

Марио Дель Монако

*Моя
жизнь,
мои
успехи*





Mario Del Monaco

**La mia vita e
i miei successi**

Rusconi
1982

Марио Дель Монако

*Моя
жизнь,
мои
успехи*

Перевод
с итальянского

Москва
Издательство "Радуга"
1987



85.335.41

Д 77

Послесловие И. К. Архиповой

Перевод Н. А. Живаго

Комментарий Н. А. Живаго

Редактор О. А. Сахарова

Марио Дель Монако

Моя жизнь, мои успехи. — Пер. с итал.;

Д 77 Послесловие И. К. Архиповой. — М.: Радуга,
1987.— 208 с.

Автобиографическое повествование великого певца дает возможность читателю узнать о сложной и яркой судьбе одного из самых популярных в мире представителей итальянской вокальной школы.

Будучи истинным человеком искусства, Марио Дель Монако не мыслил свою жизнь вне родной культуры, вне общемирового музыкального процесса. Поэтому и рассказ его включает не только события собственной жизни, но и характеристики многих коллег-современников.

Издание иллюстрировано.

Рекомендуется широкому кругу читателей.

© Rusconi Libri, 1982

© Перевод на русский язык, послесловие,
комментарий издательство "Радуга", 1987

Д $\frac{4905000000-306}{030(01)-87}$ 83-87

85.335.41



От флорентийского дома, где я родился 27 июля 1915 года, у меня сохранилось ощущение сумрака и прохлады коридоров. Там каждый шаг отдавался приглушенным эхом. Помню дребезжание трехколесного велосипеда. Докатившись до конца коридора, он утыкался в дверь с таким звуком, будто чем-то хлопнули по подушке. За дверью скрывалось множество предметов, казавшихся волшебными мальчугану, еще не научившемуся как следует ходить: пробирки, перегонные кубы, разноцветные бутылки. Приближаться к большому рабочему столу моего деда мне категорически запрещалось. Это был стол химика. "Доктор Луиджи Джакетти, врач, фармацевт" — гласила надпись на медной дощечке, прикрепленной к дверям дома номер 15 по улице Рикасоли.

О тех первых годах своей жизни у меня остались лишь обрывочные воспоминания. Какие-то проблески, которые я, подобно всем взрослым людям, тщетно пытаюсь связать воедино. Деревянная резная дверь с блестящими массивными створками; каменные перила со стойками из мрамора на лестнице; дверца, открывавшая доступ к старому колодцу; собор Санта-Мария-дель-Фьоре с его восхитительным двухцветным убранством. Собор возвышался как раз позади нашего дома, на улице, по которой меня почти ежедневно водила мама. Отец мой в ту пору вое-

вал на итало-австрийском фронте, а дядя с женой находились в Соединенных Штатах. Поэтому их лавками (родственники держали торговлю скатертями, вышивкой и дорогими черепаховыми изделиями) ведала моя мать. Она брала меня с собой на набережную Аччайоли, в эти казавшиеся большими и темными лавки, пахнущие лавандой.

Город отличался тишиной и безмятежностью, летом здесь стояла духота. В воздухе плавал пух с деревьев. Прохлада церковей манила передохнуть от жары. На обратном пути с набережной Аччайоли мы иногда слушали в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре деда моей мамы, служившего главным органистом. Он извлекал из своего инструмента завораживающие звуки, а сам выглядел как-то причудливо. Наверное, тогда и произошла моя первая встреча с музыкой. А быть может, эта встреча произошла, когда я подслушивал под дверью кабинета деда-химика? Он распевал там среди своих пробирок. У него был прекрасный слух и красивый, выразительный баритон. Я слушал и воображал, что это я пою на сцене в оперном театре, что я — певец. Впрочем, встреча с музыкой могла случиться и позже, когда отец впервые повел меня в театр “Политеама Фьорентино” на настоящую оперу. Давали “Мефистофеля”. Отец шептал мне: “Вот сейчас появится дьявол”, и я, совершенно убежденный в подлинности дьявола, изо всех сил поджимал коленки, чтобы не надуть в штаны.

Мама тоже пела. Еще она любила, усадив меня на стул, рассказывать сказки. Эти сказки тосканских деревень, где они произносятся с особым, флорентийским тембром голоса, с гортанным придыханием, представляли еще более сказочными и поистине волшебными, когда мама

принималась петь. Она знала несколько оперных арий, и летом мы нередко собирались все вместе на нашей большой террасе напротив соседских окон. Заслышав ее пение, я забывал обо всем на свете... Соседи, распахнув оконные ставни, тоже наслаждались ее голосом, наполнявшим собою весь наш просторный двор, и аплодировали.

Невысокого роста, изящная, моя мать как бы являла собой чудом оживший традиционный образ одной из флорентийских мадонн. Ее черные шелковистые волосы ниспадали до самых бедер. Я смотрел, как она их расчесывала, а затем укладывала узлом на голове, по тогдашней моде. Пела она, чтобы превозмочь тоску. Письма от отца с фронта были редки. Мой отец, кавалерийский офицер, находился на передовой, а газеты ежедневно печатали хроники кровавых боев.

Однажды, в 1917 году, мать решила добраться до мужа или по крайней мере приблизиться, насколько можно, к передовой, где он воевал. Не желая никого слушать, она твердо стояла на своем, выдержала целое сражение с семьей и в конце концов уехала. В моей памяти сохранились лишь отдельные эпизоды той кошмарной поездки. Впоследствии я не раз вновь и вновь переживал ее, слушая рассказы старших. Мы находились в Мандзано неподалеку от Удине, когда осенней ночью к нам постучали с сообщением о том, что фронт прорван. Австрийцы с немцами стремительно наступали, гоня перед собой остатки итальянских частей и толпы гражданских беженцев. В числе беженцев, разумеется, находились и мы с мамой. Смутно припоминаю какую-то старуху в черном, которая суетливо раз-

мешивала кашу в кастрюле; потом очень длинный мост, слабо освещенный призрачными голубоватыми огнями, — мост через реку Тальяменто. Отовсюду слышалось чавканье грязи под ногами бесконечной толпы. Двигались нагруженные скарбом телеги, запряженные волами. Когда мы добрались до противоположного берега, позади нас полыхнул огонь, раздался чудовищной силы взрыв, и мост разлетелся в пыль, белое облако которой повисло в ночи.

О последующих событиях мне рассказывала мать. Но я хорошо запомнил ощущение полной безопасности, когда она брала меня на руки. Помню также подобравший нас военный грузовик и колоннаду в Тревизо, где отступавшие солдаты устроили ночлег; помню караваны танков, тянувшиеся к реке Пьяве, чтобы сдержать противника, и, наконец, спасительный поезд, который увозил нас обратно во Флоренцию.

Я снова крутил педали моего трехколесного велосипеда в просторных комнатах по обеим сторонам коридора. Взрослыми владело в ту пору тревожное беспокойство. Война заканчивалась, но еще яростно била своим хвостом, нанося людям трагические удары. Моя мать отгоняла свою тревогу оперными ариями. Наконец мне сказали, что настал мир. Мне было всего три года, и слово это прозвучало для меня непривычно. Прежде я слышал разговоры только о войне и пускай на материнских руках, но пережил ее. Теперь же взрослые твердили, что войны больше нет, а есть какой-то мир, которому все вокруг очень радовались. Мы даже побывали на службе в соборе и слушали, как мой прадед играл на органе в честь этого загадочного мира.

Отец, выйдя в отставку, вскоре получил назначение в Кремону. Вспоминаю кондитерскую фабрику, которую хорошо было видно с балкона нашего дома, крепких ломовых лошадей с волнистыми гривами и хвостами, бочки с медом, привезенные на телегах, запах "torrone"¹, проникавший повсюду. Опорожненные бочки рядами лежали на улице. Я любил залезать в эти сладкие туннели и соскребать остатки лакомства с деревянных клепок, из-за чего вечно был вымазан липким медом, а мать непрестанно стирала что-то на балконе, разрываясь между тазами с водой и моим младшим братишкой, которому едва исполнилось два года.

Разговоры в Кремоне шли в основном о музыке и пении, словно великие мастера прошлого — Монтеверди, Страдивари, Понкьелли — еще бродили по улочкам вокруг башни Торраццо. Наше семейство, разумеется, не избежало влияния этой атмосферы. Однако все надежды, связанные с музыкальной карьерой, возлагались не на меня, а на брата. Отцу казалось, что тот унаследовал замечательные вокальные данные нашей матери. Он сажал его перед собой и говорил: "С таким голосом, когда вырастешь, петь тебе "Андре Шенье". Будешь ходить по сцене в кружевах и туфлях на красном каблуке". Я глядел на висевший в нашей гостиной гобелен, где дамы из восемнадцатого века подавали руки кавалерам в туфлях с красными каблуками, ревниво молчал и завидовал звонкому голосу младшего брата.

¹Популярная кремонская сладость, род нуги (итал.). — Прим. перев.

Истинной музой нашей семьи все же оставалась мама. Ей, наделенной от природы незаурядным талантом, всегда приходилось наталкиваться на сопротивление своей матери в том, что касалось возможности стать певицей. Бабка Эрсилia была страшной женщиной. Она восседала в кассе флорентийской аптеки, строго следя за порядком, и требовала, чтобы дети обращались к ней на "вы". Провинившийся в чем-нибудь был обязан становиться на колени и целовать ей руку, умоляя о прощении.

Бабка Эрсилia так и не разрешила моей маме учиться пению. Сцена представлялась ей эдаким фривольным местом, где не пристало бывать девице из порядочной семьи. Бабушка надолго осталась под неприятным впечатлением от событий, происшедших с одной из ее племянниц — Адой, подругой Энрико Карузо, принесшей ему двух внебрачных детей. Карузо и Ада познакомились в театре. Кузина моей матери была прелестной флорентийкой, из тех, что способны кому угодно вскружить голову, и в период их знакомства пользовалась едва ли не большей известностью, нежели сам Карузо. Жили они в Синье на вилле "Беллозгуардо-а-Ластра", эдаком мавзолее, битком набитом безвкусными предметами. Мне запомнилась колоннада неопределенного стиля из серого камня и спальня в духе Д'Аннунцио. Впервые увидав этот дом, я испытал чувство страшной подавленности. Меня всегда отличал солнечный взгляд на жизнь, и я не понимал, как вообще можно жить в таких комнатах.

Тем не менее эта вилла видела и празднества, и гостей, случалось, человек по двадцать, которые нередко оставались тут пожить на некоторое

время. Да и все прочее тоже. Дон Энрико не мог долго противиться обаянию младшей сестры Ады — Рины, певицы менее известной, но, по утверждению некоторых, обладавшей более интересным голосом. Все знали, что Карузо питал к женщинам непреодолимую слабость. Однажды в Нью-Йорке его даже арестовали в зоологическом саду, когда он, стоя возле клетки с обезьянами, не удержался и ущипнул какую-то смазливую незнакомку. В конце концов Ада не вынесла присутствия соперницы в доме и бежала с виллы "Беллозгардо", оставив великого Карузо наедине с его раскаянием.

Бабушка Эрсилия, препятствуя оперной карьере моей матери, полагала, видимо, что спасает ее от судьбы, выпавшей на долю кузин. И мать покорилась. Но, покоровшись, передала свою страсть к пению мне и Марчелло. В Кремоне вместе с нами она слушала первые экспериментальные трансляции опер по радио. В священном молчании, затаив дух, сидели мы перед радиоприемником, из-за эбонитовой решетки которого виднелись в переплетении проводов лампы. Вся семья терпеливо и напряженно ждала, когда отцу удастся хорошенько настроить приемник, убрав свист, треск и грохотанье.

Потом, будучи уже постарше, я настоял, чтобы отец брал меня с собой в театр. Мы были в Театрах Понкьелли и Верди в Кремоне и даже в миланском театре "Ла Скала". То время безраздельно принадлежало Тосканини, но по малолетству я не мог еще судить о мастерстве дирижеров и солистов. Меня волновало совершенно другое, например шляпы с плюмажем — дамы были обязаны оставлять их в гардеробе, — подставки для

цилиндров за спинками кресел. А однажды я увидел, как во время "Аиды" увлекшийся Масканьи нечаянно выпустил из пальцев дирижерскую палочку и та улетела прямо на сцену.

Именно в Кремоне я начал постигать первые музыкальные премудрости. Моего учителя по фортепиано и сольфеджио звали Донди. Он существовал на средства от уроков музыки и пения и к тому же, как ни странно, играл на фортепиано в кино, сидя у рояля перед экраном и сопровождая музыкой немые киноленты. Расставшись с мечтами об артистической карьере, он не слишком печалился об этом. Сидел себе в стареньком фраке за инструментом и ежедневно занимался каким-никаким, а все же творчеством. Ему этого было достаточно.

Мы провели в Кремоне пять лет, после чего отец получил новое назначение. На сей раз гораздо дальше — в Ливию. Начинался новый этап тяжелой авантюры, которой являлась для него жизнь. Расписав в самых ярких красках наше будущее место жительства, он представил его экзотическим раем, и даже мать, куда как хорошо знавшая свойства супруга, не заподозрила, что в действительности все может обернуться по-иному. Отец обладал способностью уговорить кого угодно и не мыслил жизни без приключений. В девятнадцать лет, заполучив свою часть наследства, оставшегося от матери, княгини Катерины Ванни ди Сан-Винченцо, он отправился в Америку, надеясь сколотить капитал. Там он не разбогател, а лишь пустил по ветру наследство, оставшись в конце концов при скромной работе, позволившей ему, однако, сблизиться с оперой и всем сердцем полюбить ее. С этой страстью он не расста-

вался до конца жизни и сумел передать ее нам, своим детям.

В Нью-Йорке мой отец стал музыкальным критиком ежедневной газеты "Прогрессо итало-американо" на итальянском языке, созданной специально для оказания поддержки итальянской эмиграции в Соединенных Штатах. В этом качестве он познакомился с крупнейшими певцами, выступавшими в театрах "Метрополитен-Опера" и "Манхэттен-Опера". Но ни знакомства, ни любовь к опере не помогли ему, когда пришлось возвращаться в Италию. Он послал своему отцу открытку, где сообщал, что в кармане у него осталось всего пять лир и что, не имея иного способа попасть домой, он подрядился на трансатлантический лайнер переводчиком. Дед мой, полковник саперных войск, был, что называется, крепким орешком. Он выслал сыну ответную открытку с простым и понятным текстом: "На эти пять лир купи себе револьвер и застрелись".

Когда мы собрались ехать в Ливию, мне было десять лет и я никогда еще не видел моря. От отца нам всем передалась какая-то особая приподнятость, и я помню возбуждение, охватившее меня в Неаполе — городе наших предков по отцовской линии, — от прогулки в экипаже по морской набережной, от обеда в ресторане на улице Партенопе, где выступал певец в сопровождении скрипки, гитары и мандолины. Потом мы поднялись на борт "Солунто", старого парохода, который за три дня должен был переправить нас в Триполи. Эти три дня оказались для нас полными неожиданностей. Меня немедленно подкосила морская болезнь, а уже на следующий вечер маме пришлось, уступая настойчивым уговорам остальных пас-

сажиров, наших попутчиков, петь перед ними, так как отец всюду расхваливал ее вокальные достоинства. И мама пела на мостике, под яркой лунной, от света которой искрилось Средиземное море. Ее родной голос и прекрасные мелодии увлекали меня в мир грез. Я представлял себя Тартареном из Тараскона, плывущим в Африку на встречу слонам и львам. Потом вновь разыгрался шторм, и пришлось отложить сладкие грезы на несколько часов.

В Триполи не оказалось, разумеется, никаких страшных хищников. Только верблюды, обезьяны да одинокие шакалы, визжавшие ночами на окраинах города. Но сам город, будучи вполне экзотическим, весьма обильно питал мою фантазию. Однажды вечером, вскоре после приезда, мы попали на местную свадьбу. Гостей вначале обнесли кускусом, но мог ли я знать наперед, что трапеза откроется ритуальным закаливанием ягненка, кровь которого должна брызнуть в направлении востока? Танцы, дудки, "йу-йу" в исполнении женщин под покровом ночи мне не забыть никогда. Одна из танцовщиц, тридцатилетняя женщина, была уже бабушкой. Между нею и музыкантом, игравшим на свирели, возникло своего рода состязание: кто первым устанет. Бедра женщины, увешанные бубенцами, раскачивались в такт музыке, а мужчина дул в свою свирель. Так продолжалось до рассвета. Я засыпал, затем просыпался на несколько мгновений, чтобы тут же снова уснуть. В конце концов победа досталась бабушке-танцовщице, так как у музыканта в буквальном смысле слова отваливались губы.

Дикой и жестокой была Ливия в ту пору. Мы

вскоре убедились в этом, когда спустя несколько недель отца направили в Мизурату, почти за триста километров к востоку от Триполи, в качестве комиссара колониального правительства. Вместе с ним поехали и мы. Мизурата представляла собой большую деревню, к которой вела песчаная дорога. Я помню это невероятное путешествие итальянской семьи с двумя детьми на большом автомобиле "Фиат-Торпедо", помню две остановки в оазисах Хомс и Злитен, помню, как лопнула шина и как мы, ожидая, пока сменят колесо, укрывались под одинокой оливой, как, наконец, глубокой ночью подъехали к предназначенному для нас дому.

Впрочем, дом — не то слово. При виде его мать пришла в полный ужас. Какой-то вымазанный белой известкой куб с крышей из глины и коровьего навоза. Никакого электричества, разумеется, не было и в помине (Африка, 1925 год), и при свете керосиновой лампы мы разглядели на полу — на утрамбованном земляном полу — миллионы огромных рыжих тараканов, бросившихся врассыпную лишь в тот момент, когда на ту же территорию выползла откуда-то тройка хороших скорпионов. В комнате находилось несколько раскладушек, умывальник, ведро для воды, колченогий стол и несколько стульев. Чтобы окончательно не впасть в отчаяние, нашей маме пришлось собрать все свое мужество, накопленное за время войны. Она только и сказала: "Этторе, куда ты нас привез?" И у отца не нашлось ни одной из его красивых убедительных фраз.

В те времена Африка была настоящей Африкой. Шла война с восставшими бедуинами, отряды хозяйничали в окрестностях, но долгой днев-

ной порой все, казалось, вымирало под беспощадным солнцем. Мы столовались в Военном клубе, единственном сооружении европейского типа в Мизурате, представлявшем собой кирпичный дом с баром и рестораном, где арабский мальчишка, дергая за веревку, колыхал подвешенную к потолку широкую простыню. И если вентилятор был столь примитивным, то пища состояла в основном из очень вкусных и больших верблюжьих котлет. Что до развлечений, то мы изредка ходили за несколько километров на пляж, но там негде было укрыться от того же солнца. Офицеры гарнизона развлекались охотой, но трофеи были небогатые: лисы, куропатки, а иной раз шакалы или дикие собаки. Арабы же проводили целые часы напролет за приготовлением чая. Сидя на корточках на циновке или ковре, они ставили на огонь эмалированные чайники, где вместе с водой кипятились искрошенные в ладонях листья чая. Получившийся отвар они переливали в небольшие стаканы и, чуть-чуть отхлебнув, выливали остальное обратно в чайник, который не переставая кипел. В результате получалась почти черная жидкость, куда добавлялись листья мяты или арахиса.

Сидение в гарнизоне, практически окруженном повстанцами, да еще с двумя маленькими детьми, приносило мало радости. И при первом же визите в поселок губернатора колонии, "квадрумвира" Де Боно, моя мать, невзирая на протесты отца, все ему открыто высказала. Здешние места не были приспособлены для жизни цивилизованных европейцев, и губернатор с этим согласился. На шестом месяце нашей жизни в Африке мы вернулись в Триполи.

Обратный путь тоже напоминал приключение. Мы выехали затемно, чтобы избежать жары, но не проделали и двухсот километров, как успевшее подняться солнце до предела накалило все вокруг. Для начала лопнули шины у автомобиля, одна за другой, все четыре. Мы набили их соломой и продолжали кое-как двигаться. Тем не менее вскоре пришлось окончательно остановиться, так как в моторе расплавились бронзовые втулки. Дальше мы пешком брели по песчаной дороге, бросив машину с багажом посреди пустыни. После двух часов кошмарного пути мы добрались до небольшого, очень хорошо укрепленного форта Каскарабулли. На счастье, все обошлось без нежелательных встреч. Видимо, жара была невыносима и для повстанцев. В Каскарабулли мы с братом свалились как подкошенные и спали несколько часов подряд, пока из Триполи не прибыл большой лимузин с эскортом из двух "дабтыя" — местных полицейских.

Дальше мы ехали в этом лимузине, вооруженные "дабтыя" стояли на широких подножках. В Каскарабулли за нас немало беспокоились, памятуя о бедуинах, неистовствовавших в окрестностях. Но, к счастью, за время всей этой невероятной поездки нам так и не повстречался ни один феллах. От Триполи нас отделяло всего пятьдесят километров, но путь занял несколько часов, и машина прибыла туда глубокой ночью. Мы в полном смысле слова возвращались к жизни. Ведь в течение долгих месяцев приходилось перед сном увлажнять простыни или самим окунаться в бочку с водой. А тут, наконец, постель и ванна. Отель "Мирамаре" казался миражем, причем, видимо, не только нам, но и всем таким же,

как мы, путникам, возвращавшимся из негостеприимной пустыни. Несколько дней спустя нам предоставили небольшой дом в Шара-эль-Сейди, квартале, где уже обитали итальянцы.

В ту пору Триполи был красивым колониальным городом. Набережная с самыми большими и главными зданиями города, а также оперный театр являли особое зрелище. Им не уступали и замок, и пальмы, и старая пушка, залп которой гремел ровно в полдень. В этом городе сходились Восток с Западом. Из года в год увеличивалось число живущих здесь итальянцев, в то время как арабы — во всяком случае, беднейшие их слои — оттеснялись в темные закоулки. К слову, о контрастах: мне вспоминаются празднества и балы, которые устраивались в Военном клубе или в отеле "Мирамаре", — и тут же поблизости распухшие, залепленные мухами глаза больных трахомой нищих. Помню также прием, устроенный Гассун-пашой в саду собственной виллы по случаю замужества дочери.

Гассун-паша, именитый арабский гражданин, был на дружеской ноге с колониальными властями. Роскошное восточное празднество происходило ночью. Пылали факелы, звучали монотонное пение и музыка. А на улице, прильнув к ограде, стояли местные ребятишки и тянули сквозь изгородь руки, выпрашивая объедки. Мы, итальянские дети, тихонько пытались подкинуть им печенье или кусок баранины. Но это удавалось не всегда. Слуги Гассун-паши, в длинных до пят бурнусах и красно-белых фесках, босые, шныряли вдоль забора, размахивая палками. "Ялла, ялла, барра фисса, шаар мута!" — выкрикивали они загадочные слова и швыряли пригоршнями песок

прямо в несчастные, и без того изуродованные трахомой глаза.

Все же, несмотря на подобные сцены, Триполи был "прекрасной страной любви", производящей сильное впечатление. Время от времени появлялся, например, "эль буссадия" — местный колдун, живший в пустыне и отгонявший от людей злых духов. Экзотическое подобие неаполитанского попрошайки. Ходил он пританцовывая, подпрыгивая и колотил в свой бубен дубинкой с обезьяньим черепом. Дети относились к нему со смесью страха и обожания. На поясе у него болтались бараньи кости, а на шее ожерелье из шакальих зубов. Лодыжки были укутаны разноцветными перьями, к коленям привязаны ракушки, а на голове красовалась целая диадема из перьев. За ним всегда неотступно следовал хвост ребятишек. Но если кто-нибудь из них позволял себе чрезмерную фамильярность с колдуном, то "эль буссадия" с угрозой показывал обидчику обезьяньи череп.

Встречались и марабуты, которые жили отшельниками в слепленных из глины хижинах кубической формы, еле различимых из города на горизонте пустыни. Как-то раз захворал мой братишка, и никому из итальянских врачей не удавалось вылечить его. Заболевание было достаточно легким, и скорее из любопытства, нежели по иным соображениям я попросил нашего арабского служителя проводить меня к какому-нибудь марабуту. Святой восседал на циновке около кувшина с холодной водой, погрузившись в медитацию. Он велел нам сесть на две низенькие скамейки и тремя пальцами начертить какие-то знаки на песке в большой сковороде без ручки. Произнеся какое-то заклинание, он заявил:

“Ступайте с миром, мальчик поправится”. Уму непостижимо, но, когда мы вернулись домой, Марчелло оказался совершенно здоровым.

В середине двадцатых годов Триполи олицетворял собой скачок назад во времени, будучи тем не менее вполне сносным городом. Итальянцы, арабы, греки, евреи и мальтийцы спокойно сосуществовали здесь. Моим лучшим другом был греческий мальчик, любивший довольно жестоко подшучивать над окружающими. Еще я дружил с одним учеником гимназии, итальянцем из Тосканы. Мы носились на велосипедах, и это был прекрасный способ производить впечатление на девочек, особенно одну, с которой я встречался. Вместе с ней мы ходили в кино “Альгамбра”, а мои школьные товарищи царапали на стенах: “Марио любит Витторию”. На самом деле меня интересовала вовсе не она. Мои вожделенные помыслы подростка были обращены на ее мать, прелестную неаполитанку лет тридцати.

Сознавая свою безнадежную влюбленность, я искал любого повода, чтобы побывать у Виттории и таким образом увидеть ее мать, после чего всячески лелеял в воспоминаниях облик этой женщины. Взгляд ее лучистых глаз прожигал меня насквозь. Я потерял сон, представляя себе, как во тьме африканской ночи припадаю к этим прекрасным губам своими губами. Триполи весьма способствовал экзотическим сантиментам, а моя дульцинея обладала чувственностью в достаточной мере, чтобы взбудоражить душу растущего, очень робкого мальчика.

Влюблен я был страстно. Мне нравилось в ней буквально все, может быть, как раз оттого, что ни о какой надежде на успех думать не прихо-

дилось. Помню белизну ее кожи, чуть тронутой загаром. Но напрасно я искал мою возлюбленную на пляже, именовавшемся "пляж дирижаблей". Она не купалась в море и не загорала. Напрасно бродил по самым людным улицам в надежде случайно повстречаться с ней.

Мою любовь, подобно всем большим иллюзиям, ожидало тяжкое разочарование. Кто-то из взрослых обмолвился при мне, что прекрасная синьора — любовница богатого триполитанского еврея. Я не желал верить этому, однако стал подмечать, что по субботам, именно в день, когда Виттория обычно приглашала меня к себе, ее мать куда-то исчезала. И вот однажды, сообщив своей подруге, что встретиться с ней не могу, я спрятался неподалеку от их дома за углом и, прождав некоторое время, увидел ее мать. Та выходила из дверей, разодетая по последней моде — платье типа "чарльстон", шляпа с эгреткой, из-под которой выбивался черный локон. Я тайно преследовал ее до тех пор, пока она не вошла в какой-то подъезд. Несколько мгновений спустя я шмыгнул в тот же подъезд и услышал, как за ней захлопнулась дверь в квартиру. Это была квартира того самого еврейского коммерсанта, богатейшего человека, миллионера, который импортировал ткани с Востока.

Не помню, сколько времени я прятался в саду неподалеку, откуда подъезд был хорошо виден. Наконец, когда солнце клонилось к закату, она появилась на улице. Мгновение я провожал взглядом ее фигуру, чьи очертания пробуждали во мне первое неистовое желание, после чего дал себе слово, что не увижу ее больше никогда. Однако обещание свое не сдержал и долго еще

шпионил за ней по субботам, алкая убийственной мести. Наряду с тягой к женщине я открыл в себе ревность. Отелло вступал в пору юности. Мне было тогда двенадцать лет.

Моей влюбленности в мать Виттории способствовало, разумеется, и все окружение. Мы жили в такой стране, где сама природа требовала резких контрастов. Солнце, песок, ветер "гибли", приносивший пустыню прямо в дом и даже в платяные шкафы, грозы с ливнями, заливавшими дороги так, что приходилось нанимать местных жителей для "переправы" от дома к дому, — буквально все было каким-то чрезмерным и вместе с тем до крайности примитивным. Однажды в Сук-эль-Джуме, деревеньке неподалеку от Триполи, кто-то из местной знати подарил мне козочку. И если моих сверстников в Италии баловали деревянными или жестяными игрушками, то у меня была настоящая коза! Сук-эль-Джума в переводе означает "рынок по четвергам". Это был очень красивый оазис с пальмами и апельсиновыми рощами. Самыми обыкновенными предметами купли-продажи здесь как раз и являлись козы, куры, верблюды, ослы, а также зерно, яйца и специи. Подаривший мне козу знатный гражданин, друг моего отца, казался мне очень смешным. Едва не лопаюсь от важности, утопая в парче, он носил на пальце массивное золотое кольцо и распространял вокруг себя аромат ландышевой эссенции. Он хранил ее в миниатюрной склянке, которую держал в жилете, и то и дело оглядывался вокруг с таким видом, словно хотел сказать: вот, мол, убедит-

тесь сами, какой я важный и знатный гражданин!

Еще я помню маленький поезд, возивший нас в Шара-эль-Сейди и на "пляж дирижаблей". Старый черный локомотив с красными полосами, пара вагончиков без крыши и стенок, с привинченными к полу допотопными скамьями. Сгрудившиеся на скамьях, что-то непрестанно выкрикивающие арабы в своих развевающихся бурнусах шумно приветствовали нас и, по всей видимости, чрезвычайно веселились. Издалека они походили на удирающую в испуг стаю цапель.

По обеим сторонам железной дороги располагались артезианские колодцы. Воду из них качали с помощью ветряка. Колодцы, а также плетни для защиты от ветра построили приехавшие из Италии крестьяне, которые там же, под прикрытием плетней, орошали песок, осваивая здешнюю землю, сажали виноград, оливы и разводили небольшие огороды.

Вместе с моими школьными товарищами мы без усталости обследовали город. На хлебной площади, среди циновок, заваленных овощами, яйцами и живыми курами, мы покупали пшеничные лепешки, посыпанные семенами кунжута. Лепешки поливались каким-то зеленым ароматным маслом с терпким вкусом. Тот вкус хлеба и масла забыть невозможно. Навсегда запомнился мне и Сук-эль-Турк, крытый базар, где продавались ткани, серебряные изделия ручной работы и сладости, арабские сладости из меда и миндаля, в сахарной пудре. Не забыть мне и сбор фиников в октябре. На поле близ нашего дома росли восемь пальм. Откуда-то из окрестностей являлся араб и расстилал под деревьями парусину. Затем он ловко карабкался вверх, упи-

раясь в кору босыми ногами и помогая себе подобием каната из сплетенных прутьев, который обвивал ствол, не давая арабу свалиться. Добравшись до верхушки, он принимался трясти гроздь, отчего финики дождем сыпались на землю. Крупные, темно-коричневые финики, которые по тем временам были одним из основных продуктов питания местных жителей.

Последние два года нашей триполитанской жизни мы провели в самом центре города, где у нас была квартира в доме Маццолани. Здесь я вновь повстречался с музыкой. В этом же доме жили два брата, один художник, а другой — бывший тенор. Жили они скрытно, не показываясь на людях, с тех пор как обгорели при пожаре в принадлежавшем им кинотеатре в Ницце. Тот, что раньше был певцом, потерял зрение. Многие в их судьбе было загадочным, и в частности то, каким образом с Лазурного берега они перекочевали в Триполи. Видимо, скрылись от тех, кто знал их блестящими господами в городе, где в первую очередь и надлежало быть блестящими господами.

Они бродили по темным коридорам своей квартиры и принимали лишь нескольких учеников. Среднего возраста, молчаливые и вежливые, они любили отыскивать среди немногих европейских юношей в Триполи оперные голоса. Помню, когда я увидел их в самый первый раз, то чуть не выскочил опрометью назад на улицу. Меня перепугали их донельзя обожженные, безносые лица. Тогда еще не существовало пластической хирургии. Впрочем, слепой был хорошим преподавателем пения. Он внимательно слушал учеников, сидя на диване под картиной с изобра-

жением леса, по стилю напоминавшей Шилтяна. Видеть картину он не мог, но, наверное, хорошо ее помнил.

Сам того не замечая, я стал понемногу увлекаться оперой. К тому же опера была, можно сказать, болезнью нашей семьи. В тот год театр "Мирамаре" в Триполи ставил "Аиду" и "Джонконду". Помню тенора Аттилио Барбьери из Пармы (давшего мне впоследствии множество прекрасных советов) в партии Радамеса. Он обладал щедрым, легким голосом и превосходной вокальной техникой. Барбьери вел свое происхождение из скромной семьи и во время учебы пользовался финансовой поддержкой господина Бариллы, владельца кондитерских предприятий. Именно там, в Триполи, я впервые по-настоящему вкусил оперы, получив наслаждение от качества сценической игры и вокала.

Несколько проведенных в Африке лет меня совершенно преобразили. Я уезжал туда ребенком, ни разу не видевшим моря, а возвращался в Италию подростком, умевшим так рассказывать о своих приключениях, что у сверстников раскрывались рты. В Триполи мне открылись и горестные стороны жизни. Я видел болезни и догадывался о значении смерти. Я узнал также, сколь глубокими могут быть угрызения совести. Девочку из бедной еврейской семьи звали Мария, и возраст ее приблизительно совпадал с моим. В то время как я не имел иных забот, кроме школы и игр с друзьями, Мария зарабатывала скудные деньги для своего дома, помогая нам по хозяйству. Я видел иногда, как, сидя на земляном полу, она ела хлеб с фильфилем — обжигающе острым перцем.

