1835 года, то есть примерно через двадцать месяцев после событий, о которых он сообщает, и поэтому в нем мало подробностей. Однако, кроме этого письма, у нас нет никакого другого документа, какой помог бы расположить в хронологическом порядке самые важные события, происшедшие в жизни катанийского музыканта с того времени, как он появился в Париже, и до заключения контракта с дирекцией Итальянского театра, то есть с августа по октябрь 1833 года. Воспользуемся же этой канвой, чтобы продолжить наше повествование.

Беллини прибыл в Париж не позже 16 августа, то есть во время летних каникул, когда абсолютно все состоятельные парижане разъехались отдыхать. Ясно, что

[1] Бонапарт, Люсьен (1775—1840) — младший брат Наполеона I, подолгу жил в Италии, где папа римский пожаловал ему звание князя ди Канино.

Беллини не мог сразу увидеться с директором Гранд-опера, поскольку его тоже не было в городе. Конечно, первое время музыкант был занят поисками жилья, хотя бы временного, тем более что в эту пору рядом с ним не оказалось ни одного друга. Проводив супругов Паста в Италию, он остался в Париже один. Не было у него в это время и работы, которая помогла бы отвлечься.

Встреча с директором Гранд-опера состоялась, по-видимому, либо в конце августа, либо в первых числах сентября, когда после летней жары начинала пробуждаться жизнь в городе. Беллини, однако, сразу же заметил, что предложение сочинить оперу, сделанное пять месяцев назад, теперь приняло совсем иной вид, не в его пользу. Вот почему «не удалось ни о чем договориться по причине несходства интересов», то есть велика была разница между обещанными условиями в апреле (тогда ему был предложен «гонорар, а также сохранение авторских прав») и теми, о которых шла речь в сентябре.

Очень может быть, что переговоры вылились в целый ряд обсуждений. И должно быть поняв, что дискуссии ни к чему не приведут, Беллини начал обсуждать вопрос о новой опере с дирекцией Итальянского театра — об опере, которая должна была пойти в осенне-зимнем сезоне 1834/35 года. И хотя переговоры велись не с Гранд-опера, все равно они должны были льстить самолюбию Беллини, потому что Итальянский театр в 1835 году «был самым элегантным в Париже. Спектакль в Итальянском театре означал не просто представление оперы на сцене, но и светское действо в зрительном зале». И Беллини не мог упустить еще и эту возможность получить работу и приобрести известность, к которой он стремился в Париже. От нас ускользает, однако, причина, почему от начала переговоров о написании оперы для Итальянского театра до подписания контракта прошло три месяца.

Исходило ли предложение непосредственно от самого театра или Беллини предпринял для этого какие-то дипломатические шаги? Понадобились ли долгие обсуждения, прежде чем пришли к обоюдному согласию? Потребовалась ли чья-либо помощь, чтобы сдвинуть с места подписание контракта, или задержка произошла из-за обычной бюрократической волокиты, тем более что времени было достаточно? Трудно ответить определенно на все эти вопросы. Несомненно, однако, что Беллини не был начинающим автором для Парижа. Его оперы появились в Итальянском театре еще в 1831 году— сначала «Сомнамбула», а через год «Пират» и «Чужестранка». В предстоящем сезоне, в октябре, были объявлены «Капулети» и снова «Пират».

Можно не сомневаться, что предложение написать новую оперу для будущего сезона исходило именно от дирекции Итальянского театра, но вполне возможно, однако, для подписания контракта необходимо было чье-то согласие, пусть даже чисто формальное. И скорее всего согласие должен был дать Россини, авторитетнейший художественный консультант оперных театров в Париже.

Имел ли Россини какое-нибудь отношение к ангажементу Беллини в Итальянский театр, нам неизвестно. Мы знаем только, что катаниец в первое время после появления в парижском музыкальном мире почувствовал в Россини своего недруга. «В ту пору Россини, — писал он дяде, — был моим яростным врагом только как соперник по профессии и т. д. и т. д.». Слова эти с некоторым пояснением он повторит Флоримо. Какая-то доля истины здесь есть, но не такая уж большая, чтобы оправдать тревоги огорченного Беллини, отличавшегося особой впечатлительностью.

Россини в ту пору жил в квартире на четвертом этаже здания Итальянского театра; туда и пришлось подняться Беллини засвидетельствовать свое почтение, как только тот вернулся в город. Возможно, катаниец ожидал от великого маэстро, который четыре года назад в Милане публично хвалил его, более экспансивного, более горячего приема, чем оказалось на самом деле, и холодный, сдержанный тон Россини был скорее проявлением светской вежливости, нежели сердечности.

К этим непосредственным впечатлениям нужно добавить нашептывания некоторых друзей Беллини, которые намекали, будто Россини на своих домашних вечерах иногда поругивал Беллини и «как только мог высмеивал его музыку...».

Возможно, речь шла о какой-нибудь его шутливой пародии или остром словечке, какими Россини любил приправлять беседу, задевая кого-то, но вовсе не из недобрых чувств, хотя высмеивать ближнего, в том числе и самого себя, было весьма присуще его насмешливой натуре. Но Беллини не позаботился проверить или уточнить то, что говорили друзья. Ему достаточно было узнать о насмешках в свой адрес, чтобы сразу забеспокоиться, счесть все, что происходило во вражеском лагере, направленным против него лично, и начать готовить оборону.

Россини был в Париже всемогущ и мог раздавить его, если бы захотел. Но поскольку речь шла о чисто профессиональных интересах, Беллини стал бы защищаться своими операми и прежде всего новой, перед которой тот же Россини должен был бы капитулировать, конечно, если бы отступление маэстро не произошло раньше по каким-то другим причинам, секрет которых мог быть известен только катанийцу.

С появлением на афише Итальянского театра «Пирата» и «Капулети» и с принятием обязательства, хотя еще и не окончательного, сочинить новую оперу либо для этого же театра, либо для Гранд-опера, с которыми Беллини продолжал сепаратные переговоры, у него оказалось достаточно оснований задержаться в Париже еще на некоторое время. И это намерение, открыто высказанное им в сентябре, он повторяет Лампери 18 октября: «Мне кажется, в своем последнем письме я писал тебе, что почти решил провести зиму в Париже и, может быть, договорюсь о чем-нибудь с этими театрами, с которыми веду переговоры...» Это «почти» означает скорее опасение сглазить, чем неуверенность, как и за словами «может быть» скрывается нечто большее, чем простая надежда.

После того как Беллини решил обосноваться в Париже, ему не оставалось ничего другого, как заняться поисками жилища, отвечающего его вкусам и привычкам, и поскорее войти в большой парижский свет, который уже возвращался с загородных дач. Квартиру он снял в двух шагах от Итальянского театра в любопытной постройке, которую называли «Китайские бани». Это было скопление зданий разной высоты с «башней», раскрашенной в цвета, какие мы привыкли видеть на лаковых шкатулках, привезенных из Китая».

Здесь действительно были общественные бани. Но Беллини жил в самой башне, в «нескольких элегантных и удобных комнатах», каждая из которых составляла отдельный этаж этой оригинальной квартиры. Музыкант, конечно, ценил ее преимущество — «удобную близость к Итальянскому театру. Кроме того, из окон башни открывалась восхитительная панорама Парижа. А сами посетители бани меня не беспокоили...»

Связи в высшем парижском свете, с политиками и финансистами, возникли у Беллини на первом же приеме, который был устроен в английском посольстве в столице Франции. «Меня представила, — рассказывает он, — жена посла Англии, с которой я был знаком еще в Лондоне, всем самым знаменитым людям, какие находились в Париже, — французским министрам, послам и их семьям, приглашенным в посольство. И в один только вечер я познакомился со всеми, кто мог оказаться мне особенно полезен и чье покровительство было весьма почетно».

И тотчас же он был введен в мир искусства: «В это время я познакомился с лучшими музыкантами, живописцами и т. д. и т. д. и со многими литераторами», — продолжает он в письме к дяде, и хотя не уточняет подробностей, мы можем не сомневаться, что ввела его в этот мир давняя миланская знакомая — княгиня Кристина ди Бельджойозо, которая принимала его в своем салоне.

Бесстрашная итальянская княгиня как-то восстановила свои силы после нескольких лет политической борьбы, вынудившей ее покинуть Рим и уехать в Геную, потом в Швейцарию и наконец найти прибежище во Франции, где она жила поначалу в полнейшей нищете, так как австрийские власти конфисковали всю ее собственность, считая княгиню изменницей. С помощью графа Аппони (австрийского посла во Франции, благородного венгра) княгине удалось вернуть часть имущества, и она вновь заняла в Париже положение, соответствующее ее титулу и необыкновенному уму, а также многообразной общественной деятельности.

В своей большой квартире на улице Монпарнас она открыла салон, который вскоре мог поспорить с известным салоном мадам Рекамье[1]. У княгини Кристины ди Бельджойозо собирались самые выдающиеся таланты, какими мог гордиться Париж, — поэты и писатели Виктор Гюго, Альфред де Мюссе, Жорж Санд, Александр Дюма, Генрих Гейне, музыканты Шопен и Лист, политические деятели Адольф Тьер — в ту пору министр внутренних дел, и Гизо, историки Огюстен Тьерри и Жюль Мишле.

Но самыми почетными гостями в салоне княгини, патриотки и заговорщицы, были, конечно, итальянцы, прежде всего политические эмигранты, лица, преследовавшиеся за свои убеждения. Здесь Беллини имел возможность познакомиться с Никколо Томмазео, Винченцо Джоберти, Теренцио Мамиани, Джузеппе Сартори, Микеле Амари, Алессандро Поэрио и Карло Пеполи, со многими другими

[1] Рекамье, Жюли (1777—1849) — жена банкира благодаря своему уму, красоте и изяществу сделалась царицей парижских салонов.

соотечественниками, которые оказывались в Париже проездом или в ссылке и собирались возле Кристины ди Бельджойозо, чтобы свободно подышать чистым воздухом Отечества.

Среди музыкальных знакомых, которые тогда же появились у Беллини, были неаполитанец Микеле Карафа [1], получивший образование в родном городе, а теперь преподававший в Парижской консерватории, и немец Фердинанд Паэр [2], обучавшийся музыке в Парме, автор опер и придворный дирижер при королевском дворе. Подружился Беллини и с Буальдье [3], гениальным автором «Белой дамы» (он был уже на склоне лет), с Галеви [4], прославленным оперным композитором и главным хормейстером Гранд-опера, с Калькбреннером и Циммерманом — пианистами и теоретиками музыки.

Но более всего радовала Беллини возможность общаться с прославленным маэстро Луиджи Керубини [5], который был тогда, несмотря на свои семьдесят четыре года, директором Парижской консерватории. Выдающийся композитор, он явился связующим звеном между строгим классицизмом и самыми плодотворными находками романтической выразительности: он был одним из очень немногих маэстро, перед которыми сам Бетховен с уважением склонял голову, а музыкальный мир чтил его как хранителя традиций целого столетия.

---

[1] Карафа, Микеле (1787—1872) — итальянский композитор, профессор Парижской консерватории, автор 36 опер, среди которых наиболее известные «Габриэлла Вержи», «Отшельник», «Эдинбургская темница».

[2] Паэр, Фердинанд (1771—1839) — композитор и дирижер. Учился в Парме. С 1791 года дирижировал в театрах Венеции, Вены, Дрездена. С 1807 года жил в Париже. Автор около 50 опер, в том числе «Камиллы», «Леоноры» (сюжет которой лег в основу оперы «Фиделио» Бетховена). Лучшая его опера — «Капельмейстер, или Неожиданный ужин» (1821).

[3] Буальдье, Франсуа (1775—1834) — французский композитор, автор 38 опер. Его самая популярная опера «Белая дама» (1825), написанная по романам Вальтера Скотта, отличается романтической приподнятостью, обилием эффектных арий и ансамблей.

[4] Галеви, Жак Фроманталь (1799—1862) — французский композитор, автор всемирно известной оперы «Еврейка» («Дочь кардинала»).

[5] Керубини, Луиджи (1760—1842) — итальянский композитор. С 1788 года постоянно жил и работал в Париже. Один из создателей так называемых «опер спасения», в которых преобладает тема борьбы с тиранией. Автор 27 опер, балета, симфонических произведений, гимнов, песен и др.

Беллини был приглашен на приемы, проходившие в доме старого музыканта в пригороде Пуассоньер, где оказался самым молодым — тридцатидвухлетним — гостем. И катаниец доказал, что оценил этот знак уважения и внимания к нему Керубини; и когда тот попросил молодого человека оставить запись в его альбоме, Беллини тут же сочинил «Канон» для двух голосов в сопровождении фортепиано.

Поставленный в октябре «Пират» прошел с успехом так же, как и «Капулети», — в начале ноября. Признание публики, несомненно, подняло престиж Беллини в парижском свете и помогло завершить переговоры с дирекцией Итальянского театра, которые закончились, конечно, успешно — были приняты условия, выдвинутые композитором. Контракт на новую оперу скорее всего был подписан именно в ноябре 1833 года, потому что как раз в это время Беллини и решил остаться в Париже не только на зиму, но и на более длительный срок. Теперь имело смысл задержаться во Франции: ему предстояло написать новую оперу. Сделать это — значит, выиграть решающее сражение, от которого зависели его престиж, судьба и достойное будущее. Проиграть битву означало бы погибнуть, «скомпрометировать себя перед всей Европой» или же, в лучшем случае, утратить ведущее место в музыкальном мире, какое он занял благодаря своим триумфам, и перейти в ранг более скромного, заурядного ремесленника, каких тысячи.

Прежде всего он принялся искать либретто или хотя бы очень хорошего итальянского поэта, способного написать оперное либретто и изложить в стихах сюжет, который они вместе выберут. Время для этого было: целый год, а может быть, и больше, поскольку опера должна была появиться на сцене в декабре 1834 года. Однако не следовало обольщаться этим, тем более что он «решил гораздо серьезнее, чем обычно, поработать над партитурой», то есть тщательнее отделать ее гармонию и богаче инструментовать, что весьма ценилось французской публикой, привыкшей ко всяким формальным изыскам, и на что так мало обращали внимания итальянские меломаны.

Сочинить либретто Беллини попросил графа Карло Пеполи, единственного итальянского поэта, который жил тогда в Париже. Его сочинения высоко оценивал в печа-

ти Джакомо Леопарди[1]. Беллини познакомился с Пеполи в доме княгини Бельджойозо. Поэт был родом из Болоньи, либералом по убеждениям. В 1831 году он участвовал в революционном движении в Романье против папского правительства, затем — когда не осталось уже никаких надежд на победу — решил разделить со своими соотечественниками заключение в тюрьме и изгнание во Францию.

В Париже Пеполи давал уроки итальянского языка, и встреча с катанийским музыкантом напомнила ему о забытом было поэтическом даре. В качестве первого опыта он быстро сочинил и посвятил Беллини четыре сонета и оду Луне. «У него красивый стих, и он легко пишет», — заключил Беллини и выбрал поэта своим соавтором, поручив ему отыскать сюжет для новой оперы. Пеполи в отличие от Романи немедленно углубился в поиски. А Беллини, справившись с «сильной температурой, вызванной простудой», из-за которой он пролежал в постели целую неделю, без оглядки бросился в водоворот карнавальных празднеств, которые начались как раз в эти дни, и ни о чем больше не думал.

После карнавала он почувствовал себя расстроенным, заскучавшим, разочарованным. Письмо, которое он отправил Лампери 12 февраля 1834 года, отражает состояние его души. Это письмо похоже на откровенную исповедь перед постом, в которой с самого начала чувствуется раскаяние. «Прости мою бедную голову, что разрывается на части от карнавальных развлечений, которых столько в этом Париже, что даже дурно делается: столько, что я благодарю всевышнего — наконец-то начался великий пост».

Эти развлечения, однако, помогли ему многое увидеть, научили лучше разбираться в людях, окружавших его, и читать в их сердцах. Теперь-то он знает, из чего сделан Париж, о котором он столько мечтал как о цели своей карьеры, понял, что собой представляет это великосветское общество, в которое он стремился войти. Теперь уже не блуждает больше по его лицу беззаботная улыбка, взгляд стал внимательным, слух более острым,

[1] Леопарди, Джакомо (1798—1837) — итальянский поэт, один из крупнейших представителей политической, философской и интимной лирики XIX столетия. Автор трактата «Рассуждение итальянца о романтической поэзии» (1818).

слова осторожными. Нужно уметь плавать, если хочешь держаться на поверхности в этом коварном море.

На каверзный вопрос, заданный ему Лампери, намерен ли он остаться в Париже, Беллини отвечает с еще большей нерешительностью: «Мой дорогой друг, что я могу сказать тебе?» Его беспокоит не только будущее. И теперешнее его положение вызывает сомнения. «Похоже, в Париже меня очень любят. Похоже, страна меня устраивает. Похоже, карьеру свою я могу продолжить со славой. Вот таким видится мне сейчас Париж, поэтому я, наверное, мог бы остаться тут...»

Но откуда эти «похоже»? Отчего «наверное»? Разве не было у него контракта на срочное сочинение оперы для Итальянского театра? Разве не имели успеха его оперы в ту зиму и не принесли ему живейшее расположение в великосветском парижском обществе? Разве не относились к нему как к enfant gaté[1], настолько, что находили delicieux[2] даже его чрезмерные глупости? Разве не улыбались, слушая его чудовищный французский, или его незнанию некоторых правил этикета? Откуда же тогда сомнения и неуверенность, которыми он поделился с Лампери?

Беллини не дает всему этому ясного объяснения. Мы сами должны отыскать его, как сделал Лампери, читая его письмо.

Поначалу сомнения уступают место некоему ностальгическому кризису. Дав понять другу, что возможность обосноваться в Париже становится реальной, Беллини спешит добавить: «...однако, не думай, будто я отказываюсь от моей дорогой Италии: я там вырос, она вскормила меня, она — моя мать, и я очень привязан к своим близким, и она всегда будет мне дорога, очень дорога...» Слова эти не вызывают сомнения в искренности и созвучны чистейшим мелодиям, в которых герои его опер обычно раскрывают свою душу.

Но не только тоска по родине — причина его неуверенности. Настоящая причина обнаруживается в самом конце письма, где Беллини хоть и старается скрыть свою горечь и разочарование, но все же не может не выплеснуть их в одном из тех порывов искренности, которые говорят о честности его натуры. Передавая приветы знакомым, он, как всегда, называет по именам всех туринских друзей и в заключение добавляет: «Помнят ли

[1] Избалованное дитя *(фр.)*.
[2] Прелестный, восхитительный *(фр.)*.

они о бедном Беллини, который хоть и находит в Париже поклонников, все еще не нашел здесь ни одного друга, на которого мог бы положиться?»

Вот подоплека его страданий — нет рядом искренней души, друга, на которого можно было бы опереться, к плечу которого можно было бы прижаться раскалывающимся от бесчисленных мыслей лбом и немного отдохнуть. И в подтверждение своего откровенного признания он с горечью замечает: «Да, мой дорогой Лампери, в больших городах жители слишком невнимательны друг к другу из-за обилия развлечений и не могут сохранять в себе настоящее и глубокое чувство. А так как я всегда был привязан к чьему-нибудь сердцу, мне оно необходимо и сейчас. Может быть, и найду! Надо набраться терпения!»

Признание завершается таким смиренным горестным призывом, который звучит частично как раскаяние в совершенных ошибках и в какой-то мере как понимание необходимости страдать — к этому обязывает нас существование в человеческом сообществе. Но ему, нуждающемуся в дружеском сердце, это осознание обходится слишком дорого.

XXIX
«НЕИСПРАВИМЫЙ ВИНЧЕНЦИЛЛО» ЗА РАБОТОЙ

В апреле сюжет оперы был выбран. Из множества разных названий, какие предложил ему Пеполи, Беллини предпочел историческую драму Ансело, в которой рассказывалось об одном из эпизодов гражданской войны в Англии между пуританами, приверженцами Кромвеля, и сторонниками короля Карла I Стюарта. Столкновение этих двух лагерей и дало название пьесы «Tetes rondes et cavaliers»[1] (пуритане носили круглые шотландские береты). Музыкант поспешил сообщить о выборе сюжета родным и друзьям. Дяде Ферлито — своему крестному отцу — он даже изложил его и назвал исполнителей партий.

Найдя сюжет «Пуритан», Беллини и Пеполи начали думать над либретто. И тут Беллини обнаружил, что «красивый стих», которым владел Пеполи, и его умение легко писать оказались не слишком большими достоинствами для оперного искусства. Пеполи был только сти-

[1] «Круглоголовые и рыцари» *(фр.)*.

хотворцем — он умел ловко манипулировать рифмами, придумывать утонченные образы и изысканные фразы, которые мог заключить в строфы, содержащие определенное число строк и слогов. Но для оперного либретто этого было недостаточно, потому что стихи здесь должны выражать прежде всего сценическое действие. Они нужны для того, чтобы побуждать, поддерживать и акцентировать музыку, которая в опере всегда главенствует и в движении сюжета, и в пылких проявлениях чувств героев. Будучи новичком в этом поэтическом жанре, где слово — это само действие, Пеполи не мог и не умел понять многие неумолимые законы оперы и ее условности.

Предварительных обсуждений либретто было много, и они не раз превращались в горячие споры между поэтом, защищавшим права поэзии, и музыкантом, который хоть и уважал их, но стремился приспособить стихи к требованиям драматически напряженного развития событий и подчинить их музыкальной выразительности. А когда Пеполи обнаружил, что совсем не понимает требований Беллини, тот, стараясь яснее объяснить свою мысль, неожиданно высказал такой странный парадокс, что изумил поэта и положил конец вечным спорам: «Хорошая музыкальная драма — это нечто такое, что не имеет здравого смысла».

На какое-то время Пеполи прекратил контакты с музыкантом, потому что его измучил метод, применяемый Беллини для навязывания своей воли, — он старался силой одолеть всякое сопротивление. Однако на него начали нажимать, уговаривать, его стали приглашать на обед люди, которым невозможно было отказать. С другой стороны, Беллини заметил огромное впечатление, какое произвел на Пеполи вырвавшийся у него парадокс о сущности музыкальной драмы. И, не имея возможности встретиться с рассерженным поэтом, он решил в письме к нему раскрыть смысл этого парадокса, чтобы еще раз высказать свою точку зрения.

Произнося свою неожиданную фразу, Беллини понимал, что несколько перегнул палку, но он сделал это специально и вот почему: «Потому, — пишет он Пеполи без всякого стеснения, — что я знаю, какая невыносимая скотина литератор и как он глуп со своими всеобщими правилами здравого смысла».

Музыкант прекрасно понимал, что опера — это нечто алогичное и условное, более того, был убежден, что многие годы занятия оперой научили его разбираться в

ней лучше любого поэта. Но именно многолетний опыт — впрочем, весьма счастливый — и утвердил его в уверенности, что со дня своего сотворения опера обрела точный смысл, а именно — «заставить плакать, ужасаться и умирать на сцене с пением на устах героев музыкальной драмы, то есть побудить их раскрыть с помощью музыки и пения свою душевную жизнь, но оставаясь при этом естественно выразительными».