Мама воспринимала близко к сердцу то, что такая маленькая девочка вынуждена работать, и потому была с нею ласкова. Я же ревновал. Вдобавок мама знала грустную тайну: Мария страдала трахомой, и ей неотвратимо грозила слепота. Мои родители показывали ее итальянскому врачу, однако тот сделал неутешительное заключение: никакой надежды. Понятно, что мать ругала меня за козни в адрес Марии. Упреки же лишь распаляли мою злобу.

И как-то вечером я познакомился со своим первым маленьким Яго — сыном одного из служащих колониального правительства, образцовым учеником с отличными манерами, бойко и грамотно владевшим французским и арабским языками. Я поведал ему о своей ненависти к этой девчонке, и он подсказал мне то, что я, наверное, желал услышать. Так родилась "вендетта" — месть. Я соорудил жестяную пулю и из обыкновенной рогатки угодил ею прямо в ногу Марии. Та вскрикнула, а по ноге потекла тонкая струйка крови. Потом девочка обернулась и взглянула на нас удивленно, но без тени укора.

Тут-то меня и настигли сильнейшие угрызения совести. До сих пор, вспоминая тот, казалось бы, незначительный эпизод, простое детское коварство, я испытываю чувство вины. Вновь я вижу перед собой ее глаза, словно вопрошающие, за что эта мелочная расправа, которая наверняка показалась ей чудовищной.

Спустя несколько месяцев отец, заметив, что Мария непрерывно кашляет, показал ее врачу. Ответ был удручающим: туберкулез. Так исчезла из моей жизни маленькая еврейская девочка, оставив после себя горькое напоминание о чем-то

хорошем и добром, на что я оказался неспособен.

В Триполи я испытал первые любовные смятения и догадался, что моей истинной страстью станет бельканто. В Триполи же произошло и другое знакомство. Это случилось в один из первых дней в Шара-эль-Сейди. Отец дружил с неким капитаном Филиппини, почетным инвалидом войны, имевшим немало боевых наград, который уже довольно долго жил в Ливии. Вдвоем они часами напролет могли беседовать о радиотехнике и возиться с простейшими радиоприемниками тех лет. У капитана Филиппини была дочь, милая девочка лет восьми, постоянно игравшая с газелью. Так вот, судьба, сочтя за благо потешиться надо мной, уготовила мне в дальнейшем еще одну встречу с этой девочкой.



Мы, наконец-то, возвращались к "цивилизации". И пока старенький "Солунто" отваливал от причала, я в последний раз видел, как муэдзин с высокого минарета мечети на улице Азиза призывал верующих к вечерней молитве. Африка удалялась к горизонту. На город стремительно спускалась ночь, и я представил себе арабов, совершающих омовение ног перед молитвой. Я увозил с собой нечто невыразимое, что стало частью меня самого и уживалось в моей душе с радостью возвращения. Было несказанно жаль покидать эти места, но с не меньшей силой хотелось очутиться на родине.

Возвратившись, наше семейство решило обосноваться в Пезаро. На выбор отца повлияла именно любовь к музыке. В Пезаро находился прекрасный музыкальный лицей, и история города тесно переплеталась с историей музыки. Кроме того, отец мечтал отдохнуть здесь от своих бывших коллег.

Италия произвела на меня огромное впечатление в первую очередь благодаря своей зелени. Поля и леса с их красками выглядели сказочно. И когда на пути через Умбрию (по железной дороге) над нами разразилась гроза, мы, словно опьяненные, высунувшись из окон, подставляли лица под хлесткие струи дождя. Попутчики, наверное, принимали нас за ненормальных, но им ведь никогда не приходилось по три года гнить в пустыне Триполитании или тащиться пешком к далекому форту, который вполне мог оказаться всего лишь миражем.

В конце двадцатых годов Пезаро являл собой тихий провинциальный город с сорокатысячным населением. Провинциальным здесь было все: и нравы, и людское добродушие, и припрятанная жестокость, и чудачества. Меня тут же подвергли испытаниям. Невзирая на все африканские приключения, я отличался изрядной робостью и не стремился особенно следовать правилам, соблюдение которых требовалось ради принадлежности к "клану". И все же в один прекрасный день мне волей-неволей пришлось выдержать своего рода посвящение. Во время игры в футбол я сцепился с мальчишкой, который до этого долго обзывал меня обидными словами. В драке мне повезло, и я угодил кулаком ему прямо в нос. Это случилось нечаянно, но он

Рухнул как мешок, а "клан" принял меня в свои ряды.

Вспоминая своих тогдашних друзей по Пезаро и все наши занятия, развлечения, симпатии и антипатии, мне хочется восстановить в памяти и всю атмосферу нашей жизни. Мой лучший друг Пальмерио, символ совершенства и мужества для всех нас, учеников лицея Кардуччи, награжденный двумя бронзовыми медалями за отвагу при спасении утопающих, умер от эмболии после операции на мениске. Это событие было самым трагическим и главным для меня в первые несколько лет, проведенных в Пезаро. Я увлекался спортом, особенно футболом. Мы надували мячи велосипедным насосом, а бывало, довольствовались вместо мяча связкой тряпья или даже пустой консервной банкой.

Наша жизнь протекала вполне архаично. В школе на пятнадцатиминутных переменках мы тайком от сторожа обменивались с девочками записками. Это был, скорее, "феллиниевский" мир, населенный эксцентричными персонажами, такими, как, например, наш Растелли—"разбойник". В одежде испанского танцовщика, делавшей его похожим на Зорро, он распевал серенады под балконами воспитанниц. Или дон Сгарцини, убежденный, что папа римский обязан отречься от престола в его пользу. Всем возвращавшимся из Рима студентам консерватории Сгарцини досаждал вопросом: "Не решился ли Его Святейшество?.." По вечерам на площади Кардуччи выступал "Изрыгатель огня". Еще он умел носиться на своем мощном по тем временам мотоцикле "Ариэль", стоя ногами на седле, и был превосходным автомобильным трюкачом.

“Изрыгатель” безвозвратно потерял авторитет среди нас, когда неосмотрительно решил сразиться на кулаках с силачом, выступавшим в открытом театре. Или еще один, которого почему-то называли “Груген”: он мог, растянувшись между железнодорожными рельсами, лежать там до тех пор, пока над ним не промчится курьерский поезд, чтобы потом вскочить и, потирая еще не остывшую от паровозного пара спину, требовать вознаграждения — пару сигарет. Тот же “Груген” бросался с моста в реку Фолья, балансируя на парашюте перед прыжком в стойке на руках. “Груген” снискал себе спортивную славу после того, как прошел на руках от Пезаро до Ванно по Фламиниевой дороге, где движение тогда было еще незначительным. Двенадцать километров вниз головой преодолел он на руках. Никто, конечно, не шел за ним шаг за шагом, проверяя, но зато на всех углах воспевали эту эпопею и разговоры о ней велись во всех кафе, где собирались тогдашние лоботрясы.

Таким был этот город Пезаро, провинциально-умиротворенный и вместе с тем звучный, с песнями и сплетнями, со всеобщей страстью к опере, город, оказавший значительное влияние на меня и на мою решимость петь. О Пезаро можно вспоминать много и подробно, как о несчастном Пальмерио, погибшем в шестнадцать лет. Там существовал свой собственный старинный мир, полный впечатлений и надежд. После экзотической Африки я окунулся в маленькую провинциальную Италию, которая вступала на порог тридцатых годов.



Мне не было еще тринадцати лет, когда отец, верный увлечениям семьи, записал меня в музыкальный лицей Россини по классу скрипки. Однако особой расположенности к этому инструменту у меня не было. Почти одновременно я стал замечать, что обладаю "другим" голосом, не как у всех. Первое подобное открытие я сделал еще в Триполи у слепого маэстро. Теперь же, стоя по утрам перед зеркалом, я обнаруживал, что мой голос приобретает все бóльшую звучность. Пел я перед зеркалом в родительской спальне и брался за арии типа "Будет она считать меня свободным" из "Девушки с Запада", безбожно спотыкаясь в верхнем регистре, или же "Вспомни, что твой народ ждет избавленья" из "Аиды", Пролог из "Паяцев".

Понемногу и домашние стали проявлять интерес к моему голосу с таким чистым кристальным тембром и столь богатому обертонами, что однажды, когда я взял какую-то высокую ноту, с кухонной полки свалилось чайное ситечко. Неужели мои голосовые вибрации до того сильны? Я был ошеломлен. Прежде все вокруг полагали, что, повзрослев, я буду обладателем баритона. Однако после этого случая начали сомневаться. Кроме того, мать усомнилась, стоит ли мне углубляться в религию. Дело в том, что четырнадцати лет от роду я решил поступать в духовную семинарию. Но когда дон Пьетро, священник, взявший-

ся направлять мое призвание, принес маме список вещей, необходимых для "экипировки" семинариста, он услышал в ответ, что по причине моего зазвучавшего голоса мне придется позабыть о религиозной стезе.

Дон Пьетро проявил достаточно здравого смысла и не настаивал. Он ведь тоже слышал, как я пою майские литании Мадонне в церкви Мадонна-делле-Грацие, и понимал, что в этом детском голосе есть нечто необычное. То же заметил и мой отец, когда, оказавшись как-то в церкви, услышал, как я пою. В тот же вечер он отвел меня в сторону и сказал: "Марио, у тебя в горле бриллиант вот такой величины. Только сумей сберечь его..."

Для моего отца это походило на осуществление заветных мечтаний. Еще бы, ведь один из его сыновей может выйти на оперную сцену. С тех пор он возлагал на мое будущее больше надежд, чем я сам. Убедить меня в чем-либо не составляло труда. Притом отец по своему складу был жизнерадостным оптимистом, пусть немного сумасшедшим, но искренне щедрым, готовым в любой момент прийти на помощь.

С того дня мое музыкальное образование шло без перерывов, хотя в семье решили, что обучение в художественном лицее мне все же не помешает, дабы иметь в запасе еще одно ремесло. И я взял уроков десять по скрипке у госпожи Меллаи-Палаццини, супруги заместителя префекта города Урбино. А в нашем городе было вовсе нетрудно встретиться с известными персонажами из мира музыки. После обеда в баре Капобьянки на площади собирались пианисты, скрипачи, композиторы и преподаватели. Уже в 1933 году мой

репертуарный багаж насчитывал десятка три партий. Несколько опер Дзандонаи я разучил под руководством самого автора. Помню и уроки в течение трех месяцев у Аттилио Барбьери, того самого тенора, которого я слушал еще в Триполи. Теперь в Пезаро он готовил новую оперу Дзанеллы, "Суламифь". На вопрос моего отца, правда ли, что я стану баритоном, Барбьери метнул на него свой молниеносный взгляд. "Нет, господин Дель Монако, — сказал он. — Ваш сын будет тенором".

Последующие месяцы и годы явились для меня временем великого посвящения в мир бельканто. После отъезда Барбьери отец отвел меня к маэстро Раффаэлли. Тот выслушал в моем исполнении несколько отрывков и вынес заключение: "Ваш юноша уже миновал период развития. Он больше не поет открытым звуком". Все это время я не переставая выступал как любитель. Мой дебют перед публикой состоялся в Театре Беньямино Джильи в Мондольфо, небольшом местечке на побережье Адриатики. Я участвовал тогда в исполнении "Нарцисса" Массне. Затем в шестнадцатилетнем возрасте я выступал в небольшом театре города Анконы в "Дон Паскуале", а позднее — в театре "Сант-Анджело" в Лиццоле. Я исполнял партии Нормана и Артура в "Лючии ди Ламмермур". Это стало первым настоящим театральным приключением моей жизни. Афиши спектакля висели во всех кафе Пезаро, но труппа состояла из любителей. Оркестранты были воспитанниками лица Россини. Дирижировал молодой человек, изучавший одновременно компо-

зицию и вокал по классу баритона. Обладавший чрезвычайно легким голосом тенор работал грузчиком в порту, бас — служащим в банке, баритон владел рейсовым автобусом (на котором он, естественно, возил всю труппу), а сопрано была пианисткой. Парадоксальным образом я оказался единственным среди них, кто мог бы называться "профессионалом".

Спектакль шел своим чередом и уже приближался к дуэту из второго акта, когда вдруг оказалось, что шофер-баритон для смелости опорожнил целую бутылку вина "Санджовезе". Последовали заминки и накладки, которые привели публику буквально в неистовство. На сцену вылетела картонка с надписью "Застрелись!" с болтавшимся на веревке деревянным игрушечным пистолетом. Возникла типичная студенческая перепалка. Паллуккини, этот пьяный баритон, содрал с себя парик, переругивался с публикой. Так и продолжался наш спектакль под смех и гвалт зрителей вплоть до момента, когда тенор-грузчик, выражая неистовый гнев по адресу Люции, с такой яростью швырнул свой плащ на подмости, давно не видевшие швабры, что поднялось огромное облако пыли, сквозь которое трудно было что-либо разобрать. Слышался только отчаянный задыхающийся кашель несчастного суфлера в будке.

Как бы то ни было, невзирая на черное пальто баса-банкира, вывернутое красной подкладкой наружу и изображавшее одеяние священника, поскольку настоящей сутаны не нашлось, спектакль имел успех. Пусть смехотворный, но успех, и все мы лопались от гордости. Зато на следующий день маэстро Дзанелла, директор

лица Россини, в бешенстве от столь недостойной самодеятельности, на пятнадцать дней отстранил от занятий всех учеников, которые принимали участие в этой сценической вылазке.



Первые регулярные уроки пения преподавала мне госпожа Мелани-Палаццини. Ведь маэстро Раффаэлли не был преподавателем вокала, и отец, посоветовавшись с художественным руководителем Театра Россини, Ренато Помпеи, вновь привел меня к моей первой учительнице по скрипке. От госпожи Палаццини я ожидал многого. Она училась вместе с Алессандро Бончи у маэстро Козна, в свою очередь ученика великого Делле Седье.

К занятиям я приступил с огромным энтузиазмом. Преподавательница ставила мне голос с учетом моего телосложения. В то время я отличался хрупкостью, и госпожа Палаццини старалась облегчить мой голос упражнениями на беглость и филировку, а также хорошим репертуаром из восемнадцатого века — от Моцарта до Чимарозы и Паизиелло.

В первые месяцы занятий я без труда справлялся с высоким и сверхвысоким регистрами и был в состоянии петь "Фаворитку", "Фауста" и "Пуритан" с соответствующими "до" и "до-диез". Но в конце второго года обучения голос стал

истончаться. Пассаж "фа — фа-диез — соль" у меня, как говорится, западал. Вследствие этого я стал терять и высокие ноты, и бархатистость тембра. Что же случилось? Причина была мне неведома.

Я пел соло довольно много духовной музыки почти во всех церквях областей Марке и Эмилии-Романьи. Во время одной из таких месс мой друг, тенор Антонио Мориджи, посоветовал мне походить на занятия к маэстро Мелокки в Консерваторию. Я внял его совету и в результате свободно преодолел вступительные экзамены. Всего за несколько недель мой голос понемногу вновь открылся и приобрел свою прежнюю красоту, легкость и широту.

С помощью своих упражнений Мелокки стремился переучить мою гортань с целью добиться максимального и равноценного звучания всей гаммы без провалов и вокальных пустот. Такой тип работы он предпочитал поискам звуковой красоты и пресловутой виртуозности. Работа оказалась сложной, без всякой гарантии успеха. При таком методе мое горло не выдерживало более половины арии, а голос был жестким и связанным. Однако с помощью вокализов я овладевал в равной степени всей гаммой от нижнего "си-бемоль" до сверхвысокого "ре-бемоль".

Мой новый учитель спас меня от нежелательных отклонений в развитии, но, увлекаясь этой методикой, я рисковал отклониться в другом направлении. К счастью, тогда мне помог инстинкт. Я сообразил, что постоянные поиски ширины и глубины со временем приведут к разрушению органики вокального аппарата. И тогда я создал сам для себя собственную компромиссную технику.

Сохранив методику вокализмов, я прибегал к более мягкому, проточному звукообразованию. Так, понемногу, шаг за шагом появлялся на свет будущий Марио Дель Монако.

Одновременно я поступил в художественный лицей, где в течение шести лет овладевал карандашом и сангиной, после чего перешел на темперу и, наконец, изучил технику фрески. Особенно удачно у меня выходили натюрморты. Художественный лицей размещался в бывшем монастыре. А монастырский двор в свою очередь давно был превращен в рынок, откуда и брались фрукты и овощи для наших композиций.

Я учился одновременно в двух государственных школах, что было вообще-то запрещено, но оба директора милостиво смотрели на это сквозь пальцы. Случалось нередко и убегать с уроков раньше времени. Чтобы не заметили, я выходил на улицу без пальто и шапки, а потом товарищи бросали мне их из окна. Однажды вместо пальто сверху на меня полетела большая тыква. В Пезаро, как и во всех тихих провинциальных городах, любили пошутить. Шутки помогали переносить скуку. Какие-либо события в городе были редки и, на мое счастье, в основном имели отношение к музыке и к опере. Так, например, в начале тридцатых годов к нам приезжал с благотворительным концертом Беньямино Джильи. В ту пору Джильи был уже знаменитостью, если вспомнить, что с 1919 года он пел в нью-йоркской "Метрополитен-Опера". В Пезаро, среди своих, он безоговорочно считался самым великим. Джильи вместе с Мелетти, Павони и Толлер пел арии и дуэты, затем неаполитанские песни — десятка два произведений. Его уверенность и бо-

гатство вокальных возможностей ошеломили меня. Именно тогда я впервые осознал разницу между хорошим тенором и великим тенором. Понял, что голос сам по себе еще ничего не значит и что с помощью одного лишь голоса никто еще не сделался настоящей звездой оперы. Этот принцип я хранил в памяти вплоть до моего дебюта и далее, когда понял: нужно выстраивать свою собственную сценическую личность, чтобы не стать копией великого Беньямино.

Жизнь в городе, находившемся в ту пору в самой глубине отдаленной провинции, текла приятно и безмятежно, если не считать землетрясения, которое подвергло серьезной опасности наш монастырский двор с его рынком, имевшим решающее значение для моих натюрмортов. Ежедневные ритуалы соответствовали времени года. Главнейшим из них была вечерняя прогулка, а во время прогулки — остановка перед прилавками с жареным поросенком, тыквой и печеной рыбой, где торговки, чтобы согреться, восседали на терракотовых горшках с тлеющими углями. В таверне "Делла Патаккона" вкусно пахло рыбным бульоном. Там пили вино "Альбана", разговаривали, пели, мечтали об успехе и заводили дружбу на всю жизнь.

Кое-какие из пезарских знакомств помогли мне понять смысл жизни. Мир театра и оперы был одновременно и притягательным, и безжалостным. Тут можно было снискать огромную славу или, наоборот, попасть в полную немилость у публики. А можно было так никогда и не повстречаться с настоящей удачей. В том Пезаро, который я знал, жили известные теноры. Один из них, Алессандро Бончи — можно сказать, олицетворен-

ный миф — в свое время сводил с ума партеры всего мира и был самым грозным соперником Карузо. Когда я познакомился с Бончи в доме у его внучки, моей подруги, ему было уже шестьдесят четыре года. Он спел нам арию "Вот я и у предела" из "Мефистофеля" Бойто. Однако исполнение, по-моему, не отличалось совершенством. И несмотря ни на что, Бончи сохранял обаяние своей славы. Одевался он эксцентрично — редингот, галстук à la дипломат с бриллиантовой заколкой, брюки дудочкой, лакированные туфли с белыми гамашами. В этом чуть старомодном одеянии он выглядел неповторимо. Высокие каблуки, прибавляющие несколько сантиметров к его невыгодному росту, трость из черного дерева с набалдашником слоновой кости, темно-серый котелок из Лондона — все это как бы подчеркивало прошлое величие артиста.

На самом деле Бончи был гол как сокол. Он охотно рассказывал о своей жизни, но лишь о первой ее части. Сын переселившегося из Чезены в Фано сапожника, юный Бончи дважды в неделю ходил пешком за двенадцать километров в Пезаро из Фано на уроки к знаменитому преподавателю вокала маэстро Козну, преемнику великого Делле Седье. Жизнь Бончи украшали галантные приключения. Такие, например, как бегство в большом автомобиле десятых годов с юной флорентийской поклонницей. Затем пришли годы неудач и упадка. Но, подобно другим, Бончи об этом не распространялся. Он чем-то походил на Пьеро Скьявацци, любимого тенора Масканы и всех композиторов-веристов. Скьявацци славился в Пезаро своими королевскими чаевыми. В 1910 году было принято одаривать сотней лир

подавшего шубу официанта, хотя сто лир по тем временам равнялись хорошей месячной зарплате.

Я как-то увидел его в 1930 году на концерте, устроенном в его пользу маэстро Дзанеллой. Лучше бы мне не видеть его тогда и не слышать, как он с трудом доползает до конца арий. А главное — не знать, что его гонорар за то выступление составлял как раз сто лир, то есть равнялся его прежним чаевым (и был даже много меньше, если учесть девальвацию).

Еще одним представителем местной оперы был Умберто Маккиниcci, выступавший под псевдонимом Умберто Макнец. Маккиниcci-Макнец оказался более ловким и счастливым, нежели те двое. Он владел приличным состоянием и жил на соседней с нами вилле. Это был красивый мужчина с утонченными манерами, прекрасный исполнитель романтических партий, таких, как Вертер и де Грие. Его ахиллесовой пятой, однако, являлась импульсивность. Когда он выходил на сцену, с ним случались порой истерические приступы, если кто-то другой из труппы привлекал чересчур большое внимание публики. Он кричал: "Паньини, — (так звали импресарио), — немедленно распускай труппу!" Его погубила страсть к чужакам. Однажды вечером этот упрямец играл в пезарском клубе, где встречались за картами богатейшие люди города, и промотался до нитки. В ту же ночь он лишился своей прекрасной, обставленной сверху донизу старинной мебелью виллы, и Макнец сделался таким же нищим, как и его коллеги Бончи и Скьявацци.



Становлению моего голоса в тот период способствовал главным образом Артуро Мелокки, близкий друг Туллио Серафина, дирижера, который в те годы еще работал в Америке, затем возглавил Римскую оперу, а позднее — “Ла Скала”. Мелокки до таких высот не дошел, но жизнь его была полна приключений. Он родился в Бергамо, учился в Миланской консерватории и еще в юности сопровождал как пианист баритона Кашмана в его гастролях по Дальнему Востоку и Китаю.

Мелокки обладал изумительным баритоном, который он ежедневно шлифовал, дабы иметь возможность наглядно объяснять ученикам, как следует “держат” нёбо, гортань и губы. Этой технике он обучился в Китае у какого-то знаменитого русского педагога. Мелокки умел внушать надежду. Дородный и тучный, маэстро восседал за фортепиано в салоне, выходившем на внутренний дворик. В его салоне не было особо ценных вещей, за исключением кое-каких китайских предметов (“Мои китайские безделушки”, — объяснял Мелокки, потрясая своей густой седой гривой, ниспадающей на плечи) и картины Фаттори “Погонщик”. Человек он был выдающийся во всех отношениях. Мне, совсем еще юноше, его достоинства казались поистине волшебными, и они действительно были таковыми. Мелокки преподавал технику фортепианной игры, полифони-

ческое пение, сочинял прекрасную музыку и очень талантливо пел. К тому же он был полиглотом и превосходно владел английским, испанским, французским, прилично знал немецкий, русский и китайский языки. Помню, меня чрезвычайно интересовало, почему столь поразительный человек не сделал оперной карьеры. Набравшись духу, я как-то спросил его об этом. Маэстро Мелокки улыбнулся. За его внешней безмятежностью всегда скрывалась печаль. Я видел иногда, как он несет маргаритки на могилу своей умершей в молодости жены, хотя с тех пор прошло много лет.

“Пробовал однажды, — ответил маэстро, — но у меня подгибались ноги. Это оказалось выше моих сил. Я понял, что никогда не смогу появиться на сцене перед публикой. Скажу тебе больше: с тех пор я ни разу не был в театре, не слушал даже никого из своих учеников”.

Когда мы познакомились, Мелокки было пятьдесят четыре года. В его доме постоянно находились певцы, и среди них очень известные, приезжавшие со всех сторон земли за советами. Помню долгие прогулки сообща по центральным улицам Пезаро; маэстро шествовал в окружении учеников. Щедрый был человек. Денег за свои частные уроки он не брал, лишь изредка соглашаясь на то, чтобы его угостили кофе. Когда какому-нибудь из его учеников удавалось чисто и уверенно взять высокий красивый звук, из глаз маэстро на мгновение исчезала печаль. “Вот! — восклицал он. — Это настоящий кофейный “си-бемоль”!”

Самые дорогие из воспоминаний о жизни в Пезаро связаны у меня с маэстро Мелокки. Я до сих

пор словно вижу, как мой учитель, вместе со своим пуделем Радамесом, белым и дородным подобно хозяину, прогуливается по проспекту, рассказывая о своих путешествиях. Он и впоследствии, когда карьера у меня уже шла полным ходом, продолжал помогать мне советами и присылал длинные письма, прослушав мои выступления по радио. Вплоть до последней нашей встречи в Милане — ему было уже за восемьдесят — он сохранял удивительную ясность суждений. Пусть эти строки запечатлеют для всего оперного мира память о скромном, но обладавшем удивительными достоинствами человеке, который, живя в провинциальном итальянском городке, так много сделал для развития таланта других людей.



Теперь, когда минуло время, мне кажется, что проведенные в Пезаро годы, весь период вступления в профессиональную жизнь, были обращены к единой цели, к тому дню, когда я наконец заявлю о себе в полный голос и начнется мой самостоятельный полет. Но удастся ли достичь этого?

Размышляя о своей будущей карьере, я любил помечтать. При этом не хотелось и думать о предстоящих нелегких испытаниях. Куда приятней было воображать себя на сцене героем триумфа. И я беспечно разгуливал по улицам Пезаро,

веря, что этим моим фантазиям суждено длиться всю жизнь, словно подлинное значение имел не успех, а образ успеха. Потом вдруг действительность одержала верх. "Великий день", которого я так ждал, но в глубине души предпочитал отодвигать подальше, наступил. Причем самым неожиданным образом, душным днем раннего лета. Шел 1936 год. Я направлялся на площадь Делла Префеттура в поисках друзей, когда в знойном мареве увидел моего отца, словно порхающего на крыльях. Заметив меня, он принялся изо всех сил размахивать над головой какой-то бумажкой.

От волнения отец потерял дар речи. Эта бумажка была ответом из Римской оперы. Не сказав мне ни слова, отец от моего имени направил туда конкурсную заявку на стипендию и обучение в школе при театре, на курсах усовершенствования. Чтобы оплатить расходы на проезд и проживание, он сделал даже небольшой заем в банке. И хотя я чувствовал себя недостаточно подготовленным к такому экзамену, пришлось согласиться. Мне было двадцать один год, и не следовало отказываться от крупных событий.

Я провел в пути всю ночь и к семи часам утра приехал в Рим. Конкурс был назначен на вторую половину дня. Не зная, чем заняться, я стал бродить по полянам Виллы Боргезе. Стояла жара. Я присел на скамью, где меня сморил сон. Спал я долго и проснулся от криков играющих детей. До начала прослушивания оставалось всего сорок пять минут, однако сон меня успокоил. В дальнейшем я сделал это своей привычкой на всю жизнь: несколько часов оздоровительного сна для голоса и нервов.

Возле театра "Арджентина" мне вновь стало

страшно. Театр осаждали абитуриенты и их сопровождающие. Сто восемьдесят молодых певцов, таких же, как я, были готовы оспаривать несколько вакантных стипендий. Страх неумолимо овладевал мною, когда в театр вошла чуть опоздавшая девушка в окружении нескольких друзей и родственников. Она сияла от счастья, кружилась словно в танце. Я глядел на нее со смешанным чувством восхищения и зависти. На ней было белое ситцевое платье с большими ромашками, ее улыбку обрамляла флорентийская соломенная шляпка. Сразу бросался в глаза контраст между нею — веселой, красивой, уверенной в себе — и мною, скисшим, потерявшим всякую надежду.

Я долго глядел на юную незнакомку, не подозревая, что на самом деле хорошо с ней знаком. Просто я не узнал ее, ведь прошло более десяти лет с тех пор, как она играла с газелью в ливийском местечке Шара-эль-Сейди. Да, это была дочь капитана Филиппини, друга моего отца по Триполи. Забавница судьба во второй раз подстроила нам встречу. Но в ту минуту, занятый мрачными и безотрадными размышлениями о предстоящем прослушивании, я и не подозревал, что две эти случайные встречи станут счастливыми краеугольными камнями моей жизни.

С ощущением полной обреченности я вышел петь перед экзаменаторами. Но понемногу "Импровизация" из "Андре Шенье" зазвучала у меня чисто и полновесно. Затем я очень удачно спел "Горели звезды" из "Тоски". Маэстро Серафин, возглавлявший прослушивание, подозвал меня к себе и спросил, сколько мне лет. Я выглядел гораздо моложе своего возраста, и никому из экзаменаторов не верилось, что мне на самом де-

ле двадцать один год. Пришлось достать из кармана удостоверение личности. Меня пропустили на второе прослушивание. Две арии для легкого тенора из "Любовного напитка" и "Арлезианки" члены комиссии прослушали с равнодушными лицами.

Их столь холодная реакция после, казалось бы, многообещающего начала вновь повергла меня в уныние. Я возвращался в Пезаро с тяжким ощущением того, что не оправдал надежд отца. И когда повстречался с ним дома, то, упреждая его разочарование, стал что-то говорить о своей незрелости в подобных делах. Мы говорили с ним об этом и в последующие дни. Но вдруг однажды, когда мы с друзьями стояли на площади, я издали заметил его. Мне никогда не приходилось видеть отца в таком волнении. Еще не расслышав его слов, я понял, что произошло. Он кричал мне через голову сидящих в кафе: "Ты победил! Ты победил!"



Остаток лета прошел замечательно. Мы разъезжали с выступлениями по всей округе, по всем приморским городам, погрузив на повозки фортепиано, виолончели, контрабасы и духовые инструменты. Эти выступления были для меня радостным прощанием с любительством. Я уже чувствовал себя знаменитым, а наша публика — в основном отдыхающие — уже представлялась мне большой публикой прославленных театров. Я милостиво одаривал старых друзей своим присутствием, твердо уверенный, что начинается самостоятельный полет.

Перед моим отъездом в Рим маэстро Мелокки пожелал увидеться со мной. Сидя в своем любимом кресле под картиной Фаттори, он предупредил меня об опасностях, таившихся в методах, которые применялись на курсах усовершенствования. Маэстро посоветовал не поддаваться уговорам будущего преподавателя изменить технику пения и главным образом рекомендовал избегать легкого репертуара. Ведь еще когда я занимался с Мелай-Палаццини, своей первой преподавательницей вокала, мой голос потерял и наполненность, и часть диапазона.

Я заверил Мелокки, что последую его советам, и на прощание он сказал: "Запомните, Дель Монако, что вы уезжаете отсюда с полноценным голосом от нижнего "си-бемоль" до верхнего "ре-бемоль", то есть более двух октав. Не забывайте об этом".

В Риме я рьяно взялся за учебу. Нас было пятеро "новичков" — три тенора и два сопрано, среди которых та самая девушка, что, не смущаясь, преодолела экзамены. Именно здесь мы и обнаружили, что еще в детстве познакомились в Триполи. Мы много шутили, и Рина Филиппини стала для меня единственной радостной ноткой в ту нелегкую римскую осень. Вскоре, как и предполагал Мелокки, мой голос начал сдавать. Руководитель курса был преподавателем кларнета и не особенно разбирался в физиологических проблемах гортани. Свое место он занимал по непонятным причинам, придя туда какими-то загадочными путями, и всячески навязывал мне ошибочный репертуар. Мои голосовые связки были толстыми и длинными, почти баритональными. Он же требовал, чтобы я брался за репертуар типа "Риголет-

то" или "Севильского цирюльника". Он так стремился умерить мой голос и добиться филирования, а также совершенства в *mezza voce*¹, что положение мое сделалось поистине критическим.

Разумеется, наш руководитель курса умел играть на фортепиано, хорошо знал оперный репертуар и даже выпустил с дебютом на профессиональную сцену нескольких певцов. Но ведь этого недостаточно. Профессия преподавателя вокала — ремесло в высшей степени тонкое и трудное. Слишком часто в нее уходят бывшие певцы, бывшие пианисты, критики или концертмейстеры. Именно таким и был преподаватель, к которому я попал в Риме.

Мои личные дела тоже не ладились. В этом чужом Риме мне было одиноко. Я жил у дальней родственницы, и та познакомила меня с дочерью одного своего приятеля, заведующего отделом в министерстве финансов. Девушка была темноволосой, с большими черными глазами и занималась переводом романов с французского и английского. Она была старше меня года на два, отличалась добрым характером. Только я не испытывал к ней никакого чувства. Она же обращалась со мной, как мамочка с сыночком. "Делай то, делай это". В результате я испытывал постоянное угнетение и порой вставал на дыбы, поступая вопреки ее указаниям, даже если они были совершенно справедливыми. В конце концов мы пришли к обоюдному согласию о том, что не созда- ны друг для друга.

¹Вполголоса (*итал.*) — особый прием вокального исполнения, требующий специального технического мастерства.