«(Если) музыкальные ухищрения убивают сценический эффект, — пишет Беллини, — то еще опаснее поэтические выверты в музыкальной драме. Поэзия и музыка, чтобы произвести впечатление, требуют естественности и ничего, кроме естественности. Кто отступит от этого (правила), погибнет, он в конце концов породит грузную и нелепую оперу, которая может понравиться только узкому кругу педантов, но ни в коем случае не порадует сердце поэта, получающего непосредственные впечатления от живых чувств. А если сердце взволновано, — заключает музыкант, — художник всегда будет прав... Итак, мир, — призывает Беллини и продолжает письмо более ласковым тоном, — Карлуччо и Винченцилло должны вместе прийти к славе. И если ты в это не веришь, — решительно заявляет он, — то я буду стремиться к цели всеми силами. И если вдохновение и твоя легкость письма не оставят нас, уверен, что докажу тебе свою правоту». Утверждение это куда весомее любого торжественного обещания, потому что сделано автором «Сомнамбулы» и «Нормы».

Завершая послание, Беллини, видимо, понял, что зашел слишком далеко и в споре, и в своем гордом утверждении. Но он и не подумал отступать, а нашел другой, истинно дружеский способ извиниться перед поэтом и в то же время еще раз подтвердить свою позицию. Он подписал письмо так: «Твой неисправимый Винченцилло».

Пока Беллини был занят поисками сюжета для новой оперы («я теряю голову, — писал музыкант Флоримо 11 марта, — все еще не найден сюжет, какой был бы интересен и подходил исполнителям»), он узнал, что Доницетти по совету друзей собирается приехать в Париж и подписать контракт, который Россини сможет предложить ему на новую оперу для Итальянского театра. Более того, похоже, что бергамский композитор кое-что предпринял, и контракт ему был обещан. Очевидно было, что велись какие-то тайные переговоры между Доницетти и дирекцией Итальянского театра. Беллини узнал об этом, как всегда, от некоторых услужливых друзей, информировавших его.

Постепенно слухи делались все более определенными и превратились в точное известие. Значит, предстоит новая дуэль Беллини — Доницетти. Она должна состояться в осенне-зимний сезон 1834/35 года. И снова поползли слухи, начались разговоры, опять разгорелись споры о значении двух итальянских музыкантов. На этот раз, однако, в парижских кругах проскользнуло некоторое сомнение относительно судьбы Беллини, потому что — намекал кое-кто — Доницетти находился под покровительством Россини, чье влияние на публику и прессу было огромно.

Итак, предстояло сражение. Но на этот раз Беллини и бровью не повел. Понимая, что каждое его слово будет оценено, взвешено и соответственно истолковано, он всем, кто говорил ему, что Париж — это не Италия (как будто здесь талант Доницетти должен был возрасти, а его уменьшиться), решительно отвечал: «Каждый из нас будет сражаться своим оружием, как в Италии, а газеты могут только упрочить ту или иную репутацию, но никак не создать ее. Поэтому я надеюсь, что мы, я и он, продолжим то, что до сих пор делали в Италии».

Но в глубине души Беллини был перепуган. «Узнав, что подписан контракт с Доницетти, — поведает он потом своему дяде, — я три дня жил как в лихорадке, понимая, какая мне готовилась западня. И в самом деле один знакомый сказал, что не надеется на мой успех в Париже. Если и будет успех, то у Доницетти, так как его пригласил Россини», который нарочно подписал с ним контракт, «чтобы, — решил Беллини, — Доницетти конкурировал со мной и задушил меня, уничтожил при поддержке колоссального влияния Россини и т. д. и т. д.».

Что было во всем этом правдой, а что домыслом, мы не знаем, но из событий, какие последовали дальше, можем заключить, что самое скрытое и запутанное в этих событиях возникло отчасти из-за стараний информаторов Беллини, но прежде всего было порождено пылкой и чересчур впечатлительной фантазией катанийца. И все эти огорчения вызвали у Беллини реакцию, какая и нужна была в данном случае для его же пользы. «Я тоже, — продолжает Беллини, — когда оправился от первого потрясения, собрал все свое мужество и стал думать, как

избавиться от поистине дьявольских интриг, которые могли скомпрометировать меня перед всей Европой». И в защиту своего престижа он принялся разрабатывать хитрейший план.

«Я решил, что прежде всего должен потрудиться над новой партитурой гораздо упорнее, чем обычно», чтобы показать, что он в курсе обновленного музыкального движения в Европе и его искусство умеет подчиниться достижениям современной музыкальной техники. Труд послужит ему таким образом фундаментом и защитой. Это главная часть плана, и для ее выполнения он призовет на помощь некоторые дипломатические приемы: станет «ухаживать за Россини», то есть за мадам Пелиссье, его женой, до тех пор, пока «не добьется того, что вынудит их покровительствовать ему, а не преследовать».

Выбор сюжета, сделанный в один из последних дней марта, привел в движение план номер один: прежде всего работать. Мы уже видели, как Беллини мучил Пепoли, вынуждая его переделывать либретто, узнали об интересном эпистолярном споре, в котором музыкант высказал свои мысли об опере. Добавим к этому, что Беллини сам составил сценический план новой оперы, разбив самые интересные эпизоды драмы Ансело на сцены, которые поэт, найдя подходящую форму, должен был изложить в стихах. Теперь Беллини недоставало только спокойного прибежища, где бы он мог работать, не стесняемый никем и ничем — тихого, укромного уголка, вдали от людей и городского шума.

Он нашел такое уединенное место. Его предложил один «близкий друг англичанин Леви», который имел небольшую виллу в Пюто, пригороде Парижа, в получасе езды на омнибусе от центра города. Это был уголок, о каком мечтал Беллини: место безлюдное, спокойное, ласкающее взор своей живописностью, так как вилла выходила фасадом на берег Сены, а с противоположной стороны из окон открывался вид на сельскую долину. Беллини, не теряя времени, принял приглашение Леви и в начале мая переехал в Пюто.

Самюэль Леви, несомненно, самый загадочный, самый непонятный и в результате самый осуждаемый человек из всех, с кем приходилось встречаться Беллини за свою короткую жизнь. Вокруг Леви и его жены вот уже более ста лет строятся всякие предположения, пригодные для

детективного романа, но кем на самом деле был Леви, что он за человек и как вел себя по отношению к Беллини, никто не смог узнать точно, да и выяснить это теперь уже совершенно невозможно, но это была, на наш взгляд, не та темная личность, какую многие хотели видеть в нем.

Из немногочисленных слов, сказанных о нем Беллини, и некоторых скромных свидетельств можно сделать вывод, что Леви был молодым англичанином, неравнодушным к светской жизни, обладавшим некоторым состоянием и пользовавшимся вполне определенной репутацией в высшем парижском обществе, так как зарабатывал операциями на бирже.

Конечно, Беллини познакомился с ним в одной из гостиных столицы. Однако, чтобы стать его «близким другом», Леви должен был не только страстно любить музыку, но и обладать целым рядом достоинств, какие были присущи всем «близким» друзьям катанийского маэстро, а их отличали преданность, честность, верность и огромное терпение, которое помогало им мириться с переменчивыми настроениями Беллини. Только благодаря этим свойствам характера, видимо, отличавшим и Леви, Беллини решился по его совету поиграть на бирже и вручил ему все свое состояние — тридцать тысяч франков. Доверие, какое маэстро проявил к Леви, вряд ли он мог оказать кому-либо другому. И это доверие оставалось неизменным даже тогда, когда операция на бирже не удалась из-за падения курса акций, в которые были вложены деньги, и Беллини рисковал потерять сбережения полностью.

Достаточно, на наш взгляд, одной этой детали, исторически достоверной, чтобы убедиться, что Леви не был таким нечистоплотным человеком, который, по мнению некоторых биографов маэстро, мог воспользоваться неопытностью Беллини в финансовых делах на бирже. Что же до подозрений, высказываемых шепотом и живущих до сих пор, будто Леви и его жена подсыпали — не более, не менее! — яд Беллини и вызвали его преждевременную смерть, то подобную версию уже давно пора похоронить вместе с самыми нелепыми романтическими домыслами. У нас будет возможность убедиться, что ее ни в коем случае не следует принимать во внимание.

Итак, Беллини перебрался в Пюто, где супруги Леви выделили ему помещение на третьем этаже своей виллы. Это была светлая комната, окна которой выходили пря-

мо в сад с видом на мост Нейли. Тут Беллини в мае 1834 года и работал над новой оперой. «Я хорошо устроен в доме моего английского друга, — сообщает маэстро Флоримо, — работаю, и никто меня не беспокоит, и надеюсь в лучшем виде завершить свою оперу».

Очевидно, споры с Пеполи были уже закончены. Поэт, хоть и не разделял мыслей о том, каким образом поэзия должна служить опере, все же вынужден был уступить давлению музыканта — его ласковым уговорам, вздохам, вспышкам гнева и обиды. Для Беллини начался новый период в работе — он вынужден был трудиться за двоих (за себя и за поэта), если хотел получить стихи, которые устраивали бы его. «Пеполи старается, — признается музыкант, — но мне все равно стоит огромных усилий вести его вперед: ему не хватает опыта, а опыт — великая вещь». Тем временем Беллини начал сочинять музыку интродукции. Эта новость должна была весьма обрадовать Флоримо.

XXX
«СПУСТЯ ГОД ПОСЛЕ ПОИСТИНЕ БЕСПРОБУДНОГО СНА»

Беллини не написал ни одной ноты с тех пор, как начертал слово «конец» на последней странице партитуры «Беатриче ди Тенда», то есть ровно год. Флоримо не уставал упрекать друга в каждом письме за святотатственную трату времени и неизменно жаловался общим друзьям, прося их еще и еще раз напомнить Винченцо об этом. Последним, кто привез Беллини сожаление Флоримо, был некий Гревиль, который пересказал композитору все, что говорилось о его лености.

Музыкант выслушал упреки друзей и выразил искреннее раскаяние. «Дорогие мои, вы правы, — писал он, — и я признаюсь, что испытываю величайшее сожаление о потерянном времени...» Он просит посочувствовать ему, ибо утраченное время он отдал своей молодости и славе, которые вынудили его развлекаться как в Лондоне, так и в Париже.

Только сейчас, вновь погрузившись в работу, он понял, какой вред принесла ему эта расточительность. «С великим трудом снова привыкаю к чтению музыки, заставляю себя написать несколько нот после целого года поистине беспробудного сна». Ему не остается ничего другого, как наверстать упущенное, немедля принявшись за сочинение. «Не будем больше говорить об ошибках, — просит он, — ведь я стараюсь исправить их, серьезно и прилежно занимаюсь».

Единственное, что омрачало радость возвращения к сочинению музыки, было сотрудничество с Пеполи, которое не совсем устраивало его с точки зрения поэтической, во всяком случае было настолько незавидным, что серьезно беспокоило музыканта. И потому он невольно вспомнил о Романи. Гнев остыл, причины возмущения позабылись: осталось лишь желание, как и прежде, вернуться к столь испытанному и плодотворному сотрудничеству. Его влекла не только любовь к давнему другу, но и необходимость возобновить старый союз.

Желая прощупать почву, Беллини попросил некоего Бордезе, общего с Романи друга, постараться, когда тот окажется в Милане, выяснить, как отнесется поэт к возобновлению прежних отношений с музыкантом.

Этот разговор состоялся месяц назад, и теперь Беллини ожидал возвращения Бордезе, который должен был привезти ответ поэта. «Постараюсь помириться с ним, — признается он Флоримо, — мне самому это крайне необходимо. Если я захочу написать еще оперу для Италии, никто, кроме него, не сможет устроить меня». Поэтому он намерен — не слишком унижаясь — если поэт пойдет навстречу, сделать все возможное для примирения с тем, кому музыкант писал когда-то: «Вся моя слава неотделима от твоей».

Бордезе вернулся в Париж с благоприятным ответом от Романи. Поэт передал письмо с согласием на предварительный разговор с музыкантом. В нем, конечно, было в тысячный раз повторено все, в чем он считал виновным Беллини: и в кровной обиде из-за вызова в миланскую полицию, и в задержке с постановкой «Беатриче» (Романи публично говорил, что композитор — единственный виновник в этом).

Но среди обвинений, возражений и заново вытащенных на свет сплетен уже через год Беллини прочел и такие слова: «Я никогда не переставал любить его, так как понимаю, что вина была не только его, что его подстрекали неразумные друзья, что его ввели в заблуждение люди, которым хотелось разлучить нас». Благородной душе Беллини достаточно было одного этого признания, чтобы перечеркнуть все остальное; и, не прибегая больше к посредничеству Бордезе, он послал письмо прямо поэту и сделал это быстро, не думая о том, компрометирует себя или нет.

Письмо датировано 29 мая. «С тех пор, как синьор Бордезе рассказал мне о разговоре с тобой в Милане, — начинает Беллини, сразу же переходя на дружеское «ты», как в прежние времена, — и после твоего письма, адресованного ему, которое было передано мне в открытом виде синьором Балоккини, я вижу, что чувства твои ко мне не угасли, как и мои к тебе. Поскольку синьор Бордезе находится в настоящий момент в Лондоне, я не смог удержать порыв своей души и, не думая о том, насколько это удобно с моей стороны, сам решил ответить тебе, чтобы в свою очередь излить свои упреки тебе, в ответ на твои мне».

Но мы уже знаем, как Беллини отвел душу: это была самозащита, разрушившая все обвинения — одно за другим — какие выставлял против него Романи в своей статье, опубликованной в «Гадзетта ди Венеция». Это было излияние, в котором больше печали, чем огорчения, больше кротости, чем гнева, больше нежности, чем злобы. Короче, это были слова, которые Беллини сказал бы — со слезами в голосе — самому Романи, если б мог встретиться с поэтом сразу после появления той «кровавой статьи», обрушившейся на него.

«Но опустим занавес над всем, что произошло. И если ты меня еще любишь, попробуем исправить, к нашему общему достоинству, содеянное зло и воспылаем снова друг к другу прежней любовью: чуть не угасшей, но все-таки не умершей, несмотря на наше изрядное недовольство друг другом, которое многих порадовало. Станем еще бóльшими друзьями, чем были прежде, и будем достойны друг друга».

Между тем возникла одна небольшая деталь, так сказать, протокольного характера, которую нужно было согласовать: сообщать ли об их примирении, как громогласно было оповещено об их взаимных обвинениях, или достаточно простого заявления для прессы, в котором говорилось бы, что благодаря стараниям друзей Романи и Беллини вновь сблизились и начали сотрудничать. Оба считают непроизнесенными «все те обидные выражения, какие приписывались им в статьях по этому поводу и т. д. и т. д. ...». Такова была официальная формула, принятая во Франции, если противники хотели избежать дуэли.

Но «мы же не собираемся драться на дуэли, а хотим обняться, — заключает Беллини, — и соединиться в нежной дружбе, поэтому посоветуйся со своим сердцем, как я со своим, и прими мудрое решение». И, порекомендовав другу обратиться к своему сердцу, ибо оно безошибочный советчик в подобных случаях, музыкант заканчивает трогательное послание приветствием: «Прощай, мой дорогой Романи. Если не ответишь мне, это будет последний привет, который шлет тебе твой Беллини».

Ответ на это письмо заставил себя ждать четыре месяца, но Беллини, отправив его, почувствовал, что снял с души груз и отдался работе с воодушевлением, какое бывало у него в лучшие времена жизни, тем более что Пеполи понял, наконец, какие стихи нужны Беллини, и прислал дуэт, который вполне удовлетворил музыканта.

С первыми жаркими летними днями у Беллини вновь обострился гастрит (болезнь четырехлетней давности, от которой он не избавился, так как не соблюдал предписания врачей). И на этот раз он не обращал на него внимания, продолжал работать над оперой, написав к 14 июня четыре номера. Тогда же он вел оживленную переписку с Флоримо, Сантоканале, Лампери, Рикорди и Ланари и с новой антрепризой театра Сан-Карло, с которой еще с февраля продолжал бесконечные переговоры. Они будут тянуться целый год, и в свое время мы о них поговорим подробно.

14 июля первый акт оперы, состоящий из трех сцен, был почти закончен. Осталось сочинить только финал, который уже был обдуман. Беллини собирался написать всю оперу за «пятьдесят дней, во всяком случае сделаю все возможное для этого», — заверял он. У него было взято обязательство перед самим собой: закончить оперу как можно скорее. Это входило в план самозащиты. Он хотел показать, что сумел поработать так, как никто и представить себе не мог бы. И первым должен был оценить это Россини, именно он.

Великий маэстро в начале лета уехал из Парижа в Италию и собирался вернуться в сентябре. И все же Беллини, хоть и обязан был по контракту вручить оперу 30 октября, к приезду Россини непременно покажет ему уже законченную работу: «Вернувшись, Россини найдет готовую партитуру «Пуритан», — обещает он, — гораздо раньше того времени, когда я обязан вручить ее...» Пусть не волнуются Флоримо и Котро, которые не перестают

напоминать ему о необходимости быть пунктуальным. Беллини во что бы то ни стало сдержит свое обещание (данное, однако, скорее самому себе, нежели друзьям).

Спустя десять дней первый акт был завершен, включая финал, которым композитор остался доволен, как и распределением голосов в ансамблях («таких пылких и столь подвижных, что я от радости чуть не сошел с ума», — признается сам маэстро). Удовлетворен он и центральным Ларго с его широкой мелодией, какую поет безумная Эльвира, пытаясь найти среди гостей своего исчезнувшего жениха, чтобы повести его к алтарю: «Идем скорее в храм, Артур!»

«Ларго великолепно, — уточняет Беллини, — в том же ключе, как в «Сомнамбуле», но мелодия, которой оно начинается, еще красивее». И он настолько уверен в своей правоте, что едва ли не бросает вызов тому, кто был (или он так думал) его врагом: «Ладно, посмотрим, удастся ли посмеяться Россини!» И еще раз обещает, что вручит оперу на месяц раньше назначенного срока, несмотря на то, что очень мучается от необходимости «двигать вперед» Пеполи, которого постоянно нужно исправлять, так как он по-прежнему продолжает в стихах играть словами и придумывать всякие украшения, тормозящие действие.

Единственная новость в этот период (конечно, малоприятная), это падение курса испанских акций, в которые было вложено все состояние Беллини. Акции — из-за революционных событий, вспыхнувших в Испании, — страшно обесценились: на целых пятьдесят процентов.

«Знаешь, я рискую потерять около 15 тысяч франков, вложенных в испанские бумаги, — сообщает он Флоримо. — Но еще не все потеряно, еще есть надежды, тем более что сегодня акции немного поднялись...» Таков еще один горький опыт, который прибавился к другим. Нужно извлечь из него пользу: «Если на этот раз мне повезет, — клянется он, — больше не буду связываться с подобными сделками и с нациями еще более беспросветными, чем иной итальянский поэт».

У него не иссяк юмор даже в столь безнадежной ситуации, что доказывает бескорыстность музыканта. Он вовсе не был таким жадным дельцом, каким хотели бы его видеть некоторые недоброжелатели. «Не думай, что свалившаяся на меня беда слишком тревожит меня, — пишет он Флоримо. — Ты ведь знаешь, люблю ли я деньги». Деньги сами по себе его не прельщают, но, как мы

уже убедились, он ценит их за то, что они могут обеспечить жизнь ему и, самое главное, его близким. Потеря сбережений могла огорчить, но не привела бы в отчаяние еще и потому, что главный его капитал остался в неприкосновенности. «Я молод, — заключает он, — здоров, и у меня есть руки, чтобы работать и построить свое будущее». Когда же испанские акции начнут опять подниматься и он сможет постепенно вернуть потерянные деньги, то будет, конечно, доволен, но не станет плясать от радости.

Письмо к Флоримо от 4 августа 1834 года среди других посланий, содержащих подробнейшие описания, настойчивые просьбы, горячие обсуждения условий возможных контрактов и переговоров, отличается тем, что содержит в себе как бы лирическое отступление, которое вклинивается в строгие страницы, рассказывающие о Ларго в только что законченном финале первого акта.

Это отступление — воспоминание о прошлом, должно быть, возникшее от совпадения памятной даты, а может — просто от лунного света, проникающего сквозь окно: эпизод десятилетней давности, возникший в воображении уставшего от работы музыканта. Наверное, именно усталость вызвала эти минуты печали, а может, это был один из тех моментов, когда Беллини необходимо было с предельной полнотой выразить свои чувства — трудно сказать. Так или иначе, но, обсуждая с Флоримо свои контракты в Италии, очень скромные гонорары, какие получают композиторы, и слишком высокие — певцы, он закончил свои соображения угрозой вообще больше ничего не писать для итальянских театров. А потом вдруг он умолк.

Внезапно, словно взгляд его упал на календарь, он изменил тему разговора. «Этот вечер 4 августа напомнил мне другой вечер, тоже 4 августа...» И он вспоминает Неаполь, via Толедо... Мимо проезжает коляска, в окошке мелькнуло знакомое лицо... И вот они с Флоримо бегут следом за коляской, пока та не подъезжает к театру Нуово. Флоримо недоволен таким ребячеством. Рассердившись на друга, он уходит, а Беллини следует за теми, кто вышел из коляски, в театр. Это Маддалена Фумароли и ее родители. И хотя с некоторых пор молодой композитор дал себе клятву не ступать ногой в дом сурового судьи, он не мог смириться с отказом и продолжал упрямо надоедать этой семье. На другой день

Беллини пришлось выслушать гневную отповедь падре ректора, которому взбешенный судья доложил об оскорбительной смелости музыканта.

Спустя десять лет, вспомнив об этом эпизоде, знаменитый музыкант воскликнет: «О, милые и наивные надежды, время иллюзий, как быстро миновало ты!» Это был вздох сожаления о потерянных годах, который возник в сердце Беллини. Правда, теперь он не чувствует себя несчастным, напротив, он спокоен, потому что любовные страсти не волнуют его душу, и он может отдаться во власть своей оперы, это верно, однако... Он чувствует, что сердце его опустошено, и ему не хватает нежной и преданной любви милой подруги, ее светлой детской улыбки. И отсутствие романтических чувств создает ощущение, будто он не живет, но только существует.

А нежная Маддалена совсем недавно умерла — месяц назад, 14 июня, и Флоримо не сообщил об этом Беллини, конечно, опасаясь нарушить его покой, столь необходимый для работы над оперой. Но в тот вечер, 4 августа, должно быть, душа Маддалены соприкоснулась с сердцем Беллини.

Россини вернулся в Париж в конце августа. В первых числах сентября Беллини явился к нему с визитом, чтобы сообщить, как подвигается сочинение оперы, названной, с согласия Пеполи, «Пуритане», как и знаменитый роман Вальтера Скотта.