Один-одинешенек, в мебелированной комнате, не зная, как спасти исчезающий голос, я провел довольно тоскливую зиму. Незадолго до этого к Италии были применены санкции за войну в Эфиопии. По ту сторону границы сгущались события, суть которых мы понимали с трудом. В Испании шла кровопролитная гражданская война с участием итальянских солдат. Мне же казалось, что всего в двух шагах от вершины я сорвался и стремительно проваливаюсь в бездну.

На счастье, поблизости находилась Рина Филиппини. Встречаясь с ней в оперном театре, я всегда ощущал ее поддержку, готовность вселить в меня надежду, показать мне жизнь и отдельные ее моменты в более розовом свете. Рина верила и в жизнь и в музыку с присущим ей пылом, однако без наивности. Она первая предупредила меня об опасностях, подстерегавших мой голос, была моей первой поклонницей и великолепной советчицей. Наконец, именно она в один прекрасный день предложила мне уйти из школы, с этих курсов усовершенствования.

Я был ошарашен такой смелостью. Тем не менее Рина уговорил меня пойти побеседовать с художественным руководителем Оперы Туллио Серафином. Но, честно говоря, несмотря на всю искренность и аргументацию Рины, нам так и не удалось убедить его в нашей правоте. Да упорство ни к чему бы и не привело. Серафин был "до кончиков ногтей" театральным человеком, давно уже властвуя на оперной сцене, и в его компетентности никто не мог усомниться. Кроме того, в общем-то хороший и добрый человек, он порой впадал в неожиданную ярость. Было решено подождать.

Я стал все чаще заходить в гости к Рине. Ее отец разрешал мне по воскресеньям слушать у них пластинки. Сама Рина отметила, что это у него особый признак расположенности ко мне. Отец был очень строг и не желал ее встреч со сверстниками. Однако для сына своего старинного друга он сделал исключение. Меня же только радовало, что Рина не упускала случая напомнить об этой стороне нашего знакомства, поскольку тем самым подтверждалось и ее желание встречаться со мной. Это было ясно, хотя я по своей природе и был склонен сомневаться в очевидном, когда очевидное не совпадало с моими пессимистическими настроениями.

Все же я был слишком робок для того, чтобы "поведать о сокровенном", как тогда говорили. Шел, божьей милостью, ноябрь 1936 года. Я вопрошал себя, уж не влюбился ли я в эту радостную девушку, и день за днем все больше замечал, что не могу обойтись без нее. Однажды вечером, шагая домой, к площади Санта-Мария-Маджоре, я увидел ее в тем но-синем плаще на трамвайной остановке. Накрапывал дождь. Я проводил ее до площади Индипенденца, и, пока мы шли, разговаривая, мне вдруг стало отчетливо ясно, что она и есть та самая единственная женщина, с которой я хотел бы провести всю свою жизнь.

Разговаривали мы с Риной в основном об учебе, о музыке, о пении или же подолгу молчали. И случилось так, что она заболела гриппом. Я зашел к ней, отец проводил меня в ее комнату. Она была очень бледна, сильно мучилась. Неожиданно для себя я вдруг обнял ее, и мы оба разрыдались. Мы плакали от счастья, от того, что впер-

вые друг у друга в объятиях, и, видимо, чувствуя, что эта болезнь — символ всех тех трудностей, которые нам уготованы в будущем. Но никто из нас тогда и не думал, что последующие годы окажутся столь жестокими.

С того вечера мы стали неразлучны. Каждая ночь была для меня мучительным ожиданием нового дня и занятий, куда я ходил уже не ради учебы, а единственно ради встречи с Риной.



Ученики школы при оперном театре были обязаны присутствовать на спевках, на оркестровых и сценических репетициях, поскольку при необходимости нас срочно вводили в текущие спектакли на небольшие роли. В этот период я познакомился с некоторыми из известнейших музыкантов своего времени.

Отчетливо помню маэстро Чилеа, которого многие принимали за близнеца Пиранделло, столь велико было внешнее сходство между ними. Больше всего на свете он боялся ненароком обронить какое-либо обидное для певцов слово. Он был убежден, что певцы — самые ранимые люди на свете, и это, мне кажется, вряд ли можно оспаривать. Его вежливость стала поистине нарицательной, даже по отношению к нам, простым студентам. Вместе с тем он тщательно следил за техническими деталями. Как-то в 1937 году я

спел ему "L'animo stanca, la meta é lontana"¹ из его "Адриенны Лекуврер". Он слушал меня очень, очень внимательно, с непроницаемым лицом. Затем послушал других учеников и наконец произнес, чуть ли не извиняясь за необходимость вынести суждение: "Наиболее пригодным на роль Маурицио, в том числе по внешности, мне представляется Дель Монако". Он изъяснялся суховатым, скорее бюрократическим языком, но, видимо, это был всего лишь избранный им стиль. Потом он долго разговаривал со мной о своей опере и дал несколько указаний относительно трактовки главной арии.

С Масканы мне повезло меньше. Еще в 1936 году мне собирались дать роль пастуха в его "Нероне". Однако на первом же прослушивании по его поведению стало ясно (и по реакции его жены, имевшей огромное влияние на решения маэстро), что я для него не гожусь. Зато моими большими поклонниками стали тогда же Альфано и Пиццетти. Альфано питал неподдельную страсть к моему голосу и лично разъяснял мне свою оперу "Воскресение". Что же касается Пиццетти, то мне запомнился его бархатный пиджак и седые волосы, хотя он был относительно молод. Запомнился его сдержанный стиль общения, полностью соответствовавший телосложению композитора. От его худобы веяло здоровьем. Он тоже сразу высказался весьма положительно о моих вокальных возможностях. Как-то раз, позднее, он прислал мне такое письмо: "Дорогой Дель Монако! Свой "Серебряный башмачок" я сочинил специально на Ваш голос. И это самое длинное письмо в моей

¹"Истомилась душа, цель далека" (итал.).

жизни". К сожалению, мне так и не довелось петь ни в его "Башмачке", ни в "Сирано" и "Воскресении" Альфано.

В ту зиму, на рубеже 1936 и 1937 годов, легкий репертуар, навязанный мне преподавателем вокала, казалось, вот-вот окончательно погубит мой голос. Мы с Риной получили приглашение в Пезаро от маэстро Дзанеллы на юбилей Россини, где я спел малоизвестную арию, "Esule". Получилось неважно. На лицах слушателей написано было явное разочарование. Один из друзей подошел ко мне сразу же после выступления. "Марио, что с тобой? — спросил он. — Где твой голос?" Ответить было нечего. Я и сам знал, что мне не давалась поддержка срединных звуков, так же как и звуков верхнего регистра. Но что я мог поделать? Вернувшись в Рим, я через силу продолжил работу по разрушению своих голосовых связей.

И в один прекрасный день произошел эпизод, оставшийся в памяти на всю жизнь. Я репетировал "Севильского цирюльника", и Рина пришла меня послушать. Маэстро Маркантони требовал, чтобы я умерил голос, и чем больше он требовал, тем больше Рина выказывала молчаливые признаки несогласия. Вдруг она подбежала к дирижерскому пульту и сорвала с него партитуру с криком: "Маэстро, вы что, оглохли? Неужели вы не слышите, что этот репертуар и эта манера пения непригодны для голоса Марио?!"

Последовала небольшая паника. Маэстро вполне мог бы подать на меня докладную в художественное руководство театра, но он не стал этого делать, а лишь продолжил свои эксперименты со мной. Однако Рина явно ошеломила

его, и он позволил мне взять в качестве отчетной работы "Травиату" вместо "Севильского".

Но и "Травиата" не помогла. Рина слушала меня из партера и по окончании поднялась на сцену совершенно убитая. "Марио, — сказала она, — тебя не слышно".

Как бы то ни было, меня перевели на следующий курс со стипендией — тысяча лир в месяц (это были деньги 1937 года). Рину же за ее бунтарство лишили стипендии на целый год. Я вернулся в Пезаро обессиленный, убежденный, что моему будущему оперного певца нанесен непоправимый ущерб, и целое лето напролет занимался самостоятельно, не имея духу зайти к маэстро Мелокки. Случилось в точности все, о чем он меня предупреждал и от чего напрасно пытался уберечь. Я ограничился упражнениями и даже поверил, что мои возможности восстанавливаются. Но в конце следующей зимы слег с сильнейшим бронхитом, который окончательно добил мои связи. По возвращении на курс меня как певца больше не существовало, и я потерял право посещать занятия. В академию Санта-Чечилия я записался лишь для того, чтобы отсрочить военную службу до двадцатипятилетнего возраста, но без всяких перспектив и в полном смятении духа.

И вновь Рина поспешила мне на помощь. К тому времени она вернулась домой в Треviso и возобновила занятия в Милане со своей преподавательницей Джанниной Русс, примадонной начала века, выступавшей некогда с репертуаром (главным образом "Норма"), который впоследствии стал репертуаром Каллас. Вместе с моим отцом Рина отправилась в Рим и была рядом с ним, когда тот в дирекции театра заявил: "Сегод-

ня вы не верите в моего сына. Но я вам обещаю, что он еще появится в этом театре, и через главную дверь!”

Рина с моим отцом верили в меня больше, нежели я сам. Они были убеждены в том, что подтвердил однажды ларинголог Беллусси: у меня чуть ли не басовые связки. Как мог я петь тенором, остается до сих пор загадкой, которая ждет своего разрешения. Видимо, сыграли свою роль и воля, и повышенное внимание к вокальной технике. Теперь, по прошествии многих лет, ошибка директора наших курсов усовершенствования Маркантони уже не представляется мне слишком большой. Мое миниатюрное телосложение — я весил тогда пятьдесят девять килограммов — заставляло его думать, что я не справлюсь со своим большим голосом.

В начале 1938 года я возвратился в Пезаро. С чего начать — не знал. Казалось, все неожиданно рухнуло после того, как впереди едва забрезжил успех. Голоса оставалось так немного, что его не хватало даже на “Любовный напиток”, а упражнения ни к чему не приводили. Рина часто приезжала ко мне в Пезаро. Мужества и энергии в преодолении трудностей ей было не занимать. Она стала уговаривать меня вновь обратиться к Мелокки. Это казалось совершенно невозможным. Однако, победив нерешительность, я упросил его взять меня к себе. А упросить его оказалось нелегко. Мелокки в каком-то смысле чувствовал себя обманутым. Он всегда выражал большой скептицизм по поводу моих римских приключений, и поворот событий доказал его правоту. Но в конце концов он согласился и на протяжении нескольких месяцев терпеливо проходил со мной

особые вокализы и технику их исполнения. Затем меня призвали в армию. Мелокки снабдил меня всевозможными советами о том, как поддерживать себя в приемлемой форме, но предостерег: в третий раз почти наверняка мое горло будет навсегда потеряно для бельканто.



Меня направили в Милан, в третью автомобильную часть. На мою удачу, ею командовал полковник Джино Нинки, брат Аннибале и Карло, двух актеров театра и кино, в то время находившихся на вершине славы. Да и сам полковник обладал артистическим темпераментом. Он весьма радушно встретил меня и предоставил свободное время для занятий. А у Рины с отцом произошел из-за меня конфликт. Капитану Филиппини ни с того ни с сего показалось, что молодой человек с неопределенным будущим — не лучшая партия для его дочери. В их доме разыгралась ссора. Филиппини прислал мне в Милан заказное письмо с уведомлением о вручении. В письме было категорическое требование положить конец нашим встречам с Риной. Он и от дочери потребовал клятвы перед церковным алтарем, что ее отношения со мной будут прерваны. Рина ответила, что и не подумает делать это, собрала чемодан и ушла из дома. Капитан Филиппини, продолжая разыгрывать из себя сурового настоящего мужчину, умеющего терпеть поражение, лично проводил дочь на вокзал и дождался, когда та сядет в миланский поезд.

Рина обосновалась в Милане на улице Архимеде. Пройдут три года, прежде чем ее отец решит "простить" свою дочь. А пока что ради заработка она занималась шитьем и пела. Трудилась она молодцом и зарабатывала достаточно, чтобы помогать и мне, получавшему в тот период лишь скудные армейские гроши. Мы пережили чудесные мгновения счастья на ее чердаке, где Рина готовила фантастические закуски. Словом, тянули кое-как. Помню, за двадцать пять лир в месяц мы пользовались фортепиано в гостиной одной еврейской семьи. Там тоже было нелегко с ресурсами. Чтобы как-то прожить, они не только предоставляли в аренду свой инструмент, но и торговали статуэтками, а также склеивали тысячи пакетиков для карамели. Классическая сдельная работа: каждая тысяча пакетиков приносила им восемь лир, более чем скромную сумму даже по деньгам 1938 года. Бывало, мы тоже садились вместе с ними клеить пакетики, когда заказов у Рины оказывалось недостаточно.

Все это время я не прекращал заниматься упражнениями, которые назначил мне маэстро Мелокки. И как-то раз у меня возникло ощущение, что я близок к хорошему результату. Я репетировал "Импровизацию" из "Андре Шенье", когда, взяв чистое "фа" во фразе "Вам незнакома любовь", почувствовал, как податлива моя гортань и как послушно она опускается перед "си-бемоль". Мне удалось-таки переучить мышцы голосовых связок. Горло приобрело прежнюю эластичность и вновь готово было выдерживать без видимых усилий те самые сложные фразы, которые принесут мне столько успеха как тенору в профессиональной жизни.

Вновь я приобрел свой героический голос, но он по-прежнему настолько контрастировал с моим телосложением, что импресарио, к которым я обращался с просьбой о прослушивании, выражали крайний скептицизм. К тому же мой эмоционально насыщенный способ пения отличался от того, какой нравился публике, в стиле Беньямино Джильи. Все же нам с Риной удалось получить работу в местном клубе на небольших субботних и воскресных концертах. В этой не слишком вдохновляющей среде я снискал, однако, большой успех. Спустя несколько недель на афишах клуба стала появляться надпись: "Известный тенор". Чепуха, конечно, но у меня прибавилось уверенности в себе. Хорошая судьба дала мне способность прислушиваться не только к печалям, но и к радостям жизни.



Какими теплыми были эти холодные миланские зимы! Теплыми и полными человеческой щедрости и симпатии. Зал клуба неизменно ломился от рабочих и служащих. Там на невысоких подмостках стояло фортепиано и мог выступать каждый желающий. На столы подавали вино, сосиски, хлеб. Этот клуб подарил мне курс "восстановительного лечения". Я пел в своей военной форме, и по окончании выступления мой голос тонул в шквале аплодисментов. "Давай к

нам, солдат!" — кричали отовсюду и спорили, кому угостить меня стаканчиком "Барберы". Ну и, конечно, были еще пятьдесят лир, которые выплачивались за каждое такое выступление. И когда после концерта мы с Риной шли по мокрым зимним улицам, нам казалось, что у нас есть свой маленький оазис счастья.

Во время отпуска, находясь в Пезаро, я нанес визит маэстро Мелокки, и тот остался доволен моим возрождением. Все, казалось бы, возвращалось на свою стезю, и я уже прикидывал, чем заняться по окончании службы, когда однажды перед очередным вечерним увольнением Рина не зашла за мной в казарму. Я позвонил ей домой, и хозяйка, у которой она квартировала, сообщила, что у Риной температура больше сорока. Я немедленно примчался туда; она была в жару и бредила. Врача найти не удалось, я же был обязан вернуться в казарму. Ночь прошла в тревоге, а на следующее утро я принялся считать минуты и часы до нового увольнения, когда смогу навестить ее. Случайно наш врач-лейтенант, делавший прививки новобранцам, заметил мое волнение и спросил, что стряслось. Услышав ответ, он мгновение подумал и сказал: "Не будем терять времени". Выписал наряд на одну из машин авточасти, и мы помчались к Рине.

Та обычно спала за занавеской, но хозяйка квартиры поместила ее на время болезни в свою комнату. Врач-лейтенант осмотрел Рину и поставил диагноз: воспаление легких. Заболевание было достаточно серьезным, если учесть, что в то время еще не существовало пенициллина. Врач выписал сульфпрепарат, название которого кошмаром запечатлелось в моей памяти. Лекар-

ство называлось "омнадин", стоило очень дорого — целых пятьдесят лир — и продавалось лишь в нескольких аптеках города. Денег в тот момент у нас с Риной не оказалось. Я возвращался в казарму в полном отчаянии, но у входа один из резервистов по фамилии Канту подошел ко мне с просьбой отдежурить за него.

Секунду я глядел на него, словно не видя, словно тот был прозрачным. Потом вдруг до меня дошло, что у этого человека десятки костюмов и галстуков. Канту был состоятельным промышленником. Машинально я спросил, чем, собственно, таким важным он намерен заняться вечером. Тот подмигнул. Оказывается, у него было назначено галантное свидание со знаменитой эстрадной певицей, которую можно было услышать даже по радио. Канту любил похвастаться своими успехами по дамской части. Пришлось его выслушать, после чего я предложил договоренность: я отдежурю за него, а он в свою очередь одолжит мне пятьдесят лир. Канту не возражал, и уже на следующее утро я сам сделал Рине первую инъекцию.

Это была самая драматическая страница всей моей службы в Милане. В остальном же много всего случалось, и смешного, и трогательного. В армейской жизни, как в капле воды, отражалась Италия "добропорядочных людей", смотревших на все события сквозь призму древнего и мудрого искусства приспособливаться к обстоятельствам. Мелкий промышленник мечтал показаться на людях со знаменитой певицей; полковник обожал покровительствовать артистам; старший сержант, которому я пришел на место почти оторванное ухо, наградил меня за это какой-то

особо редкой колбасой; и, наконец, солдат Дель Монако наслаждался своей популярностью в народном клубе, где исполнял арии.

Были там и неприятные типы, например фельдфебель. Однажды ему не понравилось, как я что-то спел в гараже, и он заявил с ненавистью: "Тебе только по сортирам выть, гаденыш! Услышу еще раз твои вопли — посажу на гауптвахту!" Но были и приятные люди. Едва я вышел из дежурки фельдфебеля, как меня хлопнули по плечу. Оказалось, это капитан, большой любитель оперы, который сказал: "Мой милый тенор, я вижу, ты невесел. А ну-ка, зайди ко мне да спой что-нибудь".

Я мгновенно сообразил, в чем дело. Кабинет капитана сообщался с дежуркой фельдфебеля. И я что было голоса запел "Прощай, мирный мой приют" из "Баттерфляй". В следующую секунду в комнату, словно фурия из катапульты, ворвался фельдфебель, готовый растерзать меня. Но, увидев капитана, с восторгом слушавшего мое пение, окаменел. Не удостоив его даже взглядом, капитан промолвил: "Как прекрасно!" До сих пор помню бессильную злобу моего ненавистника и кислую гримасу на его физиономии, когда он был вынужден кивнуть в знак согласия.

На концерте, посвященном армейскому празднику "День шофера", мне пришлось по просьбе полковника Нинки исполнить "Гимн шоферов". Потом солдаты шумно требовали оперных арий одну за другой, и результатом стал триумф. Отныне я был самым популярным солдатом во всей авточасти, а несколько дней спустя сделался самым популярным капралом.

В те времена люди довольствовались малым.

Всего-то сорок лет назад, а уже — давняя эпоха. Нищие тоже радовались крохам. Помню их толпу за оградой казармы в обеденное время. Они протягивали свои грязные рваные шляпы, прося, чтобы им бросили туда хлеба или огрызок еще чего-нибудь. Потом с остервенением дрались за брошенный кусок пищи.

Сегодня подобные сцены показались бы, пожалуй, атрибутом третьего мира. Но мы находились в Милане, и в Европе уже началась мировая война. Однажды я решился подать кусок мяса одному хромому, который всегда последним добирался до пищи и успевал подобрать лишь какой-нибудь сухарь. Но мне не удалось попасть точно в его шляпу, и кусок мяса упал на землю. Тогда хромой бросился на землю вслед за мясом и, схватив кусок, целиком, не очищая от грязи, запихнул его в рот. До выхода на экраны кинофильма "Чудо в Милане" оставалось несколько лет, а я уже насмотрелся таких картинок, которые вполне могли бы лечь в его основу.



Когда срок моей военной службы подходил к концу и я с нетерпением ожидал демобилизации, вся Европа оказалась вдруг вовлеченной в войну. Я только-только под конец зимы 1940 года успел дебютировать в составе разъездной труппы, как пришлось вернуться в свою авточасть. Моей службе суждено было продлиться на солидный срок. А всего я прослужил в армии семь с половиной лет.

Единственным, кто, несмотря на происходящее вокруг, сохранил веру в меня и в мое будущее, был отец. Чтобы развеялись всякие сомнения импресарио разъездной труппы, он из собственного кармана выложил ему для театра "вспомоществование" в размере двух тысяч лир, что по тем временам соответствовало приличному жалованью. Однако блестящего турне у нас не вышло. В программе была объявлена "Сельская честь", а дебютировали мы 20 марта 1940 года в театре города Кальи области Марке. Триумфа не получилось. Но мой отец, неизбывный оптимист, дабы оказать мне моральную поддержку, помог и Рине. В обмен на благотворительную сумму, переданную им одной из тех трупп, что вечно сидят без денег, она получила возможность петь Недду в "Паяцах".

Завоевав некоторый успех, Рина тут же добилась контракта с Театром Пуччини в Милане и стала уговаривать своего импресарио Фаусто Де Туру устроить мне прослушивание. Но Де Тура держался скептически, мол, знаем мы этих "военных женихов". Рина не отступала, уверяя импресарио, что, когда тот послушает меня, ему уже не придется так думать. Она была столь непреклонна в стремлении помочь мне, что Де Тура сдался. Для меня же это значило очень много. Театр Пуччини был в то время как бы испытательной площадкой для молодежи, и я понял это, когда в день прослушивания увидел длинную очередь претендентов, ожидавших за сценой.

Начало прослушивания не очень-то меня обрадовало. Расстегивая свой воинский форменный воротник, я заметил, что импресарио и другие члены комиссии болтают друг с другом, не

обращая на меня ни малейшего внимания. Я уже пел с мучительным старанием "Горели звезды" из "Тоски", а они все разговаривали. Тем не менее путь к отступлению был отрезан. Я начал вторую вещь — "Прощай, мирный мой приют" из "Баттерфляй" — и на словах "Как стыдно, горько мне!" продержал "ля-бемоль" даже больше, чем нужно. По моим расчетам, это не должно было ускользнуть от внимания членов комиссии, но я не мог как следует разглядеть их со сцены. Не переводя дыхания, я вышел на "си-бемоль", вложив в него всю мощь своего голоса.

Наступила тишина. Мои судьи прекратили разговоры. Один из них, Амедео Поли, он же владелец театра, приблизившись к рампе, смотрел на меня в упор каким-то ужасным и одновременно восторженным взглядом, будто гурман, обнаруживший лакомство там, где меньше всего этого ожидал. Он не произнес, а почти выкрикнул: "Тот, кто до сих пор не давал тебе петь, — настоящий осел!"

Мне тут же предложили роль Пинкертон в одной из самых любимых публикой опер. Дебют был назначен на 29 декабря 1940 года. Я прекрасно владел партией и потому репетировал только один раз с фортепиано. Единственное сомнение высказал дирижер, маэстро Паоло Ло Монако. По его мнению, я недостаточно долго держал знаменитое "до" в конце дуэта, отчего впечатление проигрывало. Мы принялись обсуждать это, и маэстро Манрико Де Тура, брата импресарио, который бесплатно разучивал со мной партию, вдруг осенило. Он предложил Ло Монако чуть загодя дать *fortissimo* в оркестре. Таким образом, даже если мне не хватит дыхания и голоса, зритель

ничего не заметит. Это было единственное уязвимое место в партии, которую я готовил с чрезвычайной тщательностью и энтузиазмом. Однако на спектакле я ощутил такую электризующую поддержку со стороны публики, что предложенная Де Турой уловка вовсе не понадобилась. Маэстро Ло Монако, как условились, чуть раньше взял *fortissimo*, но совершенно неожиданно мой голос прорезался настолько, что перекрыл оркестр. Успех был грандиозным. Один из критиков написал в газете, что я превзошел тенора, который пел партию Пинкертон в "Ла Скала". Остальные спектакли также закончились триумфом. Меня немедленно ангажировали на "Травиату" с американской певицей Эддой Эрколи. Затем пригласили на гастроли в Сицилию. Я исполнял "Сельскую честь" и "Тоску" в палермском театре "Бьондо", а также "Богему" в Театре Беллини в Катании. Командующий вооруженными силами Сицилии попросил меня выступить перед войсками. В качестве награды мне выписали увольнительную на месяц.

Тот месяц был для меня невероятно важным. Я поехал в Венецию, где Рина пела по контракту "Енуфу" в театре "Ла Фениче", и мы наконец решили пожениться. Проблемой оставалась суровая непримиримость ее отца. Удастся ли нам как-нибудь выйти из положения? Стали прощупывать почву. Один из наших друзей отправился к капитану Филиппини на переговоры. Мог ли отец Рины по-прежнему утверждать, что впереди у меня не было определенного будущего? Он и не стал так утверждать. Перед лицом нашей взаимной преданности друг другу в течение четырех долгих лет ожидания колючий капитан растрогал-

ся и даже пожелал, чтобы венчание состоялось в частной капелле его виллы.

Июньским днем 1941 года мы приехали на маленькую станцию Ланчениго всем семейством — родители и братья. Высунувшись из вагонного окна, я сразу же разглядел фигурку Рины на фоне тревизанской зелени. Оранжевое платье в белый горошек, выющиеся волосы с медным отливом, в которых рассыпалось солнце, — это была Рина. Это было счастье. С того далекого африканского дня, когда я увидел ее впервые играющей со своей газелью, прошло более пятнадцати лет. За это время мы успели познакомиться, расстаться, разлетевшись в разные стороны, снова повстречаться, при этом не узнав друг друга, затем вместе заниматься вокалом и, наконец, стать неразлучными и в жизни, и в своей любви к опере. Мы поженились в последний день весны. А вскоре радио передало сообщение, потрясшее весь мир. Столь сладостной для меня с Риной ночью вермахт совершил нападение на Россию. Война, эхо которой доносилось до нас как нечто второстепенное, очень скоро нависла и над нашей жизнью.

В последующие месяцы, когда мое имя в вокале приобретало все большую известность среди импресарио, положение в Милане приняло угрожающий характер. Я опасался, что меня со дня на день отправят на Восточный фронт. Из города уходили целые эшелоны с молодыми ребятами, которым не судьба была возвратиться из степей Украины. С фронта поступали все более тревожные сведения. Переживал потрясения и театральный мир. Все чаще кого-нибудь недоставало: одни эвакуировались, других гнали на войну.

Мне думается, что если я избежал русского фронта, то в этом определенную роль сыграл мой покровитель в авточасти полковник Нинки. Впрочем, узнать это наверняка так и не удалось. Мои отношения с полковником не отличались близостью настолько, чтобы напрямик спрашивать его об этом. При моем хрупком телосложении, окажись я на любом фронте, шансов возвратиться у меня было бы немного. Наша авточасть не предназначалась для фронта и обслуживала внутренние сообщения. Война только начиналась. Зимой 1942 года американские "летающие крепости" с базированием в Северной Африке стали систематически бомбить Италию. Наши армейские транспортные средства подвергались пулеметным обстрелам с воздуха. В Милане разрушения становились все более страшными. Наконец бомба попала прямоком в театр "Ла Скала".

Но при том, что наш главный оперный храм был превращен в развалины, его опера не теряла жизнестойкости в эти годы. Постоянная труппа переехала в Комо, где и я пел в "Богеме" под руководством Дель Кампо, положив тем самым начало своему сотрудничеству с "Ла Скала", которое длилось затем двадцать лет. Да и в Милане продолжались спектакли. Люди шли в театр, пренебрегая воздушными налетами. Оперные сезоны открылись в театрах "Нацонале", Каркано, Пуччини, "Лирико", "Комменда" и Даль Верме. Всякий раз, получив увольнительную, я отправлялся в Галерею добывать контракты. Здесь встречались импресарио, театральные агенты, меценаты, искатели талантов, дирижеры, известные и неизвестные певцы. Загадывать что-либо даже на пять минут вперед не имело смысла,

и все же под наполовину разбитыми стеклянными сводами Галереи, купол которой вдребезги разнесло взрывом, мы с особым усердием строили планы на будущее.

От этих дней у меня остались воспоминания, не столько рожденные опасностями войны, сколько связанные со всеми грудными "до", не распроданными из-за нехватки артистического или музыкального таланта, из-за отсутствия должной внешности, а самое главное — личности. Там появлялись теноры с выдающимися голосами. Они могли дать сколько угодно блестящих советов, но были абсолютно неспособны применить их к самим себе. Подолгу разговаривая с этими странными, причудливыми персонажами, я утвердился в том, о чем уже смутно догадывался: сам по себе голос как самоцель — отнюдь не ключ к успеху.

В этом святилище гражданской жизни миланцев можно было повстречать и совсем бескорыстных людей, счастливых оттого, что могут принести кому-то пользу. Пиккалуга и Баньяриол, например, советовали мне избегать опер Масканьи. Оба пожилых певца имели за плечами целую карьеру с труднейшими репертуарами, а тут какой-то двадцатисемилетний Марио Дель Монако между делом сообщает, что получил от "Ла Скала" предложение петь в операх "Ирис" и "Паризина". Мне запомнились их слова: "Не берись, этот репертуар тебя раздавит. Масканьи требует особых музыкальных данных". Действительно, сам Масканьи утверждал, что пишет музыку не для людей, а для ангелов.

Я последовал их совету и отказался. Но вскоре мне повезло: меня прослушал в Милане Гуидо

Ланфранки, импресарио театра "Реджо" в Парме. Когда прозвучала последняя нота, он воскликнул: "Этот голос миллионов стоит!" А ведь в 1941 году были совсем другие миллионы. Парма всегда являлась в высшей степени сложной пробной площадкой для певца. Меня ангажировали на четыре спектакля "Тоска" с Марией Канилья и Марио Базиолой, и, приехав туда, я застал шумный провал одного тенора, достаточно известного в "Ла Скала". Публика безжалостно заклевала его, и, хорошо памятуя об унижениях моего коллеги, я с кистью в дрожащей руке начал арию "Таинственная гармония" из первого акта. Так или иначе, первый акт прошел неплохо. Дважды раздавались бурные аплодисменты. Все же, возвращаясь в артистическую, я чувствовал себя опустошенным. Мое волнение не осталось незамеченным.

В театре присутствовал великий Франческо Мерли, который в этом же сезоне пел "Андре Шенье". Шестым чувством уловив происходящее, Мерли появился в артистической, чтобы меня подбодрить. Если требовательная пармская публика, по-видимому, не собирается учинять мне разгром, сказал он, незачем самому добиваться этого. Мерли обладал огромным талантом и прекрасно относился к людям. Его искренняя вера в меня сделала свое дело. Во втором акте мое восклицание "Победа! Победа!" на самом деле знаменовало собой победу. Эти слова прозвучали у меня как клич, как вызов собственному страху, и зал ответил овацией. Но сражение было не окончено. Все ждали арию из третьего акта. Как объяснил дирижер Альберто Эреде, публика требовала ее исполнения с традиционными нюанса-

ми, к которым почтительно относились все крупные тенора.

Вот где начался подлинный экзамен. Если я его не выдержу, вся хорошо спетая до этого места опера пойдет прахом. Я собрал воедино все свое умение и только тут вдруг отчетливо осознал, чему может научить сцена. Понял, что нигде, ни в одной школе нельзя воссоздать подлинную сценическую обстановку. Атмосфера сцены помогает смелым и ниспровергает робких. И я сделал на "ля" такое *sforzando*¹, какого сам от себя не ожидал, завершив арию под ураган аплодисментов. Так я превратился в любимца театра "Реджо" и уже никогда не забывал, даже впоследствии, эту публику — истинных знатоков и ценителей вокала. В Парме я дважды пел "Богему", пел "Манон", "Турандот", "Ариоданта" Нино Роты, а много лет спустя в близлежащем городе Буссето — и "Отелло".

Помню, в "Ариоданте" — с дирижером Гавадзени — я выложил все свое вокальное богатство, и, услышав меня, другой дирижер, маэстро Подеста, предложил мне петь с ним "Аиду". Я перепугался. Слишком преждевременно было браться за подобный репертуар. С другой стороны, не следовало и отказываться от столь лестного предложения. Мне не хотелось выглядеть неблагодарным. И я бежал. Буквально бежал из Пармы в пять утра, когда никто не мог задержать меня и уговорить остаться.

¹Обозначение (*sf*), предписывающее более громкое исполнение звука.



Настал день, когда мой покровитель полковник Нинки покинул миланскую авточасть. Военные события стремительно развивались, и стало даже казаться, что моя добрая звезда вот-вот закатится. Но меня прикомандировали всего лишь к военному комиссариату. Здесь начальствовал полковник Джованнини, который был просто помешан на опере и дружил с Аурелиано Пертиле. Я нередко пел у него в доме. "Этот рояль неважно настроен, — говорил он, — но ты не обращай внимания. На нем даже Бенедетти Микеланджели играет". И действительно, Бенедетти Микеланджели в то время тоже проходил военную службу в Милане.

Напротив дома, где жил полковник Джованнини, через площадь проживал маэстро Антонио Вотто. Однажды полковник позвонил ему по телефону и, сообщив, что есть тенор, которого необходимо послушать, прислал меня к нему. Я спел Вотто весь первый акт "Баттерфляй", а когда окончил, тот, развернувшись на крутящемся табулете перед фортепиано, только и спросил: "Ты "Девушку с Запада" знаешь?" Я ответил отрицательно, и мы распрощались. Но спустя несколько дней он взял меня с собой в Розиньяно петь "Баттерфляй". Все это происходило к большому удовольствию полковника, очень любившего устраивать всякие концерты, в том числе домашние, с участием профессиональных певцов и пригла-

шать на них других офицеров, увлекающихся оперой.

Впрочем, удовольствие полковника Джованнини длилось недолго. Как-то раз, копаясь в министерских циркулярах, я вдруг обнаружил, что имею право на демобилизацию, и бросился к полковнику, размахивая листком. Тот прочитал документ, и лицо его потемнело. Я даже подумал было, что ошибся и что циркуляр не имеет отношения ко мне. Но Джованнини голосом обманутого любовника произнес: "Дорогой Марио, так, значит, ты уходишь..." Радость моя в тот момент была столь велика, что я не проникся его огорчением. Однако и моему ликованию вскоре пришел конец. Объявили всеобщий призыв. Была весна 1943 года, и союзники уже вступили в Сицилию. В далеком Тревизо Рина ожидала нашего первенца, когда перемирие от 8 сентября вселило в нас надежду на окончание войны. Впрочем, иллюзия пролетела мгновенно. На следующий день танки и броневики нацистов окружали и брали тысячами итальянских солдат в плен, и сам я чудом спасся от вывоза в концлагерь. Меня послали с каким-то поручением в отдаленный штаб, и, возвращаясь, я издали увидел, что наша казарма окружена немецкими танками. В грузовиках посреди двора сидели только что захваченные в плен итальянские солдаты.

С этого момента начался самый странный, самый страшный и вместе с тем ярчайший период моей жизни. Дни напролет я крутил педали велосипеда. Пришлось обучиться всем уловкам, чтобы избегать фашистских облав и в то же время появляться в театрах областей Венето и Ломбардии. Весь 1944 год, а также начало 1945-го я

пел. Италия лежала в руинах под бомбами, истерзанная немецко-фашистской оккупацией. А я пел. Это был мой гимн жизни посреди разрухи и смерти. Я пел где придется, как придется и за что придется. Раз в Падуе импресарио в качестве гоноара выдал мне восемь килограммов масла. В другой раз, когда мы с Риной направлялись на велосипеде с прицепленной к нему тележкой муки в Венецию, где мы жили беженцами, нас задержал агент гестапо в штатском и, проверив документы, решил, что Рина еврейка, поскольку фамилия ее матери — Цукерман. Я вмешался со всей решимостью отчаяния и запротестовал, объясняя, что ее отец — почетный инвалид первой мировой войны. Но тем самым лишь усугубил наше положение. Меня заставили предъявить и мои документы. Это были документы молодого мужчины, который после 8 сентября не примкнул к республике Салó. Слава богу, в сумятице гестаповец забыл обратить на это внимание. Я прекрасно помню, как у входа на мост через Лагуну, в своем светло-мышинном плаще, который сливался с туманом, он разворачивал меня в профиль, чтобы посмотреть, не "семитский" ли нос у этого Дель Мо-нако!

Венеция была заполнена служащими римских министерств, переселенными правительством Муссолини на Север. Мы с превеликим трудом сняли комнату рядом с театром "Ла Фениче". Я пел "Богему" в театре "Малибран" и "Баттерфляй" в Падуе. Здесь произошел любопытный эпизод. Во время спектакля началась бомбежка. Зрители и артисты кинулись врассыпную по убежищам. Вместе со всеми выбежал на улицу и я, не переодевшись, прямо в костюме Пинкер-

тона — форме американского офицера. И хотя форма лет пятьдесят как вышла из употребления, люди на улице стали указывать на меня пальцами, и кто-то крикнул, что я — американский парашютист. На десантную моя форма и вовсе не походила. Стало ясно, что от объяснений лучше воздержаться, и я попытался ускользнуть, но моя попытка скрыться лишь усугубила положение. Меня загнали в какой-то тупик. Я стал кричать, что это — театральный костюм, но моим оправданиям никто не верил, и преследователи даже не замечали, что я изъясняюсь на чистом итальянском языке. Еще немного, и я был бы избит в кровь, а то и хуже, но вдруг молнией мелькнула спасительная мысль: я запел. Тут уж я постарался на славу, дав полную волю голосу, насколько его хватило в моем теле.

Такова уж была Италия в ту эпоху. Несчастный "двор чудес", где оперный певец исполнял свое грудное "до" под сполохами взрывов, перед улюлюкавшей толпой бесноватых обывателей. Ту же Италию можно было увидеть и в Милане, превращенном в груды развалин. Но Милан, как и за два года до этого, продолжал жить. Я исполнял "Тоску" в театре "Нуово", где Ремиджо Паоне и Лидуино Бонарди организовали прекрасный оперный сезон; я познакомился с Вальтером Мокки, одним из легендарных импресарио, который до войны собирал трупы, арендовал трансатлантические лайнеры и возил певцов, музыкантов и театральных техников в Бразилию и Аргентину. Благодаря Мокки публике в тех далеких странах стали известны Карузо, Титта Руффо, Тосканини, Габриэле Сантини, Галеффи, Страччари, Безанцони и другие оперные колоссы периода между двумя войнами.



Несмотря на то что самолеты союзников бомбили Маргеру и Падую, а война медленно продвигалась вдоль Адриатики, в Венеции продолжали наивно верить, что этот кошмарный сон нас не касается. Однако железная дорога работала все хуже, и случилось так, что великий Аурелиано Пертиле не смог приехать вовремя на спектакль "Бал-маскарад" в театр "Ла Фениче". Тогда директор театра Марио Корти распорядился заменить его мною. Корти уже испробовал меня, когда я пел "Богему" на открытии сезона 1943/44 года вместе с Мафальдой Фаверо под управлением Джузеппе Дель Кампо. Но на сей раз требовалось заменить оперную звезду в ответственном спектакле.

Времени, в том числе на репетиции, было в обрез. Я отправлялся с нотами в кафе "Куадри" на площади Сан-Марко и там принимался за сольфеджио. Заказывал аперитив и все утро до обеда разучивал в кафе наиболее трудные пассажи. В Венеции я был уже достаточно известен, и меня нередко сопровождали любопытные. Я тщательно готовился к своему дебюту в "Бале-маскараде", но особого волнения не замечал. Сделавшись незадолго до этого отцом прелестного малыша, я переживал счастливый период и как певец чувствовал огромную уверенность в себе.

"Бал-маскарад" имел такой же успех, как и "Богема" ранее. Мне очень помогло присутствие

на сцене моей очаровательной партнерши Мафальды Фаверо. Мафальда обладала весьма своеобразным лирическим сопрано и была обворожительной женщиной. Скрамная и излучающая обаяние, она сообщала зрителю богатейшую гамму чувств, отчего опера делалась не просто демонстрацией бельканто. Мне повезло, что она была рядом со мной в тот начальный период моей карьеры.

Затем ураган неожиданно утих. Война окончилась. Венеция оказалась не затронутой напрямую, и мы, живые и здоровые, возвратились на велосипедах в Ланчениго. Италия залечивала раны и вновь объединялась. Снова открылись театры. Возвращалась жизнь во всем ее блеске. Я же находился в начале своего артистического пути. Тут многое имело значение. Среди руин мы как бы передавали друг другу радость от сознания исчезнувшей опасности и желание начать все сначала. В течение 1945 года у меня были интереснейшие контракты. Я дебютировал в театре "Ла Фениче" с "Балом-маскарадом" в день освобождения Северной Италии — 25 апреля. В мае, опять-таки в "Ла Фениче", я спел "Баттерфляй" под управлением Сондзоньо, а в июле "Джоконду" в Сант-Анджело с Джинной Чинья и Карло Тальябуэ под управлением Вотто, который был другом полковника Джованнини и слушал меня еще в Милане, когда я проходил там армейскую службу. Осенью я исполнил "Тоску" в Бергамо и Тревизо, "Баттерфляй" в Милане, "Турандот" и "Аиду" в Триесте.

В марте 1946 года мне довелось пережить одно из самых прекрасных артистических впечатлений. Я должен был дебютировать в Вальданио с

“Андре Шенье”, когда вдруг местный импресарио Пазотто заинтересовался, не хочу ли я встретиться с автором. Почти восьмидесятилетний Умберто Джордано вызвался лично готовить меня. Он собственноручно внес несколько исправлений в партитуру, которую я ревностно храню всю жизнь, и остался более чем удовлетворен моей интерпретацией “Импровизации”. Я часто использовал этот отрывок в концертах, выступлениях; он помог мне в свое время добиться стипендии.

Джордано раз десять занимался со мной, но, честно говоря, в основном ограничивался проверкой, выдержит ли мой голос эту партию. Он мало говорил о драматическом персонаже, созданном им вместе с Илликой. В свои почтенные годы маэстро оставался полнокровным, саркастическим человеком, острым на язык, непринужденным и по-прежнему прочно приверженным всем соблазнам жизни: чрезвычайно любил поесть и питал слабость к женщинам. Он был женат на своей дальней родственнице, моложе его на сорок лет. Без ложной скромности могу сказать, что именно Джордано как бы посвятил меня в великие исполнители Шенье, преподнеся мне в подарок после дебюта свою фотографию с собственноручной надписью: “Моему дорогому Шенье”.

Большим событием этого года была и “Аида”, уже опробованная мною в Триесте. Теперь, спустя много лет, я вновь ехал в Неаполь. Повсюду было еще много разрушений, и железные дороги находились в плачевном состоянии. Трое суток мы протряслись в стареньком автобусе, но ранним утром перед нами открылся фантастический вид на залив. Тогда еще существовала

знаменитая сосна, запечатленная едва ли не на всех неаполитанских открытках. Воздух был прозрачным; промышленный смог еще не успел сделать свое черное дело, и над Везувием клубилось легкое облачко. Именно таким описал Неаполь Малапарте в "Шкуре". Таким его видел и Маротта в своем "Золоте". Удивительное место. Торжество нищеты и счастья жизни. Огромный "черный рынок", где все покупается и продается. Город, где соседствуют, задевая друг друга в толпе, старые выродившиеся аристократы, нувориши в довоенных полосатых костюмах, американцы в "джипах", женщины, увешанные детьми, "скуньици", торгующие из-под полы контрабандным бензином.

Шел летний сезон, и местом спектаклей театра "Сан-Карло" был дворцовый парк. В театре меня встретили с некоторым любопытством, даже недоверчиво. На следующий день после приезда состоялась репетиция. Чтобы поберечь голос для "Джоконды", объявленной в афише первой, я почти весь первый акт пропел фальцетом, чем привел в замешательство хористов и художественное руководство театра. Маэстро Капуана попросил меня все же показать настоящий голос. И во втором акте, дойдя до арии "Небо и море", я продемонстрировал всю свою мощь, насколько сумел. Хористы не дали мне закончить акт. На возглас "Tu sì'no zuccherò"¹ они подняли меня на руки и с ликованием пронесли через всю сцену.

После "Джоконды" я выступал в "Тоске", а затем, опять-таки с Капуаной, в "Аиде". Успех

¹ "Ты словно сахар" (итал.).

был такой, что Лидуино ангажировал меня на следующий месяц для участия в летней постановке "Аиды" на веронской Арене. Постановка была действительно сказочная, с множеством животных, взятых напрокат из цирков. Дирижировал чудаковатый маэстро Фаилони. Он пользовался репутацией величайшего волокиты и имел привычку обходить по очереди оркестрантов, спрашивая у них самих, хорошо ли они играют. Он держал себя с ними словно генералиссимус со своими офицерами, и, в сущности, столь банальный вопрос показывал, что его занимал вовсе не ответ, а вся эта устраиваемая им на репетиции театральщина. Как-то раз он послал Тосканини телеграмму с подписью "Заходящей звезде от звезды восходящей".

Лето 1946 года было первым в череде изумительных летних сезонов, и мне удалось насладиться им сполна, кичливо раскатывая по городу на своем "торпедо". Я купил этот автомобиль в Неаполе поддержанным, но для меня он был словно "роллс-ройс". После Вероны я исполнял "Турандот" во флорентийском "Джардино ди Боболи". Партнершей моей оказалась Джина Чинья, с которой я уже выступал за год до этого в Венеции. Высокая, с классическими чертами древнегреческой красавицы, она казалась только что сошедшей с Олимпа. У нее был кристальный голос без четких границ. После Флоренции с труппой театра "Сан-Карло" я отправился в Лондон. Был сентябрь. В Лондоне еще царила военная разруха, но "Ковент-Гарден" стоял нетронутым. Это был мой первый международный дебют, но я держался вполне уверенно.

Английский зритель встретил нас с большой

симпатией. Публика там весьма понимающая и внешне холодная, но способная по полчаса аплодировать артистам после спектакля. Мои воспоминания о Лондоне достаточно отрывочны. Порядок и дисциплина в тогдашней Англии любому итальянцу представлялись чем-то из ряда вон выходящим. Расскажу о таком анекдотическом эпизоде. Как-то на одной из улиц вечернего Лондона у меня запершило в горле, и я остановился прокашляться. Вдруг откуда-то вынырнул "бобби". Что ему нужно? А ничего. Просто подошел предупредить с крайней учтивостью, что будет вынужден оштрафовать меня на пять фунтов, если плюну на тротуар!

В "Ковент-Гарден" я дебютировал и в "Паяцах". Приглашенная в последний момент Маргерита Карозио, очень красивая и очень известная сорокалетняя певица, разучила партию Недды за одну ночь. В Лондоне же появился еще один признак начинающегося успеха: фирма грамзаписи "His Masters Voice" записала мою первую пластинку.



С тех пор моя карьера продолжалась без перерыва почти тридцать лет. Следующий, 1947 год стал для меня рекордным. Я выступил 107 раз, спев однажды за 50 дней 22 раза, и проехал от Северной Европы до Южной Америки. После долгих лет нужды и несчастий все это по-

ходило на фантастику. Тогда же мне достался потрясающий контракт на гастроли в Бразилии с невероятным по тем временам гонораром — четыреста семьдесят тысяч лир за выступление. В те годы Рио-де-Жанейро внешне выглядел сказочно богатым городом. На тех, кто, вроде нас, приезжал из разоренной войной и мрачноватой Европы, он производил впечатление символа триумфа жизни и надежд.

В Рио тоже возникли сомнения относительно моего хрупкого телосложения. В течение всей первой ночи после нашего прибытия организаторы обзванивали по телефону солистов и маэстро Де Фабрициса, тревожно вопрошая, как сможет юноша, который весит всего шестьдесят пять килограммов, выдержать оперу "Андре Шенье". Поэтому на следующее утро перед репетицией маэстро попросил меня не щадить голос. Так я и сделал. Моя "Импровизация" буквально сразила всех, и после первого показа руководство Муниципального театра попросило удвоить количество спектаклей.

Бразильские гастроли прошли чрезвычайно приятно. В считанные дни я подготовил новый репертуар и спел "Трубадура", "Мефистофеля" и "Гуарани". В "Гуарани" я понравился настолько, что меня решили увековечить на большой фотографии, в костюме моего персонажа, одетым, а точнее, раздетым по-индейски, и поместить это изображение в музей Муниципального театра. Непрерывно кто-нибудь из прекрасного мира "аборигенов" жаждал заполучить меня в гости. Однажды Габриэлла Безанцони, бывшая певица, которая вышла замуж за бразильского бизнесмена и теперь жила на вилле будто из "Тысячи и одной

ночи", пригласила всю труппу в необычный местный ресторан, где подавали куски жареного мяса колоссальных размеров. То количество мяса, которое лежало у меня на тарелке, можно было съесть в Италии периода войны, пожалуй, месяца за два. Тяга к роскоши вообще отличала высшее общество Рио, в котором Габриэлла занимала видное место. Она владела фантастическими драгоценностями. Как-то Безанцони потеряла в театральной ложе бриллиант в двенадцать каратов, не выказав при этом ни малейшего беспокойства. Впрочем, все логично: она владела двумя самыми крупными в мире бриллиантами, а также множеством изумрудов и рубинов, которые меняла каждый вечер в зависимости от спектаклей и платьев.

В 1947 году я выступал и в других странах. В бельгийском городе Шарлеруа я пел для итальянских шахтеров. В Стокгольме я исполнял "Тоску" и "Богему" при участии Тито Гобби и Мафальды Фаверо. Из Милана в Стокгольм мы десять часов летели на оставшейся после войны "Дакоте". Сверху был видент Мюнхен. Он все еще представлял собой обширное нагромождение руин. В Швеции нас принял посол Беларди-Риччи, милый и любезный человек, которого мне хочется помянуть здесь, так как несколько дней спустя он трагически погиб в своем собственном кабинете от руки безумца, зарезавшего его ножницами.

Театры уже оспаривали меня. Но я еще не выступал с Тосканини. Возвратившись из Женевы, где пел в "Бале-маскараде", я повстречался в кафе "Биффи-Скала" с маэстро Вотто, и тот сообщил, что намерен предложить мою кандидатуру Тосканини для участия в концерте, посвященном открытию только что восстановленного

театра "Ла Скала". Вотто, первый ассистент Тосканини, объяснил, что без прослушивания не обойтись. Но я не согласился, будучи убежден, что Тосканини — тяжелый и неприятный человек, как гласила легенда. Я не хотел рисковать карьерой, имевшей столь блистательное начало. Моему большому поклоннику Вотто так и не удалось меня уговорить.

Кафе "Биффи-Скала" на рубеже 1940-х и 1950-х годов заслуживает особого упоминания. Здесь собирались музыканты и литераторы. Среди завсегдатаев кафе были и двое будущих лауреатов Нобелевской премии по литературе, Монтале и Квазимодо. Монтале работал тогда в газете "Коррьере делла сера" и в "Биффи-Скала" реализовал свою любовь к музыке (у него был бас, и, кстати, совсем недурной для любителя).

Впервые я вышел на сцену театра "Ла Скала" в январе 1949 года. Исполнялась "Манон Леско" под руководством Вотто. Спустя несколько месяцев маэстро Де Сабата пригласил меня спеть в оперном спектакле "Андре Шенье" памяти Джордано. Вместе со мной выступала Рената Тебальди, ставшая звездой "Ла Скала" после участия вместе с Тосканини в концерте на повторном открытии театра. Рената была родом из Пезаро и еще в юности переселилась в Парму. Однако именно в Пезаро она начала заниматься у Кармен Мелис. Я уже тогда встречался с ней в доме ее двоюродного брата Ренато Альбертини, пытавшегося без особого успеха пробить себе дорогу на римской киностудии. Это было во время войны. Ренато Альбертини попросил меня вынести суждение о голосе кузины, и я аккомпанировал Ренате на фортепиано, когда она пела "Причи-

тание" из "Мефистофеля", а также "Io son l'umile ancella"¹ из "Адриенны Лекуврер".

Тебальди было тогда лет двадцать, но ее голос уже обладал неповторимой чистотой и блеском. Разве что не был еще достаточно оформлен в верхних нотах — в чистом "си" и "до". Я, помнится, похвалил ее и посоветовал добиться полной равноценности звучания по всей гамме. Мне тогда подумалось, что ее голос вполне может сделаться уникальным в оперном мире. И я не ошибся.

Перед нашей встречей на сцене "Ла Скала" мы несколько раз виделись с Ренатой в Пезаро. Как-то вечером у нее дома мы пели дуэт из третьего акта "Аиды". На ее родственников этот импровизированный концерт произвел большое впечатление. Я уже был профессиональным певцом, хотя и местного масштаба. Зато несколько лет спустя Рената стала настоящей звездой. Ее успеху было положено начало именно в Парме оперой "Друг Фриц".



Итак, я спел "Аиду". Я вышел на подмостки театра "Ла Скала". Но впереди была новая цель: "Отелло". Вначале я разучивал партию из любопытства, затем день ото дня все более тщательно и углубленно. Я раздобыл все грам-

¹"Я покорная служанка" (итал.).

пластинки моих предшественников. Хотелось раскрыть тайну этой фантастической и убийственно трудной оперы, найти новую, иную, не испробованную дотоле интерпретацию. Удастся ли? Вокруг этого вопроса вращались все мои надежды начала 1950 года. Было известно, что "Отелло" представляет собой настоящий камень преткновения для многих теноров. Даже великие Карузо и Джильи старательно избегали этой оперы на протяжении всей своей карьеры. Мне же она виделась небывалым трамплином для взлета. Главной проблемой было поверить в себя и дожидаться случая. И случай представился в тот же год, когда дирекция театра "Колон" в Буэнос-Айресе, где я уже выступал в 1949 году, обратилась ко мне с просьбой о том, чтобы наряду с "Тоской", "Травиатой" и "Трубадуром" я спел и "Отелло". Почти не раздумывая, чуть ли не инстинктивно, я согласился.

Буэнос-Айрес принял меня так, словно я был его гражданином, возвратившимся на родину. Здесь тоже следовали один за другим приемы, приглашения, "асадо" в богатых загородных домах фермеров. В ту пору Аргентина была богатой страной, еще не затронутой социальными и экономическими проблемами, разросшимися в последние годы. Но публика в Буэнос-Айресе отличалась повышенной требовательностью, что напоминало Парму. Зрители требовали "matiz" — особых оттенков исполнения, индивидуальности — и не попадались на мелкие уловки. Именно перед этой публикой оперных гурманов я рискнул выступить с наиболее сложной оперой из всего тенорового репертуара.

Вечером накануне дебюта меня настиг кризис

неверия в себя. В гостинице вместе со мной была Рина. И тем не менее убежденность в том, что я не сумею достойно провести эту чудовищно трудную партию, столь глубоко укоренилась во мне, что даже ей не удалось перебороть мое упадническое настроение. Жена уговаривала меня хоть немного побеседовать с Вотто, но я отказался и попросил ее отправиться к маэстро и сообщить, что я к выступлению не готов и пусть срочно вызовут другого тенора, который находился в Монтевидео, на противоположном берегу залива Ла-Плата. Спокойствие Вотто при полной поддержке Рины спасли ситуацию. Дирижер понял, что у меня временно сдали нервы, и потому занял жесткую позицию. "Скажите ему, чтобы ложился спать и не капризничал, — заявил он Рине, которая, естественно, была счастлива услышать подобные слова. — Я буду дирижировать "Отелло", он его споет, и кончится все грандиозным триумфом".

Проснувшись утром, я почувствовал себя лучше, но уверенности все же не доставало. Был серый июльский день — настоящая южная зима. Несколько часов я размышлял над техническими проблемами, которые выдвигает перед исполнителем "Отелло". Эта опера по своей природе требует нарастающей подачи голоса. Здесь нужен голос, голос, голос и интерпретация. Тенор в "Отелло" находится на пределе человеческих возможностей, и я прекрасно отдавал себе в этом отчет. Справится ли мой организм, окрепший, но далеко не безупречный, с такой задачей? В тот же вечер я получил ответ. Публика, та же самая публика, которая уже аплодировала мне в "Тоске" и "Трубадуре", встретила меня подлинными ова-

циями. Критика Буэнос-Айреса писала: «Отелло в исполнении Дель Монако навсегда останется в "золотой книге" театра "Колон"».

В следующем месяце я повторил "Отелло" в Рио. Затем улетел в Соединенные Штаты. В минувшем апреле, когда я был еще занят в "Ла Скала" на "Аиде", мне позвонил по телефону маэстро Мерола, менеджер театра "Уор Мемориал-Опера" в Сан-Франциско. Он предложил принять участие в осеннем сезоне и спеть "Аиду", "Андре Шенье", а также "Манон". Нужно заметить, что это предложение заставило меня пересмотреть собственные планы, которые должны были привести меня в нью-йоркскую "Метрополитен-Опера". Все же я согласился. И после ободряющего успеха южно-американских гастролей появился в сентябре в Сан-Франциско. Мы с Тебальди дебютировали в "Аиде" под управлением Фаусто Клевы. В Калифорнию на спектакль "Аиды" для встречи со мной прибыл Рудольф Бинг, новый директор "Метрополитен-Опера".

Разговор с ним оказался нелегким. В холле отеля "Марк Хопсинс" у подножия горы Ноб-Хилл, над которой в сторону Тихого океана быстро проплывали очень низкие облака, мистер Бинг, сухопарый и лысоватый человек с любезными манерами, но отнюдь не податливый в переговорах, положив на колени зонт и шляпу-котелок, предложил мне контракт на целый год за триста пятьдесят долларов в неделю.

"А какую роль мне предлагают за эти деньги? — спросил я как ни в чем не бывало. — Может быть, роль гонца вместо Радамеса?"

«Господин Дель Монако, — холодно и веж-

ливо произнес мистер Бинг. — Такое вознаграждение мы предлагаем исполняющему главную партию тенору, который впервые выступает в нью-йоркском театре "Метрополитен-Опера"».

Я смотрел на него как на марсианина. "Мистер Бинг, — в свою очередь промолвил я, стараясь сохранять спокойствие, — я впервые выступаю здесь, в Сан-Франциско, и мой гонорар составляет тысячу сто долларов за выступление. Предоставляю вам судить о том, насколько приемлемо ваше предложение".

Разговор зашел в тупик. Но у меня появилась идея. Я сказал: "Выслушайте мое контрпредложение. По окончании сезона в Сан-Франциско, перед возвращением в Италию, я задержусь в Нью-Йорке и спою в "Метрополитен" один спектакль "Манон" бесплатно, как гость. Если мне будет сопутствовать успех у критики и публики, то я подпишу с вами контракт на следующий год. Только цифру эту я прошу за одно выступление, а не за неделю".

Это был достойный компромисс. Бинг секунду размышлял, потом расплылся в улыбке. Ему нравились люди, идущие на риск, и он принял мое предложение. Спустя несколько недель я был уже в Нью-Йорке, а по прошествии еще нескольких дней уезжал в Италию, имея в кармане контракт на два года. Первое мое выступление должно было состояться в ноябре следующего, 1951 года, в спектакле "Аида", посвященном открытию сезона "Метрополитен-Опера".



Мой дебют в "Аиде" 13 ноября 1951 года ознаменовал начало десятилетней любви между мною и нью-йоркской публикой. "Метрополитен-Опера" был особым, практически двуязычным театром. Английский и итальянский здесь знали все, но благодаря Бингу и ряду предшествующих обстоятельств некоторые певцы и близкие к импресарио люди владели и немецким. С самого приезда меня окружала открытая симпатия. Рамон Винай, очень известный чилийский тенор, живший в Мексике, сказал после генеральной репетиции: "Теперь нам, тенорам "Метрополитен-Опера", впору разъезжаться по домам с головной болью". На самом же деле ни он, ни Ричард Тачер, ни Курт Баум, звезды нью-йоркской оперы, не выказали ни малейшей ревности по адресу моего успеха.

Винай готовил Тосканини. Вместе они даже записали несколько пластинок. Он пел Отелло в "Ла Скала" и был видным мужчиной с черными выющимися волосами и правильными чертами лица — настоящий синьор на сцене и в жизни. К своим сценическим костюмам он относился с предельной тщательностью. Был умен и тонок. В Далласе и Ницце он исполнял роль Яго как баритон, я же пел Отелло. Он считался также теоретиком оперы и был одним из считанных иностранцев, способных петь в Байрейте по-немецки, — он выступал там в "Тристане и Изольде".

Тачер был американским евреем, низкорослым, округлым, немного смешным, но как певец он отличался чрезвычайной музыкальностью, обладая легчайшим голосом и обширным репертуаром. Он владел надежной техникой, позволявшей ему не отказываться ни от одного выступления. Когда я приехал в Нью-Йорк, он был первым лирическим тенором "Метрополитен-Опера".

Мне не забыть и некоторых поистине великих итальянских коллег моей эпохи. Джино Бекки, например, — выдающийся артист, мастер бельканто и сцены. Тито Гобби, непревзойденный Яго и тончайший певец-актер. Чезаре Сьепи с его изумительным голосом. Наконец, с бесконечной тоской я вспоминаю Этторе Бастьянини, обладателя одного из красивейших баритонов тех лет, редко соединявшего прекрасную дикцию и мастерство бельканто.

В "Аиде" под управлением маэстро Клевы вместе со мной пела на открытии сезона 1951 года в "Метрополитен-Опера" Зинка Миланова, классическая певица в стиле XIX века, округлая барочная красавица, типичная "примадонна", дорожившая своим положением и не терпевшая ни советов, ни вмешательства в свои дела. Она просто чернела, когда кому-нибудь выпадал больший, нежели ей, успех. В те годы, перед появлением Каллас и Тебальди, Миланова была первой непревзойденной звездой "Метрополитен".

Помню еще одну сильную певицу, Райз Стивенс, женщину выдающейся красоты, с которой мне довелось петь "Кармен" в феврале 1952 года. Так же как и Баум, Райз была чехословацкого происхождения. Она пользовалась определенным успехом в кино и имела все шансы утвер-

даться в Голливуде. Вместе с Бингом Кросби эта обаятельная и умная женщина снялась в нескольких фильмах. Я запомнил ее очаровательное исполнение "Самсона и Далилы".

В "Кармен" произошел очень смешной случай, наделавший шуму и долгое время находившийся в центре внимания нью-йоркской хроники. На одной из репетиций я настолько вошел в роль, что Райз при виде моих сверкающих ревностью глаз начала с испугом приглядываться ко мне. Она-то, наверное, и упростила режиссера дать мне как можно более невинное оружие, и на спектакле я получил "наваху" с деревянной ручкой и резиновым лезвием, выкрашенным серебристой краской.

Все шло гладко вплоть до четвертого акта, когда дон Хосе выхватывает кинжал для убийства Кармен. Тут я заметил, что у меня в руках не оружие, а подобие какой-то селедки, болтающейся в разные стороны, и впал в ярость. Любая смешная подробность могла отвлечь внимание публики и сделать смехотворным весь эпизод. Отшвырнув мнимую наваху, я схватил острую шпагу, находившуюся в комнате Эскамильо, где происходила сцена. Когда Стивенс увидела это неожиданное изменение в таком театре, как "Мет", где невозможно ни на шаг изменить поставленную режиссером мизансцену, она до смерти перепугалась. В следующую секунду возникла абсолютно реальная ситуация: прелестная Райз Стивенс бросается прочь от меня, я — за ней. На беду, она запуталась в кружевах юбки и упала на левую руку, громко вскрикнув от того, что подвернула запястье. Тут я "пронзил" ее шпагой. Публика сидела, затаив дыхание.

По поводу этого эпизода поднялась страшная шумиха. Телевидение и газеты обыгрывали его на все лады, а некоторые критики даже предположили, что я самовольно изменил режиссуру. Райз Стивенс отделалась легкой болью и огромным страхом...

За десять лет моих выступлений в "Мет" я перепробовал всевозможный репертуар. Трудно сказать, что именно принесло мне наиболее лестный успех. После Андре Шенье грозный критик "Нью-Йорк Таймс" Олен Дон назвал меня "Tenor of Tenors" — "тенором из теноров". В другой раз зрители балкона развернули транспарант метров на тридцать с надписью по-итальянски: "Виват Марио Дель Монако, король теноров!"

Ежегодно я проводил в Нью-Йорке много месяцев. Бывало, охваченный ностальгией, я отправлялся в места, где бывали итальянцы, заходил в кафе "Феррара", "Литтл Итали" поболтать с земляками либо шел посмотреть какой-нибудь итальянский фильм, покупал в лавках итальянские сладости. В свое время в кафе "Феррара" заходил и Карузо, а меня в ту пору чрезвычайно интересовал его жизненный путь. Мне хотелось пройти в Нью-Йорке по его следам, побывать там, где он бывал в начале века. Я обнаружил, что Карузо умер от гемоптизиса — легочного кровотечения, вызванного какими-то каплями, которыми ему приходилось подлечивать голосовые связки. Он был вынужден зачастую петь по три спектакля в неделю и без помощи капель не мог полностью восстановить голос. Однако содержащиеся в них масла за много лет употребления лекарства привели к хроническому заболеванию легких.



О Мафальде Фаверо, Джине Чинья, Зинке Милановой и Ренате Тебальди я уже упоминал. Однако вместе со мной в разное время выступали и другие примадонны. Так, Мария Канилья была моей главной партнершей по сцене в "Тоске", когда мы выступали в пармезанском театре "Реджо". Я всегда с большой симпатией вспоминал об этой милой неаполитанке, уроженке Абруцци, которая никогда не затевала мелких дразг, не устраивала сцен ревности, но все схватывала на лету и радовала своей приятной внешностью. Она даже физически помогала мне в высоких нотах, крепко поддерживая меня за спину.

Зато Лина Бруна Раза обладала самым ярким чувственным голосом, который мне когда-либо доводилось слышать. Эта невероятно привлекательная падуанка являлась питомицей Масканьи. Я полагаю, подобной ей Сантуццы на свете не было. Вспоминаю и Джульетту Симионато, меццо-сопрано, с которой я особенно часто выступал на протяжении по меньшей мере двадцати лет. Миниатюрная, но вместе с тем энергичная и неутомимая женщина, обладавшая огромной силой воли, она выступала с великолепным репертуаром, включавшим в себя одновременно и Верди, и Россини, и Моцарта. При этом она отличалась наимягчайшим характером. Ни разу я не слышал из ее уст порицания или критики в адрес коллеги.