За этим внешним поводом для визита скрывались другие, если можно так сказать, стратегические планы — установить первые контакты с тем, кого он считал врагом номер один, и повести постепенную осаду. Если она удастся, то сопротивление будет сокрушено, и Россини превратится в любящего друга и покровителя. Можно полагать, что этот прием у Россини в начале сентября 1834 года стал первой настоящей их встречей, так как все предыдущие были очень короткими и весьма официальными. И должно быть, их было немного, так как катаниец, убежденный в недоброжелательности к нему великого маэстро, избегал видеться с ним.

Однако после этой встречи Беллини был вынужден признать, что Россини не питал к нему злых чувств и не имел против него никакого предубеждения. «Он принял меня очень хорошо, — рассказывает Беллини Флоримо, — и посоветовал не ударить в грязь лицом. Он



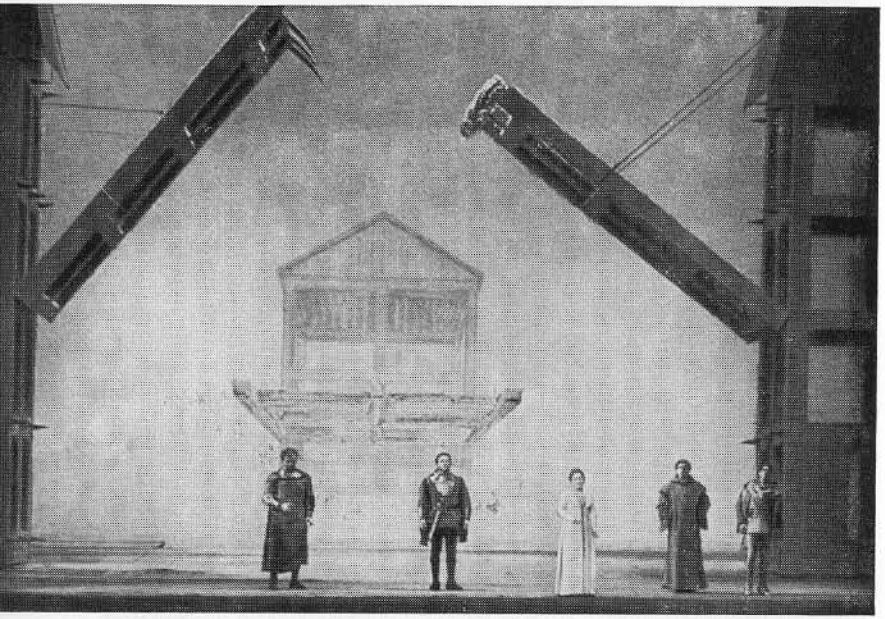
Скульптура Винченцо Беллини в фойе театра Ла Скала.



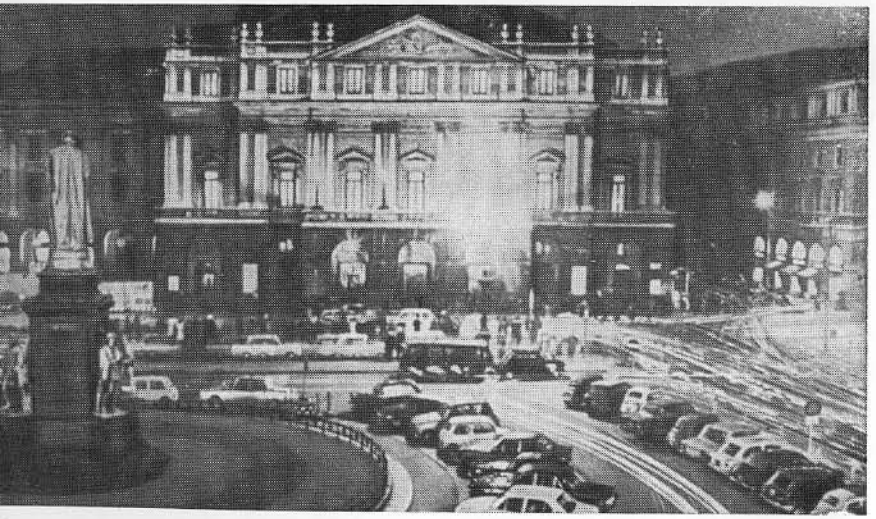
Мария Малибран. Литография принадлежала, судя по надписи, Сильвио Пеллико. *Автор неизвестен.*



Винченцо Беллини.



Сцена из оперы В. Беллини «Капулети и Монтекки» в постановке театра Ла Скала в сезоне 1965/66 года. Акт второй, картина вторая.



Театр Ла Скала в XX веке.



Сцена из оперы «Капулети и Монтекки» в постановке театра Ла Скала в сезоне 1964/65 года. Рената Скотто — Джульетта, Джакомо Прагалл — Ромео, Марио Петри — Капеллио, Лучано Паваротти — Тебальдо.



Тоти Даль Монте в роли Амины в опере В. Беллини «Сомнамбула».



Сцена из оперы В. Беллини «Сомнамбула». Мария Каллас — Амина, Никола Монти — Эльвино.



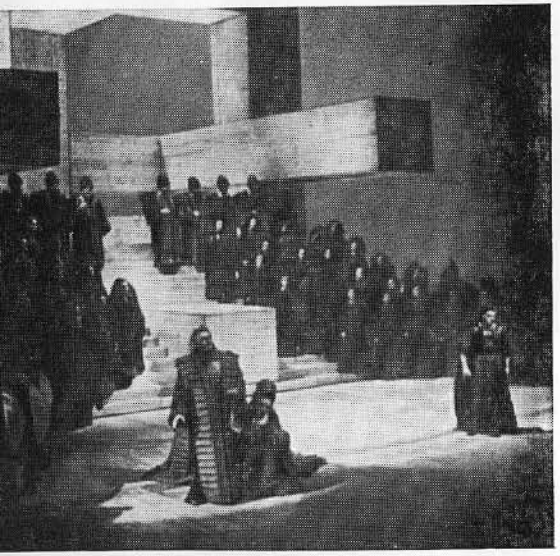
Опера В. Беллини «Норма» в постановке «Метрополитен-опера» в сезоне 1956/57 года. Мария Каллас — Норма, Марио Дель Монако — Поллион.



Рената Тебальди, Франко Корелли и Кристина Даутеком в пармском театре «Реджо» перед началом спектакля «Норма».



Сцена из оперы В. Беллини «Норма» в постановке театра Ла Скала в 1974 году. Монтсеррат Кабалье — Норма.



Сцена из оперы В. Беллини «Норма» в постановке театра Ла Скала в 1974 году. (гастроли в Москве). Иво Винко — Оровез, Монтсеррат Кабалье — Норма, Джанни Раймонди — Поллион.



▷

Сцена из оперы «Норма» в постановке «Метрополитен-опера» в 1979 году. Елена Образцова — Адальджиза, Ширли Веррет — Норма.



Гоар Гаспарян в роли Нормы в одноименной опере В. Беллини.

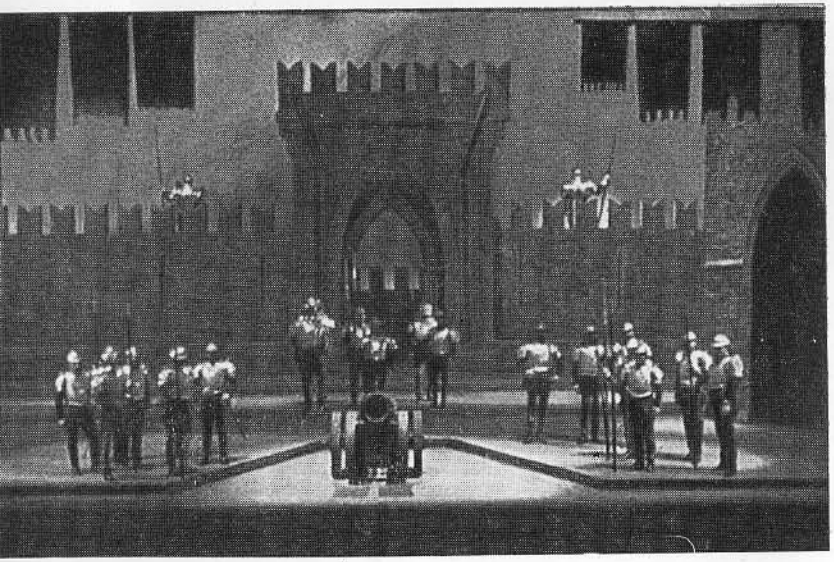


Мария Биешу — Норма в одноименной опере В. Беллини.



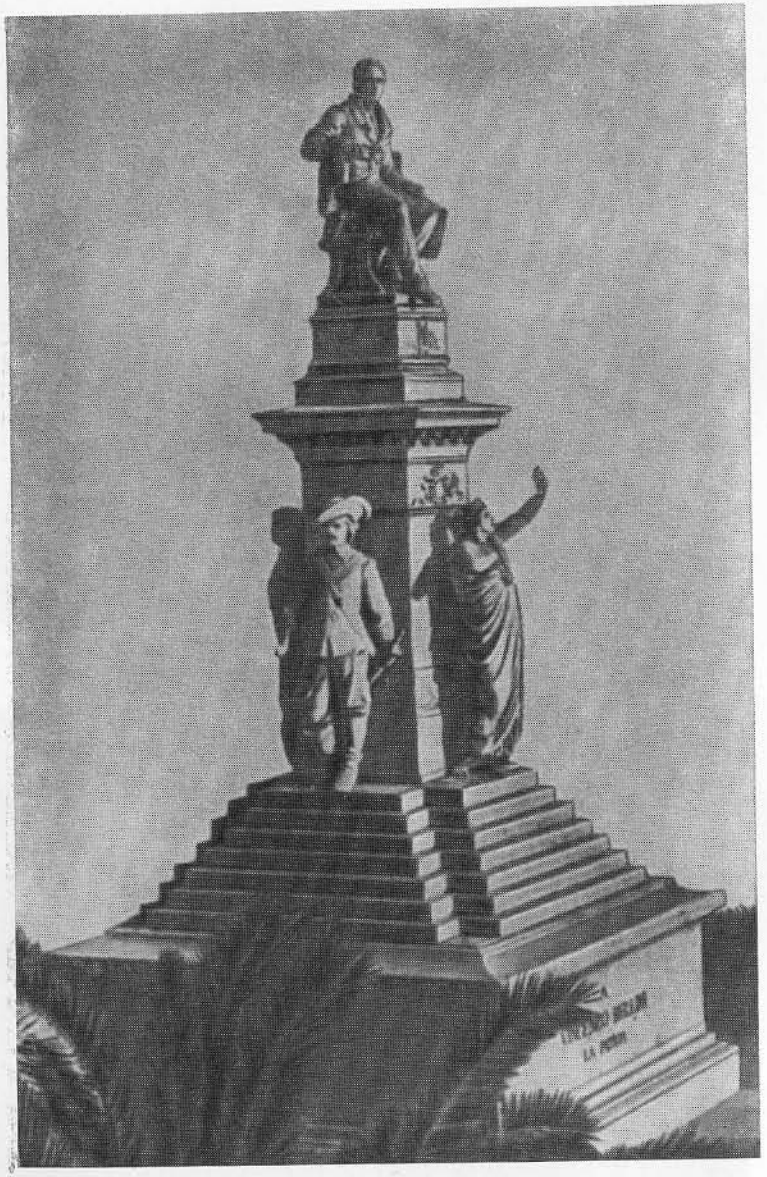
Опера В. Беллини
«Пират»
в постановке театра
Ла Скала
в сезоне 1956/57 года.
Мария Каллас —
Имоджене, Франко
Корелли —
Гуальтьеро.

▷
Бениамино Джильи
в роли Гуальтьеро
в опере В. Беллини
«Пират».



Декорации
Марчелло д'Эллера
к опере В. Беллини
«Пуритане» в театре
Ла Фениче
в 1959 году.





Катания. Памятник Винченцо Беллини.

остался доволен тем, в каком состоянии находится моя опера». Таковы общие впечатления, полученные Беллини после этой встречи. А благоприятное мнение Россини должно было порадовать еще больше.

«Мне говорят, что он хорошо отзывается обо мне», — едва ли не с удивлением отмечает Беллини. Ему передал слова Россини сам Пеполи, с которым великий маэстро говорил о нем. «Он сказал Пеполи, что ему нравится мой открытый характер, он считает, что я глубоко чувствую, что и выражает моя музыка...» Россини лишь подтвердил свои впечатления о Беллини, полученные еще во время той далекой встречи в Милане в августе 1829 года. Но снова услышать все это, спустя пять лет, тогда как он ожидал бог знает какого ледяного отношения или же насмешек за своей спиной, было приятно Беллини, и музыкант подумал: «Похоже, Россини более дружески ко мне расположен, нежели я полагал».

Именно тогда Беллини и перешел в наступление, пустив в ход свою тактику, где искренность и расчет стояли рядом. Оказавшись как-то наедине с Россини, катанец открыл композитору свое сердце: ему совершенно необходима помощь великого маэстро. «Я попросил его давать мне советы, как брат брату, и полюбить меня. — Но я люблю тебя, — ответил он мне. — Это верно, вы любите, но нужно больше любить меня, — добавил я. Он засмеялся и обнял меня!»

Так была пробита первая брешь в осаждаемую крепость. Однако катанец не впал в эйфорию от начального успеха, он предпочел быть по-прежнему настороже: «Посмотрим, как сложатся обстоятельства дальше, — решил он, — тогда я пойму, говорит ли он правду или нет». План выполнялся прекрасно: на всех участках фронта отмечались одни успехи.

Этот сентябрь вернул солнце в жизнь Беллини и пробудил в его душе самые радужные надежды. Сочинение «Пуритан» основательно продвинулось вперед. К тому же Пеполи, уже овладевший формой оперного либретто, не тормозил работу и писал стихи, которые музыкант принимал без особых споров.

К похвалам Россини присоединились благожелательные отзывы Карафа, нашедшего «превосходно инструментованными интродукцию и финал» первого акта. Похвалили маэстро и Тамбурини с Лаблашем, приехавшие в Париж в конце месяца. Они были очарованы новой

музыкой Беллини и особенно партиями, какие должны были петь. И сам автор был доволен тем, что сочинил и инструментовал. Ему осталось дописать лишь несколько номеров для второго акта, в том числе дуэт басов, который он хотел оставить напоследок.

Но прежде всего Беллини радовало все более искреннее и горячее одобрение Россини, который не скрывал своего удивления и удовлетворения тем, что катаниец почти закончил оперу. Великий маэстро с недоумением повторял, что «ему плохо говорили о Беллини, очень плохо, расписывая его медлительность и нерадивость». Эти опровержения также лили воду на мельницу Беллини, который — задетый за живое — с еще большим, чем когда бы то ни было упрямством, старался закончить оперу в октябре, в соответствии с условием контракта. Однако Россини успокоил его, сказав, что «сроки назначаются ради формальности, а теперь, когда он так далеко продвинулся, можно работать, ни о чем не тревожась...».

Расположение великого маэстро с каждым днем проявлялось все очевидней, все более искренней и душевней. Россини заботился о Беллини с такою лаской, как ни о ком другом из соотечественников. Он действительно полюбил «этого мальчика», как с нежностью называл его. Россини следил за работой Беллини над оперой и был одним из первых слушателей спевки солистов.

Когда приехали в Париж Рубини и Джульетта Гризи, Беллини решил прежде всего дать им послушать молитву пуритан, тема которой поначалу звучит в интродукции к опере, а затем исполняется ансамблем четырех солистов. Певцы и композитор встретились в доме Гризи и сразу же начали репетировать. Все нашли музыку удивительно красивой.

Вдруг в гостиной появился Россини, пришедший навестить Гризи. Лаблаш, воспользовавшись случаем, предложил маэстро послушать молитву, которую певцы и исполнили еще раз. «Россини похвалил меня», — пишет Беллини, и через несколько дней он убедился, что похвала эта была искренней и выражала действительное удовлетворение маэстро, который прежде внушал ему такой страх.

Он столько раз просил Россини познакомиться с его оперой, «чтобы высказать свое мнение». Это тоже был маневр: поухаживать за всемогущим музыкантом и получить от него «золотые советы». Полагая, что только личной просьбы недостаточно, Беллини уговорил одного общего друга узнать мнение Россини, и тот сказал: по фрагментам из «Пуритан», какие слышал (маэстро имел в виду молитву), он убедился, что молодой музыкант сделал большие успехи и подсказывать ему почти нечего.

«Это по-настоящему порадовало меня, — заключает Беллини, — и если я получу поддержку Россини, значит, буду на коне». И он даже лелеет мысль обосноваться в Париже, обзаведясь собственной квартирой, какая была у него в Милане. Она будет, конечно, меньше, как все парижские квартиры, но ее нетрудно обставить. Беллини уже послал синьоре Джудитте Турина просьбу не продавать его миланские вещи, поскольку они могут пригодиться в Париже, как, например, простыни, скатерти, серебро, канделябры. Ему останется приобрести только мебель.

И первым гостем в его новом доме будет друг Флоримо.

В это же самое время пришел наконец столь долго ожидаемый ответ Романи на письмо, отправленное ему четыре месяца назад. Поэт сообщил музыканту в «дружеском» тоне, «что теперь он рад возобновить дружбу, которая никогда не покидала его сердце». Романи был награжден королем Карло Альберто рыцарским крестом, и тот же король поручил ему возглавить «Гадзетта пьемонтезе». Новость эту Беллини воспринял с восторгом.

Однако назначение на пост редактора, сообщал Романи, не позволит ему слишком много заниматься оперными либретто. А если он и захочет сочинить что-то для сцены, то сам будет выбирать композиторов. «Пиши для меня, только для меня, для твоего Беллини!» — очень довольный просит Беллини и заверяет, что готов — если придется сочинять оперы для итальянских театров — отправиться в Турин или в любое другое место, где будет жить поэт, лишь бы находиться рядом с ним, как в былые, счастливые времена.

Финал письма композитора к Романи звучит благородно и торжественно. Он написан человеком, который сумел простить своего обидчика. «Ответь мне поскорее и повторяю — забудь, как забыл и я — наши прежние распри, которых не должно быть. Я никогда не смогу забыть все хорошее, что ты сделал для меня, и славу, которой я обязан тебе. Начнем вместе новую жизнь, более прекрасную и славную... Прощай, мой дорогой друг, и

поверь в любовь твоего всегда признательного Беллини».

Завершает письмо короткий постскриптум: «Не дождусь той минуты, когда вновь смогу обнять тебя». Но Феличе Романи и Винченцо Беллини не суждено было никогда больше встретиться на этой земле.

XXXI
ЗАВОЕВАНИЕ РОССИНИ

В Итальянском театре 23 октября состоялась премьера «Сомнамбулы». Главные роли исполняли Джованни Рубини и Джульетта Гризи. Оперу можно было считать почти новой для Парижа, так как четыре года назад прошло всего два представления с Джудиттой Паста в главной роли, причем певица была «крайне усталой после гастролей в Лондоне».

Беллини надеялся, что его опера теперь будет оценена парижской публикой в полной мере и принесет ему гораздо больший успех, нежели на прежних немногих спектаклях. Благодаря усиленным стараниям автора на репетициях и, прежде всего, искусству Рубини и Гризи — они «пели с таким чувством и вдохновением, что в зале не оказалось ни одного человека, кто бы не прослезился и не был бы тронут», — спектакль имел успех, причем несомненный, восторженный, с бурными овациями и восхищенными возгласами.

«Публика, — рассказывает Беллини, — не могла сдержать свои чувства. Казалось, нервы у всех были наэлектризованы». Музыкант с удовлетворением отмечает, что он «смог показать всю глубинную силу своей музыки». Именно этот успешный спектакль он назовет своей первой настоящей встречей с парижскими меломанами.

И еще одно, пожалуй, даже бóльшее удовлетворение, хотя и не совсем духовного свойства, испытал он на этом вечере. Он вкусил вторую и более значительную победу над враждебной, упрямой сухостью к нему жены Россини и поклонников, постоянно окружавших ее. После финала первого акта Беллини увидел, как мадам Олимпия и ее «свита» в ложе «аплодировали с восторгом». Что же произошло?

Беллини сразу понял, что здесь удачно сработал второй пункт его стратегического плана. Почтение и преклонение, которое Беллини выражал Россини при каждой их встрече, должно было смягчить душу маэстро, и, говоря о нем со своей женой, он, конечно, поколебал ее

предвзятое мнение о катанийце. К этому следует добавить и рыцарские знаки внимания Беллини по отношению к супруге великого маэстро. Как-то он встретил ее в кабинете импресарио театра. Это было за несколько дней до премьеры «Сомнамбулы». «Я выразил радость, что вижу ее, — рассказывает Беллини, — и мало заботясь о своем французском произношении, попросил позволения нанести ей визит. Вчера вечером, то есть во время представления, я убедился, что подобная тактика принесла свой результат».

Он мог бы заметить это и раньше. Нет никакого сомнения, что за упрямой враждебностью к нему жены Россини скрывалось чисто женское недовольство тем, что молодой катанийский музыкант предпочитал бывать в других салонах и у других дам вместо того, чтобы войти в ее маленький придворный круг. Но, к счастью, Беллини вовремя сориентировался: теперь он мог почти не сомневаться в полном успехе своего плана.

Это был, следовательно, вопрос нескольких дней. В начале ноября Беллини покинул виллу в Пюто и вернулся в свою квартиру в «Китайских банях». Он закончил значительную часть второго акта «Пуритан». Ему оставалось только завершить весь первый акт и большой дуэт сопрано и тенора, после чего он намерен был сочинить тот номер в финале второго акта, который оставил напоследок, то есть дуэт басов — он придавал ему особое значение.

Примерно числа 15 ноября 1834 года композитор представил Россини партитуру первого акта, чтобы маэстро познакомился с нею, как обещал. «Интродукцию он нашел великолепной, — сообщил Беллини спустя несколько дней Флоримо, — настолько (и это просто чудо), что велел мне открыть орган в театре для аккомпанемента квартета, который исполняет молитву. Он сказал, что моя инструментовка его удивила, он даже не предполагал, что я так могу это сделать».

Больше всего обрадовало Беллини именно удивление Россини. Теперь музыкант был уверен, что достиг намеченной цели одержать победу прежде всего своей оперой, которая заставит маэстро уважать его как музыканта и вызовет любовь и желание помочь ему и как человеку, и как автору, заслуживающему поддержки.

«Россини очень любит меня, очень-очень любит», — снова повторяет он Флоримо. Музыкант знает, что «в раз-

говорах со всеми он очень хорошо отзывается обо мне», потому что ему передавали мнение Россини. И лично Беллини маэстро говорил такие слова, что можно было верить — «на этот раз он не обманывает». Катаниец понял, что наступил подходящий момент для нового наступления. Оно началось в тот же день, когда Беллини представил Россини партитуру первого акта «Пуритан».

Внимательно просмотрев интродукцию, маэстро сказал, что, по его мнению, композитору есть смысл остаться в Париже. Когда опера вызовет успех, директора театров, конечно же, обратятся к нему с заманчивыми предложениями, и не нужно будет думать о возвращении в Италию. Ответ Беллини — тогда — прозвучал категорически и значительно. «Я сказал ему, — признается музыкант, — что если бы он меня любил, давал советы и руководил мною — моими поступками, поведением, а также моей композиторской работой, то я поклялся бы всегда следовать его советам. Наконец, я остался бы в Париже, если бы был уверен в его расположении. А в противном случае — ни за что. Он заверил, что всегда хорошо относился ко мне. Я ответил, что не сомневаюсь в этом, но его расположение было обычным добрым отношением, какое порядочный человек проявляет к ближнему, тогда как я говорю о другом — о том, как относится отец к сыну, брат к брату. Он пообещал мне, что именно так и будет вести себя со мной, а я поклялся ничего не предпринимать без его совета».

Этот разговор о взаимной любви, помощи и почтительном преклонении — возможно, скрепленный еще одним объятием — означал полную капитуляцию Россини. Беллини завоевал его сердце и приобрел покровительство еще до приезда в Париж Доницетти. «И для всего этого, — уточняет он во избежание неясностей, — мне не пришлось делать никаких усилий, потому что я всегда обожал Россини». Так или иначе теперь у него оставалось только одно поле битвы — с Доницетти. «Усмирив ненависть Россини, — напишет он потом дяде, — я совсем перестал его опасаться и с большим мужеством закончил свою работу, которая принесла мне такую славу: именно этот исход предсказывал Россини за три месяца до премьеры». И совершенно успокоившись, Беллини принялся сочинять последние сцены.

30 ноября 1834 года он утверждал, что трудится «как титан». «Я работал и все еще работаю, — писал он, — с таким усердием, как никто». И труды его вознагражде-

ны сладостным вдохновением, придающим крылья фантазии, и ему удается все — и все, что он сочиняет, приносит ему чувство глубокого удовлетворения от сознания, что все это сочинил именно он.

Однако стремление побыстрее завершить «Пуритан» не было вызвано никакой необходимостью. Даже премьера была отодвинута почти на месяц, репетиции предполагалось начать числа 10 или 15 декабря, так что на сцену опера должна была выйти только в январе. Но Беллини спешит, ему хочется поскорее избавиться от всех этих исправлений и переделок. Ему не терпится приняться за сочинение дуэта басов.

Заканчивался 1834 год. Среди прочих забот у Беллини было и желание поздравить с Новым годом друга Флоримо — послать ему «изящный английский галстук-косынку» — одну из тех модных, шикарных вещиц, какие так любил калабриец. Сообщая другу о сувенире, отправленном с одним знакомым, Беллини написал: «Прими этот подарок на новый, 1835 год, в котором мы непременно обнимем друг друга. Одно это обстоятельство заставляет меня с нежностью думать о наступающем годе, который, надеюсь, будет счастливым для нас!»

1835 год и в самом деле был годом триумфального успеха «Пуритан», но он оказался и годом смерти Беллини.

В этом месте биографии Беллини следует рассказать об эпилоге одного дела, переговоры о котором начались еще девять месяцев назад. В январе 1834 года бурбонское правительство передало антрепризу театра Сан-Карло некоему «Обществу индустрии и изящных искусств», поставившему перед собой задачу как можно выше поднять художественный уровень крупнейшего неаполитанского театра, обновив его репертуар, пригласив новых исполнителей и самое главное — исключив какие бы то ни было формы спекуляции.

Беллини оказался в числе первых композиторов, к кому обратились с просьбой срочно написать оперу для постановки в январе 1835 года, но маэстро отклонил это предложение. Он уже заключил контракт с Итальянским театром, по которому должен был 30 октября 1834 года представить новую оперу, а потому мог приняться за сочинение для Сан-Карло только после завершения всех обязательств с парижским театром, иными словами, к январю он так или иначе не успеет.

Но Флоримо, которому очень хотелось перетянуть Беллини в Неаполь, к тому же минуя Милан, начал уговаривать друга согласиться на этот контракт, потому что тогда в его новой опере будет петь Мария Малибран, приглашенная в Сан-Карло на сезон 1834/35 года. Вряд ли еще представится такой благоприятный случай.

Беллини сослался на еще одно препятствие — отсутствие либретто. Если тогда — а дело было в марте — они с Пеполи еще ломали голову в поисках сюжета для Парижа, не слишком ли рискованно брать на себя еще одно обязательство с конкретным сроком, к тому же в обоих случаях речь шла о солидных театрах. Но все сомнения развеялись после того, как был найден сюжет «Пуритан». Тогда Беллини поручил Пеполи отыскать еще один — для неаполитанского театра, для оперы, которую он начнет писать — как позднее уточнит в письме к секретарю «Общества» сразу же, едва закончит работу для Парижа, то есть в ноябре. Со своей стороны музыкант обязуется сделать все от него зависящее, чтобы новое сочинение вышло на сцену 1 февраля 1835 года. Композитор запросил гонорар 4000 дукатов (20 000 франков).

И хотя Беллини умолял неаполитанское «Общество» ответить срочно, решения пришлось ждать до июня. Причем это было не столько решение вопроса, сколько новое предложение, исходившее на этот раз от Ланари, который стал чем-то вроде технического консультанта театра Сан-Карло. Беллини предлагалось заключить контракт не на одну, а на три оперы, и они будут выпущены в разные сроки. Вслед за письмом Ланари последовали настойчивые, срочные послания Флоримо и издателя Котро, которые горячо советовали Беллини не отказываться от заманчивого предложения и выставить свои условия.

Ответ Беллини был получен в июле. Он обещал написать первую из трех опер для Малибран, тенора Дюпре и баса Порто и вручить ее в назначенный срок с тем, чтобы она вышла на сцену в начале февраля 1835 года. Две другие оперы будут представлены соответственно в январе 1836-го и январе 1837 годов или — по желанию неаполитанского «Общества» — в июле 1835-го и январе 1836 годов. Маэстро хотел получить за три оперы 10 000 дукатов (50 000 франков) с выплатой в шесть приемов. Либретто должен был предложить Романи (с которым он помирился несколько месяцев назад). Беллини обязывался вести репетиции и наблюдать за постановкой,

но категорически отказывался сидеть за чембало в оркестре на первых представлениях, как того требовала старая традиция.

Антреприза Сан-Карло нашла, однако, очень спорными некоторые из пунктов, особенно ее пугал гонорар, который она сочла чрезмерным, и выдвинула контрпредложение — 2500 дукатов. Беллини заупрямился и прекратил переговоры. Руководители «Общества» не слишком огорчились подобным исходом дела. Но под давлением членов правительства, различных авторитетных лиц и друзей композитора вынуждены были возобновить диалог с музыкантом. Композитору написал князь Оттайяно, директор королевских театров Неаполя. Условия маэстро были в основном приняты, только гонорар сокращен на 1000 дукатов и срок сдачи партитуры был перенесен на начало января — вот и все изменения.

Учитывая исключительно сжатые сроки для сочинения новой оперы, Беллини выдвинул свое предложение, весьма удобное и для него, поскольку ему еще предстояло завершить оперу в Париже, и выгодное для «Общества», которое выиграло бы в глазах неаполитанской публики. Почему бы не поставить в Сан-Карло в качестве первой из трех новых опер «Пуритан»? Это была бы абсолютная новинка не только для Неаполя, но и для всей Италии. К тому же автор приспособит ее для голосов исполнителей, которые будут петь в Сан-Карло, а в случае необходимости и переделает настолько, что появится совершенно иная редакция, непохожая на парижский вариант. Маэстро согласился на гонорар в 9000 дукатов и обещал, что после того, как «Пуритане» пройдут в декабре в Итальянском театре, он в начале января 1835 года отправится в Неаполь.

В ожидании ответа Беллини не терял времени и нашел сюжеты для двух других опер, какие собирался написать для Сан-Карло. Феличе Романи предстояло подготовить либретто, используя две драмы Скриба — «Густав III» и «Дуэль в Рашелье», от которых музыкант был в восторге. Он отправил в Неаполь эти пьесы на французском языке, чтобы Флоримо, Котро и князь Оттайяно могли познакомиться с ними и высказать свое мнение, какие возражения могут появиться у бурбонской полиции.

В конце октября антреприза театра Сан-Карло приняла новое предложение Беллини, обязав его, однако, прислать в Неаполь первый акт «Пуритан» до 12 января,

а второй — до 20-го. Вместе с письмом пришли два экземпляра контракта для подписи.

Таковы события, которые произошли к осени 1834 года.

Беллини получил контракт 20 ноября вместе с «любезнейшим письмом князя Оттайяно», который горячо уговаривал композитора «удовлетворить во что бы то ни стало» синьоров из «Общества».

Но буквально на следующий день возникла новая трудность: премьеру «Пуритан» перенесли на январь, что, конечно же, помешает Беллини вовремя приехать в Неаполь для постановки оперы, как того требует контракт. Необходимо было поэтому, чтобы антреприза Сан-Карло учла новое обстоятельство, и, прежде чем отослать подписанный контракт, композитор попросил князя Оттайяно в виде личной любезности освободить его от этого пункта обязательства. Маэстро был уверен, что любезный князь без особого труда исполнит просьбу и документ будет утвержден

Таким образом работы у него прибавлялось: помимо того, что нужно было завершить «Пуритан», предстояло еще переписать главные партии для неаполитанских солистов. Он охотно взялся бы за переделку, раз в его опере будет участвовать Малибран — певица, которую он всегда мечтал увидеть в роли Эльвиры. Если сама мысль создать для нее оперу «пьянила» Беллини еще со времени лондонских гастролей, где он пообещал ей это, то теперь, когда появилась возможность осуществить мечту и Малибран исполнит его оперу в Неаполе, маэстро вдохновился настолько, что возобновил переговоры с антрепренером.

Очевидно, представляя Малибран в роли Эльвиры, Беллини и сочинил знаменитую «польку» с подвенечной вуалью, которая вносит ноту безудержной радости в первый акт «Пуритан». Об исключительных данных певицы думал он и теперь, когда собирался писать новый финал для неаполитанской постановки. «На днях займусь переделкой оперы», — сообщал он Флоримо 30 ноября 1834 года. Композитор уже продумал, какие сделает изменения, транспонировки, как преобразит партию для Малибран, для тенора Дюпре и баса Порто. А партию Ричарда Форда (которую в Париже будет исполнять Тамбурини) перепишет для второго тенора, поскольку в Неаполе нет баритона подходящего диапазона и тембра.

Чтобы проделать все это, Беллини пришлось пойти на немалые расходы, многое переработать, трудясь безвозмездно. Он решил сам заняться транспонировкой, пересмотром и изменением номеров, в которых поют Малибран и Педрацци, и поручил маэстро Пуньи, миланскому композитору, эмигрировавшему во Францию в поисках удачи, и другим итальянским музыкантам переписать номера оперы, какие останутся без изменений.

Пока переписчики готовились к работе, Беллини поспешил завершить все незаконченное во втором акте. Ему еще предстояло написать тот самый дуэт басов, какой он оставил напоследок. Флоримо сообщает, что к 14 декабря «Пуритане» были закончены, кроме дуэта басов, и Беллини отправил партитуру Россини, сопроводив ее следующей припиской: «Вот моя несчастная опера завершена, и я представляю ее вам, мой великий маэстро. Сделайте с ней все, что посчитаете за лучшее: сократите, добавьте, даже все измените, если сочтете необходимым, и моя музыка только выиграет». Потом он с головой окунулся в работу по переделке оперы: труд изнурительный, отнявший пятнадцать дней и оказавшийся совершенно напрасным.

Беллини собирался отправить партитуру морским путем через агентство Фальконе, которое посылает пакеты в Марсель, а оттуда пароход за несколько дней доставит их в Неаполь. Но из Марселя суда уйдут не раньше 10 января, следовательно, партитура должна была прибыть по назначению к 15-му. Вынужденный считаться с этими обстоятельствами, Беллини решил закончить работу по переделке всей оперы к 10-му, чтобы отослать все целиком к 15-му, иными словами с опозданием на три дня прибудет первый акт, но на пять дней раньше второй. И Беллини не пожалел сил, чтобы осуществить задуманное.

«Тружусь, как вол, — писал он Флоримо 22 декабря, — чтобы все представить к 28-му». Он не смог закончить всю партитуру полностью, как рассчитывал, а только первый акт, и сразу же передал в агентство Фальконе для отправки в Марсель. И продолжил работу над вторым актом, дополнив его дуэтом двух басов (который едва наметил для парижской редакции), но в заметно переработанном варианте из опасения цензуры.

«Надеюсь, что все пройдет хорошо», — написал Беллини другу, но уже тогда он смутно предчувствовал ка-

кие-то неприятности от антрепризы Сан-Карло из-за расхождения с условленной датой прибытия партитуры. С его стороны было сделано все, что нужно. Более того, он выражал пожелание, чтобы антреприза сама нашла случайную оказию, обратилась бы к какому-нибудь надежному человеку, хотя бы, например, к самому неаполитанскому послу в Париже, с просьбой переслать партитуру. Тогда он был бы уверен, что опера будет доставлена в срок, но синьоры из Сан-Карло ни о чем и слышать не захотели и предоставили Беллини самому отправить рукопись, самому отвечать за пересылку. И маэстро полагал, что сделал все как нельзя лучше.

Но его предчувствие оправдалось. Точно 5 января 1835 года Беллини пришел в агентство передать второй акт «Пуритан» для доставки в Марсель, а потом в Неаполь, вместе с первым актом, который уже находился во французском порту. В агентстве его ожидала плохая новость: в Марселе вспыхнула эпидемия холеры, и капитан парохода, «испугавшись карантина, который придется отсиживать в Ницце, не вышел в рейс. Следовательно, первая часть партитуры так и осталась там».

«Отчаявшийся» Беллини просит служащего агентства вернуть партитуру, находящуюся в Марселе, и отправить ее в Неаполь с почтовым курьером и тут же спешит отослать туда вторую часть, полагая, что она придет на несколько дней раньше первой, то есть 20-го. Мысль Беллини, однако, все время возвращалась к тому параграфу контракта, где была точно зафиксирована дата вручения обеих частей партитуры. Но кто виноват в столь несчастливом стечении обстоятельств?

Это была непредвиденная ситуация, какую антреприза должна была принять во внимание, потому что она была вызвана непредсказуемой причиной, а не самим композитором, который сделал все от него зависящее, чтобы представить рукопись в срок. «Просто ужасно, что дела сложились так, — жаловался он в тот же день Флоримо. — Я две недели не спал, истратил 400 франков (четыреста, ты понял?) на переписку оперы, причем не простыми переписчиками, а крупными музыкантами и после этого, не сомневаясь, что все складывается как нельзя лучше, я вдруг узнаю сегодня эту страшную новость!»

В то же утро Беллини написал и князю Оттайяно, объяснив ему все, и без обиняков предупредил: «Если «Общество» будет настолько несправедливо, что откажется принять оперу, контракт следует расторгнуть...» Расторгнуть полностью. Иными словами, маэстро отказывается от сочинения и двух других опер. «И скажу тебе откровенно, — добавляет он в письме к Флоримо, — что не приеду больше в Неаполь ни за какие сокровища на свете...»

Но вслед за огорчением Беллини ожидала и большая радость. В то же утро в Итальянском театре прошла первая оркестровая репетиция «Пуритан». Впечатление, которое произвела его музыка на оркестрантов, певцов и даже на руководителей театра, присутствовавших в зале, было необыкновенным. «Певцы и оркестр только и делали, что аплодировали... и дирекция тоже довольна...» Сам же он испытал нечто вроде изумления, убедившись, что оказался способным воплотить в музыке свои мысли и свое вдохновение. «Музыка производит на меня чудесное впечатление: я инструментовал как ангел и полностью ощутил вызываемый ею эффект: мелодия соткана из гармонических консонансов, которые прямо-таки ласкают душу».

Его музыка, написанная сердцем, аплодисменты исполнителей и удовлетворенность руководителей театра — все это вознаградило маэстро за огорчения, доставленные утром. И «только это вознаграждение позволяет мне пережить неожиданное препятствие, которое помешало опере вовремя прибыть в Неаполь», не мог же он предусмотреть эту проклятую холеру. Музыкант больше не хочет думать о неприятностях. Он понимает, что волновался напрасно, ибо известие об этом несчастном событии и рукопись второго акта «Пуритан» все равно окажутся в Неаполе только через две недели, и не меньше времени потом придется ждать, пока станет известно в Париже, какое решение приняла неаполитанская антреприза. Так что впереди целый месяц ожидания, и лучше пока забыть обо всем этом, а заняться дуэтом басов, который он откладывал до сегодняшнего дня.

История этого дуэта, едва ли не самого знаменитого номера «Пуритан», примечательна. Поначалу мелодию последней части дуэта, «Гимн свободе», Пеполи советовал вставить в финал интродукции к первому акту, после молитвы. Однако Беллини решил убрать эту мелодию оттуда, так как считал ее там лишней, и отложил ноты в сторону, собираясь использовать тему где-нибудь в другом месте. Он даже пометил, где — вслед за музыкаль-

ной картиной бури, и пропеть ее должны были два баса, подкрепленные хором. И название номеру было найдено: «Хор рассвета или свободы» (вот почему этот гимн, взволнованный и ликующий, не мог войти в неаполитанскую редакцию «Пуритан»).

Но Беллини не удовлетворился перестановкой и продолжал держать дуэт про запас, пока не нашел ему наконец самое подходящее место — в середине второго акта. После того как Джордж побуждает благородное сердце пуританина — патриота Ричарда Форда спасти своего соперника Артура от смертной казни, солдаты Кромвеля, чувствуя, что их объединяет единая высшая любовь, которой они поклялись в верности, — любовь к родине, освобожденной от тирании, завершают свой дуэт «гимном свободе»: «Звучи, труба, и я бесстрашно пойду навстречу смерти, ради торжества свободы!» «Дуэт настолько крамольный, — писал Беллини Флоримо, — что даже пугает», маэстро предвкушает, какое тот произведет впечатление. А завершив сочинение, он сообщил Пеполи: «Дуэт получился великолепный, и звук трубы заставит дрожать от радости все свободолюбивые сердца, какие окажутся в театре».

Он не обманывался: и в наши дни, когда звучит эта знаменитая кабалетта с темой солирующей трубы, не найти такого театра, где бы публика не вскакивала с мест, восторженно аплодируя и громко требуя исполнения на «бис».

Репетиции «Пуритан», начавшиеся 5 января, длились пятнадцать дней. Они были тщательными, трудными из-за многих сложностей в ансамблевых сценах и придирчивости автора. На репетициях, несомненно, присутствовал Россини, и ему Беллини обязан драгоценным советом разделить оперу на три действия и завершить второй акт знаменитой кабалеттой двух басов, которая всегда будет производить невероятное впечатление.

Генеральная репетиция состоялась 20 января 1835 года. Зал был переполнен. «Музыку нашли очень красивой, — спешит сообщить Беллини другу, — весь высший свет, все великие артисты и все самые главные знаменитости, какие только оказались в Париже, собрались в театре. Все были восхищены. Кто обнимал меня, кто целовал, в том числе и мой дражайший Россини, который и в самом деле любит меня, как сына». Премьеру оперы, назначенную на 21 января, пришлось перенести из-за болезни Тамбурини: «Пусть идет когда угодно, — добавляет музыкант, уже не сомневающийся в успехе. — Радость моя безмерна! И я уверен, что и ты порадуешься так же, как твой Беллини».

К письму он прилагает газеты, сообщающие о счастливом успехе генеральной репетиции, и просит переслать их в тот же день «моей бедной семье, которая придет в сильное душевное волнение из-за моего успеха».

Он чувствовал, что будущее у него в руках. Беллини понимал, что успех на генеральной репетиции «Пуритан» стоил выигранной битвы, потому что он был признан уже «всеми самыми выдающимися людьми, какие только находятся в Париже», то есть тем обществом, которое до сих пор баловало его и обходилось с ним как с enfant gâté и в которое он теперь входил завоевателем, чтобы занять видное место.

XXXII
«ПУРИТАНЕ» — ПОСЛЕДНИЙ ДАР

Однако вечером 24 января 1835 года, когда «Пуритане» были впервые показаны публике, Беллини довелось испытать новое и еще более сильное волнение. Уже зная, какое впечатление производит опера, он тем не менее был вынужден признать, что и на него самого она воздействует как-то по-новому: «Она прозвучала для меня почти неожиданно», — признается маэстро. И конечно, вновь вызвала неудержимый восторг зала. «Я не думал, что она взволнует, и сразу же, этих французов, которые плохо понимают итальянский язык... — сообщает он дяде Ферлито, — но в тот вечер мне показалось, что я нахожусь не в Париже, а в Милане или на Сицилии».

Отчет, который он сам дает о премьере и который находит точное подтверждение в газетах того времени, подчеркивает, что аплодисменты раздавались после каждого номера оперы — аплодисменты различные по накалу, в зависимости, разумеется, от впечатления, какое производили номера на публику, слушавшую их впервые. Очень горячо аплодировали первому акту и всему третьему, но больше всего оваций вспыхивало во втором акте, и репортерам пришлось отмечать факты, совершенно необычные прежде для парижских театров. Публику «заставили плакать» во время сцены сумасшествия Эльви-

ры, которую Гризи «спела и сыграла как ангел», но кульминация восторга наступила после дуэта басов.

«Все в зале обезумели, — рассказывает Беллини, — поднялся такой шум, такие крики, что приходилось только удивляться темпераменту зрителей. Но говорят, что стретта производит очень сильное впечатление, и, видимо, это в самом деле так, потому что весь партер, восхищенный стреттой, поднялся и кричал, как безумный, одним словом, мой дорогой Флоримо, все это просто неслыханно, и с субботнего вечера ошеломленный Париж только об этом и говорит. Публика, — продолжает Беллини свой рассказ, — (вопреки правилам, так как лишь после спектакля можно вызывать «автора», причем только по имени), так вот публика потребовала меня, и Лаблашу пришлось, можно сказать, вытащить меня к рампе, и, едва ли не шатаясь, я предстал перед зрителями, которые кричали как сумасшедшие. Женщины махали платочками, а мужчины поднимали свои шляпы. Разумеется, они заставили повторить дуэт, и занавес опустился. Клянусь тебе, что получасового антракта не хватило публике, чтобы прийти в себя. Когда начался третий акт, видно было, что зрители все еще сильно возбуждены...»

В тот же день, 26 января, Беллини отправил письма дяде Ферлито и Сантоканале, сообщая им о необыкновенном успехе «Пуритан». В своем рассказе он употребляет почти те же слова и характеристики, только в послании к палермскому другу он дает волю законному чувству гордости: «Итак, да здравствуют Италия и Сицилия!» Право же, этим восклицанием он словно дарит родной земле блистательную победу, одержанную им за рубежом.