Затем, словно ураган, в оперный мир ворвалась новая примадонна — Мария Каллас. Ее карьер-

ера началась еще до войны одновременно с моей, но поначалу ничто не предвещало ей судьбы оперной звезды такого уровня, чтобы соперничать с Ренатой Тебальди — величайшей звездой, восхитившей в те годы. Я познакомился с Каллас в Риме, вскоре после ее прибытия из Америки, в доме маэстро Серафина, и помню, что она спела там несколько отрывков из "Турандот". Впечатление у меня сложилось не самое лучшее. Разумеется, Каллас легко справлялась со всеми вокальными трудностями, но гамма ее не производила впечатления однородной. Середина и низы были гортанными, а крайние верхи вибрировали.

Однако с годами Мария Каллас сумела превратить свои недостатки в достоинства. Они стали составной частью ее артистической личности и в каком-то смысле повысили исполнительскую оригинальность. Мария Каллас сумела утвердить свой собственный стиль. Впервые я пел с ней в августе 1948 года в генуэзском театре "Карло Феличе", исполняя "Турандот" под управлением Куэсты, а год спустя мы вместе с ней, а также с Росси-Леменьи и маэстро Серафином отправились в Буэнос-Айрес.

Для Марии эта поездка оказалась неудачной. Еще в пути на борту трансатлантического лайнера, слушая ее вокализы, я понял, что она не понравится аргентинской публике. Рина согласилась с моими опасениями. Зрители театра "Колон" любят "итальянские" голоса, поэтому уже первая опера, "Турандот", требующая значительной вокальной мощи, стала для Каллас неудачей. Певица сделалась объектом всеобщих жестоких нападок и наотрез отказалась появляться на

людях, вплоть до репетиций "Нормы". Однако маэстро Серафин, ее большой поклонник, сумел помочь ей преодолеть самый трудный переломный момент. "Норма" прошла гораздо лучше. Все же критики обошлись без гимнов. Они признали виртуозные и артистические достоинства Каллас, но не приняли ее голос, назвав его "неровным".

К счастью, Мария обладала выдающейся силой духа. Вернувшись в Италию, она подписала с "Ла Скала" контракт на "Аиду", но и у миланцев не вызвала большого энтузиазма. Столь гибельный сезон сломил бы кого угодно, только не Марию Каллас. Ее воля могла сравниться с ее талантом. Помню, например, как, будучи сильно близорукой, она спускалась по лестнице в "Турандот", нащупывая ступени ногой столь естественно, что никто и никогда не догадался бы о ее недостатке. При любых обстоятельствах она держала себя так, будто вела схватку со всеми окружающими.

Как-то февральским вечером 1951 года, сидя в кафе "Биффи-Скала" после спектакля "Аида" под управлением Де Сабаты и при участии моей партнерши Константины Араухо, мы разговаривали с директором "Ла Скала" Гирингелли и генеральным секретарем театра Ольдани о том, какой оперой лучше всего открыть следующий сезон. Гирингелли, всегда безукоризненно одетый, с белоснежной копной волос, не очень-то вступал в доверительные отношения с артистами, но в тот вечер он смягчился. Директор понял, что я — тот певец, который ему нужен, и даже поинтересовался моим мнением, когда Де Сабата предложил "Норму".

Гирингелли спросил, считаю ли я "Норму"

подходящей для открытия сезона, и я ответил утвердительно. Но Де Сабата все никак не решался выбрать исполнительницу главной женской партии. Он был художественным руководителем "Ла Скала", творя хорошую и дурную погоду в миланской опере. Суровый по характеру, Де Сабата, так же как Гирингелли, избегал доверительных отношений с певцами. Все же он повернулся ко мне с вопросительным выражением лица.

"Мария Каллас", — не колеблясь ответил я. Де Сабата, помрачнев, напомнил о неуспехе Марии в "Аиде". Однако я стоял на своем, говоря, что в "Норме" Каллас станет подлинным открытием. Я помнил, как она победила неприязнь публики театра "Колон", отыгравшись за свою неудачу в "Турандот". Де Сабата согласился. Видимо, кто-то другой уже называл ему имя Каллас, и мое мнение оказалось решающим.

Сезон решено было открыть также "Сицилийской вечерней", где я не участвовал, поскольку она непригодна для моего голоса. В тот же год феномен Марии Менегини-Каллас вспыхнул новой звездой на мировом оперном небосводе. Сценический талант, певческая изобретательность, необычайное актерское дарование — все это самой природой было даровано Каллас, и она сделалась ярчайшей величиной. Мария встала на путь соперничества с молодой и столь же агрессивной звездой — Ренатой Тебальди.

1953 год положил начало этому соперничеству, продлившемуся целое десятилетие и разделившему оперный мир на два лагеря. Тридцатилетняя Каллас уже шесть лет выступала на сцене. Тебальди было 31 год, и она имела восьмилетний

оперный стаж. Необъявленное сражение началось в декабре на сцене театра "Ла Скала". Первой оперой в афише была объявлена "Валли" Каталани с Тебальди в главной роли; второй оперой шла "Медея", главная роль — у Каллас.



В "Валли" на открытии сезона Рената Тебальди снискала успех, однако критика совершенно несправедливо выдвинула некоторые замечания относительно интерпретации, которая, на мой взгляд, в точности соответствовала сильному и замкнутому характеру ее нордической героини. Величественная фигура Тебальди придавала всей опере "Валли" нужный масштаб. Щедрый и сильный голос певицы отличался несравненной чистотой.

Однако в Милане уже создавалась та самая "партия Марии Каллас", стержнем которой являлись достаточно снобистские круги. Публика по-прежнему была за Ренату Тебальди; за нее же стояли все "ласкаловцы", от хора и до оркестра, от многих простых певцов до солистов. Каллас не вызывала у них излишних симпатий ни вначале, ни впоследствии, когда устраивала громкие столкновения с кем-либо, например с Ди Стефано, представителем того же поколения и точно так же идущим в те годы к своему огромному успеху. Но перед Каллас все как-то робели. Жен-

щина выдающегося таланта, она требовала, однако, полного подчинения себе всех и вся.

В результате полемики, сопровождавшей открытие сезона, а также после выступления Тебальди Каллас поняла, что ей представился, может быть, единственный случай сравняться с соперницей, и взялась за тщательную подготовку "Медеи". Она выстроила свой собственный образ героини; под руководством Сары Феррати отрепетировала всю актерскую часть и скрупулезно, шаг за шагом проработала все, что касается музыки. Более того, она заказала себе совершенно необыкновенное платье, к тому же у нее имелся козырь: незадолго до этого она сбросила ни много ни мало 36 килограммов и собиралась продемонстрировать публике свой силуэт манекенщицы. Благодаря диетам ее лицо сделалось более рельефным, а выражение его стало более мученическим, интересным. Лишь позднее, несколько лет спустя, ее голос начнет тускнеть, как полагают, именно вследствие этого резкого уменьшения веса. Но тогда, в декабре 1953 года, Мария Каллас была во всех отношениях выдающейся исполнительницей.

"Медея" имела потрясающий успех. Мария предстала перед всеми — критикой, публикой и даже перед своими хулителями — истинной волшебницей. Она тут же сделалась королевой "Ла Скала", подобно Маргерите Карозио до войны, а этот триумф возвел ее на трон. Как все монархи, Мария Каллас опиралась на обширную когорту людей. Миланский свет был очарован ею и открыто поддерживал новую звезду. Ее муж, Джованбаттиста Менегини, кирпичный магнат, был человеком простого происхождения, однако обладал

хорошим вкусом и коллекционировал картины, а также этрусский антиквариат. Менегини изъяснялся в основном на венецианском диалекте, но зато был окружен весомыми друзьями. Он близко дружил с Мондадори, и потому имя Каллас не сходило со страниц печатных изданий. Он был другом Валли Тосканини, которая в свою очередь имела постоянное почетное кресло в директорской ложе Гирингелли. Менегини владел чудесной виллой в Сирмионе. Этот сердечный, милый человек своим трудом пробивал себе дорогу в жизни, олицетворяя собой "итальянское чудо", и до безумия любил Марию. Что могло быть благоприятнее этих обстоятельств для Каллас?

Валли Тосканини также не скупилась на советы. Валли была выдающейся женщиной с великолепным музыкальным образованием, элегантной и обаятельной, истинная гранд-дама, от которой и я нередко получал советы и похвалы. Однажды после "Отелло" она сказала мне: "О, если бы это мог услышать мой отец!" Для Марии дружба с этой женщиной, одной из столпов своего "клана", имела колоссальное значение. Много значила для нее и дружба с модисткой Бики, родственницей Пуччини, видной женщиной не только в области моды. Бики лично готовила для нее платья. В "клан" входили и другие представители влиятельного Милана, среди которых особое место занимал директор газеты "Коррьере делла сера" Миссироли, всегда одним из первых появлявшийся после спектакля в примерной Марии с поздравлениями.

Подобный блок взаимных симпатий роковым образом перечеркивал Ренату Тебальди или

по меньшей мере отодвигал ее на второй план. Рената не смирилась. Оскорбленная явным предпочтением, которое "клан" "Ла Скала" демонстративно проявлял к сопернице, она покинула миланский театр. Ее решение вызвало массу дискуссий, но, так или иначе, миланская публика лишилась отнюдь не менее великой певицы, хотя и совершенно иной по темпераменту и манере. В сущности, споры, продолжавшиеся до начала 60-х годов, бушевали вокруг изумительной исполнительницы, способной выступать с разнообразным репертуаром, актрисы, обладавшей тончайшим художественным чутьем, и крупной классической певицы с ярким и чистым голосом, певицы незабываемой.



В конце 1955 года и я наконец столкнулся с "божественной". Мне предстояло появиться в "Ла Скала" после двухлетнего отсутствия, которое было прервано одним-единственным выступлением в "Шенье" именно с нею и Протти. Я возвращался из Нью-Йорка, где с большим успехом исполнял "Отелло" совместно с Тебальди, "Кармен" с Райз Стивенс и "Шенье" с Зинкой Милановой, после чего выступил на веронской Арене. В "Ла Скала" нас с Каллас ожидала "Норма", ее боевой конь. Дирижировать должен был мой старинный друг Вотто. Я ехал в

“Ла Скала” ненадолго, так как месяц спустя мне предстояло выступить в венской “Штаатсопер” с “Кармен”, затем отправиться в долгие гастроли по Франции с “Тоской”, “Отелло”, “Девушкой с Запада”, “Самсоном и Далилой”, после чего уехать в Рио-де-Жанейро и Чикаго и, наконец, возвратиться в Нью-Йорк.

Переступив порог “Ла Скала”, я мгновенно почувствовал: позиции Марии Каллас стали настолько прочными, что любой партнер был заранее обречен на положение вассала. Эти последние два года стали для Марии периодом подлинного подъема и крупнейшего триумфа. Все как миленькие терпели ее выходы и всячески потакали ее капризам. Дело было совершенно понятным, но я решил не поднимать шум и притвориться, что не замечаю, как накануне только ее одну фотографировали в премьерных одеяниях; пропустил мимо ушей и ее жалобы на акустику театра.

Все это выглядело достаточно смешно. Я услышал, как один из руководителей театра на ходу бросил вполголоса: “Вот тебе раз! Она, видите ли, только сейчас обнаружила, что в зале мало акустики”. Скорее всего, Мария находила мой голос слишком звучным и пыталась довести это до меня косвенным путем. Как бы то ни было, ей удалось добиться, чтобы сцену вынесли вперед на несколько метров.

Ясно, что открытие сезона должно было совпасть с триумфом “божественной”. Однако и у меня имелось имя и целая карьера за плечами, а также оказавшаяся под угрозой репутация. Кроме того, я был тут не последним. Пришлось поговорить с директором театра Гирингелли и потребовать, чтобы тот отдал конкретные распоря-

жения относительно цветов. Я не хотел, чтобы их бросали на сцену из зала, и сказал: "Предупреждаю. Как только мне станет известно, что для Каллас заранее готовят цветы и раздают их нужным людям из публики, я немедленно организую то же самое для себя. Судите сами, как будет выглядеть серьезный театр "Ла Скала", если его сцена станет филиалом кладбища Музукко".

Гирингелли заверил, что все будет как подобает. И действительно, спектакль прошел без сучка и задоринки. Мария насладились своим триумфом, я тоже, однако иллюзия равенства просуществовала всего лишь одну ночь. На следующее утро в газете "Эпока" появилась обширная статья с множеством фотографий, посвященная нашему спектаклю. Марию Каллас по заслугам превозносили, но в тексте говорилось, что под управлением маэстро Антонио Вотто она "вместе с группой прочих солистов" блистательной звездой явилась в "Норме". Разумеется, это была откровенно сострепанная еще до спектакля статейка, но я не мог потерпеть, чтобы со страниц крупнейшей национальной газеты меня публично называли "прочим солистом". И пришел в неслыханную ярость. Я жил на улице Анелли, и редакция "Эпоки" находилась прямо за моим домом на улице Бьянка ди Савойя. Я потребовал разговора с директором Энцо Бьяджи. Тот, выслушав мои доводы, согласился, что мне нанесен моральный ущерб, и постарался исправить положение. В следующем же номере опубликовали мой крупный фотоснимок в костюме Поллиона с подписью: "Триумфатор".

Но столкновение с Марией оказалось всего лишь отсроченным. Во время одного из дневных спектаклей я сидел, гримируясь, в своей артисти-

ческой, когда ко мне заглянул Этторе Пармеджани, бывший тенор, возглавлявший в ту пору официальную класку "Ла Скала". «Кое-кто, — сказал Пармеджани, — требует, чтобы я не поддерживал аплодисменты публики в твой адрес после арии "В храме Венеры со мною..."»

Я поразмыслил секунду. Либо крепко спяный "клан" дал трещину, либо там опасались, что мой чрезмерный успех затмит и без того блистательное выступление Марии. Всего за несколько дней до этого критик "Коррьере делла сера" Франко Аббиати написал следующее: "На нашей памяти не было другого такого Поллиона, как Марио Дель Монако".

Разумеется, я любил Марию и восхищался ею, но и допустить, чтобы меня переплюнули, не мог. Когда доходишь до оперных вершин, такого рода подробности приобретают решающее значение для карьеры. Так же как и Мария Каллас, я находился на вершине, твердо намереваясь пребывать там и далее.

В тот же вечер между мною и Каллас произошел самый настоящий скандал. В третьем акте я заметил, что Мария стремится держать высокие ноты дольше, чем необходимо. Я понял, что борьба началась. Я ответил в том же духе, насколько мог. Мария не уступала. Она была великолепной Нормой, я — не менее великолепным Поллионом. Когда я солировал, Мария во все глаза наблюдала за мной, выискивая признаки отступления. Я делал то же самое с теми же намерениями. Естественно, что по окончании акта публика разразилась грандиозными овациями, но маэстро Вотто, выходя вместе с нами на поклон, заметил, что у нас далеко не все в порядке.

Когда закрылся занавес, Вотто раздраженно заявил: "Вы слишком увлеклись. Считаю, что необходима еще одна рабочая репетиция с фортепиано".

Мария холодно перебила его: "Обошлись бы и без репетиции, если бы не скверные коллеги. И вообще, если бы кое-кто здесь был кавалером, он позволил бы мне сегодня показаться одной".

Я обратил это в шутку. "Жаль, — сказал я, — но тут действительно кавалеры, и одна ты нигде не покажешься".

"Истерик!" — закричала Каллас.

"Психопатка!" — сорвался и я.

В это время под гром аплодисментов вновь открылся занавес. Мы заметили, что за нашим препирательством наблюдает публика и, видимо, страшно веселится. Опыт не дал нам оробеть; мгновенно изобразив на лицах улыбку, мы взялись за руки и пошли на поклоны.

Когда занавес закрылся, Марию снова понесло: "Я всех вас сегодня задавила!"

Как раз в тот вечер мне не хотелось оставлять за кем бы то ни было последнее слово, и я сказал довольно жестоко: "Не волнуйся, вот скоро придет Тебальди, приведет тебя в чувство".

Мария взвилась как фурия. У нее были прекрасные, словно точеные, руки и длинные лакированные ногти. Тигрицей она набросилась на меня, сдерживаемая своей личной горничной и Менегини. Мы сцепились среди толпы, хлынувшей на сцену после спектакля. Кто-то утверждал, искренне или нарочно, что ему показалось, будто Каллас при этом дала мне хорошего пинка. Это был чистый вымысел, но на следующий день об этом судачили все газеты. На некоторое время

и я превратился в ее официального "врага".

Мы повстречались год спустя в Нью-Йорке, в театре "Метрополитен", где нам обоим предстояло вновь исполнять "Норму". Мария была слишком умна и респектабельна, чтобы демонстрировать оскорбленную гордость. Она повела себя так, словно между нами ничего не произошло. Впрочем, не исключено, что это было с ее стороны изощренной дипломатией. Ведь Мария знала, что в "Метрополитен-Опера" я был звездой первой величины и Рената Тебальди также обладала там огромным престижем. Была и еще одна причина: за неделю перед ее прибытием в Америку "Тайм" посвятил Марии свою обложку. Но статья в журнале была едкая: певицу представили читателю хуже некуда. Писали, например, что она отказала в сотне долларов престарелой нуждающейся матери и что у нее "глянцевый" голос. Мария прекрасно поняла, что нет пророка в своем отечестве и что ее земляки к ней не расположены. Вероятно, за этим внезапным радушием и объятьями, в которые мы заключили друг друга после целого года ледяных отношений, скрывался тонкий расчет: следует проявлять бдительность и помириться хотя бы с Марио Дель Монако.



Выступления в нью-йоркском театре "Метрополитен" действительно оказались для Каллас суровым испытанием. В атмосфере лихорадочного ожидания и значительной, плохо оправ-

данной антипатии Мария почувствовала себя совершенно иначе, нежели в дружественной среде Милана. Виднейшая театральная фигура, она стала мишенью, в отношении которой и журналисты, и публика могли проявить безжалостность. Именно так они себя и повели. Мария Каллас вернулась в Нью-Йорк после десятилетнего отсутствия. Уезжала полнотелой девушкой с прекрасными данными и большими надеждами, а вернулась знаменитой, элегантной, стройной и обворожительной. Вокруг нее неизбежно сгустилась и зависть. Ею завладела печаль. Кто такая Мария Калогеропулос, кем была в прошлом ее мать, каковы тайны их семейства — все это было крайне неприятно Марии. Затем последовало самое отвратительное: нападки бывшего менеджера Багарози, который задним числом принялся вымогать вознаграждение за посредничество. Багарози обратился в суд, и тут произошел еще более досадный, банальный эпизод.

В Соединенных Штатах, дабы уведомление о вызове в суд возымело действие, нужно, чтобы соответствующий служащий коснулся обвиняемого листком уведомления. И поскольку Мария неизменно находилась в окружении людей из своего "клана" и поклонников, задача служащего представлялась весьма затруднительной. Но этот тип стал преследовать ее с упорством, типичным для некоторых американцев. Он принялся буквально выслеживать ее, и в один прекрасный день, когда "божественная" входила в "Мет", он, чуть ли не вспрыгнув на нее, притронулся к певице документом. Его сам по себе отвратительный поступок принял еще более мерзкий оттенок в тот момент, когда притаившийся в засаде фото-

граф увековечил эту сцену. Так появилась фотография Марии, где та, совершенно разъяренная, с пылающими гневом глазами и раскрытым ртом, произносит явно невоспроизводимые слова по адресу уведомителя и репортера. Причем вполне возможно, что оба предварительно сговорились между собой. Фотография пошла нарасхват; ее стремились заполучить редакции газет во всем мире.

Нью-йоркские приключения Марии Каллас на этом не закончились. На премьере "Нормы" 29 октября 1956 года, когда мы по окончании спектакля вышли с поклонами на просцениум, откуда-то из ложи, запущенный, видимо, приверженцами других примадонн, в Каллас полетел внушительный кочан капусты, который, однако, в "божественную" не попал, а угодил в плечо Чезаре Сьепи. Но выкрик, сопутствовавший этому недостойному жесту, не оставлял сомнений относительно предназначения кочана.

Некоторое время спустя произошел еще один достойный сожаления эпизод, только на этот раз Мария оказалась в нем не жертвой, а главным действующим лицом. Она была занята в "Лючии ди Ламмермур", когда у нее возникла ссора с баритоном Сорделло, исполнявшим партию Генриха Астона. Каллас пожелала другого, более "представительного" партнера, чем нанесла огромную обиду бедняге Сорделло. Мария же, со своей колокольни, сочла личным оскорблением присутствие рядом с собой на сцене не слишком выдающегося коллеги. Обратившись после ссоры к Бингу, она потребовала, чтобы Сорделло заменили. Однако Бинг холодно произнес: "Какой бы вы ни были звездой, я не потерплю от артистов

никакого вмешательства в дела, которыми распоряжаюсь здесь только я”.

Разговор принял крутой оборот; как обычно, последовало хамство. Американская печать, только и ждавшая случая забросать камнями Марию, воспроизвела с подробностями все ее претензии, а одна из вечерних газет поместила сообщение об этом на первой странице под набранным крупными буквами заголовком: “Бинг прогоняет Каллас”. Чистейшая фантазия, разумеется. Никто всерьез и не предполагал, что Бинг действительно решился прогнать Каллас. Однако пришлось вмешаться в дело нашей общей подруге, журналистке Эльзе Макссуэлл, знаменитой “американской сплетнице”. Эльза убедила Марию проявить побольше дипломатии. Но остается фактом то, что по окончании своего контракта Каллас покинула Нью-Йорк и в “Метрополитен-Опера” появилась вновь лишь спустя несколько лет.



Эльза Макссуэлл была очаровательной дамой, королевой общественных настроений, безраздельной царицей нью-йоркского высшего света пятидесятых годов. Она бесплатно проживала в роскошных апартаментах отеля “Уолдорф-Астория”, устраивая для этой знаменитой гостиницы встречи, обеды и приемы при участии наиболее видных фигур текущего сезона. Быть приглашенным к Эльзе Макссуэлл означало входить в международную элиту. Отсутствие же записки с пригла-

шением могло повергнуть в уныние самого закоренелого из светских карьеристов.

Как-то в 1953 году, во время одного из моих зимних наездов в Нью-Йорк, Эльза пригласила меня принять участие в званом вечере, устроенном в пользу ветеранов войны. Максвелл попросила меня спеть там дуэт из "Отелло" вместе с Глорией Вандербилт, знаменитой мультимиллиардершей, которая незадолго до этого развелась с не менее знаменитым дирижером Леопольдом Стоковским.

Меня удивило то, что бывшая госпожа Стоковская увлекается вокалом. Все же я принял приглашение и на следующий день отправился на репетицию к Вандербилт, чьи апартаменты также находились в "Уолдорф-Астории". Мне открыл камергер в ливрее, и сразу же в глаза бросилась невероятная роскошь гостиной: на полу белые шкуры, вокруг старинная мебель, китайские вазы династии Мин и обтянутое шелком кресло. Посредине красовался восхитительный концертный "Стейнвей", тоже белый, в стиле ампир.

Я все еще оглядывался по сторонам, когда в гостиную вошла сама Глория Вандербилт. Я оторопел. Стоковскому, как известно, было около семидесяти лет, и я ожидал увидеть даму среднего возраста. Глория же оказалась на удивление молодой, лет двадцати шести — двадцати семи, совершенной красавицей. Высокая, с темным отливом волос, прелестным ртом и обворожительной улыбкой, она несла в себе типичную непринужденность богатых американок. И, кроме того, открытый характер, нескрываемое наслаждение жизнью и жажду вкусить сполна собственного

счастья. То есть то, что называется уверенностью в себе. За Стоковского она выходила совсем юной. Глория высказала мне свои похвалы, сообщила, что является моей почитательницей и что ей весьма лестно петь со мной, хотя и всего лишь один дуэт. Признаюсь, я почувствовал себя в замешательстве лишь на несколько мгновений, так как в гостиной появилась Эльза Макссуэлл с фотографом. Женщины обнялись, и Эльза попросила нас сфотографироваться вместе у фортепиано для "Нью-Йорк Таймс". В тот день репетиция так и не состоялась.

Повторная встреча оказалась ненамного плодотворнее. Мы едва-едва взяли лишь несколько нот из "Отелло". Я чувствовал себя не в своей тарелке. Глория была обольстительной женщиной, и, признаюсь, мне никак не удавалось сосредоточиться на музыке. Впрочем, и она не проявляла большого интереса к "Отелло", а больше болгала и выпытывала подробности моей жизни. Ее помыслы в тот момент были обращены вовсе не на концерт для ветеранов.

Некоторое время наше знакомство продолжалось в таком же духе. Как-то вечером в "Метрополитен" Макссуэлл закинула удочку на тему о новой встрече с Глорией. И поскольку было известно, что Эльза любила устраивать нежную дружбу, я уклонился от предложения журналистки. На ее счету уже было несколько нашумевших знакомств. Самым знаменитым из всех была пара Али-Хан и Беттина. Затем она пыталась свести Ивонну Де Карло, знаменитую актрису, символ красоты в послевоенные годы, и баса Чезаре Сьепи. Но у этих не сладилось. Помню, Эльза Макссуэлл все время держала торчком

указательный палец, будто диктовала собеседникам какой-то закон и одновременно разъясняла, что возражения не допускаются. Статья, которая затем вышла в "Нью-Йорк Таймс" и еще в двадцати связанных между собой американских газетах, произвела на многих кошмарное впечатление. К счастью, Эльза питала ко мне симпатию и рассматривала меня как образцового итальянца. Однажды она приезжала к нам в Ланчениго. Мы обедали возле бассейна, и она без умолку трещала о красотах Италии и о наших общих знакомых в Нью-Йорке. У меня на голове была феска, а на лице борода, отпущенная специально к спектаклю "Отелло". Все это ужасно веселило Эльзу, и она чувствовала себя у нас как дома.

Вместе мы ездили на открытие фестиваля 1958 года в Венецию, являя собой сенсационную пару: "американская сплетница" и рядом тенор в темно-вишневом смокинге с черными шелковыми отворотами. Мы под руку прошествовали во Дворец Кино на Лидо, и Марио Рива указал на нас рукой зрителям в своем телерепортаже. Получалось, что я как бы намеревался показать театральному миру, что у меня есть подруга, способная распотрошить всех завистников. Вот так мы жили, вступая на порог революционных и все подряд ниспровергающих шестидесятых годов и являясь чуть ли не мифическими персонажами для Италии, которая еще не знала ни бума, ни массовой моторизации, ни автострад.

Однако не к чему было продолжать с Вандербилт игру, начатую Эльзой. Ситуация могла оказаться весьма двусмысленной. И потому с большим огорчением (Глория Вандербилт бы-

ла не только обворожительной женщиной, но и в высшей степени приятным человеком) я отказался от дальнейших встреч.

Тем не менее прошлое Глории вызывало у меня большое любопытство. Как могла такая молодая, красивая и богатая особа выйти замуж за мужчину, разменявшего седьмой десяток? Первая моя встреча со Стоковским, честно говоря, не привела к разгадке тайны. Я отправился к нему домой на Парк-авеню для совместной подготовки к концерту. В назначенный час я позвонил в дверной звонок, и мне открыла какая-то престарелая дама в халате, с платком на голове. Я объяснил: "Меня ожидает маэстро Стоковский. Я — Марио Дель Монако". Престарелая дама недоуменно поглядела на меня и ответила: "Да ведь маэстро Стоковский — это я!"

После этого анекдотического случая я достаточно хорошо познакомился со Стоковским и стал понимать Глорию. Наполовину поляк, наполовину ирландец, этот человек обладал каким-то магнетизмом. Совершенно седые густые волосы, неизменное радушие и непреклонная твердость. Его повадки в жизни были такими же, как и за дирижерским пультом. Высокого роста, поджарый, волевой, он дирижировал, заражая всех своим энтузиазмом. К тому же заключал в себе выдающуюся энергию. В семидесятилетнем возрасте Леопольд Стоковский походил на мальчика жестами, взглядом и силой духа в отношении к жизни. Словом, был, несомненно, великой личностью. Разумеется, когда не обвязывал голову платком.



На несколько лет я потерял из виду Марию Каллас. Но, читая газеты, можно было следить за личными и светскими перипетиями ее жизни — от самого начала брака с Онассисом вплоть до его завершения. Раз, в 1970 году, когда я оказался проездом в Риме, наши общие друзья сообщили мне, что там находилась и Мария. Остановившись в "Гранд-Отеле", она готовилась к премьере фильма "Медея", поставленного Пьером Паоло Пазолини.

Прошли годы, но Мария не утратила своей ироничности. По-прежнему готовая царапнуть, даже без всякого желания причинить боль. Сняв телефонную трубку, она сразу же спросила: "Ну, Марио, ты все такой же красавец?" — у нее было веселое настроение. Я подыграл. Мы немного пошутили о красоте артистов на сцене и в жизни. В конце разговора Мария пригласила меня на просмотр фильма, назначив встречу в "Гранд-Отеле" следующим утром.

Встреча оказалась очень искренней. Сменяли друг друга воспоминания, а вместе с ними и чувства, и грусть. Несмотря на свое поведение, Мария нуждалась в человеческой теплоте. Мы с волнением вспомнили прошлое, затем перешли на будущее. Она переживала весьма сложный период, будучи на излете как певица, но по-прежнему оставалась известной на весь мир личностью.

Не веря особенно в кино, она питала огромное восхищение Пазолини, однако знала, что участие в его "Медее" явилось для нее лишь экскурсией в чужое искусство. По сути дела, Мария была большой театральной актрисой и великой оперной певицей нашего века.

Ей предложили вокальную кафедру в одном знаменитом американском институте. Она спросила мое мнение об этом. Я ответил, что ей и без меня все известно. Видеть себя обучающей юных певцов руладам на родине, которая всегда являлась для нее отчасти мачехой, Марии представлялось невыносимым. Она всегда была великой звездой и таковой должна была остаться. Мария должна была жить в центре событий.

Разве только... Помню, я осторожно спросил ее, не считает ли она возможным возвратиться в Сирмионе, напомнил о Менегини, рассказал, что бывший муж только ею и бредит. Я частенько встречался с ним на курортах. Менегини был удивительный и трогательный человек. В своем возрасте, невзирая на пережитые разочарования, он любил Марию любовью юноши, чувствовал себя ее тенью и был счастлив находиться в ореоле ее сияния. Он превратил виллу на озере Гарда в алтарь с принадлежавшими ей предметами. Я как-то навестил его там, и он чуть ли не силой заставил меня осмотреть их все один за другим.

Но Марию вовсе не интересовала эта часть ее прошлого, а в будущем ей совсем не улыбалось стать всего лишь богатой синьорой на севере Италии.

Она сказала: "О возвращении не может быть и речи".

Я попробовал возразить. "Мария, дорогая, —

сказал я, — мне довелось быть свидетелем первых дней вашей любви в Вероне и Риме в начале пятидесятих годов. Я до сих пор вспоминаю Баттисту, который в слезах прощался с тобой, когда мы уезжали в Южную Америку. Ты ведь любила этого человека”.

“Вполне может быть, — согласилась она. — Однако обстоятельства меняются, и вместе с обстоятельствами меняются чувства. Мы не можем быть прежними. Кто бы мог подумать тогда, что я стану Марией Каллас?”

Этими словами и закончилась наша встреча. Время пропускает через себя лишь подлинные чувства. Теперь, столько лет спустя, всякие ссоры, соперничество, мелкие распри на сцене ушли куда-то в темные углы памяти. Оба мы были звездами и отчаянно цеплялись за эту нашу роль. Теперь же, должен признаться, мне очень и очень не хватает этой необычайной женщины. Порой случится услышать что-нибудь в ее исполнении, и комок подступает к горлу. Я вновь вижу нас обоих молодыми, блестящими, горячими и настойчивыми. И с гордостью вспоминаю, что я был первым излюбленным партнером Марии и даже в какой-то степени помог ей подняться до сказочных высот.



В последние годы своей карьеры я наблюдал эволюцию — а может быть, упадок? —

оперного искусства. Певцы понемногу отходили на второй план, зато главными героями беззастенчиво становились режиссеры и оркестровые дирижеры. Повсюду заговорили о "Богеме" Дзеффирелли, "Травиате" Висконти, "Трубадуре" фон Караяна, а ведь во времена Шаляпина никому и в голову бы не пришло даже заикнуться о "Борисе Годунове" Станиславского или Санина.

Неужели с появлением технических средств, которые сегодня позволяют режиссеру достигать особых ошеломляющих эффектов, начался закат великих имен бельканто? Конечно, отсутствие электричества в XIX веке делало весьма приблизительным освещение сцены, тогда как сегодня режиссеры, в том числе пришедшие из кино, обретают в опере пространство для своих изысканий. Художники получили доступ к синтетическим материалам, покончив с рабской зависимостью от картона. Но синтетические материалы, позволив раскрыться режиссеру и художнику, ограничили возможности певца, поглощая голос и скрадывая столь выигрышный эффект, каким является звуковая реверберация. Недавно стали применять стеклопластик, однако он ненамного улучшил положение. Кроме того, над певцами учинили какую-то актерскую революцию. Жесты теперь должны быть менее "мелодраматическими", грим — не столь тяжелым, и вообще актерская игра одержала верх над собственно оперой. Не случайно поэтому Мария Каллас получила столь громкую славу в наше время. Достоинства сопрано у нее объединялись с достоинствами крупной драматической актрисы.