На другой день после премьеры началась неизбежная круговерть, которую влечет за собой любой успех. Визиты друзей, цветы, приглашения, поздравительные записки от музыкантов, даже таких, как Обер. Россини тоже поспешил в день премьеры известить Сантоканале об успехе «Пуритан», выражая радость по этому поводу: «Зная, с какой любовью вы относитесь к нашему общему другу Беллини, с удовольствием сообщаю вам, что его опера «Пуритане в Шотландии», сочиненная для Парижа, имела блестящий успех. Певцов и композитора два раза вызывали на просцениум, и должен сказать, что в Париже подобное проявление успеха редко, и его добиваются только по заслугам. Вы видите, мои предсказания

сбылись и, говоря откровенно, сверх наших надежд. В этой партитуре есть значительные достижения в области оркестровки, однако ежедневно советуйте Беллини не слишком обольщаться немецкой гармонией и всегда полагаться на свой счастливый природный дар создавать простые мелодии, полные истинного чувства. Прошу вас сообщить моему доброму Казерано об успехе Беллини и сказать, что он может убедиться в том, что «Пуритане» представляют собой наиболее значительную партитуру из сочиненного им до сих пор».

Королева Мария-Амелия уведомила Беллини, что приедет на второе представление оперы. Король Луи-Филипп по совету министра Тьера повелел наградить молодого музыканта Рыцарским крестом ордена Почетного легиона в честь его заслуг. В свою очередь, Тьер, благосклонный к катанийскому композитору, письменно засвидетельствовал свое уважение, не забыв отметить, что орден был пожалован по его совету. Словом, с избытком было всего, что могло взволновать крайне впечатлительного Беллини.

И понадобилось немало времени, чтобы он пришел в себя. Все письма этого периода необычно кратки и выглядят набросанными в спешке, взволнованной рукой. Но неудержимая радость, которую доставил музыканту восторженный прием «Пуритан» и неожиданное признание столь высоких лиц, просвечивает даже в немногих строчках, отправленных дяде Ферлито и Сантоканале. Сообщив о награждении его орденом Почетного легиона, он в обоих письмах повторяет один и тот же призыв: «Выпейте за мое здоровье!» И заключает одинаково: «Да здравствуют Сицилия и ее сыновья!» Больше всего его восхищало то, что он за границей был награжден как итальянский музыкант.

Этот счастливый период творческой жизни Беллини завершил жестом благодарности, посвятив свою оперу королеве страны, где его музыка снискала триумфальный успех. Чтобы торжественно поднести свое творение высочайшей особе, он через посла Неаполитанского королевства князя Бутера испросил аудиенцию у королевы.

Прием был назначен на 5 февраля. И выглядел он несколько необычно по сравнению с другими аудиенциями во дворце: строгий придворный этикет уступил место самой сердечной беседе, ибо в тот день в зале Тюильри встретились три соотечественника и два земляка: Беллини был родом из Катании, князь Бутера, сопровождав-

ший его, — из Палермо, а королева Мария-Амелия была дочерью короля Фердинанда I, Бурбонского. Родившаяся в Казерте, воспитанная в Палермо, она вышла замуж за Луи-Филиппа Орлеанского, который в то время находился в изгнании, а теперь стал королем Франции.

Посвящение Беллини было особенно приятно королеве. В Тюильри был устроен большой концерт из сочинений катанийца с участием лучших певцов Итальянского театра. Об этом блистательном вечере сохранился только короткий отчет, который дал музыкант Флоримо, и еще более краткое сообщение дяде Ферлито. Нам известно, что при дворе пожелали услышать сцены и арии из «Нормы», еще не исполнявшейся в Париже, и финал оперы произвел — по свидетельству Беллини — удивительное впечатление. Король с королевой не однажды подходили к роялю, чтобы с большой любезностью выразить свое восхищение.

Королевский прием стал счастливой вехой в официальном утверждении Беллини во французском музыкальном мире. Успех был единодушным и при дворе, и в театре. Зрители высказывали одобрение наградой, врученной автору: «Он вполне заслужил почести, которые ему оказаны», — таково было всеобщее мнение.

В то время как столица Франции чествовала молодого катанийского музыканта, столица Королевства Обеих Сицилий обращалась с ним хуже, чем с самым последним из своих подданных. И все из-за чиновничьего крючкотворства.

Омрачив радость Беллини, 9 февраля прибыло известие от «Общества неаполитанских театров» с отказом ставить «Пирата» в Сан-Карло, из-за того, что партитура оперы не была получена в назначенный срок. И князь Оттайяно в ответ на письмо Беллини, в котором тот объяснил ему, что произошло с пересылкой, не задумываясь пошел на расторжение контракта.

Однако «неслыханный» успех в Париже оперы, которую Неаполь отверг, помог Беллини с юмором отнестись к этому отказу. Он решил, что никогда больше не подпишет никаких контрактов с этим «Обществом». «Какое же это удовольствие — послать к черту всех и вся, не правда ли?» — спрашивает он друга. Но дальше, не в силах скрыть огорчение, он все-таки добавляет: «Какие же гадкие люди бывают на свете!»

Обе части отвергнутой партитуры были наконец получены в Неаполе и ревностно сохранены Флоримо, который, как всегда, позаботился, чтобы о случившемся узнали — во всех подробностях — самые высокие представители двора и правительства, а также артисты, которые с нетерпением ожидали рукопись и собирались разучивать партии.

Больше всех была огорчена Мария Малибран, сделавшая все возможное для продвижения оперы в Сан-Карло, но, к сожалению, даже ее огромный авторитет не в силах был изменить прямолинейность, а возможно, и предвзятость руководителей «Общества». «Чувствую, как много сделала дорогая Малибран, пытаясь заставить их поставить оперу, — писал Беллини Флоримо, когда узнал о ее попытках, — и если что-то огорчает меня во всех этих преградах, так это досада из-за того, что ангелочек Малибран не смогла дать неаполитанцам возможность насладиться моими «Пуританами»...» А сам по себе отказ антрепризы от его оперы нисколько не волновал композитора. Известия о приеме «Пуритан», которые шли в Париже с неизменным успехом, рано или поздно откроют глаза этим господам, и они поймут, какую большую допустили ошибку. И это будет справедливой местью Беллини.

Но язвительность и коварство соотечественников подготовили ему еще одну неприятность. Как только в Неаполе узнали, что король Франции даровал Беллини орден Почетного легиона за его выдающиеся художественные достижения, в театральных кругах сразу же прошел слух, будто эта награда была дана ему скорее королевой, чем ее мужем, и доказательством тому якобы служит посвящение ей «Пуритан».

Флоримо поспешил сообщить Беллини обо всех этих разговорах и — раз уж так было — высказал свое неодобрение столь откровенно выраженным почитанием дочери одного из самых жестоких Бурбонов. Беллини очень сдержанно, что крайне трудно было от него ожидать, ответил другу, объяснив причину, побудившую его сделать такой жест: «Нужно, мой дорогой, знать нравы этой нации, прежде чем огорчаться. Здесь еще не помнят случая, чтобы опера, имевшая шумный успех, была посвящена какому-нибудь частному лицу. Спонтини посвятил «Весталку» императрице Жозефине, Россини «Вильгельма Телля» — Людовику XVIII, а я не мог не посвятить свою оперу той, кому посвятил».

И далее уточняет даты, желая показать другу, что посвящение оперы королеве было сделано «после того, как он получил депешу и диплом ордена Почетного ле-

гиона». После, а не прежде, чтобы снискать расположение королевы, которая на самом деле ничего и не знала о решении, принятом королем, «до тех пор, пока его величество сам не сообщил мне об этом». Словом, Беллини был обязан орденом «непосредственно министру Тьеру, любившему поощрять таланты». Вот в какой последовательности разворачивались события. «А теперь, — заключает композитор, — когда наши враги все переиначивают по-своему, это нисколько не волнует меня, и если они даже вздумают сочинять еще какие-нибудь истории, нужно лишь намекнуть им: пусть только не мешают работать».

Совершенно уверенный в прочности своего положения, он теперь уже никого не боится, даже Доницетти, приехавшего в Париж и начавшего репетиции своей оперы «Марино Фальеро», которая должна была выйти на сцену в начале марта. Краем уха Беллини слышал, что друзья Доницетти «интригуют, где только могут, стараясь обеспечить ему шумный успех и выхлопотать для него рыцарский крест». К сожалению, сведения, которые поступают с репетиций оперы, мало утешительны для бергамасца. Стало известно, что Россини велел Доницетти переписать «интродукцию, финал, другие номера оперы и очень многие стретты». Но как бы ни развернулись события, Беллини они не волнуют.

И все же нужно признать: именно благодаря Беллини итальянская опера впервые получила в Париже орден Почетного легиона, а композитора вызывали на сцену во время действия, что было «неслыханно для французских театров».

Премьера «Марино Фальеро» Доницетти состоялась 12 марта 1835 года и имела довольно прохладный прием. Как ни поддерживала оперу пресса, успеха не прибавлялось и на всех повторных спектаклях, тогда как триумф «Пуритан» по-прежнему был огромным. Так в Итальянском театре началось соперничество: «Пуритане» — «Марино Фальеро», как четыре года назад в театре Каркано: «Анна Болейн» — «Сомнамбула». Это был спор, суть которого, несмотря на иные мелодии, оставалась все той же: Беллини — Доницетти.

Если в Милане оба композитора держались на одном уровне, то в Париже первенство постепенно завоевывал катаниец. Перипетии соревнования уже после закрытия сезона сообщил в письме к дяде Ферлито сам Беллини. История эта точно отражает события, но не очень благо-

родно освещает их, потому что у композитора сквозь радость собственного успеха прорывается и злость, накопившаяся против коллеги за многие месяцы тревоги, волнений и трудов. И он забывает, что победа — столь желанная, такая нелегкая и по праву заслуженная — должна вызывать у победителя благородное желание первым протянуть руку, чтобы помочь подняться поверженному.

Это было как бы случайно вырвавшееся откровение, набросанное на листке почтовой бумаги, где маэстро кратко излагал историю, которая стоила ему «стольких страданий, стольких бессонных ночей и таких дипломатических усилий для привлечения людей на свою сторону, чтобы расстроить дьявольские махинации, направленные на мою погибель». Рассказывая о своих делах, Беллини охотно прибегает к лексике романов того времени, которая помогает ему в более мрачных тонах представить самые обычные события или же разрисовать свои преувеличенные домыслы.

Мы же знаем, что под «дьявольскими махинациями» он имеет в виду контракт, заключенный с Доницетти с одобрения Россини. Знаем также, что «дипломатические усилия» — не что иное, как упорное стремление сблизиться с Россини и с маленьким мирком, суетившимся вокруг его жены. А на самом деле приобрести уважение и любовь супругов Россини ему помогла работа, проделанная им, — именно она вызвала сначала одобрение, а потом и восхищение великого маэстро. Большую роль сыграл и характер Беллини — открытый, живой, по-детски импульсивный.

Но рассказ о событиях, написанный год спустя, как бы сталкивает Беллини, сегодняшнего триумфатора, с Беллини вчерашним — тревожащимся и опасающимся за свою судьбу: музыкант повествует о своей жизни, придавая каждому эпизоду значение, которое, конечно, жило только в его воображении, разукрашивая любое событие на манер романистов.

А события этой новой, к сожалению, последней дуэли между Беллини и Доницетти, если свести их к цифрам, таковы: «Марино Фальеро» была исполнена пять раз, а «Пуритане» — семнадцать. Результаты: «Итак, победа за мной. Публика решила: и он уехал 25-го, думаю, в Неаполь, убежденный в своем провале». И сторонники Доницетти смирились с тем, что ему не вручили никаких наград и даже не предложили нового контракта. Россини же, несмотря на то, что он пригласил Доницетти в Париж

и поддерживал его, чтобы столкнуть с Беллини, был вынужден, прослушав «Марино Фальеро», заявить: «Если бы Доницетти отыскал все самое тривиальное, что только есть в музыке, то и тогда не смог бы написать хуже, чем сделал это в своей опере».

Беллини мог спокойно наслаждаться плодами победы — его горячо приветствовали во всех салонах, он был желанным гостем в лучших домах Парижа. «Не проходит недели, чтобы я не обедал у какого-нибудь министра, — пишет он дяде, — чаще всего у министров внутренних дел, торговли и общественных работ, которые, можно сказать, безумно любят меня. Каждый вечер, — продолжает он, — я приглашен на soirées [1], каждый день обедаю или у каких-нибудь важных людей или у послов, министров, знаменитых артистов. Словом, — заключает он, — положение определилось — все меня любят, говорят, что я добрый, утонченный и аристократического склада человек. Наконец, я обладаю их comme il faut, et voila tout» [2].

Здесь в словах Беллини снова звучит тот фатоватый, салонный тон, который в неверном свете рисует его характер и скрывает сердце под маской фривольности. Стоит ли удивляться, что Генрих Гейне, познакомившийся с Беллини в Париже, сказал: «Не человек, а какой-то вздох в бальных туфельках» и охарактеризовал как сердцееда с томной, кокетливой походкой и утонченной изысканностью в одежде и манерах. Хоть и остер на язык немецкий поэт, но он не сумел разглядеть в этом кумире салонов художника, создателя самых чистых, самых целомудренных вокальных мелодий. А когда незадолго до смерти Беллини Гейне понял его душу, то не колеблясь посвятил взволнованные строки памяти артиста: «Лишь позднее, уже после продолжительного знакомства с Беллини, я почувствовал к нему некоторую симпатию. Это случилось тогда, когда я заметил, что его характер отмечен благородством и добротой. Душа его, несомненно, осталась чистой и незапятнанной всеми отвратительными соприкосновениями с жизнью. Он не был лишен также того наивного добродушия, той детскости, которые характерны для гениальных людей, хотя и не всем открываются эти их качества».

Однако даже мы с трудом узнаем Беллини в его письме к дяде — в оценках Доницетти, в описании самого себя как кумира светского Парижа. На этих двух страницах он выглядит самым заурядным человеком, а не избранным существом. Но как тонкий, изысканный художник Беллини вновь раскрывается в этом письме уже в следующих строках. Перечитав написанное, он, видимо, заметил, что перешел границы, за которые его душа не может ступить, не потеряв уважения к себе. И тогда он прерывает рассказ, чтобы предупредить дядю: «Надеюсь, вы не станете никому показывать это письмо». Своим раскаянием он как бы стирает все следы зависти и тщеславия.

[1] Вечера *(фр.)*.
[2] Как следует аристократам, вот и все *(фр.)*.

Оперный сезон в Итальянском театре завершился 31 марта 1835 года спектаклем «Пуритане». Это был памятный вечер: парижская публика еще раз отдала свое предпочтение опере, успех которой нарастал в течение всех семнадцати представлений, начиная с 24 января. «Неслыханное для Парижа дело, — комментирует музыкант, — ведь тут публика по своей природе непостоянная и не терпит, если в течение сезона какая-нибудь опера повторяется больше шести раз».

В этот вечер Беллини чествовали особенно горячо. «Я не мог выглянуть из ложи; едва публика замечала меня, как сразу же оборачивалась в мою сторону и начинала аплодировать, так что все время надо было прятаться». Но был момент, когда Беллини пришлось покинуть свое укрытие и поспешить за кулисы для выяснения причин «необычного и беспрецедентного события», какое произошло в начале третьего акта «Пуритан».

Рубини находился на сцене один, он спел канцону, которая была условным знаком для выхода Эльвиры, как вдруг заметил, что кто-то бросил к его ногам записку, а из зала донеслись громкие голоса: «Lisez, lisez...» [1] Оркестр смолк, Рубини поднял бумажку и, прочитав ее, сказал, обращаясь к публике: «Messieurs, avec grand plaisir...» [2] — и зал разразился бурными аплодисментами.

Беллини поспешил за кулисы, чтобы узнать содержание записки. Ему передали, что многие зрители просили Рубини исполнить арию из «Пирата», ту самую, какую он «месяц назад пел на своем бенефисе и пел, как бог». И на этот раз он тоже превосходно исполнил свой самый любимый номер из оперы, которая восемь лет назад при-

[1] Прочтите, прочтите... *(фр.)*.
[2] Господа, с большим удовольствием... *(фр.)*.

несла ему славу. «И ничего не стану говорить вам о впечатлении, какое он произвел, и об аплодисментах», — заключает Беллини.

К этому эпизоду присоединился другой — в конце спектакля французская публика горячо чествовала исполнителей и автора «Пуритан». «Вся сцена, — рассказывает Беллини, — была заполнена цветами и венками для Гризи за исполнение «Польки с вуалью» и участие в квартете. Было много цветов и для Рубини — после того, как он спел арию из «Пирата» и финал «Пуритан», который ему пришлось бисировать. Преподнесли цветы и Лаблашу с Тамбурини за ставшую знаменитой кабалетту (тоже повторенную дважды). Одним словом, — заключает ликующий музыкант, — вчера вечером расцвел праздник, такой блистательный, какого еще никогда не было в Итальянском театре».

Но праздник этот оказался прощальным, потому что в тот вечер, 31 марта 1835 года, Беллини безвозвратно расстался с театром, певцами и публикой. Больше ему уже ни разу не довелось выходить на сцену. Занавес опустился навсегда. Но он не мог знать этого, даже не предчувствовал, наверное, потому, что судьба оказалась очень великодушной, подарив ему эту последнюю радость в творческой жизни. Тогда для него этот праздничный вечер был лишь вехой определенного этапа карьеры, начавшегося восемь лет назад «Пиратом» и завершившегося «Пуританами» с участием Рубини, самого чуткого и достойного творца успехов Беллини. После восьми лет волнений, переживаний, борьбы, побед, огорчений и триумфальных успехов он был уверен, что прочно занял свое место, «которое мне и положено занимать, а именно — первое после Россини...».

Это место отвела ему и история.

XXXIII
ИСПОВЕДЬ

В том же письме от 1 апреля 1835 года, где Беллини описал свое «поведение с тех пор, как покинул Италию», он изложил дяде программу, которую наметил себе на будущее.

«В моих дальнейших планах подписать контракт с французской Гранд-опера и остаться в Париже, обзавестись домом и полностью извлечь выгоду, какую может дать мне такой город, не отказываясь писать оперы и для

Италии, если меня попросят». Кроме профессиональных проектов на будущее, Беллини наметил себе еще одну цель — личную: «Еще в моих планах — жениться, если найду девушку с приданым не меньше двухсот тысяч франков, с терпимым характером, хорошо воспитанную и не уродливую». Поскольку этот пункт программы требовал осторожности, он добавил: «Я не спешу... И торопиться не стану. Подожду спокойно. Господь бог до сих пор помогал мне, надеюсь, он и дальше не оставит меня...»

Условие, какое прибавил Беллини к достоинствам будущей спутницы жизни, а именно: двести тысяч франков приданого — может вызвать некоторое удивление у читателей и опять поставить вопрос о его пристрастии к деньгам. Но маэстро словно предугадал это вполне возможное обвинение, ибо тут же объяснил дяде причину такого твердого условия: двести тысяч франков, по его расчетам, гарантировали бы ему десять тысяч дохода, сумму, необходимую для спокойного творчества. «Только такого рода брак, — пояснил он дяде, — обеспечит мне полную независимость от всех и вся. Получать десять тысяч дохода и иметь хорошую жену значит обезопасить себя от любых превратностей судьбы, потому что с десятью тысячами франков можно хорошо жить в любом уголке мира».

Речь шла, следовательно, о том, чтобы искать жену не торопясь, все взвесить, обдумать, ибо проблема, весьма важная для любого мужчины, исключительно ответственна в жизни артиста, которому необходимо иметь рядом человека полностью посвятившего себя заботам о нем, нужны спокойные условия для работы, не отягощенные гнетом нужды. Таковы, следовательно, были планы на будущее, какие Беллини четко наметил себе и собирался осуществить в течение года, когда представится благоприятный случай.

Однако о контракте с Гранд-опера на сочинение новой оперы пока что говорить не приходилось. Директор крупнейшего парижского театра месье Верон конфликтовал с министром, от которого зависел репертуар, а потому следовало подождать, пока разрешится спор (похоже, это произойдет скоро), и тогда можно будет начать переговоры.

Тем временем Беллини вернулся к светской жизни еще более боготворимый парижанами, чем когда-либо прежде. Он встретился с друзьями, супругами Мерикоф, с ними его познакомил в Неаполе Флоримо, за чье здоро-

вье они подняли тост. Беллини часто виделся со своим земляком юным герцогом ди Каркачи, оказавшимся во французской столице, бывал еще у одного сицилийца Луиджи Назелли — военного атташе неаполитанского посольства. Наверное, это были самые приятные встречи: соотечественники, живущие за границей, сразу же объединяются в добрую компанию — все отлично понимают друг друга. Увидеться с ними — все равно что провести какое-то время на родной земле, далекой и желанной.

Тогда же в Париж приехал еще один сицилиец — некий Патания. Он привез Беллини от синьоры Анджелики Паолы подарок, который не мог не понравиться ему. С чисто женской интуицией милая подруга детства прислала музыканту гравюру, воспроизводящую панораму Катании с видом на море и на предгорья Этны. Это было своего рода напоминание о родине катанийцу, который уже принял решение «остаться в Париже и писать только для французских театров», памятка, которая не замедлила проложить глубокий след в его душе.

Ожидание контракта затягивалось, поскольку не видно было конца конфликту в дирекции Гранд-опера, и Беллини решил переехать в Пюто, где собирался «подготовить основу для либретто, чтобы она всегда была под рукой», то есть заняться подготовительной работой, какую он привык обычно проделывать, прежде чем принимался за сочинение музыки. Это было самое разумное решение, поскольку либретто (и на этот раз на французском языке) маэстро должен был выбрать вместе с поэтом, которого предложит дирекция Гранд-опера.

Он уехал в Пюто 11 мая 1835 года, приглашенный туда Леви, и занял ту же комнату, что и прежде, на третьем этаже, просторную и светлую, с двумя окнами, выходящими в сад и на набережную Сены.

Ему опять пришлось перевезти необходимые вещи из своей квартиры в «Китайских банях». Прежде всего орудия ремесла — фортепиано, нотную бумагу, книги, а также свой сложнейший гардероб: целый склад костюмов, пальто, брюк, рубашек, платков, перчаток, носков. К коллекции тростей присоединились немногие драгоценности, составлявшие все его богатство, наконец, крохотное изображение мадонны с младенцем для изголовья кровати и приятная новинка — пейзаж с Этной, присланный синьорой Анджеликой, «который рождает столько славных мыслей и многое напоминает» — утешение для глаз и сердца.