Лично мне довелось пережить несколько замечательных и даже в чем-то гротесковых эпи-

зодов, связанных с этими изменениями. Особенно хочется упомянуть о следующем. Дело происходило в 1955 году на веронской Арене, где Роберто Росселлини ставил "Отелло". Этот пример можно даже назвать образцовым. Росселлини не проявлял ни малейшего интереса к певцам, и вся его режиссура ориентировалась на световые эффекты и передвижения масс. Присутствовавшая на репетициях его тогдашняя жена Ингрид Бергман посоветовала мужу упрятать подальше хористов как "дурной антиэстетический элемент".

Росселлини четырежды вызывал меня на репетиции, чтобы ставить со мной мизансцены, и четырежды не являлся сам, однако его замысел постановки общих планов был грандиозен. Он задумал сделать более реалистичным и более драматичным ураган в первом акте с помощью искусственного тумана, в котором легко будет создать игру света. Здесь и проявилась его ограниченность режиссера, который совершенно не разбирается в проблемах оперы. Если бы он все-таки встретился со мной и мы обговорили все мизансцены и мои выходы, можно было бы вполне избежать имевших место досадных последствий.

По замыслу Росселлини, Отелло должен был выйти и спеть знаменитую арию "Честь и слава! Мы флот врагов разбили в бою морском", окутанный густым облаком дыма. Добиваясь имитации урагана, режиссер распорядился поджечь в огромном металлическом ящике серу, пиротехнический порошок и смоленый канат. Сцена, надо отдать должное, выглядела в высшей степени эффектно, но годилась скорее для киноплетки, нежели для оперы. Что же произошло в действи-

тельности? Повалил густой, едкий дым, еще более невыносимый оттого, что его гнали и кружили несколько вентиляторов. Дым был направлен как раз в сторону корабля, на котором мне предстояло появиться.

Я немедленно почувствовал сильнейшее раздражение в горле и в конце первого акта заметил, что голос садится. Положение осложнилось. Второй акт "Отелло" гораздо труднее для певца, и начинать его в столь невыносимых условиях было попросту невозможно. Кое-как сняв раздражение с помощью горячего чая, я все-таки сумел провести акт от начала до конца. Но, возвратившись в гримерную, явственно ощутил, что продолжать не в силах. Впрочем, торопиться с выводами не стал, а подождал полчаса в надежде, что положение улучшится. Однако безрезультатно. Не оставалось ничего другого, как заявить о своем отказе. Я начал разгримировываться и попросил дирекцию срочно подготовить для замены другого певца.

Тут в артистической появились Тоти Даль Монте и моя мать, обе донельзя огорченные. Мама буквально не находила себе места. Но Тоти Даль Монте сказала: "Знаешь, Марио, если ты сейчас же не проявишь себя должным образом, то завтра газеты всего мира объявят о твоём уходе со сцены".

В нерешительности я отложил еще на некоторое время принятие окончательного решения. Прошло почти четверть часа, прежде чем мое горло понемногу вернулось в прежнее состояние. Я вновь приклеил бороду, немного подправил грим и вышел на сцену. Публика словно взбесилась от долгого ожидания. Двадцать тысяч человек встре-

тили меня негодующим шумом и свистом, которых мне не забыть никогда. Это был ураган по-сильнее придуманного режиссером Росселлини. Зрители, не ведая о том, что произошло на самом деле, полагали, что причиной задержки стала какая-нибудь моя своевольная выходка. На несколько минут Арена превратилась в самый настоящий "Дантов круг".

Нужно было как-то восстановить контакт с публикой. Подняв обе руки, я вышел на про-сцениум. Воцарилась тишина. Принеся извинения за задержку, я объяснил, что не повинен в ней, и добавил: "Дождитесь конца спектакля, а уж тогда решайте — освистать меня или нет". К счастью, я спел весьма удачно, и опера завершилась огромным успехом. Люди дождались меня у выхода из Арены, подняли на руки и пронесли до самых дверей ресторана "Три короны". Все получилось настолько хорошо, что меня удостоили премии "Золотая Арена".

Но риск был действительно велик, и я не мог оставить это дело без публичного протеста. Журналисты потребовали сведений, и я подробно разъяснил суть происшедшего. Тогда оскорбился Росселлини. Разгоревшаяся полемика едва не довела нас до суда. Я заявил, что режиссер не имеет ни малейшего представления об оперном театре. Оба наших адвоката в конце концов убедили и меня, и его, что случившееся никоим образом не повлияет на популярность кого-либо из нас обоих. Адвокат Росселлини выступил в роли миротворца. "Дель Монако, оставьте. Ведь вы получили "Золотую Арину" именно за этот спектакль..."

И я не стал настаивать. Дело само по себе было не слишком важным. К тому же лично я

ничего не имел против Росселлини. Происшедшее было симптоматично в отношении всего, что началось в последующие годы.

Если в "Отелло", где хозяйничал Росселлини, я рисковал голосом, то "Аида", поставленная Пабстом на той же Арене, явилась смехотворным примером гегемонического наступления режиссеров. Пабст решил ошеломить публику сценой триумфа, поставленной по-голливудски, с колоссальным размахом. Он запланировал движение огромных масс статистов, роскошные костюмы и животных. Именно животные и затащили его в комическую ловушку.

Он раздобыл в каком-то цирке пару крупных слонов, которым предназначалось с двумя седоками открыть на сцене победное шествие Радамеса. По замыслу Пабста, толстокожие великаны должны были, приблизившись к трону фараонов, замереть неподвижно справа и слева от него. Однако режиссер не учел характера этих животных. Едва послышались ликующие трубные звуки триумфального марша, один из слонов, видимо, очень разволновался. Результатом его трепетной взволнованности явилось колоссальное количество экскрементов, которые, шлепнувшись на сцену, словно бомба, нанесли основательный урон одежде и обуви целой группы хористов и статистов. Можете себе представить, как столь неожиданное событие восприняли в партере. Однако этим не кончилось. Мгновение спустя из-за кулис выпорхнули четверо танцовщиков. Не ведая о том, что произошло, они изящной балетной пробежкой устремились к центральной части просцениума, и тут двое из них, поскользнувшись, распластались на предательской жиже.

Раздался взрыв громового хохота, который отнюдь не убавился, когда появились двое странных древних египтян, каждый из которых держал в руках ведро с опилками, щетку и совок. Несмотря на то что они старательно пытались придать архаическое достоинство своей операции, публика тут же обрушила на них шквал издевок. Весь спектакль оказался смазан этим злосчастным случаем, и сразу же по окончании дирекция Арены вызвала Пабста, дабы отговорить его от дальнейшего использования слонов. Пабст вполне обоснованно возразил, что слоны вовсе не обязательно будут на каждом представлении вести себя подобным образом, но в конце концов был вынужден уступить, и его уступка вылилась в еще более непредсказуемые последствия.

На место слонов поставили двух верблюдов. В красивых сбруях, нагруженные шкурами, золотом, коврами и слоновой костью — военными трофеями Радамеса, — они расположились, как и их предшественники, по обеим сторонам трона. Но и на этот раз серебристые трубные звуки возымели свое провокационное действие. Один из верблюдов принялся обильно поливать сцену, и все актеры, солисты, оркестр и публика с ужасом увидели, сколько жидкости способно вместить в себя это жвачное животное. Самое ужасное было то, что сцена Арены имела достаточно сильный наклон к просцениуму, и резвый ручей побежал прямо на будку суфлера. Тот едва успел, все побросав, спастись где-то под сценой, как неумолимый поток под восторженный рев публики обрушился на его рабочее место. Вновь режиссер, хоть и маститый, но пришедший из кино, пренебрег элементарными правилами осто-

рожности, соблюдения которых требует не только оперный театр, но и театр вообще.

Анекдотов такого рода существует бесконечное множество. В опере, как и в жизни, драма переплетается с комедией. Помню, например, самую первую "Аиду" в своей жизни, которую я исполнял в Термах Каракаллы на спектакле в честь Евы Перон. Согласно режиссеру, я должен был появиться в сцене триумфа Радамеса на квадриге, запряженной четверкой фантастических белых лошадей с плюмажем. Лошади должны были вынести меня галопом к рампе и в последний момент замереть как вкопанные, сдерживаемые возницей. Сцена прошла безукоризненно и вызвала восторг зрителей. Но вообразите, какво мчаться к пропасти оркестровой ямы, уповая лишь на то, что лошади достаточно вышколены, чтобы остановиться в нужном месте!

Зато после спектакля я имел возможность познакомиться с Евой Перон. Ее проводил в мою гримерную тогдашний премьер-министр Де Гаспери. Ева долго поздравляла меня. Она спросила, не собираюсь ли я приехать на гастроли в Буэнос-Айрес. Ее восхищение было на самом деле искренним, поскольку, когда я действительно приехал в театр "Колон", она слушала в моем исполнении "Тоску" и "Турандот". В ней было нечто от жрицы. Изумительная женская красота и обаяние по-королевски сочетались в ней с властным величием. Помню ее диадему, ее бриллиантовое кольцо, неповторимую прическу. Но божественный облик не мог скрыть ее человеческих чувств. Она искренне призналась, что осталась в восторге от спектакля. Облик Терм Каракаллы произвел на нее, как и на всех американцев, сильнейшее

впечатление. Она ощущала звучание истории как человек, осознающий, что он сам вошел в историю. Я внимательно наблюдал за Евой, стараясь подметить какой-либо жест, присущий политическому лидеру, которого боготворили миллионы "дескамисадос", но видел только милую женщину с тенью печали в глазах. Она словно предчувствовала недалекий конец своей беспокойной жизни. Ей не было и тридцати лет.



"Аида", наряду с Термами Каракаллы, поразила и фантазию Майка Тодда, в будущем третьего мужа Элизабет Тейлор. Летом 1954 года он вознамерился заснять сцену триумфа в качестве одного из самых значительных эпизодов документального фильма, который он снимал во всем мире для своей запатентованной системы показа — нового варианта синерамы под названием "Тодд А.О."

Тодд мечтал заснять второй акт "Аиды". Я был главным действующим лицом, и, следовательно, ему надлежало договориться со мной. Мы встретились в римском отеле "Эксцельсиор" и говорили долго, но расплывчато. Тодд пустился объяснять, как работают синхронно три кинокамеры и как следует использовать пленку шириной в 70 мм. "Кинематограф будущего, — пояснял Тодд, — это гигантский экран, который со-

ответствует углу зрения в 180 градусов". Его замечательное предсказание так и не сбылось, по крайней мере до сих пор. Тодд обладал любопытным методом убеждения. Он выразил удовольствие по поводу моего участия в фильме так, словно я сам его об этом просил, но обошел молчанием условия контракта. Его разговор напоминал коктейль из хвастливой болтовни и перемешку с жадой активной деятельности. Хвастун он был вполне симпатичный, но как деловой человек оказался весьма неприятным.

Чтобы дать приблизительное представление о его системе работы, достаточно сказать, что в отеле "Эксцельсиор" он приспособил под свою контору апартаменты, где держал трех или четырех секретарш, одной из которых была дочь Валли Тосканини. Тодд одновременно разговаривал по двум или трем телефонам, совершая акробатические прыжки по дивану. Маленького роста, коренастый, он представлял собой сгусток чистой энергии и обещал всем подряд моря и горы. "No problem"¹, — повторял он то и дело и, запрашивая, например, осветительную аппаратуру на киностудии, тут же отдавал распоряжение своему адвокату по налоговым делам в Техасе и разговаривал о делах на бирже с компаньоном в Нью-Йорке. Когда три года спустя до меня дошли сведения о его браке с Лиз Тейлор, это меня совершенно не удивило. Что еще могло настолько обаять беспокойную кинозвезду тех лет, нежели отчаянный динамизм, самоуверенность и способность Тодда ворочать огромными суммами денег?

Все выглядело довольно расплывчато, и я

¹"Нет проблемы" (англ.).

ожидал новой встречи для определения условий контракта, когда вдруг на следующий вечер обнаружил, что перед сценой в Термах Каракаллы установлены три пресловутые кинокамеры. Я потребовал от дирекции театра объяснений, и маэстро Гуидо Сампаоли, который в ту пору был художественным руководителем, сообщил, что ни с римской Оперой, ни с оркестром, ни с прочими актерами и солистами не были подписаны соответствующие контракты.

Что же означало это давление со стороны Тодда? Чистой воды пиратство? Я дождался его приезда в Термы и напрямик спросил, каковы его намерения в отношении труппы. Выказав большое удивление, Тодд заявил, что выплачивать какое-либо вознаграждение не намерен. Реклама, пояснил он, которая будет всем нам обеспечена благодаря его синергаме, сама по себе явится более чем достаточным гонораром.

Ответ меня не убедил. Тодд вел себя нагло. Разговаривая со мной, он одновременно отдавал распоряжения техникам, словно наша беседа была мелкой формальностью. Я ответил, что его посулы относительно рекламы меня не волнуют. Тодд стал настаивать тоном человека, который все равно сделает по-своему. И я сказал: "Мистер Тодд, немедленно уберите свою аппаратуру, иначе я отказываюсь начать спектакль".

Тодд пришел в бешенство. Он принялся угрожать, что оповестит всю Америку о том, как ведут себя итальянские артисты, и я ответил, что его угрозы — пустой звук. "Мне прекрасно известно, — заявил я, — какой вес и какую власть имеет AGMA (Американский профсоюз работников сцены. — *Прим. перев.*), и я уверен, что и по ту

сторону океана меня никто не упрекнет, напротив, осудят именно вас. Ваши претензии абсурдны: вы вздумали бесплатно эксплуатировать труд всех участников спектакля — оркестра и солистов — в своих частных интересах. Отчего же нам, итальянцам, опасаться за свое поведение?"

Тодд прекратил разговор и гордо удалился. Уверенный в том, что перешагнет через меня, он попытался добиться от дирекции Оперы того, в чем я ему отказал. Со своей стороны я не терял уверенности в своей правоте и, расположившись в гримерной, стал ждать, чем все это кончится. Разумеется, у Тодда ничего не вышло. Без четверти десять ко мне пришли сообщить, что кинокамеры убраны, спектакль начался вовремя.

Год спустя я смог убедиться в том, насколько правильным было мое интуитивное решение не поддаваться наглости Тодда. Я находился в Нью-Йорке и, узнав, что в одном из кинотеатров показывают документальный фильм производства компании "Тодд А.О.", отправился ради любопытства посмотреть. Зал был разделен надвое гигантским экраном, который, наряду с большим количеством динамиков, действительно создавал ощущение подлинного реализма. Началась сцена триумфа Радамеса из "Аиды". Она шла в исполнении другой труппы, но Радамес, в роли которого по первоначальному плану предстояло появиться мне, был заснят с такого огромного расстояния, что разглядеть лицо солиста оказалось совершенно невозможно. Хваленая реклама Тодда обернулась полной бессмыслицей.



Жизнь даровала мне привилегию сполна и безмятежно насладиться годами моего наивысшего успеха. Ничто не препятствовало моей карьере, ничто не осложняло мне личную жизнь. Мы с Риной почти всегда были неразлучны, и она по-прежнему оставалась моей незаменимой советчицей, точно так же, как в Риме, когда мы вместе учились на курсах усовершенствования. Рина, досконально владея техникой пения, знала обо всех проблемах оперного театра и умела вовремя распознать ловушки, таившиеся в контрактах. И если бы только она захотела, то могла бы сделаться прекрасным менеджером. Она скрупулезно вела дела, касающиеся нашей виллы, и заботливо растила наших детей.

В каком-то смысле Рина была и ангелом-хранителем. Она помогала мне правильно оценить успех или не поддаться мелочному огорчению. Всегда веселая и энергичная, она обладала фантастической способностью устанавливать отношения с людьми. Именно Рине я обязан тем, что многие годы с ней протекли не только без драм, но и без огорчений. С присущим ей умом и тактом она умела, особенно за границей, не выглядеть эдакой типичной назойливой итальянской женой. Наоборот, всегда первая иронизировала, если какая-нибудь из моих почитательниц пыталась зайти слишком далеко, а ирония, как известно, в такого рода делах становится чуть ли не оружием.

Об этих фантастических годах я сохранил самые приятные воспоминания. Были забавные эпизоды, анекдотические ситуации. Кое-чем мне хочется поделиться. Один из наиболее курьезных случаев произошел в Испании, куда меня пригласили петь "Отелло" в мадридском театре "Кальдерон" в старом зале, временно заменявшем сцену королевского театра. Успех спектаклей превзошел все ожидания, и испанские импресарио засыпали меня предложениями. Одним из наиболее настойчивых оказался некий адвокат Феррер из Сан-Себастьяна, сын одного моего давнего знакомого. Еще в 1947 году я пел при посредничестве его отца в Сан-Себастьяне и в Сантандере "Кармен", "Тоску", "Аиду" и "Богему". Феррер был видным деятелем в стране басков, лидером общественного мнения как в музыке, так и в делах культуры вообще.

Наконец, дабы заполучить мое согласие, он позвонил мне в отель "Ритц", пробившись сквозь все препоны тогда еще далеко не идеальной испанской телефонной сети, и попросил телефонистку соединить его с "сеньором Де Монако". После некоторой паузы ему ответили, что "сеньор Де Монако" занят на пресс-конференции с видными деятелями Мадрида. Феррер предпочел дожидаться у телефона. Прошло полчаса, и телефонистка сказала, что попробует соединить его с первым секретарем в соседних апартаментах.

Славный адвокат Феррер премного удивился тому, что у меня в отеле "Ритц" двое апартаментов и несколько секретарей. Главным образом его обеспокоил размер будущего гонорара. Если он привык к такому уровню жизни, подумал адвокат, то и гонорар запросит сказочный. Со-

вершенно машинально, ожидая у телефона, он решил немного повысить сумму.

Еще несколько минут спустя его наконец соединили с "сеньором Де Монако" собственной персоной. Феррер сразу же назвал свою сумму и в ответ услышал: "Мне очень жаль, господин Феррер, но петь я не стану".

Феррер, что-то молниеносно подсчитав в уме, сказал: "Хорошо, сеньор Де Монако, но что вы скажете, если я увеличу сумму гонорара до трех тысяч пятисот долларов?"

На другой стороне провода вежливый голос произнес: "Я уже сказал вам и повторяю, что о пении не может быть и речи".

"Но, позвольте, — простонал Феррер, — почему же в Мадриде вы соглашаетесь выступать за такую плату, а в моем театре петь отказываетесь?"

"По той простой причине, — ответил уже откровенно развеселившийся голос, — что я — князь Раньери Ди Монако, а не тенор Дель Монако".

Еще одно забавное событие относится к 1959 году. Был конец января, и мне нужно было из Сан-Франциско попасть в Токио. Честно говоря, на самолете лететь не хотелось. Слишком много лет я только и делал, что в ожидании пересадок сидел в аэропортах всего мира. Мне пришло в голову, что вполне можно устроить себе несколько дней беззаботного отдыха в приятном круизе через Тихий океан на хорошем корабле. Но когда встал вопрос о билетах, выяснилось, что регулярного морского сообщения, по крайней мере в этот период года, между калифорнийским побережьем и Японией не существует, и находившийся со мною Бинг, директор нью-йорского те-

атра "Мет", посоветовал выйти из положения другим способом. "Существуют очень удобные торговые суда, — сказал он, — на которых предусмотрены кабины для пассажиров, причем весьма комфортабельные". Взявшись за дело, он раздобыл билет на крупный торговый корабль.

Пассажиров на борту было очень мало. Помню среди них протестантского пастора с женой и тремя детьми (один из которых — классический американский мальчишка-погромщик, наводстрившийся без промаха бить в цель апельсинами. Целью служил я). Мне удалось погрузить на судно небольшое фортепиано, чтобы поддерживать себя в форме и разучивать партии. Однако последующие одиннадцать дней плавания отнюдь не стали лучшими в моей жизни. Впрочем, всегда полезно осваивать новое. Корабль следовал каким-то маршрутом, который капитан назвал "медвежьим путем", наиболее близко лежащим к Северному полярному кругу и самым коротким для пересечения Тихого океана. Бывали моменты, когда нам с Риной казалось, будто мы находимся в подводной лодке. Волны вздымались так высоко, что корабль пронзал их насквозь. Наш иллюминатор был вечно забрызган, и мы почти не видели неба. Да и в тех редких случаях, когда, презрев ледяной ветер, мы выбирались на палубу, небо оказывалось серым, тусклым и сливалось с морем и туманом.

Так или иначе, все прошло достаточно удачно. В самый последний день вблизи берегов Японии океан наконец-то успокоился, и даже проглянуло бледное солнце. Тут-то, во время прощального обеда, капитан, этот современный морской волк, с ангельской безмятежностью сообщил, что

груз корабля составляли гвозди и взрывчатка!

Кусок застрял у меня в горле. Перед мысленным взором пронеслось все наше плавание. Где-то посреди моря я, Марио Дель Монако, источаю рулады в своей каюте, а мальчишка-сорванец готовится обстрелять меня апельсинами. В студеных северных водах Тихого океана я преспокойно распеваю, сидя на гвоздях со взрывчаткой!



Я уже упоминал иронию Рины по адресу моих чрезмерно горячих поклонниц. В 1956 году в Лос-Анджелесе на ее долю действительно выпало испытание. После одного из спектаклей, на банкете, ко мне приблизилась весьма привлекательная женщина, как оказалось, тридцати с лишним лет, из Техаса, владелица нефтяных скважин в Калифорнии. Она заговорила со мной об оперной музыке, стала расспрашивать о карьере, словом, точно так же, как это делали все, кто стремился завязать дружбу. Празднество было устроено с поистине голливудским размахом. Я только что спел "Андре Шенье" в зале "Шрайн аудиториум", и поздравить меня пришли многие знаменитости тех лет, например Джанет Гейнор, великая инженерно довоенного экрана, а также Кларк Гейбл. Моя рыжеволосая миллиардерша с безукоризненной косметикой на лице и нежнейшими чертами принялась шутливо кокетничать со мной. Она подцепляла креветки в огромной чаше и кормила меня с вилки. Я, конечно, подыгрывал ей. Вокруг хохотали, и все мы уже вы-

пили порядочную дозу коктейлей.

Все ограничилось креветками, и я совершенно забыл про это. Однако несколько дней спустя, когда я пешком направлялся по Уилшир-Булвар с его самыми роскошными в мире магазинами, из гостиницы в соседний кинотеатр (кино очень полезно, так как вынужденное молчание бережет голос), ко мне подкатил "кадиллак" с открытым верхом. За рулем сидела та самая рыжеволосая красавица из Техаса. Она пригласила меня "прокатиться" по голливудским холмам. И мы с ней сначала проехали, а потом сидели в каком-то баре, много шутили. Солнце, коктейль в высоком стакане, теплый южно-калифорнийский ветер, ее духи из каких-то субтропических растений — все это разгорячило меня. Возник небольшой флирт. Затем миллиардерша отвезла меня обратно в отель.

Само собой подразумевалось, что дело на том и кончится. Но, к моему большому удивлению и смущению, моя жена получила письмо. Оно было совершенно деловым по постановке вопроса и языку, и речь в нем действительно шла о сделке. Только предметом сделки был я. В своем письме тexasка сообщала моей жене, что намерена купить меня у нее! В простых и вежливых выражениях она просила жену согласиться на развод, который я у нее попрошу, и прилагала к письму банковский чек. Предполагалось, что Рина сама назначит цену. Разумеется, мы долго хохотали. Напрасно я старался выпытать у жены, во сколько она меня оценивает. "Уймись, Марио, — отвечала Рина. — Дождешься, что я тебя действительно продам!"

Куда менее приятными оказались два эпи-

зода с полицией. Первый произошел в Далласе, куда я отправился петь "Аиду". На следующее утро после премьеры, в черном в полоску костюме и широкой соломенной шляпе, я выходил из купе специального поезда, арендованного для проживания и перевозки труппы театра "Метрополитен", включая хор и оркестр, когда меня остановил некто в штатском, предъявив удостоверение ФБР.

Я выразил недоумение и спросил, что ему надо. В ответ человек приказал проследовать с ним в ближайший полицейский участок. Я протестовал, требуя объяснений. Тут, к счастью, подошли тенор Курт Баум и маэстро Клева, но полицейский был неумолим. Баум с Клевой напрасно растолковывали ему, что я известный итальянский оперный певец. Агент утверждал, что я как две капли воды похож на какого-то преступника "в розыске". Его подозрение, конечно, вызвал мой странный облик. Кто, по его мнению, если не гангстер-мафиозо, мог разгуливать по вокзалу в полосатом костюме и широкополой соломенной шляпе? Как можно было не признать его правоту?

Чего только не потребовалось, дабы убедить его. Баум и Клева лично ходили за моим паспортом, предъявляли свои документы, объясняли, что поезд специально арендован нью-йоркским театром "Метрополитен-Опера". Ситуация разрешилась лишь с появлением театрального администратора.

Еще одно приключение, по-видимому более опасное, произошло в Бразилии. Я находился в Рио-де-Жанейро на гастролях с неаполитанским театром "Сан-Карло". Чтобы добраться до Сан-

Паулу, где продолжались гастроли, я взял напрокат автомобиль. За рулем сидела Рина, которая, как назло, оставила дома свое международное водительское удостоверение. В то утро мы почему-то не купили местные газеты и находились в полном неведении о том, что группа повстанцев похитила американского консула. На автостраде нас дважды останавливали пикеты полиции, но полицейские отпускали нас, едва заглянув в кабину. Наш облик внушал им доверие, и они не спрашивали документов. Однако на третьем пикете, по пути через какой-то лес, в двухстах километрах от Сан-Паулу, мы так просто не отделались. Полицейские потребовали у нас документы и обнаружили, что водительское удостоверение Рины не действительно в Бразилии. Они повели ее к себе в будку, а мне приказали ждать в машине. Прошло не менее четверти часа. Рина не возвращалась, и я в беспокойстве решил узнать, что там происходит. Рина спорила в будке с двумя полицейскими. Они повторяли, что ее права недействительны и что ехать нам дальше нельзя. Вдруг один из них начал пристально разглядывать меня в упор, после чего оба пустились что-то обсуждать. Было ясно, что речь идет обо мне. Я решил, что они наверняка видели мою фотографию в газете, и уже собрался было растрогаться таким вниманием, как вдруг мой взгляд упал на большой фотоснимок на стене. Это был разыскиваемый преступник, бывший летчик военной авиации. Его лицо не представляло собой ничего особенного, за исключением, пожалуй, одного: это был вылитый я.

Растроганность мгновенно сменилась опасением. Полицейские допрашивали меня, будучи

совершенно убеждены, что я и есть тот самый дезертир-повстанец. Я пытался, как мог, ликвидировать недоразумение. Объяснил, что накануне вечером был в гостях у губернатора Рио-де-Жанейро, и попросил позвонить ему, чтобы все сразу разъяснилось. Но это оказалось тактической ошибкой: губернатор сидел слишком высоко для двух простых дорожных полицейских. Они приняли это за мою уловку, решив, что я пугаю их легендой, которую они не в состоянии проверить, и заявили, что нам придется сидеть здесь всю ночь до утра, пока все не выяснится.

Это была катастрофа. Напрасно я объяснял, что вечером меня ждут в Сан-Паулу, где я должен петь "Отелло" в Муниципальном театре. Полицейские лишь посмеивались, не веря ни одному моему слову. Наконец один из них спросил: "А чем вы докажете?"

Меня осенило. Если уж доказывать, что я тенор, то не лучше ли попросту спеть? И без всякого предупреждения запел во все горло "O sole mio". Полицейские обомлели. В будку прибежали остальные, те, что дежурили на дороге, и все стали слушать мое выступление, а в конце бурно зааплодировали.

"Уважаемый сеньор, — сказал тот, что был похож на начальника, — можете ехать дальше, я уверен, что повстанцев с таким голосом не бывает". Они извинились и проводили нас до машины. Даже то обстоятельство, что у Рины не было международных прав, потеряло всякое значение. Однако меня предупредили, что на пути будут еще два пикета.

"Дайте мне какой-нибудь пропуск", — попросил я.

Они со смехом ответили: "А вы им спойте. Этого более чем достаточно! И гораздо приятнее".



Несколько другое приключение произошло со мной в Мексике. Одна телевизионная компания ангажировала меня на четыре фильма, которые должны были субсидироваться фирмой "Домек", производящей крепкие напитки. В Мексику я не приезжал добрых 18 лет, после 1951 года, когда со мной подписывал договор Каранца Кампос, директор театра "Бейас Артес". Я пел тогда семь опер: "Андре Шенье", "Отелло", "Мефистофеля", "Адриенну Лекуврер"; "Манон", "Аиду" и "Баттерфляй". После дебюта в "Шенье" на фасаде театра появилась светящаяся надпись: "Марио Дель Монако — крупнейший в мире драматический тенор". "Аиде" тоже сопутствовал успех. Со мной пела Мария Каллас, и наше исполнение стало эпохальным. Студия грамзаписи "Сетра" записала его прямо на спектакле, и эта пластинка до сих пор остается одной из лучших наших совместных записей с Марией.

После стольких лет я был встречен с неописуемым теплом и симпатией. Телевидение вело прямой репортаж о моем прибытии в аэропорт. Вокруг толпились поклонники и журналисты. Один из фильмов должны были снимать на маленькой арене при ферме, где выращивают бы-

ков, милях в сорока от Мехико. Неподалеку от фермы находилась деревушка, видимо, из числа самых бедных в мире. Горстка домишек, выманных белой известью, точь-в-точь как в фильмах типа "вестерн-спагетти". В центре деревушки одиноко стоял открытый прилавок, выполняющий функцию продовольственного магазина, заваленный копченой колбасой и мясом, которые буквально скрывались под толстым слоем мух.

Неподалеку же от всей этой нищеты и убожества возвышалась совершенно невероятная барочная церковь. Днем и ночью ее охраняли вооруженные солдаты, и войти внутрь можно было, только обладая особым разрешением. Церковь специально открыли ради того, чтобы мы засняли там несколько сцен. Меня сразило невиданное количество богатств внутри. Там не было ни одного квадратного сантиметра стены без украшений. Повсюду находились многоцветные деревянные скульптуры, и повсюду — изобилие золотых украшений и религиозных изображений, усыпанных драгоценными камнями. В этом немыслимом месте мы отсняли сцену из "Лоэнгрина". Мне никогда не забыть любопытный, неповторимый и волнующий контраст: под музыку Вагнера здесь соседствовали необычайная католическая мешанина и местная индейская культура, корни старой Европы и корни Нового Света.

Завершив сцену, я присоединился к остальной части труппы в таверне, смахивающей на плод фантазии какого-то киносценариста. Нам подали похлебку, куда нужно было макать хлеб. На середину стола поставили большую деревян-

ную миску — одну на всех. Это стало вторым сильным ощущением дня: хлеб, пропитанный похлебкой, оказался до того острым, что все мы, отведав его, долго сидели со слезами на глазах.

Но все это было лишь преамбулой к настоящей экзотике. Третье ощущение дня было самым сильным. Нас привели на маленькую арену, где я облачился в кожаное одеяние, каким пользуются тореро на тренировках. По сценарию требовалось, чтобы я, раздразив быка, изобразил его мнимое убийство. Устроители дали гарантию, что особых проблем не возникнет. Настоящий местный тореро объяснил мне, как нужно двигаться, держать шпагу и обращаться с мулетой. Режиссер заверил, что бычки еще юные и абсолютно безопасные. Все же на всякий случай тореро-инструктор будет в любой момент наготове.

Однако все получилось совсем не так. Не успел я оказаться за оградой, радуясь возможности испытать новые для себя ощущения, как передо мной, страшно сопя, появилось огромное черное чудовище с двумя мощными рогами. Ничего себе теленок! Мы взглянули друг другу в глаза. Но если я глядел на появившегося перед собой страшного зверя испуганно, то взгляд быка был тупым и недобрым. Животное явно не желало понять, что все это шутка и что задуманная коррида — лишь кинематографический трюк.

Я начал совершать нужные движения, в то время как присутствующие принялись кричать: "Оле́, торо! Оле́, торо!" и "торо" — бык — не стал их разочаровывать. Как следует вспахав рогами песок арены, он с низко опущенной головой бросился прямо на меня. Я — по понятной

причине — не стал его дожидаться, а, побросав и шпагу, и мулету, выскочил за пределы арены. Режиссер стал меня уговаривать, объяснять, что никакой опасности нет и в помине. Пришлось столь же твердо и недвусмысленно разъяснить ему, что я — оперный певец, а не тореро. Сошлись на компромиссе. Я выйду на арену, но бык будет другой, гораздо меньших размеров, а уж режиссер позаботится, чтобы тот выглядел на пленке огромным и страшным. И вот я стою перед этим другим быком. Он, конечно, не такой громадный, как первый, но точно так же не питает симпатии к моей персоне. Однако делать нечего, и с сердцем, бьющимся прямо в горле (высокогорье тоже сказывалось: мы находились на высоте почти трех тысяч метров над уровнем моря), я приближаюсь к быку, размахивая мулетой. Бык пристально наблюдает за мной, вспахивает рогами песок, но не нападает. Режиссер тем временем отснял несколько метров пленки и стал просить меня встретиться на арене с первым быком.

Когда я отказался, они изобрели трюк: сняли со стены соседнего ранчо чучело бычьей головы и привязали его к странному механизму наподобие велосипедного колеса. Помощник режиссера манипулировал головой на колесе при помощи некоего подобия руля, позволявшего ему оставаться за кадром. Так нам удалось искусственно изобразить нападение быка на человека. Для потомков я был запечатлен наносящим быку смертельный удар шпагой, как заправский матадор.