«И вот я снова за городом, чтобы работать, — пишет он дяде 18 мая 1835 года, — и дать себе передышку от парижских развлечений, от которых может устать и Геракл». А он себя Гераклом отнюдь не чувствовал и не хотел терять времени, так как со дня на день ожидал, что отношения между дирекцией Гранд-опера и компетентным министром наладятся, а значит, начнутся и быстро завершатся переговоры о контракте. И в ожидании скорого заказа на оперу он, едва приехав, начал свои ежедневные занятия, воодушевляясь надеждой и набираясь сил в блаженном покое здешних мест, который приводит в порядок мысли и делает труд приятным.

Но май прошел, не принеся никаких новостей. Единственное известие, нарушившее состояние ожидания, в которое он был погружен, Беллини получил в конце месяца: «Никогда еще не было на лондонских сценах такого ошеломляющего успеха, таких аплодисментов и вызовов на «бис», какой имели «Пуритане», которые прошли в четверг 21 мая». Новость эту ему сообщил из английской столицы некий Дока, один из директоров Кингс-театра.

Среди восторженных слушателей оперы была принцесса, которой вскоре предстояло вступить на престол и стать впоследствии одной из самых великих королев Англии. «Мне сообщили также, — добавляет Беллини, — что юная принцесса Виктория (наследница престола) горячо аплодировала дуэту басов и первая потребовала «бис». Но основным созидателем успеха был друг композитора Микеле Коста, который «сотворил чудеса», так как по требованию импресарио сумел подготовить спектакль всего с шести репетиций и сделал все прекрасно.

Это было «беллиниевское время» в Лондоне. В течение недели в трех театрах — двух английских и одном итальянском — шла «Сомнамбула», а принцесса Виктория повелела в среду 26 мая повторить «Пуритан», которых ей захотелось послушать еще раз».

Но прежде чем Флоримо получил столь утешительные новости, в Неаполе распространился слух, будто Беллини убит на дуэли. Крайне встревоженный, Флоримо срочно написал музыканту и нескольким общим друзьям, жившим в Париже и в Италии, страшась получить подтверждение ужасным толкам. После нескольких недель тягостного ожидания Флоримо смог наконец облегченно

вздохнуть: по заверениям синьоры Поллини и многих друзей слух оказался целиком выдуманным. Спустя несколько дней это подтвердил и сам Беллини, назвав «сплошным враньем» историю никогда не существовавшей дуэли.

Конечно, источник нелепых слухов узнать не удалось даже Флоримо. Придя в себя от испуга, он, разумеется, не мог вообразить, что всего лишь через четыре месяца снова услышит такое же известие, к тому же прочтет о нем в газетах. И на этот раз оно не будет ложным.

На душе Флоримо лежал камень, который давил на его совесть: он до сих пор не сообщил Беллини о смерти Маддалены Фумароли. Она умерла 16 июня, почти год назад, но он молчал, чтобы не отвлекать друга от работы над «Пуританами», которой композитор был тогда целиком поглощен. Он молчал и дальше, после триумфального успеха оперы. Теперь же, когда Беллини уехал за город, Флоримо решил, что настал подходящий момент сообщить ему обо всем.

Маддалена Фумароли скончалась в своем доме на виа Костантинополи. Нам неизвестно, был ли Флоримо по-прежнему дружен с ней. Однако несомненно, что и после отъезда Беллини из Неаполя друг мог узнавать, как складывалась ее жизнь. Он видел, как она была подавлена глубокой печалью и по-прежнему жила своим старым чувством, а потом заметил, что с каждым днем здоровье ее все ухудшалось, и в конце концов она умерла после долгой болезни... «Ее оплакивали все, кто знал, — писал взволнованный Флоримо, — все, кто помнил ее совсем юной, полной жизни и прекрасных надежд, наделенной редкими добродетелями».

Флоримо имел возможность лучше, чем кто-либо из друзей, узнать чистую душу девушки, которую считал достойной художественной натуры Беллини. «Узнав о несчастье, — вспоминал Флоримо в «Мемуарах», — я не мог оставаться бесстрастным зрителем: неудержимая сила заставила и меня пролить слезы. И действительно, немногие женщины заслуживают этого так, как она. Я попросил поэтому уважаемого синьора Морелли, друга Беллини и Фумароли, тоже горевавшего из-за такого несчастья, сочинить стихи, подобающие траурной обстановке. И он любезно согласился, а я положил их на музыку. Этот романс я посвятил Беллини и отослал ему».

Стихотворение, которое называлось «Две надежды», синьор Морелли — очевидно, по совету Флоримо — написал как бы от имени Маддалены. Она обращается к тому, кто был единственной надеждой ее жизни, — к Беллини. Девушка, которую он поначалу любил, а потом покинул, как бы раскрывает историю своих страданий, своего чувства, оставшегося неизменным. Понимая, что дни ее сочтены, Маддалена лелеет лишь одну последнюю надежду — ее возлюбленный, опечаленный смертью несчастной, придет и споет над ее могилой.

Это известие, столь неожиданное, заставило Беллини о многом задуматься и прежде всего попытаться разобраться в своей личной жизни. Он пришел к выводу, что складывается она неудачно, и главным образом потому, что у него слишком любвеобильный характер.

Счастливой была сердечная склонность к Маддалене Фумароли. Нежная, непорочная душа девушки рождала в ответ любовный восторг, выражавшийся во взглядах, вздохах, музыке, поэзии, даже просто в долгом, но выразительном молчании. Это была любовь почти идеальная, если бы не капля горечи от сурового и неумолимого запрета родителей Маддалены. Она пролила столько слез, а он так боролся, но нечто неумолимое встало между ними.

Он уехал. Он сумел добиться успеха, а с лаврами пришли и первые излишества. Светская жизнь в салонах и все растущая слава толкнули Беллини к любовным приключениям, которые он считал «поверхностными и недолгими, потому что не отвечают моему сердцу». И все же он с каждым днем все больше отдавался этой жизни, потому что никогда не умел защищать свое любвеобильное сердце от постоянных искушений, какие могут встретиться на пути такого молодого, красивого и знаменитого артиста, как он.

Он понимал свою слабость и превращал ее в щит, чтобы обороняться. И тогда, не получая советов и не имея тормозов, он скатывался по лестнице грехов, пока не дошел до самого волнительного и бурного времени в своей жизни. Период этот начался в Генуе, когда он встретил Джудитту Турина, свое первое серьезное любовное увлечение. И Беллини оказался в сложной ситуации без достаточного опыта, лишенный нравственных опор. Единственный человек в Милане, кто мог помочь ему вернуться на прямую дорогу, была «мама» Поллини, с которой он был откровенен во всем. Но добрая синьора Марианна, несмотря на строгие нравственные и религиозные принципы, была также «женщиной, полной жиз-

ни», и ее сговорчивая совесть мешала ей всерьез критиковать не слишком-то пристойное любовное приключение, в которое пустился ее «сын». Похоже даже, что она поощряла его продолжать эту связь.

Другой человек, кто хоть и на расстоянии мог бы посоветовать освободиться от этого «романа», который с каждым днем все больше затягивал музыканта, был Флоримо. Не верный друг, хоть и считал себя исповедником и опекуном таланта Беллини, не реагировал как должно (и как ожидал сам Беллини) на рассказ о любовной связи с замужней женщиной, и не смог активно выступить против нее. Флоримо ограничился лишь упреком, что его друг губит свое здоровье и пренебрегает искусством. А потом примирился и признал свершившийся факт.

Этот бурный период, начавшийся в апреле 1828 года, длился до апреля 1833 года. Целых пять лет черной лихорадки, переживаний, ошибок, уверток, сцен ревности, душевных страданий (*не говоря уже о финальном скандале*) «украшали» эту связь, лишившую музыканта покоя — позже он без колебания назовет все это «адом».

С отъездом в Лондон наступил период затишья, но вскоре в сердце Беллини вспыхнул свирепый пожар — любовь к Марии Малибран — пламя которого, к счастью, полыхало недолго благодаря твердости характера певицы — покорной исполнительницы замысла композитора, но безупречной женщины. Постепенно Беллини пришел в себя, и скандал, разразившийся в Милане в доме Турина, помог ему разобраться в природе своей любви.

Потом началась парижская жизнь. Поиски нового сюжета, соперничество с Доницетти, завоевание покровительства и благосклонности Россини, чувство стыда из-за того, что он целый год ничего не сочинял, стремление утвердиться в парижском музыкальном мире и взять реванш за поражение в Венеции — все это поставило его на ноги. Нужно было вернуться к счастливому состоянию души, какое бывало у него, когда он повиновался голосу своего сердца, диктовавшему ему мелодии «Пирата», «Чужестранки», «Капулети», «Сомнамбулы», «Нормы», а также самые мучительные страницы «Беатриче», которую он считал не «худшей среди других своих дочерей».

Но нет очищения без власяницы, а власяницей, какую маэстро надел, была суровая дисциплина, на которую он обрек себя в уединении, в тишине, изнуряя возобновившимися муками рождения новых мелодий. И по мере того, как они возникали, музыкант чувствовал: все чище становится его сердце. Работа принесла ему успокоение, которого он искал, и в его письмах начало проскальзывать сожаление об ошибках прошлого.

«Я всегда работал, побуждаемый сохранением репутации и самолюбием, — писал он своей приятельнице графине Мартини после успеха «Пуритан», — надеюсь и впредь поступать так же, ибо очень хочу все более прилежно заниматься, особенно теперь, когда избавился от любовных сетей, и да упасет меня боже от них на всю мою жизнь! Как я счастлив и спокоен, вы даже представить себе не можете...» И собирался начиная с января 1834 года упорядочить свою жизнь, создав семью.

Но и этот проект, если разобраться, оказался не очень-то реальным. Не столько из-за двухсот тысяч франков *приданого, на которое он претендовал — что не так уж* невозможно было найти, сколько из-за склада женщины, какую он хотел взять в жены. Поначалу ему приглянулась одна девушка, имя которой так и осталось неизвестным, но она была отвергнута, потому что «он не нашел в ней в высшей степени доброй морали и добродетельного поведения, какие должны отличать хороших жен...».

Второй претенденткой на его руку была молодая англичанка, чей «экстравагантный» характер подсказал ему направить свои поиски в другую сторону. И тогда он отправился совсем далеко: послал письмо Джудитте Паста, напомнив о старом, пришедшемся им обоим по душе плане — жениться на ее дочери Клелии. Он получил от отца ответ «чрезвычайно вежливый, но ледяной, не оставляющий какой бы то ни было надежды...».

В ожидании решения певицы баронесса Сельер, пожилая дама, очень привязанная к музыканту, хотела женить его на дочери знаменитого художника Ораса Верне[1], но Беллини обнаружил у нее такой «дьявольский и властный характер», что прошло всякое желание жениться на ней. Упрямо пытаясь подыскать музыканту жену, старая баронесса, отвергнув предложение отдать ему свою приемную дочь, еще слишком молодую (и «по натуре деспотичную», как он имел возможность заме-

[1] Верне, Орас (1789—1863) — французский живописец, создатель парадных исторических полотен: «Взятие редута», «Аркольский мост».

тить), выбрала новую кандидатуру — свою племянницу, которая показалась ему «тихой, не кокеткой, наверное, женщиной, какая годится для моей спокойной жизни композитора».

Эта девушка привлекла внимание Беллини еще зимой («Ее зовут Амели, она нежная и сможет вызвать любовь к себе»), но он отложил решение до тех пор, пока не выяснится вопрос с приданым, потому что Амели была бедной, и двести тысяч франков ей должен был дать муж баронессы. В любом случае надо было дожидаться лета, чтобы поухаживать за ней, потому что девушка и ее близкие собирались жить неподалеку от виллы, где гостил Беллини.

Но, как признается сам композитор, это были всего лишь прожекты, которые не могли закончиться ничем серьезным. «Получится — хорошо, — писал он, — не получится — неважно». Или же: «Господь бог до сих пор помогал мне, надеюсь, он и дальше не оставит меня». Но за этим равнодушием просматривалась истина, которую ему не удавалось скрыть. «Думаю, что не найду такую жену, какую рисует мне воображение».

В состоянии неопределенности его и застало известие о смерти Маддалены Фумароли. Сообщение потрясло музыканта — письмо Флоримо и стихи заставили его плакать, и слезы, появившиеся после стольких лет душевной пустоты, помогли ему понять, что сердце его уже очистилось от скверны. Он припомнил свое прошлое, сравнил с настоящим и постиг, что в его жизни были только две женщины, которых он по-настоящему любил — Маддалена и Джудитта. Он понял — благодаря нахлынувшим слезам — разницу между чувствами к той и другой своей возлюбленной.

«Известие о смерти бедной Маддалены, — ответил он другу, — бесконечно огорчило меня, и видишь, как получается: когда я перестал любить Джудитту, то не плакал, ни одной слезы не проронил — ее поведение не оставило в моей душе места для какого бы то ни было уныния. Но узнав горестную весть про Маддалену и прочитав стихи, которые ты положил на музыку, я горько расплакался, так что, видишь, мое сердце все еще способно страдать...» Благословенны эти слезы, омывшие его душу и вновь принесшие ему ощущение блаженства, какое он испытал, когда впервые увидел Маддалену. Теперь он хочет поговорить с ней — как бы ответить на ее просьбу, высказанную в романсе, сочиненном Флоримо.

«Уговори автора «Двух надежд» написать для меня стихотворение, столь же проникнутое добротой и нежностью, что и его стихи для Маддалены, и я положу его на музыку. Видишь, я с удовольствием повинуюсь твоему желанию написать мою песнь, посвященную ее памяти. Пусть это будет ответ на «Две надежды», конечно, нежный ответ — как будто я беседую с ее преданной душой!»

Он словно хотел возобновить с любимой девушкой беседы, какие были у них прежде, в полумраке гостиной в стиле рококо. Но разговор этот он поведет на языке, с помощью которого умел выражать свою душу. Речь его Маддалена понимала при жизни, и теперь оценить ее могла только «прекрасная душа» девушки. Словом, он будет говорить с ней на языке музыки.

XXXIV
В ОЖИДАНИИ КОНТРАКТА

Почти все лето 1835 года Беллини провел в подавленном состоянии. Возможно, из-за того, что так и не мог начать переговоры с дирекцией Гранд-опера — все еще откладывалось назначение нового директора, а может быть, потому, что у него не имелось работы. Вдобавок ко всему он был не при деньгах. Тех небольших процентов, какие он начал получать с капитала, вложенного в знаменитые испанские акции, оказалось недостаточно.

Беллини распорядился продать мебель из своей миланской квартиры и попросил синьору Джудитту Турина вернуть деньги, которые одалживал ей, но смог получить лишь несколько тысяч лир, так как продать удалось не всю мебель, а синьора Турина не могла отдать долг сполна, потому что ожидала, пока муж пришлет ей сумму, определенную законом на ее содержание. Это были, можно сказать, надежные деньги, сомневаться, что их вернут, не приходилось, но в данный момент Беллини предпочел бы иметь их в своем кармане.

Живя в уединении на вилле в Пюто, он, без сомнения, немало времени уделял своим повседневным занятиям, и, похоже, именно этим летом написал две камерные арии «Забвение» и «Мечта детства». В последней арии некоторые биографы узнают романс, написанный в память о Маддалене Фумароли на стихи, присланные Флоримо. Однако тот утверждает, что стихотворение, сочи-

ненное Морелли, «не прибыло вовремя к Беллини». Несомненно, что тогда же композитор создал два Канона. Один для двух голосов — сопрано и контральто (или тенор и бас) с фортепиано — в альбом Керубини, другой — четырехголосный по просьбе пианиста Циммермана (он помечен 15 августа и фактически является последним сочинением Беллини).

Однако плохое настроение музыканта, а может быть, болезнь, меланхолия или печаль явно ощущается в этих предсмертных произведениях. При всей контрапунктической изощренности музыки слова довольно грустные, а мысли выглядят нравоучительными сентенциями. Вот, к примеру, стихи Канона, посвященного Керубини:

С бледных, страдальческих щек,
Из онемевших глаз
Льется немая печаль —
Любовь покидает нас.

Перечитывая сегодня эти стихи, мало кто не поддастся желанию видеть в них романтические прозрения или печальные предчувствия. Но даже самый бесхитростный из читателей не может не задаться вопросом: почему Беллини выбрал именно эти слова?

Беллини чувствовал себя одиноким.

Несмотря на то, что он продолжал бывать на приемах, на обедах и званых вечерах, где его окружали поклонники и друзья (а он с полным правом мог утверждать: «Россини по-прежнему мой близкий друг»), Беллини чувствовал, что ему не хватает кого-то, кому он мог бы открыть сердце, поведать свои замыслы, теснящие его голову. Письма той поры отражают непрестанное кипение мыслей, идей, надежд, которые мечутся в мозгу, точно в лихорадочном бреду, и он бросает их на бумагу как придется, не контролируя, словно рука с трудом поспевает за ними.

Но и этих откровений души было недостаточно для проявления всех чувств его взволнованного сердца. Беллини хотелось видеть рядом — здесь, в Париже — кого-нибудь из своих близких. Он написал дяде Ферлито и тетушке Саре, что, как только выйдет на сцену его новая опера, он приедет за ними в Катанию и повезет в длительное путешествие по Италии, Франции и Англии — пусть будут готовы к нему. Он просил Сантоканале, собиравшегося в Милан, заехать к нему в Париж, уверяя,

что поездка займет «самое большее пять дней!», а о Флоримо и говорить не приходится. Начиная с февраля Беллини засыпал его бесконечными приглашениями. В каждом письме к нему мы можем прочесть такие фразы: «Флоримо, как мне нужно поговорить с тобой!» Или же: «Скоро ли я смогу обнять тебя?» Он соблазнял друга поездкой за границу: «Если приедешь, побываем у Мерикоф на Рейне, во Франкфурте, и проведем там весь июль». Пытался даже воздействовать на тщеславие Флоримо, автора нескольких скромных камерных романсов: «Если приедешь в Париж, сможешь доставить мне громадное удовольствие оценить...»

Флоримо поначалу не отвечал на приглашения, но, когда они стали особенно настойчивыми, написал Беллини, что сейчас не может приехать, потому что чувствует себя подавленным монотонной жизнью, которую ведет в Музыкальном колледже в Неаполе. На это Беллини возразил: «Но что может быть лучше, чем приехать в Париж и отвлечься немного?» — и предлагал другу свой дом и свои деньги, думая, что тот не может отправиться в путешествие из-за недостатка средств.

Но даже не это беспокоило Беллини: Флоримо, характер которого был тверже гранита, замкнулся в совершенно необъяснимом молчании, и композитор ломал голову, пытаясь понять, чем вызван столь упрямый, неизменный отказ в ответ на его приглашения. «Но почему ты не приезжаешь? — снова настойчиво спрашивал он. — Почему хотя бы не объяснишь толком, в чем дело? Почему оставляешь меня в тревожном недоумении?.. Скажи хотя бы, в чем причина? Повторяю, это успокоит меня...»

Наконец Флоримо, чтобы не тревожить друга (и избавиться от мучительных уговоров) нашел убедительный, с его точки зрения, предлог — депрессию, вызванную «каким-то туманным моральным злом» — и просил музыканта какое-то время не настаивать на приезде к нему. И Беллини был вынужден уступить, хотя и неохотно. Но последнее слово он оставил за собой. «Поступай, как знаешь», — согласился маэстро, но тут же добавил, что приглашение всегда остается в силе: «Когда приедешь, мои объятия ждут тебя, моя квартира приготовлена для тебя, и мы постоянно будем рядом...»

Беллини перестал надеяться увидеть своего Флоримо. Но он готовил сюрприз для родных и друзей. Минувшей весной скульптор Жан Пьер Дантан-младший очень удач-

но изваял небольшой бюст Беллини, причем композитор чем-то походил на сына Наполеона. С модели было сделано несколько гипсовых слепков, и маэстро захотел предстать перед родными и друзьями в скульптуре.

В Сицилию подарки были отправлены через неаполитанское посольство. Друг композитора Назелли позаботился о доставке в Палермо трех ящичков, в каждом из которых помещалось два небольших бюста. Они были адресованы Сантоканале, и тот должен был распределить их по указанию самого Беллини. Один ящичек предназначался Флоримо, другой — дяде Ферлито, третий — Сантоканале. Как ни заботливо отнеслись все к пересылке, прибытия посылок пришлось ждать довольно долго, и это очень беспокоило Флоримо, который заподозрил бог весть какие каверзы или похищение. Но дело было всего лишь в путанице на почте.

Флоримо присоединил этот гипсовый портрет Беллини к гравюрам, воспроизводящим облик друга, развешанным в его рабочей комнате, рядом с большим полотном работы живописца Ариенти, которое синьора Турина сумела наконец переслать из Милана. В этом большом зале библиотеки монастыря Сан-Пьетро в Майелле Флоримо постоянно ощущал присутствие своего любимого Винченцо, дружески смотрящего на него со всех сторон, и для не слишком сентиментального калабрийца, к тому же поглощенного борьбой с неким «туманным моральным злом», этого было вполне достаточно.

Но чувствительному катанийцу этого было мало, и он продолжал уговаривать друга приехать в Париж: «Флоримо, как мне нужно поговорить с тобой!.. Скоро ли я обниму тебя?.. Почему не приезжаешь?.. Почему хотя бы не объяснишь, в чем дело? Почему заставляешь меня беспокоиться? Когда приедешь, мои объятия ждут тебя, моя квартира приготовлена для тебя...»

Конечно, позже Флоримо не раз с горечью вспоминал слова Беллини, и тогда ему, должно быть, казалось, что он слышит их в своей рабочей комнате — они доносятся со всех сторон и звучат все громче, как мольба о помощи. Но в ту пору Флоримо не находил ничего тревожного в этих призывах, не видел ничего странного в настойчивых и полных беспокойства просьбах. И Флоримо приедет в Париж только для того, чтобы опуститься на колени у могилы своего друга и горько пожалеть, что вовремя не откликнулся на его призыв.

Новый директор Гранд-опера Дюпонсель был назначен в конце июня. Беллини был знаком с ним, и тот обещал музыканту: если он будет руководить театром, непременно предложит Беллини выгодный контракт. Оставалось подождать еще совсем немного, пока новый руководитель примет дела и начнет заниматься нерешенными вопросами. «Надеюсь, — сообщил Беллини другу, — что вскоре смогу поговорить с тобой о моих контрактах».

Флоримо продолжал убеждать Беллини начать следующую оперу, уговорив Скриба, одного из либреттистов Гранд-опера, написать ему стихи. Но у музыканта был свой план: обратиться сейчас к Скрибу значило бы показать свою заинтересованность, желание сочинить оперу для крупнейшего французского театра. Он же, напротив, хотел, чтобы его пригласил новый директор, что выглядело бы совсем иначе, внушало бы уважение к нему, а кроме того, он мог бы тогда рассчитывать на некоторую сумму, какую получал каждый приглашенный композитор не в виде гонорара, а в качестве аванса при соглашении. «Поэтому нужно ждать, — ответил он Флоримо, — ты прав, время уходит, но ничего не поделаешь, если хочешь получить выгодный контракт».