В 1959 году я был приглашен в Советский Союз. Только что закончилась "холодная война". Был июнь. За месяц до этого советская противовоздушная оборона сбила американский самолет-шпион, взяв в плен пилота Пауэрса. Итальянский президент Гронки еще не ездил в Москву, а отношения между Италией и СССР были слабыми и не всегда теплыми.

Конечно же, мне было чрезвычайно интересно познакомиться с этой поистине иной планетой. В то же время я испытывал волнение: в каком-то смысле мне, Марио Дель Монако, предстояло растопить лед, накопившийся за все предшествовавшие годы в культурных отношениях между обеими странами, принадлежащими к различным системам и не всегда дружественными. Столь трудная задача требовала не только умения и таланта, но и везения.

Мы с Риной выехали поездом из Тревизо. По приезде в Варшаву нам показалось, что нужно перебраться на другой вокзал. Мы взяли такси и, проехав через весь город, оказались на небольшой деревянной станции, обогреваемой старой печкой. Произошла ошибка, но она позволила нам увидеть что-то за пределами туристских маршрутов, которых, кстати, в те времена было еще немного. На границе с СССР польский пограничник узнал меня по паспорту. Он принялся жестикулировать и мимикой с большим юмором изобра-

жать поющего человека. Было очень приятно убедиться в том, что популярность артиста, преодолев существовавший в те времена так называемый "железный занавес", способна проникнуть в другую половину мира.

В Москве мне довелось испытать некоторые из наиболее сильных впечатлений своей жизни. Предстояло исполнять "Кармен" в Большом театре, и накануне вечером мне захотелось составить себе представление о московской публике. В программе стояла "Аида". Певцы показались мне очень хорошими, а некоторые — поистине замечательными. Тем не менее публика аплодировала вяло, не выказывая большого восторга по адресу более чем достойного исполнения. Я забеспокоился. К тому же я не был знаком с советскими артистами и музыкантами, вместе с которыми мне предстояло участвовать в спектакле, и между нами вполне могли возникнуть недоразумения.

Вечером в день премьеры театр был переполнен. Приехал Н. С. Хрущев. Непосредственно перед этим он открыл сельскохозяйственную выставку. После спектакля в фойе Большого театра сказал нашему послу Пьетро Марки: "Как жаль, что у нас в СССР нет такого артистического дарования, как Дель Монако". Ему действительно очень понравилось, и он аплодировал от всей души. Но и успех у публики был грандиозный. После одной из арий аплодисменты не прекращались минут двадцать — рекорд, который вполне мог бы быть занесен в книгу Гиннеса.

После "Паяцев" восторг публики достиг такой степени, что целое море людей ожидало меня перед Большим театром, чтобы устроить ова-

цию. Мне буквально не давали выйти из театрального подъезда. Даже милиция не знала, как поступить, и наконец решилась на своеобразную стратегию: меня посадили в милицейскую машину, и та с включенной сиреной помчалась во весь опор. Я испытал веселую жуть от того, что являюсь пассажиром такой машины. Когда мы подъехали к отелю "Националь", обнаружилось, что наш замысел удался лишь наполовину. Еще сотни людей ожидали меня перед гостиницей, скандируя мое имя. Водителю пришлось мастерски лавировать в толпе, дабы подвезти меня к самому входу, никого при этом не задев.

Поднявшись к себе в номер, я сообразил, что невольно становлюсь нарушителем общественного спокойствия. Люди настойчиво требовали меня. Пришлось открыть окно. Стояла самая короткая ночь года, всегда вызывающая у жителей северной Европы радостное волнение. Можно ли было разочаровать моих русских друзей, для которых я являлся символом некоей далекой, чуть ли не мифической земли, где, как многие из них себе представляли, существуют лишь море, искусство, бельканто и вечная весна? Я поднял руки к небу. Раздался гул одобрения, и тут же наступила тишина. Передо мной сияли башни Красной площади. Не скрою, что меня охватил какой-то упоительный восторг, и я запел. Из окна апартаментов (с прекрасным концертным роялем и севрским фарфором), где в свое время останавливалась Элеонора Рузвельт, я пел "O sole mio" для всех этих незнакомых людей, которых я вдруг стал ощущать своими друзьями и друзьями моей страны. Часы показывали половину первого ночи.

Перед отъездом из Москвы целый кортеж автомобилей сопровождал меня от отеля "Националь" до вокзала. То, что приготовили для меня московские друзья, неописуемо. Мы шагали через вестибюль вокзала к поезду по самому настоящему ковру из гигантских пионов. Окружавшие нас со всех сторон многочисленные люди с искренним жаром и темпераментом, какие мы обычно связываем в своем представлении с Латинской Америкой, скандировали: "Марио, приезжай к нам!", "Да здравствует Марио! Да здравствует Италия!" Даже газета "Правда" уделила место "большому успеху Марио Дель Монако", итальянскому тенору, которого советское правительство наградило орденом Ленина. Но это еще не все. Едва поезд тронулся, как сопровождавший меня переводчик сообщил, что как раз в этот момент по радио передают рассказ о моем творчестве и звучат записи. Непосредственно у меня в купе с мягкими диванами мы, включив радио, слушали арии с моих пластинок, и по мере того, как поезд двигался в западном направлении, ведущий передачи с завидной точностью информировал слушателей о том, где именно сейчас проезжает Марио Дель Монако. Диктор произнес название какого-то города и объявил, что наш поезд приближается к местной станции. Спустя несколько минут, выглянув в окно, мы увидели на этой станции людей, которые, указывая на меня, аплодировали. Подобное фантастическое проявление симпатии повторялось в России неоднократно.

На обратном пути из Советского Союза мы с Риной решили задержаться в Варшаве. Как и подобает порядочным туристам, мы тщательно

осмотрели город и вечером отправились в театр на "Трубадура". Первым сильным ощущением явился театральный буклет с фотографиями крупнейших исполнителей этой оперы, где рядом с Карузо была помещена моя фотография. Но самое незабываемое произошло в антракте. Я находился в городе инкогнито, билеты в театр заказывал через гостиницу и не предполагал, что меня могут узнать даже как простого зрителя. Но люди стали указывать на нашу ложу. Кто-то самый смелый зааплодировал, и его аплодисменты были подхвачены всем залом. Публика, стоя, приветствовала меня. Пришлось отвечать на приветствия в то время, как директор театра спешил к нам с букетом цветов. В последующие дни нас буквально засыпали приглашениями и почестями. Поляки, видимо, стремились доказать мне, что не менее русских любят оперу и ее исполнителей.



Год спустя мне довелось лично познакомиться с маршалом Тито. Я находился в Белграде, где исполнял "Кармен" и "Паяцев", те же оперы, с которыми успешно выступал в Москве, и югославский президент пожелал встретиться со мной. Мы подружились. С тех пор всякий раз, когда я возвращался в Югославию, он бывал на премьерах. Тито пригласил меня на свою виллу в Бриони, на острове, который можно смело назвать одним из красивейших в мире, с дикими животными и редкими средиземноморскими растениями.



Родители Марио — Флора Джакетти и
Эttore Дель Монако



Марио Дель Монако в годовалом и
шестилетнем возрасте

Театр "Реджо", Парма, 1942.
Марио Дель Монако в роли
Каварадосси в "Тоске"



Театр "Колон", Буэнос-Айрес,
1950. Впервые в костюме
Отелло. Дель Монако
установил
сенсационный
рекорд,
выступив
в этой роли
427 раз



Штутгарт, 1956.
"Отелло"







Оперный театр, Белград, 1960.
Дель Монако и маршал Тито с супругой Йованкой
по окончании третьего акта "Отелло"

Вена, 1957. В "Отелло"
под управлением фон Караяна





"Ковент-Гарден", Лондон, 1962. Дель Монако, Райна Кабаиванска и Тито Гобби в "Отелло"

Токио, 1959. Дель Монако принимает поздравления от императора Японии в антракте после первого акта "Отелло"





"Ковент-Гарден", Лондон, 1962. Дель Монако
посещает ложу английской королевы-матери
в антракте "Отелло"

Рио-де-Жанейро, 1949. Марио Дель Монако —
Пери в опере Карлуса Гомиса "Гуарани"



Венеция, 1954. Площадь Сан-Марко во время оперного спектакля "Паяцы", который был устроен с разрешения кардинала Ронкалли, впоследствии сделавшегося папой Иоанном XXIII



Флоренция, 1953. В антракте оперы
"Девушка с Запада". Слева направо:
Арденго Соффичи, Джанджакомо Гуэльфи,
Элеонора Стебер, Димитриос Митропулос,
Марио Дель Монако, Курцио Малапарте





1957. Дель Монако с Ренатой Тебальди и дирижером Тулио Серафином на борту океанского лайнера "Куин Мэри" по пути в США

Театр "Ла Скала", Милан, 1956. Марио Дель Монако и Мария Каллас в "Норме"





Театр "Ла Скала", Милан, 1956. Марио Дель Монако с Марией Каллас и Джульеттой Симионато во время репетиций "Нормы"

"Метрополитен-Опера", Нью-Йорк, 1959. Марио Дель Монако — Каварадосси в спектакле "Тоска", которым театр открыл свой сезон того года





Большой театр, Москва, 1959.

Два триумфальных мгновения по окончании спектакля "Кармен"

Токио, 1959. Марио Дель Монако вместе с Симионато и Туччи принимают поздравления наследного принца Японии в антракте после первого акта "Кармен". Справа от Дель Монако — его жена Рина





1955. Марио Дель Монако и Джина Лоллобриджида во время записи финального дуэта "Тоски" для фильма "Самая красивая женщина в мире"

Театр "Ла Скала", Милан, 1959. Марио Дель Монако в опере "Лознгрин"



Театр "Сан-Карло", Неаполь, 1961.
Кармен — Ирина Архипова,
Хозе — Марио Дель Монако



TEATRO DI S. CARLO
 DOMENICA 11 DICEMBRE - ORE 20.45
(Furto di 10 - 12 - 15 Minuti)
 Serata di Gala in Onore della
 Delegazione della Città di Kagoshima

CARMEN

Libretto di MEYERBEER e H. MEYER
 Musica di GEORGES BIZET
 Scenari: MEYERBEER e H. MEYER

Carmen	IRINA ARKHIPOVA
Micaela	MARCELLA POBBE
Frasquita	VITTORIA MAGNAGHI
Mercedes	ANNA DI STASIO
Don José	MARIO DEL MONACO
Escamillo	ERNEST BLANC
Il Dancaïro	GIUSEPPE FORGIONE
Il Remendado	FRANCO RICCIARDI
Zuniga	ENRICO CAMPI
Morales	GUIDO Malfatti

Primi Interpreti: UGO DELL'ARA, TONY FERRANTE
 Solisti: FRANCESCA MAESTRO - GABRIELLA RICCIO

PETER MAAG
 Regia di
LIVIO LUZZATTO

Большой театр, Москва,
 1959. "Кармен",
 Ирина Архипова и
 Марио Дель Монако

Неаполь, 1961.
 Афиша театра
 "Сан-Карло"



Большой театр, Москва, 1959. В антракте оперы "Кармен". Слева направо: А. Ш. Мелик-Пашаев, И. Архипова, М. Дель Монако, П. Лисициан, И. Масленникова

В Бриони я спел частный концерт для маршала и его супруги Йованки. Тито в ту пору было "всего лишь" шестьдесят семь лет, и он был изрядный гурман. Мне запомнился банкет в Бриони. На длинном десятиметровом столе не было разве что птичьего молока. Тито попробовал все кушанья, но весьма умеренно. И стол, и блестящая резиденция на сказочном острове были лишь частью его натуры. Он любил красоту. Впрочем, красивые женщины интересовали его скорее как украшение официальных приемов. В остальное же время он с ними скучал, предпочитая остроумную либо изысканную беседу. Его очень веселили мои "западные" анекдоты. Мы подолгу беседовали о самом разном. Он знал и ценил, помимо многого другого, и вина области Венето. Когда восемь лет спустя я вновь повстречался с ним в Белграде и заметил, что перед ним лишь салат и минеральная вода, мне подумалось, что на такую жертву нелегко пойти даже человеку, вошедшему в историю нашего века. Отличие Тито от многих власть имущих состояло в том, что власть не являлась для него самоцелью. И он ради власти не жертвовал приятными сторонами жизни, как это сделали бы многие другие.

Моя первая поездка в Югославию в 1960 году запомнилась мне также приемом в Загребе. Более двух тысяч человек ожидали меня у выхода из театра. Когда я вышел, началась такая давка, что опрокинули стоявший тут же автомобиль итальянского консула. Внезапно оказавшись в тисках сокрушительного энтузиазма, я обратился в бегство. Я в полном смысле слова бежал, преследуемый ликующей толпой, которая требовала рукопожатий, автографов и умоляла спеть

что-нибудь на бис. Толпа уже настигала меня, когда я сообразил попросить помощи у какого-то автомобилиста, который в свою очередь тоже был одним из зрителей. Обрадованный этим, с его точки зрения, неожиданным счастьем, мой спаситель долго возил меня на своей машине, прежде чем доставить в гостиницу.

По случаю гастролей в Белграде итальянское посольство устроило прием. Италия и Югославия только-только преодолели мучительный период в отношениях между собой, и посол Берио сиял от счастья. Отведя меня в сторонку, он сказал: "Дорогой Дель Монако, взгляните, вам удалось собрать здесь в посольстве министров всех югославских республик. Вы всего за один вечер сделали гораздо больше, чем мы, дипломаты, за много лет".



Мой контракт с театром "Метрополитен-Опера" в Нью-Йорке окончился в 1959 году. Осенью того же года, спев "Андре Шенье", "Аиду" и "Отелло" в театре "Уор Мемориал-Опера-хаус" города Сан-Франциско, я вернулся в Милан. Мой старый друг Вотто, по-прежнему активно работавший, дирижировал на открытии сезона в театре "Ла Скала" оперой "Отелло", где я участвовал вместе с Ризанек и Тито Гобби. Весной я повстречался с Джульеттой Симионато в

“Самсоне и Далиле” под руководством Гавадзени. За год до этого нам вместе пришлось петь в Токио. В июне, исполнив “Отелло” под руководством Превитали в неаполитанском театре “Сан-Карло”, я ездил в Белград, где и познакомился — о чем уже рассказал — с маршалом Тито и его супругой, которую он любил называть “моя нежная горянка”, интересной и веселой женщиной, в ту пору имевшей на мужа большое влияние. Затем, еще раз выступив в “Ла Скала”, отправился в Париж. Мне выпала честь петь “Кармен” в “Гранд-Опера” по-французски. Эта привилегия редко достается иностранцам. Успех был такой, что Французская академия наградила меня своим почетным дипломом.

Следующей осенью я подписал контракт на оперный сезон в Риме. Там я пел “Отелло” и “Кармен”. В Нью-Йорк я возвратился лишь в 1962 году, чтобы спеть концерт в Карнеги-холле, где успел встретиться с еще работавшим Леопольдом Стоковским, уже восьмидесятилетним старцем, но по-прежнему находившимся в отличной форме. Я повидался и с Эльзой, но та была уже совсем больна, и в следующем году ее не стало. Мой приезд в Нью-Йорк не вызвал у меня особо памятных эмоций. С Манхаттенем я успел сродниться, как с собственным домом в Ланчениго. Однако трудно было предположить, что волею судьбы это мое нью-йоркское турне станет последним в Америке.

Я и впоследствии приезжал в Америку — в 1964 году я пел “Самсона и Далилу” в Далласе, “Отелло” — в филадельфийской опере, а в 1966 в Канаде исполнял в Монреале “Отелло” вместе

с Тебальди и Гобби. Но бывать в Нью-Йорке больше не приходилось. Огромный, фантастический период моей жизни артиста и человека завершился вполне не приметно.

1964 год оказался для меня годом несчастий. В декабре, перед его началом, я угодил в крайне неприятное автомобильное происшествие. В одно из его обстоятельств поверить совершенно невозможно, потому что так не бывает. За рулем столкнувшегося со мной автомобиля сидела женщина, которую звали точно так же, как и мою жену: Рина Филиппини. Вследствие этого события я был вынужден аннулировать все контракты и остаться в бездействии целых восемь месяцев. Обиднее всего было отказаться от "Отелло", объявленного на июль в "Ковент-Гарден". Там предполагалось возобновить спектакль, в котором за два года до этого участвовали маэстро Шолти, Тито Гобби и Райна Кабаиванска, болгарская сопрано, наиболее перспективная из всех звезд на женском оперном небосводе.

Лондонский импресарио Горлинский не переставая звонил мне по телефону. Ему очень хотелось, чтобы я, несмотря ни на что, спел в этом спектакле. Он все спрашивал, не пострадал ли мой голос в происшествии, и, поскольку я отвечал отрицательно, Горлинский настаивал на моем немедленном возвращении на сцену. Однако врачи были непреклонны. Ортопед сказал: "Если вы сейчас поспешите и начнете на месяц раньше делать некоторые движения, это может обречь вас на раскаяние в течение всей жизни". Я объяснил Горлинскому, что делать нечего, поскольку ходить без помощи палки я не смогу вплоть до конца августа. Как же мне передвигаться по

сцене в "Отелло" — в таком сложном спектакле?

Горлинский, похоже, сдался. Но уже на следующий день он вновь позвонил мне в Ланчениго, сказал: "Я все продумал и проконсультировался со своими сотрудниками. Решение можно найти. Вы будете петь сидя в кресле. Дирекция "Ковент-Гарден" согласна. Ваше участие в спектакле настолько ценно, что сценическое действие приобретает второстепенный интерес. Вашего голоса достаточно, чтобы привести публику в полный восторг. Здесь все помнят о вашем великом "Отелло". Кстати, подобный случай будет не первым в своем роде. Орсон Уэллс тоже однажды согласился играть сидя в кресле".

Меня тронуло столь уважительное отношение ко мне, но я вновь отклонил предложение. Честно говоря, мне представлялось смешным исполнять роль Отелло, с ее полнокровием и накалом страстей, в кресле-каталке. К тому же петь при зажатой диафрагме не очень-то легко. Да и чувствовал я себя по-прежнему слабо. От долгих месяцев неподвижности я потерял пятнадцать килограммов веса, став почти таким, каким был в самом начале пути, ошеломляя всех импресарио, привыкших к тенорам иного "водоизмещения".

На сцену я вышел лишь в августе в местечке Торре Дель Лаго. Тито Гобби, который тоже уговаривал меня петь в Лондоне, на сей раз участвовал вместе со мной в "Тоске". Помню, я еще хромал и, несмотря на вокальные и сценические трудности этой оперы, хотя и несравнимые с "Отелло", пришлось приложить нечеловеческие усилия, чтобы допеть до конца. Впрочем, ведь и травма у меня была серьезная — я получил перелом бедра и большой берцовой кости; меня че-

тыре часа держали на столе под ножом хирурга.

Тот несчастный случай в декабре 1963 года заставил меня отказаться и от исполнения "Лоэн-гина" в Байрейте, куда меня пригласил потомок Вагнера Виланд, предложив спеть также "Риенци" и "Тангейзера". Отказался я от оперы "Риенци" и в "Ла Скала", где она была объявлена на зимний сезон 1964 года под управлением Шерхена.

Под конец лета того же года мне пришлось едва ли не заново начать свою карьеру. Я растерял контракты, упустил ряд возможностей записаться на грампластинки, утратил связь с оперным миром. И вновь Америка продемонстрировала мне свою дружбу. В ноябре сначала в Далласе, а затем в Филадельфии "Самсон и Далила", а также "Отелло" восстановили мой успех и прежнюю бодрость. Мне стукнуло уже пятьдесят лет, однако голос сохранял всю свою силу. Я сосредоточился на репертуаре, наиболее совпадавшем с моими техническими возможностями. Прежде всего "Отелло", затем "Андре Шенье", "Федора", "Самсон и Далила", "Паяцы" и "Эрнани".

В 1972 году парижская газета "Франс суар" писала, что мой голос "способен разбить хрустальный стакан на расстоянии десяти метров". А в 1974 году, за несколько месяцев до моего окончательного ухода со сцены, профессор Гамсьегер, дирижер театра "Штаатсопер" в Вене, писал в одной из газет, что Дель Монако можно ставить в пример тридцатипятилетним. "Я желаю им, — писал он, — петь так же, как он поет в свои шестьдесят лет".



В течение своей творческой жизни я соблюдал простые правила при подготовке партий и репертуара. Я всегда тщательно разучивал партии, чтобы можно было свободно владеть текстом без подсказок суфлера. Освоив текст, я пропевал его с концертмейстером, желательно с тем же, который будет готовить певческий состав. Самая главная проблема для меня всегда заключалась в определении верного темпа и установлении возможных трудностей. Нужно было успеть при необходимости отказаться от оперы в том случае, если она губительно скажется на моем голосе и престиже.

Репертуар также имеет для певца фундаментальное значение. Совершенно очевидно, что чем шире репертуар, тем большей гибкостью обладает певец. Но ведь и гибкость имеет свои точные границы, за пределами которых певец впадает в эклектику, почти всегда далекую от подлинно великого исполнительства. В начале пути мой репертуар строился на операх "Богема", "Баттерфляй", "Сельская честь", "Лючия ди Ламмермур", "Тоска", "Адриенна Лекуврер", "Заза", "Манон" Пуччини, "Бал-маскарад" и "Турандот". Затем, начиная с 1950 года, когда состоялся мой дебют в "Отелло", я перешел на более драматический, героический репертуар, где были "Норма", "Эрнани", "Трубадур", "Аида", "Андре Шенье", "Самсон и Далила", "Федора", "Лознгрин",

“Троянцы” и “Валькирия” (последнюю я исполнял даже по-немецки в Штутгарте). С крайним вниманием я относился и к костюмам, важнейшему элементу спектакля. Во всех театрах, кроме “Мет” и “Ла Скала”, я сам моделировал их для себя.

За тридцать пять лет я спел тысячи оперных спектаклей 37 наименований. “Отелло” прозвучал в моем исполнении 427 раз — абсолютный рекорд в истории оперы. Я записал огромное количество грампластинок. Только на фирме “Десса” я сделал 26 записей. И кроме того, не без удовольствия работал в кино.

Помимо пения, мне действительно доставляла удовольствие актерская игра, и кино было блестящим занятием в ту эпоху, когда телевидение еще только делало свои первые шаги. Даже в Америке оно не составляло конкуренции большому экрану. Помню свой первый фильм “Человек с серой перчаткой”, снятый в 1948 году на киностудии “Чинечитта” коммерческим режиссером Камилло Маччочинкуэ. Это был детектив с Рольдано Лупи в главной роли. Запутанная история, которую я сейчас и не вспомню, где некий человек — то есть я — оказывался замешанным в преступлении, связанном с кражей одной из картин Антонелло да Мессины. Пение имело к сюжету лишь косвенное касательство. Моим героем был некий исполнитель песенок в ночном клубе. Вообразите себе!

“Человек с серой перчаткой” стал не единственным моим фильмом. Четыре года спустя, в 1952 году, я исполнил роль в фильме “Бессмертные мелодии” — истории жизни Масканьи, снятом беднягой Маленотти, которого не так давно похи-

тили на его вилле в Кьянти и убили. Я исполнял роль тенора Роберто Станьо. В 1953 году я работал у режиссера Матараццо в фильме "Джузеппе Верди", где был занят в нескольких ролях. Я исполнял роль Таманьо и одновременно всех теноров, которые пели "Травиату", "Риголетто" и "Отелло". В тот же год я озвучил фильмы "Молодой Карузо" и "Самая красивая женщина в мире" (история о Лине Кавальери в исполнении Лоллобриджиды), где моим голосом пел тенор в "Тоске". Затем в 1955 году я спел сцену смерти Отелло в фильме "Дом Рикорди" режиссера Кармине Галлоне. В последующие годы мне пришлось участвовать и в других фильмах, но кинематограф для меня являлся в основном отдыхом в промежутках между основными делами. Последний фильм с моим участием, а также с Тоньяцци и Орнеллой Мути назывался "Первая любовь" и был снят Дино Ризи в 1977 году. Кстати, это был единственный фильм, где я не пел.

В кинематографе мне представился любопытный случай отказаться от того, что называется "крупный выигрыш". Это произошло в 1955 году, когда мое имя было уже известно всему миру. В Голливуде меня попросили попробоваться на роль Принца-студента. Проба удалась, и мне предложили гонорар в сто тысяч долларов. Эта сумма, и без того значительная, пополнилась бы и прочими заработками благодаря рекламе и популярности, которые создает кинематограф. Руководство киностудии "М.Г.М." изложило на переговорах свои условия: мне придется усовершенствовать свой английский, научиться ездить верхом, фехтовать. Кроме того, придется провести в Голливуде около шести месяцев.

Необходимость так долго пробыть в Калифорнии привела меня в смущение, и я предпочел не торопиться с ответом. Сол Юрок, мой американский менеджер, посоветовал посчитать все как следует. Мне придется заплатить ему двадцать процентов оговоренной суммы, то есть двадцать тысяч долларов, из оставшихся восьмидесяти тысяч тридцать три процента уйдут на налоги; тогда у меня останется немногим более шестидесяти тысяч долларов, из которых баснословные деньги придется отчислить на аренду бунгало в Беверли-Хиллз; в то же время я буду вынужден аннулировать свои контракты с веронской Ареной и театром "Ла Скала", а также отказаться от гастролей в Бразилии. Мы сошлись на том, что, сколь бы ни был заманчив гонорар, соглашаться на все это не имело смысла. И я, хоть и не без огорчения, отказался. Упустив меня, продюсеры в свою очередь отказались от использования тенора в фильме. На роль главного героя был приглашен актер Эдмунд Пэртом, которому пришлось работать под фонограмму с грампластинок Марио Ланцы.

На следующий год предложение, правда несколько иного рода, поступило из Лас-Вегаса. Тут речь шла о целой куче денег. Мне собирались платить по восемнадцать тысяч долларов в неделю за выступления в концертных залах крупнейших гостиниц. За дело взялась мой менеджер Ольга Трутень. Мне предстояло в течение многих месяцев исполнять классические неаполитанские песни, наряду с песенками "Золотого века" и традиционными американскими шлягерами, как, например, "Миссисипи". Но и в этом случае существовал риск потерять связи с оперным миром,

а также погубить голос. За эти огромные деньги мне не сделали бы даже рекламы, какая возможна в кино. И пришлось бы сидеть где-то в пустыне Невада, отрезанным от всех, бог знает сколько недель, среди игроков в баккара и маньяков автоматической рулетки. Предложение было отвергнуто.

Восемь лет спустя после этого я отказался от участия в оперетте "Страна улыбок" в Западном Берлине. Предлагалось спеть сто спектаклей, проводя практически много месяцев вдали от оперы именно тогда, когда после автомобильной катастрофы мне следовало как можно скорее вернуться в "свой мир".

Мои поездки в ФРГ и Австрию я отношу к числу прекраснейших воспоминаний. Первое мое выступление состоялось в Западном Берлине в 1960 году на концерте, который транслировался по системе Евровидения. На генеральной репетиции я запел сразу в полный голос, чем всех поверг в изумление. На следующий день газеты вышли с заголовками: "Нашествие циклона". Семь тысяч зрителей аплодировали мне во Дворце Sports. В Висбадене произошли аналогичные сцены. Толпа зрителей набросилась на партитуру, жадно разрывая ее на сувениры. Помню клочки нотных листов и руки с зажатými в них обрывками — поклонники требовали автограф.

Но в 1957 году в Вене мною был установлен личный рекорд. Я пел "Отелло" в "Штаатс-опер" с фон Караяном. Объявленные на афишах имена великого дирижера и не менее крупных солистов превратили спектакль в историческое событие. Перед кассами театра образовались длинные очереди. Люди принесли с собой раскла-

душки, столы, шахматы, игральные карты, транзисторные приемники, бутерброды и, разумеется, пиво. Грандиозный бивуак перед театром просуществовал два дня. Там спали, и ели, и сменяли друг друга на дежурстве в очереди, чтобы только не упустить возможность побывать на спектакле. Я уверен, что эти люди не напрасно потратили и время и деньги. Когда после финала закрылся занавес, нас вызывали 57 раз. Солисты, дирижер, остальные певцы только и делали, что выходили на сцену, кланялись и уходили, чтобы тут же снова появиться. Величайший, незабываемый триумф.

Позволю себе похвастать еще одним своим уникальным триумфом, состоявшимся в феврале 1959 года как раз после моего плавания через Тихий океан по "медвежьему маршруту" на корабле с гвоздями и взрывчаткой. Случилось так, что японский микадо в сопровождении всей своей императорской семьи впервые в истории покинул дворец, чтобы присутствовать на "западном спектакле" в городском театре.

Ну что еще можно рассказать? Когда я оглядываюсь назад, моя оперная карьера представляется мне достаточно легкой, без драм и особых накладок. Я все время шел только вверх, вплоть до последнего выступления в "Салль Плейель", и в определенной мере именно так оно и было. А скольким именно я обязан, с одной стороны, своему естественному таланту и, с другой, душевной силе моей жены Рины, благодаря которой я смог преодолеть всяческие препятствия и спады — сказать не могу. По-моему, все, что влияет на жизнь человека, его успехи или неудачи, зависит от ряда больших и малых факто-

ров, ни один из которых сам по себе не является решающим. Некоторые из факторов такого рода мне нередко удавалось усилием воли превращать из отрицательных в положительные. Немало недругов в театре я склонил на свою сторону. Мне кажется, я сумел отыскать новые параметры музыкальной выразительности, которые существуют достаточно долго, так как своим голосом я не мог, да и не хотел, имитировать кого бы то ни было.

Мне довелось за сорок лет деятельности — включая и два года учебы в Риме — познакомиться с большим количеством авторов, дирижеров, преподавателей, певцов. Пришлось встречаться и со многими из великих мира сего. Помню Де Гаспери, веселого и непринужденного, который оказывал в Риме радушный прием Еве Перон: в те времена ее имя произносили с огромным энтузиазмом. Помню Тито, внимательного и сдержанного, но вместе с тем выразительного, полного жизни. Помню папу Иоанна XXIII, тогда еще кардинала Ронкалли, который в 1956 г. в Венеции “в порядке особого исключения” позволил представить “Паяцы” и “Сельскую честь” возле самого собора св. Марка, и как внимательно следил он из окон за спектаклем от начала до конца. Хорошо помню и Хрущева. Оптимист и энтузиаст, он производил впечатление хлебосольного хозяина.

Я мог бы продолжать до бесконечности. Единственное, о чем вспоминаю без особого восторга, — это нервное напряжение и жара во время грамзаписей. Летом в “Санта-Чечилия” без всяких кондиционеров мы записывали для фирмы “Десса”. Тот, кто мог увидеть меня, взмокшего,

в майке, ни за что не узнал бы во мне того же самого исполнителя, который поет эти оперы на сцене в роскошных костюмах. Записи были трудным делом и, по-моему, давали весьма скудное представление о возможностях оперного исполнителя. Я согласен с Коллодином, критиком журнала "Хай-Фай мэгэзин" из Нью-Йорка, который сказал: "Дель Монако недостаточно слышать, его нужно видеть". Ведь опера не только музыкальный, но и сугубо театральный жанр, и ее прелесть рождается именно в чудесном равновесии обеих частей. Никто — ни режиссер, ни дирижер — не должен стремиться к превосходству. Синтез обеих сторон следует искать именно в певце, поскольку он один воплощает в жизнь два нередко противоположных стремления.

Все же пластинки хранят память о творчестве. Когда опускается осень на поля вокруг Ланчениго, я в своем кабинете с помощью пластинок вновь переживаю некоторые из самых главных эпизодов того, что было моей замечательной творческой жизнью. Вспоминаю голоса других исполнителей. Всегда с большой охотой слушаю Каллас и ее соперницу былых времен Ренату Тебальди. Или же великих певцов более отдаленного прошлого, таких, как Беньямино Джильи.

С оперным и театральным миром у меня теперь не много связей. Прошло шесть лет с тех пор, как я покинул сцену, но мне еще присылают приглашения.

Японцы, например, каждый год приглашают меня в Токио. У меня с ними с самого начала возникла естественная взаимная симпатия, перешагнувшая границы отношений, какие обычно уста-

навливаются между артистом-гастролером и его импресарио.

Все крупнейшие театры Соединенных Штатов — "Метрополитен-Опера", "Уор Мемориал" в Сан-Франциско, оперные театры Чикаго и Хьюстона — приглашали меня в качестве почетного гостя на юбилеи театров и менеджеров.

Недавно я получил приглашение от Центральной Консерватории Пекина с просьбой провести курс уроков и лекций. Что касается России, то сам маэстро Шостакович нередко присылал мне телеграммы с приглашением принять участие в жюри конкурса имени Чайковского.

Концертом в парижском "Салль Плейель" и еще одним — по французскому телевидению, — а также несколькими спектаклями "Паяцев" в венской "Штаатсопер", под рукоплескания печати и публики, добрым словом отозвавшихся о неповторимом голосе Марио Дель Монако, завершился в 1975 году мой удивительный творческий путь.

Что оставляет миру великий певец? Голос, звучащий с черного диска пластинки? Или кинокадры, запечатлевшие его то ли в образе другой знаменитости, то ли в момент сценического триумфа? А может быть, легенды, в которых меломаны смакуют подробности нюансов исполнения, а обыватели, замирая от восторга, узнают тайны ушедшей жизни? Мемуары? Да, все это, соединяясь, воссоздает портрет, похожий на оригинал. Но ничто, увы, не может воссоздать главное, что сделало его великим, — откровение, которое рождало его искусство. И чем глубже, ослепительнее было это *откровение*, тем беднее все вместе собранные свидетельства жизни певца, самой его жизни.