К тому же для беспокойства не было оснований. Сюжет для новой оперы он выбрал давно: «Дуэль при Рашельё» Скриба, и музыкант уже наметил план либретто, еще в то время, когда собирался сочинять три оперы для Сан-Карло. Оставалось лишь изложить сюжет в стихах, и основа оперы будет готова.

Россини сообщил, что вопрос о контракте решится в десять дней, но уже прошло гораздо больше времени. Сначала переговоры надолго отложили из-за покушения на короля Луи-Филиппа, совершенного анархистом Фиески 28 июля 1835 года. Театр вынужден был приостановить свою работу, и Беллини провел в ожидании июль и август. Только в сентябре Россини удалось начать переговоры с новым директором Гранд-опера, но оказалось, что планы театра изменились.

Дюпонсель не имел ничего против новой оперы Беллини и мог бы поставить ее в предстоящем сезоне, однако не хотел давать композитору никаких авансов. «Не столько из-за суммы, которую он считал пустяковой, — сообщает Беллини, — сколько из-за плохого примера, какой дирекция может подать другим композиторам». Маэстро должен удовлетвориться обычным авторским го-

нораром. Но эти отговорки были всего лишь «красивым предлогом».

Когда Дюпонсель еще только надеялся стать директором Оперы, он не колеблясь пообещал Беллини многое, учитывая, что маэстро — друг министра Тьера, может замолвить за него слово. «Теперь же, когда он получил театр, — таков горький вывод, — он прекрасно понял, что я горю желанием писать только для Оперы, а не для какого-нибудь другого театра и, ничего больше не опасаясь, хочет подчинить меня общим правилам театра и заставить отказаться от «аванса».

Единственное, что оставалось Беллини, чтобы вынудить чересчур скупого Дюпонселя выдать деньги, попросить министра порекомендовать директору сделать это. Но нужно было, чтобы рекомендация выглядела как доброжелательный совет, а не указание. Беллини рассчитывает на одного очень близкого к министру человека, который может помочь ему. «Если подобный шаг, — заключает он, — ни к чему не приведет, я готов согласиться, так как не могу больше сидеть без дела». На другой день после встречи с этим человеком Беллини сообщил Флоримо, что у того возникли некоторые затруднения, и министр, по-видимому, не сможет ни вмешаться в это дело, ни обязать директора Оперы, прикрывающегося параграфами регламента, нарушить правила, не скомпрометировав себя. И все же он обещал, что повидается с министром и постарается уговорить его посоветовать Дюпонселю прийти к соглашению с Беллини.

«Подождем несколько дней, — успокаивает друга музыкант, — узнаем, что предпримет министр, и я думаю во что бы то ни стало покончить с моей праздной жизнью, начать работу, согласившись на все, что мне предложат».

Беллини написал это 4 сентября 1835 года. Спустя девятнадцать дней он умер, так и не дождавшись столь важного для него ответа.

XXXV
ВО ВРЕМЯ УРАГАНА

В первый день сентября с обычным визитом явилась к Беллини его давняя болезнь, которая неизменно напоминала о себе в жаркие месяцы, — у него началось привычное расстройство желудка. Продолжалось оно всего три дня. Ничего серьезного, тем более что на четвертый день музыкант уже мог сказать: «Сегодня чувствую себя лучше, думаю, что все прошло, вот только немного болит голова...» Иными словами, этому недомоганию он не придал никакого значения и, как мы знаем, в тот же день отправился в Париж поговорить с другом министра о рекомендации директору Гранд-опера.

Он ездил в Париж и в последующие дни, надеясь получить столь ожидаемые новости, а отчасти для того, чтобы убить время, которое, казалось, тянулось нескончаемо. Великосветское общество еще отдыхало на загородных дачах, и Беллини навещал ту или иную дружескую семью на их виллах в окрестностях столицы. Это были люди, с кем он сошелся в Париже, и его старые знакомые, среди которых выделялась волевая княгиня ди Бельджойозо, милейшая мадам Жобер, всегда улыбающаяся мадемуазель Карлотта Хандлук, язвительный Генрих Гейне.

Немецкий поэт был одним из немногих, кого Беллини не хотел видеть. Он был ему крайне неприятен, и маэстро ни от кого не скрывал своей неприязни. Причиной ее было садистское наслаждение, с которым Гейне, словно одержимый, постоянно преследовал музыканта, предсказывая тому скорую смерть. Он развлекался, изображая йеттаторе[1], чтобы попугать Беллини, который, как истинный южанин, был очень суеверен. Сам Гейне, рассказывая о своей мрачной шутке, не мог не заметить, что «пророчество приводило его в сильнейшее волнение... — и добавлял: — Он чувствовал какое-то жгучее отвращение к смерти и так хотел жить! Одно только слово «смерть» заставляло его дрожать. Он не мог слышать его, боялся его, как боится спать в темной комнате ребенок. А Беллини, — продолжает Гейне, — и в самом деле был добрым, милым, большим ребенком: иногда, пожалуй, несколько высокомерным, но стоило только напомнить ему о предстоящей близкой смерти, как он тотчас становился кротким, послушным и спешил двумя выставленными вперед пальцами — указательным и мизинцем — сотворить знак заклинания»[2].

Подобные эпизоды, способные развеселить разве только немца, видимо, повторялись не раз в домах, где Беллини имел несчастье встречаться с Гейне, который, ис-

[1] Человек, который может принести несчастье, навлечь беду, сглазить.

[2] Жест, которым по народному поверью можно отогнать злого духа, йеттаторе, отвести беду.

пользуя болезненную впечатлительность катанийца, настойчиво преследовал его своими похоронными прогнозами. Свидетельницей одной из подобных сцен оказалась мадам Жобер. Это было летом 1835 года у княгини ди Бельджойозо на ее загородной вилле, куда она пригласила музыканта и поэта.

«Одной из жертв, на кого злорадство Генриха Гейне обрушивалось с наибольшей силой, — читаем мы в записках мадам Жобер, — был славный композитор Беллини, который, к своему несчастью, простодушно признался, что суеверен. Поэт, заботясь о своих ослабевших глазах, носил темные очки, и в самом деле выглядел настоящим йеттаторе. И надо было видеть, как он пользовался слабостью молодого итальянца, надо было видеть дьявольские гримасы, какими он сопровождал эту маленькую войну...» Однажды вечером после длительного разговора о спиритизме Гейне заявил Беллини:

— Вы — гений. Но ваш большой дар унесет ранняя смерть. Все гении кончают жизнь молодыми, и вы умрете как Рафаэль и Моцарт...

— Не говорите так, ради бога! Не говорите этого! — умолял Беллини. Но Гейне продолжал мучить молодого музыканта своим мрачным остроумием. Вот почему катаниец, как отметила мадам Жобер, «не скрывал своей неприязни к Гейне. Чтобы примирить их, — продолжает она, — я решила пригласить их к себе вместе с княгиней ди Бельджойозо и другими общими знакомыми».

Приглашение пришлось на первую неделю сентября. «В назначенный день, — рассказывала мадам Жобер, — все собрались к обеду, а Беллини не было. «Он боится йеттаторе», — пошутил кто-то. Но вот стукнула входная дверь. Это он? Нет, это был не он. В короткой записке автор «Пуритан» выражал сожаление, что не может приехать, так как плохо себя чувствует. «Это меня беспокоит, — проговорила княгиня ди Бельджойозо, — раз не приехал, значит, бедный Беллини действительно серьезно заболел. Он был так рад этому приглашению!..»

Только Гейне никак не прокомментировал событие, а «громко расхохотался».

Однако княгине ди Бельджойозо было не до смеха. В тот же день она послала к Беллини в Пюто доктора Луиджи Монталлегри. Итальянский эмигрант, родом из Фаэнцы, исполненный свободолюбивых идей, он тоже попадал в разные переделки и вместе с графом Пеполи участвовал в революционном движении в Романье, а теперь находился в изгнании. Врач с многолетним профессиональным опытом, он состоял еще при итальянской армии, которая сражалась под командованием Наполеона в России, и, следовательно, прошел карантин.

Во Франции он жил с 1831 года, вместе с Пеполи был членом итальянской колонии, посещал все собрания итальянцев, в том числе в последние годы, в доме княгини ди Бельджойозо, которая тоже была в изгнании, хотя и добровольном. Дружба, связывавшая врача с Пеполи, сблизила его и с Беллини. Как общего друга княгиня и попросила его навестить Беллини в Пюто, установить диагноз и выяснить, что помешало маэстро приехать в Париж.

Монталлегри отправился к больному. Врач определил, что Беллини был, конечно, нездоров, сомнений не оставалось, но это была всего лишь диаррея (понос), что легко излечимо: достаточно придерживаться правильной диеты, соблюдать строгий постельный режим и принимать лекарства, какие он ему назначит. Все это происходило 9 сентября 1835 года.

Монталлегри, однако, не скрыл от супругов Леви некоторые свои сомнения после осмотра Беллини. Ему самому он не стал говорить ничего, чтобы не тревожить напрасно, а хозяевам дома счел своим долгом признаться, что симптомы болезни, какие он нашел у их гостя, вполне могли свидетельствовать о холере. Необходимо внимательно понаблюдать за больным, но на расстоянии, и, пока не подтвердится диагноз, из предосторожности никого не пускать к нему.

Предположение Монталлегри было более чем оправдано реальностью. Известно, что еще в январе 1835 года холера появилась в Марселе, затем постепенно распространилась на юге Франции и летом перебросилась в Лигурию и Пьемонт. Может, заболевание Беллини — первый случай холеры в Париже? Нужно быть настороже, но не выдавать свои подозрения. Ни больному, не тем более друзьям. Беллини не был рядовым пациентом, чтобы объявить о нем как о «случае» холеры и отправить умирать в лазарет. Изоляция его и так оказалась почти полной на этой пустынной вилле в глухом месте. Достаточно было не впускать сюда никого и держаться от больного как можно дальше. А самое главное — абсолютная тайна.

Вернувшись в Париж, Монталлегри сообщил о состоянии Беллини в обтекаемых словах и не вызвал беспокой-

ства у друзей. Возможно, только княгине ди Бельджойозо он сказал о своих подозрениях, и она, сохраняя секрет, попросила лишь докладывать ей о состоянии маэстро после каждого визита к нему.

Так или иначе известие о болезни Беллини распространилось среди знакомых. Услышал об этом и барон Аугусто д'Акуино, молодой дипломат из неаполитанского посольства, племянник маэстро Карафа и большой друг Винченцо. Неподалеку от Пюто жила его родственница, и он, навестив как-то ее, решил заглянуть и к Беллини.

Он нашел его в постели. Все еще больной, маэстро был в хорошем настроении, рассказал ему о своем недомогании, отметил, что чувствует себя лучше и, как только встанет с постели, не замедлит вернуться к друзьям, которые уже начали съезжаться в Париж.

Никаких оснований для тревоги, следовательно, не было, если сам больной отмечал улучшение и надеялся скоро поправиться. Однако барона д'Акуино крайне удивило появление в комнате музыканта госпожи Леви, которая резко упрекнула Беллини, что он позволил постороннему войти к нему, нарушив запрет врача, приказавшего отдыхать в одиночестве.

Этот упрек, столь грубый и незаслуженный, д'Акуино принял на свой счет и поспешил распрощаться с Беллини. Но случившееся запало ему в память, и, приехав в Париж, он в тот же вечер рассказал обо всем дяде Карафа и друзьям. Это было 11 сентября.

После визита д'Акуино о строгой изоляции больного стал заботиться садовник Жозеф Юбер, тридцати семи лет, который встал подобно часовому возле ограды виллы и никого больше не впускал в дом. На следующий день, 12 сентября, барон д'Акуино, очевидно, больше заинтригованный приемом, какой ему оказали накануне, нежели из желания узнать, как себя чувствует Беллини, — снова приехал в Пюто и постучался у ворот виллы Леви. Однако дверь не открылась, и садовник крикнул из-за ограды, что больной не может никого принять. Наверное, д'Акуино подумал, что садовник усердно выполняет чей-то строгий приказ, но так или иначе ему пришлось вернуться ни с чем.

Как раз в эти дни в Париж приехал Меркаданте, который заключил контракт с Итальянским театром на новую оперу. Узнав о болезни Беллини, он выразил желание навестить его, и д'Акуино решил воспользоваться

удобным случаем снова отправиться в Пюто вместе с Меркаданте. Он думал преодолеть сопротивление садовника, объяснив ему, что Меркаданте, близкий родственник больного, приехал из Неаполя с очень важными новостями для Беллини. Но и эта попытка провалилась перед непреклонностью Юбера, более стойкого, чем любой grognard [1].

Тут уже друзья не на шутку забеспокоились. Хотя врач, лечивший Беллини и навещавший его каждый день, уверял, что речь идет о болезни, которая развивается нормально, однако они так и не знали точно, о какой же конкретной болезни он говорит, почему нужно держать больного в такой строгой изоляции. Совершенно необходимо было увидеть Беллини своими собственными глазами. И тогда друзья придумали хитрый план.

Карафа, Меркаданте и д'Акуино — все трое неаполитанцы — решили устроить небольшой спектакль. Поскольку садовник уже знал в лицо д'Акуино и Меркаданте, почему бы не воспользоваться тем, что сторож еще незнаком с Карафа? А так как запрет навещать больного распространялся только на его друзей, почему бы не использовать солидную внешность старого маэстро, сменив его профессию музыканта на лекаря. Более того, пусть он станет придворным врачом, которого специально прислал королевский дом, чтобы узнать состояние здоровья маэстро Беллини, кавалера ордена Почетного легиона.

Трюк удался полностью. Ворота виллы Леви распахнулись перед невысоким коренастым господином в темном сюртуке, с лицом, обрамленным седыми бакенбардами, которые придавали ему поразительно докторский вид. При его появлении даже невозмутимый страж вынужден был согнуться пополам. Очевидно, в момент приезда Карафа на вилле никого не было — ни доктора Монталлегри, ни тем более супругов Леви, иначе обман легко было бы разоблачить. Монталлегри сразу же понял бы, что Карафа не врач, а хозяева дома узнали бы композитора и профессора консерватории, широко известного в парижских салонах.

Карафа застал Беллини в постели. В каком состоянии — мы не имеем представления, как не знаем ничего и о разговоре двух музыкантов. Однако можно считать,

[1] Солдат гвардии Наполеона *(фр.)*.

чтс Карафа вышел от больного без тревоги, прежде всего из-за спокойного поведения Беллини, по-прежнему исполненного надежды на скорое выздоровление и, самое главное, ничего не знавшего об ограничениях, которые установил лечащий врач.

Однако, если Карафа, вернувшись вечером 14 сентября в Париж, не высказал серьезных опасений о здоровье Беллини, то Монталлегри, напротив, был крайне обеспокоен. Начиная со следующего дня он стал отправлять директору Итальянского театра Карло Северини записки — нечто вроде маленького бюллетеня, сообщая о состоянии больного и течении болезни.

С 15 по 20 сентября, то есть после десяти дней постельного режима, доктор Монталлегри «все еще не находил ощутимого улучшения» у Беллини и добавлял: «Его состояние по-прежнему внушает опасения», но при этом он уже начал замечать некоторые признаки «благотворного кризиса», который, несомненно, вызван назначенными больному слабительными.

В наши дни, когда медицинская наука с помощью многочисленных лекарств способна в несколько дней снять самые опасные проявления гастрита, никто не может без улыбки читать о том, что прежде эту болезнь лечили слабительным. Однако это было так. Лечение в те времена носило эмпирический характер, и слабительное назначали в любом случае, так же, как пиявки и кровопускание. И нет ничего необычного в том, что Беллини — в руках Монталлегри — лечился теми же, всеми признанными способами.

Действительно благотворный кризис, предвиденный врачом, обозначился днем 21 сентября. Доктор Монталлегри облегченно вздохнул и наконец после двенадцати дней серьезных опасений написал своему адресату: «Надеюсь, завтра смогу сообщить, что Беллини вне опасности».

Дни с 14 по 22 сентября проходили в непрестанном чередовании надежд и тревог, в полной неизвестности для окружающих. Посетители, и прежние и новые, сменяли друг друга у виллы в Пюто в надежде увидеть Беллини, но садовник, выполняя приказ, никому не открывал. Из-за прутьев ограды он неизменно отвечал всем, что месье Беллини не может никого принять. Эта шутка, однако, чересчур затянулась: больше мириться с нею было нельзя.

Недовольство друзей музыканта усиливалось. Вечером 22 сентября они собрались в доме Лаблаша и решили разобраться во всей этой истории, даже если потребуется вмешательство королевского прокурора. Но что помешало им обратиться к властям с прошением, составленным по всей форме, нам неизвестно.

Возможно, сообщение об улучшении здоровья Беллини дошло и до них, поэтому они отказались от своих планов. Даже Россини, узнавший о болезни Беллини и жуткой изоляции, в которой тот находится в Пюто, и специально приехавший со своей виллы, чтобы самому разобраться в этом деле, теперь, успокоившись, вернулся домой.

Утро 23 сентября принесло друзьям Беллини некоторое облегчение: днем ожидали обещанного Монталлегри сообщения, что Беллини вне опасности. Однако, приехав утром 23-го в Пюто, Монталлегри понял, что надежды рухнули окончательно. Не было ни кризиса, ни обильного потения. Больной всю ночь провел в сильном возбуждении. Шел тринадцатый день болезни, и врач нашел все это настолько тревожным, что решил побыть с больным целые сутки, чтобы наблюдать за ним и проследить, как начнется четырнадцатый день. Ничего определенного заранее он сказать не мог.

И врач остался в Пюто у постели Беллини, удерживаемый совсем тоненькой ниточкой надежды. Музыкант, хоть и сильно ослабевший, все утро провел спокойно, сохраняя ясность сознания, а после полудня начал бредить, потом внезапно вскочил с кровати и с неожиданной силой, которую придавала ему высокая температура, бросился к двери.

Врач, испугавшись такого неблагоразумия, попросил его вернуться в постель, но Беллини, указывая на дверь, закричал: «Разве вы не видите, что приехала вся моя семья? Вот мой отец, вот моя мать...» И стал называть всех родственников по именам.

Доктор Монталлегри понял, что это начало конца, и немедленно забил тревогу. Он послал записку аптекарю Бонневиа, лавка которого помещалась на той же улице Фавар, где находился Итальянский театр, и на ломаном, но понятном французском языке попросил передать эту самую записку некоему месье Бьянки, служащему театра, чтобы тот сообщил Северини о «скорой кончине

несчастного Беллини». Бьянки и Северини было достаточно всего двух строк, написанных в этой записке по-итальянски: «Наш погибает! Начались судороги, он при смерти».

Записка, набросанная на такой же бумаге, на какой обычно писал Беллини, была передана какому-то слуге для доставки по назначению, а врач остался возле больного, который после вспышки безумия вернулся в постель и лежал недвижно. Потом началась агония.

После полудня небо заволокли черные тучи, и сильный ветер гнал их в сторону Парижа. Раздались глухие раскаты грома, засверкали молнии. Вскоре поднялся чудовищный ураган. В пять часов дня он достиг максимальной силы.

И в этот же момент скончался Беллини.

Раздался стук у ограды виллы Леви. Стучал барон д'Акуино. Он уже приходил сюда утром, но садовник, как всегда, не впустил его. Теперь же на его стук никто не вышел. Он толкнул дверь, та открылась. Д'Акуино привязал лошадь к кольцу у веранды, вошел в дом, показавшийся ему совершенно заброшенным, прошелся по второму этажу, заглянув во все двери, никого не было, никто не отвечал. Он поднялся на третий этаж и направился в комнату Беллини, постучал, вошел.

Беллини лежал, вытянувшись, в постели. Казалось, он спит. Д'Акуино взял его руку. Она была ледяной. Д'Акуино не мог поверить в эту ужасную правду. Вдруг открылась дверь, и в комнату вошел садовник. Он сказал, что синьор Беллини скончался в 5 часов дня. Врач и супруги Леви уехали в Париж, а ему пришлось «выйти, чтобы позвать кого-нибудь и раздобыть свечи...».

Сраженный горем д'Акуино покинул дом, отвязал лошадь и, обезумевший, потерянный, поскакал в Париж. Одно за другим проносились мимо предместья столицы, мелькнули Елисейские поля, Триумфальная арка, но глаза его словно ничего не видели. Ему нужен был друг, который мог бы понять его горе, мог бы поплакать вместе с ним. И он направился к Лаблашу. Там он может дать волю своим чувствам, выплакать горе, что переполняет его сердце. Из дома Лаблаша известие о смерти Беллини сразу же распространилось по всему Парижу.

XXXVI
«БЕЛЛИНИ ВЕРНУЛСЯ К НАМ»

Утром 24 сентября Париж проснулся в волнении. Столь неожиданная кончина Беллини взбудоражила всеобщее воображение и породила самые противоречивые и невероятные предположения. Совершенно невозможно, полагали люди, чтобы он умер естественной смертью. Он же был совсем молодым, ему не исполнилось и тридцати четырех лет, а всего две недели назад его видели в Париже в Гранд-опера. Он хлопотал о контракте и собирался спокойно работать над новой оперой, которую должны были поставить в новом сезоне.

Нет, и по виду его нельзя было предположить скорую смерть. Он не мог умереть просто так, ни с того ни с сего. Допустим, болезнь была вызвана каким-нибудь наркотиком. Но кто мог дать ему это зелье? И доктор не заметил? Нет, господа, врач этот не врач, а какой-то захудалый лекарь, лечил симптомы, а не болезнь. И одним только слабительным. Скотина, а не врач!

Выходит, Беллини был отравлен? Почему? Из ревности или по политическим соображениям, решили люди. Женщины слишком баловали его, и у некоторых мужей не выдержали нервы. А может, все дело в кабалетте из «Пуритан» — той, что с трубой, от которой все в театре сходят с ума каждый раз, когда она исполняется? Может, это она пришлась не по вкусу полиции, вечно выслеживающей злоумышленников-анархистов? Словом, мнения высказывались самые разные, а факт оставался фактом: Беллини был отравлен. Но кем?

Тут все понижали голос, однако во взглядах, какими люди обменивались, читалось только одно имя — Леви, имя тех грязных евреев, которые пригласили Беллини на свою виллу. Если б им не надо было что-то скрыть, зачем нужно было изолировать больного, полностью лишать его контактов с людьми? К чему это строжайшее приказание садовнику? Почему Леви немедленно уехали в Париж, едва скончался музыкант? Словом, возникала масса недоуменных вопросов, которые тут же бурно обсуждались во всех столичных кругах. Суждения и предположения множились с каждым часом и распространялись по городу.