Летом 1983 года Большой театр гастролировал в Югославии. Город Нови-Сад, оправдывая свое название, баловал нас теплом, цветами... Я и теперь не помню, кто именно в мгновение разрушил эту атмосферу успеха, радости, солнца, кто принес известие: "Умер Марио Дель Монако". Так горько стало на душе, так невозможно было поверить в то, что там, в Италии, нет больше Дель Монако. И ведь знали, что он тяжело, долго болеет, последний раз привет от него привезла музыкальный комментатор нашего телевидения Ольга Доброхотова. Добавила: «Знаете, он очень грустно шутит: "На земле я уже стою на одной ноге, да и та скользит по банановой корке"». И вот — все...

Гастроли продолжались, а из Италии, как траурный контрапункт к здешнему празднику, приходили подробности о прощании с Марио Дель Монако. Это был последний акт оперы его жизни: он завещал похоронить себя в костюме любимого героя — Отелло, неподалеку от Виллы Ланчениго. Гроб до самого кладбища несли знаменитые певцы, соотечественники Дель Монако. Но вот иссякли и эти печальные вести... И память сразу же, словно опасаясь наступления новых событий, переживаний, стала одну за другой возвращать мне картины, связанные с Марио Дель Монако.

Самая первая — Москва, 1959 год. Весь театр уже рассмотрел афишу с портретом итальянской звезды. Только и слышно: "Какой красивый! Это лучший тенор в мире". Вряд ли Дель Монако, соблазненный восторгами своего друга эстрадного певца Клаудио Виллы, побывавшего у нас с концертами, мог представить накал ожидания его выступлений. Ведь за все годы Советской власти на сцену Большого не выходил ни один итальянский оперный певец. Публика знала знаменитых оперных артистов мира по радиопередачам, пластинкам, кинофильмам, видела и слышала звезд из США, Англии, но теперь-то предстояло услышать живого итальянского тенора (да еще лучшего!) в "Кармен", в "Паяцах"! И мы, артисты, и все любители оперы готовы были к такому чуду, что не дотяни ожидаемое хоть толику до его высоты, не оправдай хоть в малом разгоряченных надежд — и рухнет признанный кумир!

К счастью, ни Марио, ни его жена не знали о наших московских страстях. Клаудио Вилла с

таким энтузиазмом рассказывал об "удивительной стране, удивительной публике" и так убедительно настаивал на том, что Марио должен побывать в Советском Союзе, что Рина встала на его сторону. (Вы припоминаете, читатель, в жизни великого Дель Монако жена и соратник не раз оказывалась инициатором нового творческого шага.)

Потом, много позже первой встречи, Рина Дель Монако рассказывала мне, как вспылил Марио, указывая ей на одетых в старые пиджаки женщин, укладывавших шпалы рядом с какой-то из приграничных станций: "Куда ты меня везешь? Смотри, какие здесь женщины". Вспоминая это, Рина улыбнулась: "Он, наверное, забыл, как я выглядела и какие тяжести таскала во время войны. Да и теперь — кому достается весь домашний груз? Мне ведь не надо беречь голос..." Поезд шел дальше... "У вас другой отсчет земли. Ваши пространства сначала нас просто подавили, — делилась потом Рина. — А Москва поразила, заставила Марио подтянуться — он не ожидал увидеть такой гигантский город, не ожидал такого масштаба гастролей".

Если известный во всех оперных столицах мира Дель Монако "подтянулся" в преддверии выхода на сцену, то что говорить обо мне, молодой певице, всего три года как поющей в Большом? Знаменитый тенор не выбирал Кармен для своего Хозе, он просто попросил дирекцию театра поставить в спектакль "хорошую партнершу". Меня вызвали к начальству и приказали: "Ты должна быть в день спектакля здорова и собрана".

Сценическая репетиция проходила в пятом

зале. День был жаркий, утром, как сейчас помню, я провожала сына Андрюшу в пионерский лагерь. Прибежала в зал в ситцевом платье, в босоножках на низком каблуке (я ведь даже не знала, какого роста этот знаменитый итальянец). А навстречу — великолепно одетый красавец, рядом с ним такая же элегантная дама. Кто-то из коллег тут же шикнул на меня, что, мол, за вид. В первый момент не поняла — в нашей семье принципы воспитания были истинно спартанскими, — а потом сообразила: мое платье, туфли — это же наш общий уровень, надо держать марку и здесь! На следующий день, несмотря на недовольство отца, я впервые в жизни сделала маникюр. Хотя примадонства во мне от этого не прибавилось (что, кстати, оценили и Рина и Марио).

Вообще приезд Дель Монако вызвал одновременно с огромным интересом к его искусству какой-то взлет патриотизма, обращенного к нашему, отечественному. У русской и итальянской опер отношения складывались весьма непросто. Италия — родина оперы, и естественно, что история русской классической оперы связана с ней очень тесно. Но начиная со времен Михаила Ивановича Глинки русские композиторы и певцы стремились свергнуть в России деспотию итальянского репертуара, дирижеров, певцов. У нас происходило рождение и становление отечественной оперы и ее исполнителя, весьма отличное от итальянской модели. Русские деятели музыкального театра отметили не итальянскую оперу как таковую, они боролись с рутинной, засасывавшей ее, — со схематизмом сценических характеров, поверхностностью музыки десятков опер-однодневок, превалированием в искус-

стве вокала технической изощренности в ущерб выразительности. И сегодня очевидно, что победы итальянских мастеров лежат в том же русле преодоления косности. Композиторы Джузеппе Верди, Джакомо Пуччини, Умберто Джордано, певцы Энрико Карузо, Беньямино Джильи, Тито Гобби, Марио Дель Монако, Рената Тебальди, Джульетта Симионато — все они, впитав великие традиции итальянской музыки, бельканто, поднялись на оперный Олимп, пройдя тернистый путь борьбы с той же рутинной, против которой восставали русские музыканты.

Что же покажет нам Марио Дель Монако? Некий стереотип его певческого образа во всеобщем ожидании сложился благодаря общему представлению об итальянском стиле. Ждали красивого сильного голоса, блистательного мастерства. Но еще и чего-то такого... Такого, что наше поколение должно было узнать *первые*!

И вот сначала лишь те, кто был занят в репетиции, услышали это чудо — сильный, необыкновенной красоты голос, напоенный бездонной силой чувства — человеческой любви, страдания... "Знаю я, то Микаэла" — эта фраза из I акта "Кармен", казалось, проникла сквозь стены репетиционного зала, вырвалась в открытые окна. На сцене шла "Аида", и каждый освобождавшийся артист старался хоть на несколько минут подняться в наш зал. Я помню всех этих "египетских воинов", "рабынь", "жрецов", будто впитывавших божественные звуки. Помню ком восторга, который стоял в горле и мешал мне петь. Что я могла поделать? Ведь это было *откровение*. Моего голоса и опыта в тот день хватило, правда,

на то, чтобы получить от маэстро фотографию с надписью "С восхищением. Дель Монако".

На следующий день вся музыкальная Москва жила пересказами событий репетиции и ожиданием завтрашнего спектакля. В театре дирижер Александр Шамильевич Мелик-Пашаев проводил спевку. Я таки оказалась не совсем здорова и старалась беречь голос. Дель Монако же с полной отдачей прошел все мизансцены, я зафиксировала паузы, глиссандо, стараясь полностью запечатлеть в памяти его сценический и вокальный рисунок партии. Марио был вежлив, предупредителен, никаких капризов, апломба...

Спектакль. В гримуборной меня просто физически начало трясти. Состояние — и не живу, и не умираю. Что будет? Ведь если не вытяну — рухнет не только моя успешно начавшаяся карьера, рухнет вера зрителя в наш театр, в наш уровень музыкальной культуры. В кулисах Марио меня не узнал: грим, прическа, костюм превратили "синьору Ирину" в другую женщину — в Кармен.

...И вот — мой выход. К публике, которая уже не раз взрывалась аплодисментами — на сцене царил Дель Монако. Сейчас прославленный на весь мир тенор ждет "хорошую партнершу". А Хозе? Ведь ему судьба готовит встречу с Кармен, а не с "партнершей". И моя Кармен вступила в игру, не жалея отпущенных ей природой голоса и страсти. После "Хабанеры" зал тоже взорвался аплодисментами. Я будто услышала благодарность — не подвела! И тут я поняла, что такое великий артист. Мой подъем, мой зазвучавший, наконец-то, в полную силу голос еще больше зажгли Марио. Он играл с таким накалом,

голос его был наполнен такой высокой болью, что казалось, все мы — певцы, хор, оркестр — не играем оперу, а участвуем в истинной трагедии жизни.

Я не помню, сколько раз мы выходили на поклон. Марио целовал мне руки, из оркестровой ямы слышалось: "Ира тоже bravo!", публика аплодировала стоя, а у меня из глаз текли слезы. От напряжения? От радости, что после четвертого акта Марио сказал: "Я двадцать лет пою на сцене. За это время я знал многих Кармен, но лишь три из них остались в памяти. Это Джоанна Педерини, Райз Стивенс и Ирина Архипова"? Не знаю. Наверное, просто от счастья.

Артисты хора понесли Марио Дель Монако со сцены в артистическую на руках. Такой чести был удостоен в свое время только Федор Иванович Шаляпин.

Москва узнала чудо. Дель Монако не только не обманул ее ожиданий, он превзошел их. Когда следом за "Кармен" он спел в "Паяцах", публика заполнила весь переулок перед филиалом Большого театра (теперь там Театр оперетты) и не расходилась. Марио открыл окно своей артистической, бывшей на первом этаже, сел за пианино и запел прекрасную неаполитанскую песню "Ты, которая не плачешь". Я стояла в комнате и видела эту плотную массу, колыхавшуюся за окном, видела эти лица, обращенные к артисту, к его голосу — он дарил им *откровение*.

Переулок устроил овацию — наша публика умеет любить артиста. А что дороже искренней любви? Марио Дель Монако был счастлив ею, и, описывая много лет спустя в своей книге

этот эпизод, он, наверное, не случайно поместил его в другое место. Восторг, любовь, выказанные ему москвичами, были столь грандиозны, что потребовали в его памяти большего простора.

Через месяц после отъезда четы Дель Монако на адрес Союза обществ дружбы с зарубежными странами пришла тяжеленная бандероль — это был клavier “Кармен” на итальянском языке, присланный мне Марио Дель Монако. Меня, конечно же, обрадовал подарок и тронула надпись: “Ирине Архиповой — исключительной партнерше с искренним восхищением и с самым пламенным пожеланием триумфального утверждения в итальянских театрах. Искренне — Марио Дель Монако. Рим, 21 июля 1959 года”. Но больше всего потрясло пришедшее следом приглашение участвовать в постановках оперы “Кармен” в Неаполе и в Риме. Надо вспомнить, какое то было время: международная обстановка только-только начинала “теплеть”, ни одна капиталистическая страна не приглашала “красных” артистов на свои сцены. Да еще в новую постановку! Здесь-то мы и узнали нового для нас Марио Дель Монако, представив, сколько мужества, сил, да и просто драгоценного времени пришлось ему потратить на осуществление такой политической акции.

Приезд Марио Дель Монако в нашу страну стал, собственно, не просто первыми гастролями итальянской оперной звезды в СССР, это был первый шаг в культурном сотрудничестве между Советским Союзом и Италией. Неизвестно, как сложилась бы судьба этого обмена духовным богатством между двумя культурными державами

Европы, если бы инициатором его в Италии был другой человек. Его энергия, упорство, художническая честность и честь совершили чудеса. Надо было побывать в Неаполе и Риме в 1960 году, чтобы понять это. О нас, о нашей стране итальянцы не просто знали ничтожно мало, они находились во власти какой-то одновременно смешной и страшной сказки. Иногда казалось, что наличие у меня одной головы и двух ног уже рождает удивление. Одна милая, высокоинтеллигентная дама, желая порадовать меня своей осведомленностью о русской жизни, сказала: "Я понимаю, у вас там так холодно, что надо жить тесно-тесно, чтобы согреться. Это ведь и есть коммунизм?" Полицейские, дежурившие у театра, просили артистов показать, где же эта "советика", и были каждый раз разочарованы, обнаружив, что не распознали меня среди входивших.

Все это, конечно, звучит сегодня как анекдот. Но ведь Дель Монако именно тогда взял на себя смелость пригласить советскую певицу на постановку "Кармен" в два крупнейших оперных театра — "Сан-Карло" в Неаполе и в Римскую оперу. Первое, о чем он спросил при встрече, было, выучила ли я оперу по-итальянски. И как же волновался он за меня на репетициях, как трогательно, стараясь не выходить из собственной роли, подсказывал мне то или иное слово. Начиная работать в "Сан-Карло", я абсолютно не представляла всей ответственности, которую должна была разделить с Марио. Система работы итальянских театров (как, впрочем, и почти везде на Западе) построена по принципу: "успех — деньги". Со мной подписали контракт, который я "отняла" у другой певицы по воле Дель Монако. Если

я спую плохо, спектакль вместо запланированных пяти представлений выдержит два; зрители не пойдут — не будет денег, которыми театр должен расплатиться с дирижером, с артистами, с художником. А публика в Италии, это всем известно, искушена в опере, как нигде в мире. И пылкость ее проявляется и в симпатиях, и еще больше антипатиях. Не оправдаю я ее ожиданий — пятно на репутации великого тенора останется надолго.

Как же это было тяжело — чужая страна, чужой театр, пять репетиций в день на чужом языке (на подготовку спектакля было отпущено всего десять дней). Швейцарец Петер Мааг, приглашенный в театр как дирижер-постановщик, предложил все свое: темпы, купюры, ритмы. И их надо не просто запомнить, в них надо вжиться. Марио был все время рядом. Он чувствовал, что я устаю, нервничал, когда видел, как в последние дни перед генеральной выматывали меня спевки, отработка мизансцен. Но главное испытание ожидало его впереди: генеральную репетицию я провела плохо — во-первых, не было сил, а во-вторых, и не очень старалась, все ведь уже отработано. Я не знала, как важна на западной сцене эта последняя репетиция: приходит пресса, готовится будущий успех или провал спектакля. А "московская Кармен" вышла на нее, как на рабочий прогон! Но Марио верил в меня не разумом импресарио, он верил сердцем певца. Поэтому оставшиеся до премьеры полтора дня, когда я молчала, "накапливая соки", Рина и Марио опекали меня, поднимали мой дух, всячески выказывая непоколебимую уверенность в будущем успехе.

И он пришел — успех! Во время спектакля за кулисы пришла телеграмма от профсоюза оперных певцов Италии: "С триумфом!" А дальше следовало предложение вступить в итальянский профсоюз оперных певцов. А это значило не больше не меньше как иметь гарантию на преимущественное получение работы в любом оперном театре Италии.

На следующий день Марио с восторгом сообщил, что пресса у меня даже лучше, чем у него. Это было счастье! И счастье не просто от личного успеха, а от того, что и здесь — не подвела. Ни Москву, ни Марио Дель Монако.

Потом был Рим. И генеральная, и спектакли шли с огромным успехом. Результатом его стал следующий шаг по пути, начатому Дель Монако: директор "Ла Скала" доктор Антонио Герингелли и посол СССР в Италии С. П. Козырев подписали документ о первой стажировке советских певцов в Италии. Вскоре туда поехали Т. Милашкина, Л. Никитина, А. Ведерников, Н. Ангуладзе и Е. Кибкало.

Прошло еще немного времени, и директор "Ла Скала" Герингелли привез на гастроли в Москву прославленную труппу, а в 1964 году миланцы принимали Большой театр.

Совсем недавно, в декабре 1986 года, в Большом я пела в премьере "Мазепы" П. И. Чайковского. Художником-постановщиком спектакля был приглашенный из Италии великолепный знаток русской оперы Николай Бенуа. Подумалось: "И ему открыл путь на нашу сцену Марио".

...Когда-то давно, вспоминая свой приезд в Москву, Дель Монако сказал: "Это был контакт

сердец". Оказывается, такой контакт — самый долговечный. Долговечнее, чем жизнь артиста. Иначе чем можно объяснить аншлаг в Большом театре, когда на сцене пел не сам Дель Монако, пели его ученики, приехавшие на вечер памяти великого итальянского тенора в октябре 1984 года? Чем объяснить шквал оваций в адрес Рины и Клаудио Дель Монако? Ведь вряд ли в зале было много свидетелей триумфа итальянского Хозе и Канио в 1959 году.

И разве не проявляется тот же "контакт сердец", когда уже дважды мне оказывают честь быть членом жюри Международного конкурса певцов в Венето, который организовала Ассоциация друзей оперной музыки "Марио Дель Монако"?

Я знаю, что любовь к нашей стране, теплоту, доверие к ее людям Марио и Рина передали сыновьям — Джан-Карло и Клаудио. Но как радостно было обнаружить те же чувства в одном из учеников Марио Дель Монако — известном венесуэльском певце Висенте Веласкесе. Как председатель жюри Международного конкурса вокалистов имени П. И. Чайковского я отправила ему приглашение быть одним из судей. Он, как и другие мастера из разных стран, ответил согласием. Но незадолго до открытия конкурса случилась та страшная беда, что надолго останется в нашей памяти, — авария на Чернобыльской АЭС. Что действовало на нескольких из приглашенных нами членов жюри — то ли естественный страх перед неизвестной опасностью, то ли неестественный ажиотаж, раздутый вокруг нее западной пропагандой, — не знаю. Но прибыли не все. Веласкес приехал, потому что счастлив был узнать Москву,

нас, наше искусство. "Меня так пугали, но я не поверил — ведь это вы меня пригласили. И я благодарен вам за это".

Так что же оставляет миру великий певец? Может быть, свое сердце?

ИРИНА АРХИПОВА

КОММЕНТАРИЙ

К стр. 6

Отец мой в ту пору воевал на итало-австрийском фронте. — 23 мая 1915 года Италия объявила войну Австро-Венгрии, а 27 августа 1916 года — и Германии.

"Мефистофель" — опера Арриго Бойто (1842—1918) — итальянского композитора, поэта (псевдоним Тобиа Горрио), либреттиста, создана по I и II ч. *"Фауста"* Гёте, первая постановка в 1868 г., *"Ла Скала"*, Милан.

К стр. 9

Монтеверди (Монтеверде), Клаудио Джованни Антонио (1567—1643) — выдающийся итальянский композитор, родившийся в Кремоне, крупнейший музыкальный драматург, во многом определивший пути развития оперного жанра. Наиболее известны его оперы *"Орфей"* (1607), *"Ариадна"* (1608), *"Коронация Пепеи"* (1642).

Страдивари, Антонио (1644—1737) — великий итальянский мастер смычковых инструментов, родившийся и работавший в Кремоне.

Понкьелли, Амилькаре (1834—1886) — итальянский композитор, родившийся неподалеку от Кремоны. В Миланской консерватории его учениками были П. Маскани, Дж. Пуччини. Среди лучших опер *"Джоконда"* (1876), *"Блудный сын"* (1880), *"Марион Делорм"* (1885).

"Андре Шенье" — опера итальянского композитора Умберто Джордано (1867—1948), автора 12 опер, яркого представителя веризма. 1-я постановка *"Андре Шенье"* — Милан, 1896.

К стр. 10

Д'Аннунцио, Габриеле (1863—1938) — итальянский писатель, политический деятель, подавляющее большин-

ство его стихов и романов проникнуто декадентскими и ницшеанскими идеями.

К стр. 25

...под картиной... по стилю напоминавшей Шилтяна. — Шилтян, Грегорио (род. 1900) — итальянский художник армянского происхождения, проживавший в Италии с 1923 года.

К стр. 33

Дзандонаи, Риккардо (1883—1944) — итальянский композитор, работавший преимущественно в оперном жанре, дирижер. В своем творчестве претворил традиции итальянской классической оперы XIX в., испытал влияние музыкальной драмы Р. Вагнера и веризма.

Дзанелла, Амилькаре (1873—1949) — итальянский композитор, дирижер, пианист, автор опер, симфонических, инструментальных сочинений.

Я участвовал тогда в исполнении "Нарцисса" Массне. — Речь идет о так называемой "Античной идиллии "Нарцисс" " французского композитора Жюль Массне (1842—1912), сочиненной в 1878 г.

К стр. 35

Бончи, Алессандро (1870—1940) — итальянский певец (тенор), выступал в ведущих театрах Италии, гастролировал в странах Европы, Америки, Австралии, выдающийся представитель искусства бельканто. С 1927 года оставил сцену и занимался педагогической деятельностью.

Делле Седье, Энрико (1826—1907) — итальянский певец (баритон) и педагог вокала. Дебютировал в "Набукко" Верди (1851, Флоренция), после чего выступал на ведущих оперных сценах Италии, затем в Париже. Ведя обширную педагогическую деятельность, опубликовал ряд теоретических работ, среди них наиболее известно 4-томное исследование "Эстетика искусства пения и мелодрамы" (1886).

"Фаворитка" — опера итальянского композитора Газтано Доницетти (1797—1848), 1-я постановка — Париж, 1840; *"Фауст"* — опера французского композитора Шарля Гуно (1818—1893), 1-я постановка — Париж,

1859; *"Пуритане"* — опера итальянского композитора Винченцо Беллини (1801–1835), 1-я постановка — Париж, 1835.

К стр. 39

Композиторы-веристы — от итал. *vero* — истинный, правдивый — реалистическое направление в итальянской литературе, опере, изобразительном искусстве конца XIX в., близкое к натурализму. Для него характерны интерес к повседневному быту, психологическим переживаниям героев, особенно бедняков, острые драматические коллизии, подчеркнута эмоциональный стиль.

К стр. 41

Серафин, Туллио (1878–1968) — итальянский оперный и симфонический дирижер. Главный дирижер театров "Ла Скала" и "Метрополитен-опера". После Артуро Тосканини — один из ведущих представителей итальянской дирижерской школы, воплотивший ее лучшие черты: романтическую взволнованность, праздничную приподнятость.

...картина Фаттори "Погонщик"... — Фаттори, Джованни (1825–1908) — итальянский живописец и офортист, автор реалистических батальных сцен, жанровых композиций, портретов.

К стр. 46

"Любовный напиток" — опера итальянского композитора Г. Доницетти, 1-я постановка — Милан, 1832.

К стр. 49

...к Италии были применены санкции за войну в Эфиопии. — Имеется в виду итало-абиссинская война (1935–1936), империалистическая агрессивная война фашистской Италии с целью захвата Абиссинии (Эфиопии). Под давлением общественного мнения Лига Наций вынуждена была 7 октября 1935 г. признать фашистскую Италию агрессором и объявить о применении к ней экономических санкций.

В Испании шла кровопролитная гражданская война с участием итальянских солдат. — Речь идет о вооруженном вмешательстве фашистской Италии и

гитлеровской Германии (1936—1939) в борьбу Испанской республики с силами внутренней фашистской реакции и начавшейся в ответ на интервенцию национально-революционной войне испанского народа, вставшего на защиту своих завоеваний.

К стр. 51

Чилеа, Франческо (1866—1950) — итальянский композитор; работал преимущественно в жанре оперы, будучи типичным представителем оперного веризма.

Пиранделло, Луиджи (1867—1936) — итальянский писатель, драматург, наиболее известны его драмы "Шесть персонажей в поисках автора" (1921), "Сегодня мы импровизируем" (1930), роман "Покойный Маттия Паскаль" (1904).

К стр. 52

"Адриена Лекуверр" — опера Франческо Чилеа, 1-я постановка — Милан, 1902.

Альфано, Франко (1876—1954) — итальянский композитор, пианист, педагог, чье творчество, главным образом в области оперы, сложилось под влиянием композиторов веристской школы, французских импрессионистов, а также Р. Вагнера.

Пиццетти, Ильдебрандо (1880—1968) — итальянский композитор, дирижер, музыковед, музыкальный критик, педагог. В течение 50 лет был связан с театром "Ла Скала", где состоялись премьеры всех его опер (наибольший успех имела "Клитемнестра").

К стр. 56

Нинки, Аннибале (1887—1967) и *Нинки, Карло* (род. 1896) — популярные в конце 30-х годов итальянские актеры театра и кино.

К стр. 63

"Сельская честь" — опера итальянского композитора Пьетро Масканьи (1863—1945), 1-я постановка — Рим, 1890.

К стр. 65

"Енуфа" — опера чешского композитора Леоша Яначека (1854—1928), 1-я постановка — Брно, 1904.

К стр. 68

"Ирис", "Паризина" — оперы П. Масканьи (1863—1945), первые постановки — Рим, 1898; Милан, 1913.

К стр. 69

Канилья, Мария (род. 1905) — одна из крупнейших современных итальянских оперных певиц (сопрано), исполняла как лирические, так и драматические партии.

Мирли, Франческо (род. 1887) — итальянский певец.

К стр. 70

"Ариодант" — опера итальянского композитора Нино Роты (1911—1979), известного главным образом своей музыкой к кинофильмам (*"Дорога", "Сладкая жизнь", "Крестный отец"* и др.). 1-я постановка оперы *"Ариодант"* — Парма, 1942.

К стр. 71

Пертиле, Аурелиано (1885—1952) — итальянский певец (тенор), один из лучших оперных певцов XX в., обладавший высокой вокальной техникой, голосом, исключительно богатым тембровыми красками.

Вотто, Антонино (1896—1969) — итальянский дирижер.

К стр. 72

...танки и броневики нацистов окружали и брали тысячами итальянских солдат в плен. — Речь идет о периоде оккупации Италии немецко-фашистскими войсками, начавшейся в 1943 г., когда Германии стало известно о том, что Италия подписала с англо-американским командованием тайное соглашение о перемирии на условиях безоговорочной капитуляции.

К стр. 73

...республика Сало — марионеточная фашистская республика, образованная в сентябре 1943 г. на террито-

рии Италии во время второй мировой войны, в период оккупации ее немецко-фашистскими войсками. Главой "республики" был Б. Муссолини, а ее главные учреждения находились в городе Сало.

К стр. 74

Сантини, Габриэле (1886—1964) — итальянский дирижер, соратник А. Тосканини в "Ла Скала". *Галеффи, Карло* (1885—1961) — итальянский певец, (баритон). *Страччари, Риккардо* (1875—1955) — итальянский певец (баритон). *Безанцони, Габриэлла* (1890—1962) — итальянская певица (контральто).

К стр. 76

Чинья, Джина (род. 1908) — итальянская певица (драматическое сопрано). *Тальябуэ, Карло* (род. 1900) — итальянский певец (баритон).

К стр. 77

Иллика, Луиджи (1857—1919) — итальянский либреттист, драматург, способствовавший развитию веризма.

К стр. 78

Малапарте, Курцио (наст. имя — Курт Зуккерт, 1898—1957) — итальянский писатель и журналист, автор книги о В. И. Ленине, антифашистского романа "Капут", публицистических дневников.

Маротта, Джузеппе (1902—1963) — итальянский писатель, драматург.

"Скуньицци" — неаполитанские уличные мальчишки.

К стр. 80

Карозио, Маргерита (род. 1908) — итальянская певица (сопрано).

К стр. 81

"Гуарани" — опера-балет бразильского композитора Антониу Карлуса Гомиса (1836—1896), основоположника бразильской национальной оперы; 1-я постановка "Гуарани" — Милан, 1870.

К стр. 83

Монтале, Эудженио (род. 1896) — итальянский поэт, представитель герметизма, автор многочисленных сборников стихов, среди которых — “Сатура” (1972), проникнутый гуманистическими мотивами.

Квазимодо, Сальваторе (1901—1968) — итальянский поэт, примыкавший к герметизму, автор антифашистских, гражданских и патриотических стихов, представленных в сборниках “Земля несравненная” (1958) и “Жизнь не сон” (1949).

Де Сабата, Виктор (1892—1967) — итальянский дирижер и композитор, прославившийся как интерпретатор оперной музыки Дж. Верди и Дж. Пуччини.

К стр. 84

“Друг Фриц” — опера Пьетро Масканьи (1863—1945); 1-я постановка — Рим, 1891.

К стр. 91

Кросби, Бинг (наст. имя Харри Лиллис, род. 1904) — американский эстрадный певец и киноактер.

К стр. 97

“Валли” — опера итальянского композитора Альфредо Каталани (1854—1893), творчески воплощавшего в своих произведениях некоторые тенденции вагнеризма и французской лирической оперы. Опера “Валли” (1-я постановка — Милан, 1892) близка веризму.

“Медея” — опера Луиджи Керубини (1760—1842), одного из крупнейших оперных композиторов периода Великой французской революции. “Медея” (1-я постановка — Париж, 1797) во многом предвосхитила романтическую оперу XIX в.

К стр. 98

Феррати, Сара (род. 1906) — итальянская актриса.

К стр. 99

Мондадори, Арнольдо (1889—1971) — итальянский книжный и газетный издатель.

К стр. 113

Пазолини, Пьер Паоло (1922—1975) — итальянский кинорежиссер, сценарист, актер, писатель, поэт, публицист.

К стр. 116

Дзеффирелли, Франко (род. 1923) — итальянский режиссер театра, оперы и кино.

Висконти, Лукино (1906—1976) — итальянский режиссер театра и кино, один из основоположников неореализма.

К стр. 117

Росселлини, Роберто (1906—1977) — итальянский кинорежиссер, мастер неореализма.

К стр. 118

Даль Монте, Тоти (1893—1975) — итальянская певица (колоратурное сопрано).

К стр. 120

Пабст, Георг Вильгельм (1885—1967) — немецкий и австрийский кинорежиссер, в 1933 г. снял фильм "Дон Кихот" с участием Ф. И. Шаляпина.

К стр. 123

"*Дескамисадос*" — "безрубашечники". Самоназвание политически активных представителей городской бедноты в революции 1820—1823 гг. в Испании, требовавших установления суверенитета народа и проведения широких демократических преобразований. Позднее, в нашем веке, так стали называть в Аргентине последователей генерала Хуана Доминго Перона (1895—1974), президента Аргентины в 1946—1955 г.г. (в 1949—1955 г.г. — фактически диктатор) и в 1973—1974 гг.; в 1955—1973 гг. жил в эмиграции вместе с женой *Евой Перон*.

К стр. 131

Гейбл, Кларк (1901—1960) — американский киноактер. В течение 16 лет входил в список наиболее популярных актеров американского кино.

К стр. 143

...которого Советское правительство наградило орденом Ленина. — Марио Дель Монако заблуждается: во время гастролей в СССР ему вручались в торжественной обстановке памятные знаки, один из которых он, видимо, принял впоследствии за государственный орден.

К стр. 170

Ризанек, Леония (род. 1928) — австрийская певица (драматическое сопрано), обладательница сочного, светлого тембра голоса, особенно прославилась в вагнеровском репертуаре.

К стр. 171

Гавадзени, Джанандреа (род. 1909) — итальянский дирижер, композитор и музыкальный писатель. Принадлежит к числу лучших интерпретаторов опер современных итальянских композиторов.

К стр. 173

Уэллс, Орсон (род. 1915) — американский актер и режиссер театра и кино. Наиболее прославился после фильмов "Гражданин Кейн" (1941), "Макбет" (1948), "Отелло" (1952), "Фальстаф" (1966).

К стр. 174

Вагнер, Виланд (1917—1966) — внук композитора Р. Вагнера, немецкий оперный режиссер и художник; с 1951 года художественный руководитель и директор Байрейтских музыкальных фестивалей.

Шерхен, Герман Карл (1891—1966) — немецкий дирижер, педагог и музыкальный деятель. Будучи приверженцем авангардистских течений, приобрел известность как активный пропагандист новой музыки, особенно сочинений А. Шёнберга.

"Федора" — опера Умберто Джордано, 1-я постановка — Милан, 1898.

К стр. 175

"Заза" — опера итальянского композитора Руджеро Леонкавалло (1858—1919), 1-я постановка — Милан, 1900.

К стр. 176

“Троянцы” — опера французского композитора Гектора Берлиоза (1803—1869), 1-я постановка — Париж, 1863.

Мессина, Антонелло да (ок. 1430—1479) — выдающийся итальянский живописец эпохи Возрождения.

К стр. 177

Станьо, Роберто (наст. имя — Винченцо Андреоли, 1840—1897) — итальянский певец (тенор), представитель романтического направления в оперном вокальном искусстве.

Таманьо, Франческо (1850—1905) — итальянский певец (тенор), вошедший в историю как один из лучших теноров, чье виртуозное вокальное мастерство сочеталось со сценическим талантом.

Кавальери, Лина (1874—1944) — итальянская певица (сопрано). Оставив в 1916 г. сцену, снималась в кино, благодаря чему приобрела большую популярность.

Н. Живаго

В книге использованы архивные фотоматериалы

ИБ № 3050

Редактор О. А. САХАРОВА
Художник А. Г. АЛЬПЕРОВИЧ
Художественный редактор А. И. АННО
Технический редактор Е. Ф. ФОНЧЕНКО
Корректор Г. Н. ИВАНОВА

Сдано в набор 27.10.86. Подписано в печать 11.05.87
Формат 70х90/32. Бумага офсетная.
Гарнитура Универс. Печать офсет. Усл. печ. л. 7,61.
Усл. кр.-отт. 15,62. Уч.-изд. л. 8,16. Тираж 50000 экз.
Заказ № 1286. Цена 65 к. Изд. № 2877.

Издательство "Радуга" Государственного
комитета СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано с оригинал-макета способом
на Можайском полиграфкомбинате
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 9.