К счастью, в тот же день приехал в Париж Россини. Пользуясь своим неоспоримым авторитетом, он взял

в свои руки все это дело, грозившее вылиться в громкий и бессмысленный скандал. Расспросив друзей, Россини выяснил следующее: тело композитора временно помещено в фамильный склеп Леви, скульптор Дантан, который прежде изваял небольшой бюст Беллини, поспешил в Пюто снять посмертную маску, но смог воспроизвести только сильно исхудавшее лицо, которому ничья добрая рука даже не позаботилась закрыть глаза, судья опечатал дверь комнаты покойного. Выслушав также и разные фантастические домыслы, Россини разумно рассудил, что многое удастся установить, если произвести вскрытие тела Беллини под предлогом бальзамирования, чтобы сохранить его, если семья захочет перевезти прах на родину.

С согласия местных властей 25 сентября было произведено вскрытие. Его сделал известный врач Дальма, профессор медицинского факультета, кавалер ордена Почетного легиона. Из отчета прозектора следовало, что предположение, будто Беллини был отравлен, необоснованно. «Очевидно, — писал профессор Дальма, — что Беллини погиб от острого воспаления толстой кишки, осложненного абсцессом на печени. Воспаление толстой кишки вызвало симптомы дизентерии, наблюдавшиеся у больного, а абсцесс на печени располагался на ее выпуклой поверхности и буквально со дня на день мог прорваться и пролиться в брюшную полость, что тоже могло стать причиной смерти».

Авторитетом медицинской науки все домыслы были развеяны, и подозрения свелись к несерьезной глухой болтовне. Супруги Леви облегченно вздохнули, Монталлегри снова стал появляться в кругу друзей и знакомых, газеты начали печатать более подробные сведения о болезни и смерти Беллини.

Теперь оставалось лишь отдать последние почести покойному музыканту и достойно похоронить его. Об этом тоже позаботился Россини. Он немедленно создал комиссию, в которую вошли самые выдающиеся деятели искусства из трех королевских театров, находящихся под его руководством, — Гранд-опера, Итальянский театр и Комическая опера — и заказал мессу в церкви Инвалидов в исполнении всех солистов и всех оркестров и хоров, какие только были в Париже

В комиссию, кроме него самого, вошли Керубини,

Паэр, Карафа, Галеви, Хабенек[1], Пансерон[2], Нурри[3], Шолле, Рубини и Трупена. Эти же выдающиеся деятели искусства подписали обращение к парижанам, призывая открыть подписку на памятник композитору. И только тогда, когда все было организовано и приведено в движение, Россини наконец написал Сантоканале.

Письмо датировано 27 сентября, четыре дня спустя после смерти Беллини. Сообщая ужасное известие, маэстро подробно описал сицилийскому другу течение болезни катанийца, причины смерти, рассказал, что предпринято для увековечения памяти музыканта. Россини попросил Сантоканале узнать у близких покойного друга, не захотят ли они поручить ему заботу об оставшихся незавершенными денежных делах Беллини и в случае, если у них не будет возражений, просил дать ему полномочия.

«Не знаю, позволяет ли горе, которое я испытываю, объяснить все достаточно ясно в этом письме, — заключает Россини, — но будьте снисходительны и передайте родным и друзьям покойного, что единственное утешение, какое мне остается, это позаботиться о чествовании друга, соотечественника, выдающегося артиста».

Похороны состоялись 2 октября 1835 года и были обставлены очень торжественно. Прах Беллини был привезен в церковь Инвалидов. Друзья покойного вышли навстречу, чтобы перенести гроб на почетное место. Тихо звучал григорианский Реквием, а остальная часть мессы была исполнена мощным хором в сто пятьдесят человек. В мессе приняли участие самые выдающиеся певцы того времени — Рубини, Иванов[4], Тамбурини и Лаблаш. Для них была переложена в форму квартета мелодия арии

---

[1] Хабенек, Франсуа Антуан (1781—1849) — французский дирижер и композитор, профессор Парижской консерватории по классу скрипки.

[2] Пансерон, Огюст (1796—1859) — французский вокальный педагог и композитор, профессор Парижской консерватории.

[3] Нурри, Адольф (1802—1839) — выдающийся французский певец (тенор), ведущий солист театра Гранд-опера.

[4] Иванов, Николай Кузьмич (1810—1880) — выдающийся русский певец, ученик М. Глинки. В 1831 году уехал в Италию для усовершенствования. С тех пор выступал в лучших оперных театрах мира, был близким другом Джоаккино Россини.

Артура из финала «Пуритан» со стихами из «Лакримозы» [1].

Впечатление было потрясающим. «Глубокая печаль, которую Беллини вложил в эту арию, — отмечал хроникер «Тан», — рыдающий голос Рубини, великолепное исполнение всех остальных певцов пробуждали в сердце каждого из присутствовавших на похоронах безутешную скорбь». Особенно трогал Рубини, отдавая исполнению все силы души и таланта и как бы выражая тем самым признательность композитору, который научил его великому искусству пения.

Когда похоронный кортеж двинулся на кладбище, был уже час дня. Шел дождь, но никто не обращал на него внимания, потому что велико было желание отдать последнюю дань уважения памяти Беллини. Гроб несли четыре прославленных музыканта, соотечественники покойного композитора — Россини, Керубини, Паэр и Карафа. Самые выдающиеся люди искусства, политические деятели и представители власти (среди них были и принцессы) шли в траурном шествии по улицам Парижа.

Процессия проследовала по левому берегу Сены, пересекла реку по мосту Революции, вышла на рю Ройяль и свернула на Бульвары. К кладбищу Пер-Лашез она приблизилась столь же многолюдной, как и в начале пути, несмотря на дождь, не прекращавшийся ни на минуту.

И под ливнем, прежде чем опустить гроб в могилу, над которой вскоре встанет памятник, сооруженный благодаря подписке, было произнесено несколько речей. Некий синьор Ориоли выразил сожаление от имени итальянцев, Паэр — соболезнование от всех музыкантов и артистов, доктор Форнари, молодой сицилиец, проживавший в Париже, взволнованно обратился к покойному с последним приветом от родной земли: «Прощай, Беллини, — со слезами в голосе произнес он, — пока будут звучать по всему свету твои нежные и трогательные мелодии, в память о тебе будут воздвигаться алтари, и музыка твоя будет неизменно вызывать слезы. Ты останешься жить в «Пирате» и «Пуританах» и особенно в возвышенной «Норме», отражающей красоту твоей чистой души. Прощай, дорогой Беллини, прими эту искреннюю дань скорби и горя от сицилийской молодежи, чью волю я выполняю здесь, и в эту минуту, когда земля навеки

[1] Лакримоза (Слезная. — *лат.)* — часть Реквиема — траурной мессы в католической церкви.

укроет тебя, я обращаюсь к тебе со словами, которые ты сам положил на нежнейшую музыку и которые могу лишь повторить, оплакивая тебя: «Мир твоей прекрасной душе, мир твоей прекрасной душе!»

Гроб медленно опустили в могилу. Со слезами на глазах Керубини бросил первую горсть омытой дождем земли. То же самое проделали и остальные. Потом могилу стали зарывать лопатами, пока гроб не скрылся из виду.

Только тогда Россини сдвинулся с места. Он чувствовал себя «полумертвым». Пока произносились речи, он стоял под дождем с непокрытой головой, в слякоти, с промокшими ногами, но даже ни на минуту не мог расстаться со своим «дорогим мальчиком». Он хотел выслушать «до последнего слова все, что будет сказано у гроба Беллини». Возвратившись домой, он лег в постель и подумал, что ему осталось сделать еще одну важную вещь: самому, лично сообщить Сантоканале о том, что было на похоронах. 3 октября 1835 года он написал ему:

«С горестным удовлетворением могу сказать вам, что похороны покойного друга прошли в атмосфере всеобщей любви, необыкновенного внимания со стороны всех артистов и с пышностью, достойной короля, — писал Россини, — двести певцов исполняли заупокойную мессу, лучшие артисты столицы соревновались за право петь в хоре. После службы мы отправились на кладбище (где впредь до новых распоряжений будет покоиться прах бедного Беллини), военный оркестр в составе ста двадцати музыкантов сопровождал шествие. Каждые десять минут раздавался удар тамтама, и, уверяю вас, вид людской толпы, горе, отображавшееся буквально на всех лицах, были непередаваемы. Трудно выразить словами, насколько велико сочувствие, которое вызвал здесь наш бедный друг. Я лежу полумертвый в постели, ибо, не скрою, хотел присутствовать на церемонии, пока не отзвучит последнее слово на могиле Беллини. Погода была отвратительная, весь день лил непрерывный дождь, никого однако не обескураживший, и даже меня (хотя мне тогда нездоровилось уже несколько дней). Пребывание в течение трех часов в грязи под проливным дождем ухудшило мое и без того плохое состояние. Полечусь и через несколько дней полностью поправлюсь. Посылаю вам речь Паэра, которая помещена в «Монитер Юниверсель», посылаю также речь Форнари, молодого сицилийского врача, нашего друга, проявившего в этих обстоя-

тельствах много сердечности и рвения. Вторая речь напечатана в «Тан». Посылаю вам только эти две потому, что не стоит заставлять вас тратиться на почтовые расходы за вещи, которые, как я полагаю, вы получите несколько позже. Речь профессора Ориоли произвела большое впечатление, стихи Пачини также понравились. Этот в общем неплохой, но все же посредственный сонет можно было и не декламировать, но я уступил желанию поэта почтить им память Беллини. Короче говоря, все прошло божественно, и я, все еще в слезах, испытал радость от того, что отдал моему бедному другу последний долг. Подписка на памятник увеличивается, и, я надеюсь, мы вскоре сможем доложить вам о том, что расходы по похоронам (и немалые) покрыты. Я имел в виду открыть подписку во всех крупных городах Италии, но не зная окончательно, где будет покоиться тело Беллини, не осмелился на это, так как боялся неудачи. А поскольку у нас еще есть время, сообщите мне ваше мнение по поводу сказанного, и я поступлю согласно вашим указаниям...» [1]

Россини был счастлив, что сделал все от него зависящее для своего Беллини.

За торжественными похоронами в Париже последовали пышные похороны в Неаполе, Палермо и Мессине [2]. И не было в Италии ни одного музыкального театра, который не включил бы в афишу предстоящего сезона какую-нибудь оперу Беллини в память об ушедшем музыканте.

В Катании траур продолжался более двух месяцев В родном городе Беллини жители были потрясены столь трагическим известием: казалось, у катанийцев перехватило дыхание. А когда они пришли в себя, у них родилось такое множество идей и планов, как чествовать своего знаменитого соотечественника, что ни один из замыслов невозможно было осуществить.

Тогда решили устроить торжественные похороны. Они состоялись 17 декабря в самой большой церкви города — Сан-Николо л'Арена, где смогли собраться все катанийцы. И действительно, на церемонию пришел буквально весь город, начиная от епископа, проводившего обряд, губернатора, членов мэрии, самых знатных людей и кончая простым народом. Во время службы все подъезды домов, магазины, учреждения были закрыты.

[1] Письмо Джоаккино Россини приводится в переводе Е. С. Гвоздевой.

[2] Такие похороны с пустым гробом устраиваются в Италии как дань памяти особо уважаемым людям.

Катанийцы в траурных одеждах заполнили огромный храм, в центре которого высился катафалк, возле него стояли обливающийся слезами отец Беллини и словно окаменевшая от горя мать. К родителям композитора катанийцы обращались с глубоким соболезнованием. Люди уверяли, будто видели, как аристократы склонялись перед этой простой женщиной из народа, матерью Винченцо Беллини, и целовали ей руку. Жители города были восхищены роскошью церемонии, глубоко взволнованы, но настоящего удовлетворения не получили.

Катанийцы принадлежат к той категории людей, которые во всем хотят дойти до сути. А они знали, что на этом монументальном пьедестале посреди огромной церкви в торжественном траурном убранстве стоит пустой гроб, так как прах Беллини захоронен на чужой земле. Эта церемония была лишь религиозным обрядом, но, чтобы завершить его по-настоящему, необходимо захоронить останки маэстро в родной земле. Однако, когда осуществится их желание, кто знает...

Решение перевезти на родину тело Беллини было принято катанийской мэрией еще в ноябре 1835 года. Это благороднейшее желание земляков композитора поддержали жители Палермо и Мессины, предложив разделить трудности, связанные с перемещением праха, и честь принять его у себя. Наверное, солидарность трех крупнейших сицилийских городов вызвала бог весть какие подозрения у бурбонской полиции, потому что она приказала отложить на время осуществление этого плана.

Катанийцам пришлось ждать более подходящего момента. Вместе с горожанами жили надеждой дон Розарио и его жена донна Агата — наконец-то им будет позволено иметь рядом хотя бы останки своего украденного славой сына. Но ожидание затянулось слишком надолго — родителям не суждено было дожить до того дня, когда прах Беллини перевезут в Катанию.

Дождались этого события только братья композитора. Начиная с 1860 года Италия стала постепенно объединяться в единое государство, и, должно быть, благодаря этому в 1865 году мэр Катании снова заговорил о перемещении на родину праха Беллини. Но час еще не пришел. Серьезные причины вынудили отложить дело и на этот раз. В 1870 году итальянский «сапог» оказался

наконец «сшитым», и катанийцы не упустили случай вновь вернуться к старому замыслу. Подходящий момент настал в декабре 1875 года — власти решили, что останки Беллини должны быть перевезены в Катанию в сентябре следующего года.

Так все и произошло. За прахом Беллини отправились в Париж и сопровождали его до родного города многие выдающиеся деятели нового поколения катанийцев. Судьбе было угодно, чтобы во время возвращения Беллини на родину рядом с ним находились самые дорогие его друзья — Франческо Флоримо и Филиппо Сантоканале, которым исполнилось уже по семьдесят лет. Они как бы соединили с настоящим чувства, рожденные памятью прошлого.

Катанийцы встретили своего соотечественника как живого триумфатора, неважно, что он возвращался в гробу. Иллюминации, фейерверки, гимны, триумфальные арки, лавровые венки, овации, восторженные крики... Три дня длились мемориальные празднества: с момента как гроб Беллини опустили на пристань, до тех пор, пока не была завинчена последняя из четырех массивных гаек на мраморной плите под вторым сводом правого нефа главного собора города. Надпись на плите заверяет, что здесь навечно упокоятся останки великого сына Катании.

И когда тяжелые бронзовые двери храма закрылись, катанийцы почувствовали наконец полное удовлетворение: «Теперь Беллини вернулся к нам! И никто не отнимет его у нас!» Этого события они ждали сорок один год.

Катанийцы свято берегут память о Беллини. Его имя носят музыкальная школа, самая большая площадь в городе, великолепный сад и прекрасный театр. Воздвигнут в Катании и замечательный скульптурный памятник композитору, а дом, в котором он родился, превращен в музей, где собраны сохранившиеся вещи великого музыканта. Все это сделано для того, чтобы увековечить память Винченцо Беллини в будущих поколениях.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ

1801, 3 ноября — Рождение Винченцо Беллини в Катании (Сицилия).
1807 — Первое сочинение Беллини.
1819, 18 июня — Приезд в Неаполь, поступление в Музыкальный колледж.
1820 — Вступление в венту карбонариев.
1822 — Переход в класс Никола Дзингарелли.
1822 — Знакомство с Маддаленой Фумароли.
1825, февраль — Премьера первой оперы Беллини «Адельсон и Сальвини» в театре Колледжа Сан-Себастиано.
1825 — Окончание Музыкального колледжа.
1826, 30 мая — Премьера оперы Беллини «Бьянка и Джернандо» («Бьянка и Фернандо») в неаполитанском театре Сан-Карло.
1827, апрель — Приезд в Милан.
1827, 27 октября — Премьера оперы Беллини «Пират» в Ла Скала.
1828, 7 апреля — Премьера переработанной оперы Беллини «Бьянка и Фернандо» в Генуе, в театре Карло Феличе.
1829, 14 февраля — Премьера оперы Беллини «Чужестранка» в театре Ла Скала.
1829, 16 мая — Премьера оперы Беллини «Заира» в Парме, в театре Дукале.
1829, август — Встреча Беллини с Россини в Милане.
1830, 11 марта — Премьера оперы Беллини «Капулети и Монтекки», в венецианском театре Ла Фениче.
1830, август — Премьера «Чужестранки» в Бергамо, родном городе Доницетти.
1831, 6 марта — Премьера оперы Беллини «Сомнамбула» в миланском театре Каркано, на которой присутствовал М. И. Глинка.
1831, 26 декабря — Премьера оперы Беллини «Норма» на открытии сезона в Ла Скала.
1832, январь — февраль — Приезд Беллини в Неаполь, встреча с учителем Дзингарелли. Чествование композитора.
1832, март — апрель — Пребывание в Катании, встреча с родителями.

1832, апрель — Чествование Беллини в столице Сицилии — Палермо.

1832, апрель — май — Беллини посещает Неаполь, Рим, Флоренцию.

1832, август — сентябрь — Беллини ставит «Норму» в Бергамо с Джудиттой Паста. Триумф оперы.

1833, 16 марта — Премьера оперы Беллини «Беатриче ди Тенда», в театре Ла Фениче, в Венеции. Опера не имела успеха. В конце марта Беллини покинул Венецию.

1833, 12 апреля — Беллини вместе с супругами Паста выехал из Милана в Лондон.

1833, 31 мая — Триумф «Пирата» в лондонском Кингс-театре.

1833, 21 июня — Триумф «Нормы» в Кингс-театре. 20 июля в Лондоне состоялся спектакль «Капулети и Монтекки».

1833, август — Беллини вместе с семьей Паста прибыл в Париж. Сближение с Россини.

1833, октябрь — ноябрь — Премьеры опер «Пират», «Капулети и Монтекки» в Итальянском театре в Париже.

1835, 24 января — Премьера оперы «Пуритане» в Итальянском театре. Награждение Беллини орденом Почетного легиона.

1835, 1 сентября — Беллини почувствовал недомогание.

1835, 9 сентября — Беллини слег в постель.

1835, 23 сентября — В предместье Парижа Пюто Беллини скончался от острого воспаления кишечника, осложненного абсцессом печени.

1835, 2 октября — Похороны Беллини на парижском кладбище Пер-Лашез.

1876, сентябрь — Прах Беллини перевезен в Катанию и торжественно погребен в родном городе.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ

ОПЕРЫ

1. «Адельсон и Сальвини», 1825.
2. «Адельсон и Сальвини» (вторая редакция), 1827.
3. «Бьянка и Джернандо», 1826.
4. «Пират», 1827.
5. «Чужестранка», 1829.
6. «Заира», 1829.
7. «Капулети и Монтекки», 1830.
8. «Сомнамбула», 1831.
9. «Норма», 1831.
10. «Беатриче ди Тенда», 1833.
11. «Пуритане», 1835.

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Маленькая бабочка», «Нежный образ моей Филли», «И прижимая тебя к своему сердцу», терцет «Мирные тени», «Сцена и ария Цереры», «Тебе, о великий и вечный господь», шесть ариетт для голоса и фортепиано, четыре сонета на стихи К. Пеполи, два канона, романсы «Заброшенность», «Мечта детства», «Salve regina», «Compietà», «Credo», «Te Deum», «Imenes», «Magnificat».

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Четыре симфонии, концерт для гобоя с оркестром, соната для фортепиано в четыре руки, соната для органа.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Серов А. Беллини, его деятельность и значение. — «Пантеон», 1854, т. 15, № 5.
2. Берлиоз Г. Заметка-некролог «Беллини». — В кн.: Избранные статьи, М., 1956.
3. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967.
4. Бронфин Е. Винченцо Беллини. — «Советская музыка», 1960, № 9.
5. Конен В. История зарубежной музыки XIX века. «Музыка», 1972.
6. Крунтяева Т. Винченцо Беллини. Л., «Музыка», 1984.
7. Pougin A. Bellini, sa vie, ses ouvres, Paris, 1868.
8. Berlioz H. Mémoires, v. 1. Paris, 1870.
9. Pizzetti I. La musica di Vincenzo Bellini, Firenze, 1914.
10. Le lettere di Bellini. Catania, 1935.
11. Pizzetti I. Vincenzo Bellini. Milano, 1936.
12. Wagner R. Bellini, ein Wort zu seiner Zeit в его книге Sämtliche Schriften und dictungen, Bd XII, Volksausgabe, 1914.
13. Pastura F. Bellini secondo la storia, Parma, 1959.
14. Orrey L. Bellini, London, 1969.
15. Weinstock H. Vincenzo Bellini, his life and opera, New—York, 1971.

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. Катания, 1767—1801. 5
II. Сын дона Розарио Беллини 8
III. Поступление в прославленную школу 24
IV. Контрапункт, политика и мальчишеские выходки 29
V. Любовь, рожденная музыкой 37
VI. «Адельсон и Сальвини» — первая опера 45
VII. Фернандо, у которого меняется заглавная буква 54
VIII. В столице оперы 67
IX. «Пират» возвещает реформу 76
X. Маленький мир знаменитого композитора . . . 84
XI. «Бьянка и Фернандо» в театре Карло Феличе . 93
XII. «Барон» и импресарио 102
XIII. Новый контракт с Ла Скала 112
XIV. Рождение и триумф «Чужестранки» 120
XV. Рождение и смерть «Заиры» 129
XVI. Встреча с Россини 144
XVII. «Капулети и Монтекки», посвященные катанийцам 150
XVIII. «Эрнани», который мало устраивает полицию 160
XIX. Безобидные страдания одной сомнамбулы . . 172
XX. Преследуемая «Норма» 181
XXI. Возвращение к прошлому 198
XXII. «Сын мой, сын мой благословенный!» 202
XXIII. В столице Сицилии 211
XXIV. Опера, от которой осталось только название . 218
XXV. «В ту несчастливую пору» 227
XXVI. «Моя несчастная Беатриче» 240
XXVII. Театральная встреча двух артистов 253
XXVIII. В Париже без единого друга 267
XXIX. «Неисправимый Винченцилло» за работой . . 276

XXX. «Спустя год после поистине беспробудного сна» 282
XXXI. Завоевание Россини 292
XXXII. «Пуритане» — последний дар 303
XXXIII. Исповедь 312
XXXIV. В ожидании контракта 321
XXXV. Во время урагана 326
XXXVI. «Беллини вернулся к нам» 335

Основные даты жизни и творчества Винченцо Беллини 343

Основные произведения Винченцо Беллини 345

Краткая библиография 346

Пастура Ф.
П 19 Беллини / Пер. с итал. И. Константиновой. — М. : Мол. гвардия, 1989. — 341[11] с., ил. — (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр.; Вып. 704).

ISBN 5-235-00791-3 (2-й з-д)

Книга написана директором музея Винченцо Беллини в городе Катания — Франческо Пастурой, ученым досконально изучившим творчество великого композитора, влюбленным в его музыку. Автор тонко раскрывает гениальную одаренность Беллини, завоевавшего мировую славу своими операми. «Сомнамбула», «Норма», «Пуритане», которые и по сей день остаются вершинами оперного искусства.

П $\frac{4703010100-288}{078(02)-89}$ 150—90 ББК 85.313(3)