

С 16

ТОММАЗО САЛЬВИНИ

85.334.3(3)

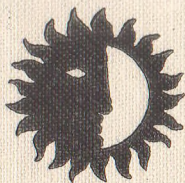
ТОММАЗО САЛЬВИНИ

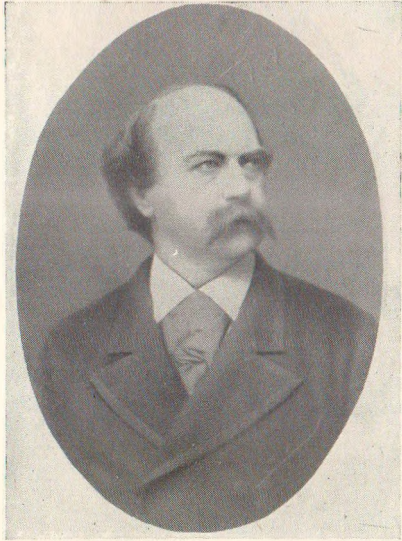
СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



(192V) 85. 359157 0

C 16_e





ЧЕЛЬСО САЛЬВИНИ

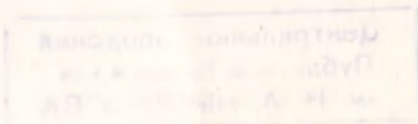
ТОММАЗО САЛЬВИНИ

CELSE SALVINI
TOMMASO SALVINI
NELLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO
E NELLA VITA DEL SUO TEMPO

«Cappelli». Bologna. 1955

Перевод с итальянского
Е. В. МОЖАРОВСКОЙ

Под редакцией
Л. А. ВЕРШИНИНА



Глава первая
МАЭСТРО ГУСТАВО МОДЕНА

Брюссель. Октябрь 1838 года. Изгнанник Густаво Модена берется за перо и пишет своему отцу Джакомо в Венецию:

«...Допустим, я решусь вернуться. Что же я буду делать в Италии? Играть? Здоровье не даст — не пройдет и трех месяцев, как я свалюсь, а публика сочтет, что я просто-напросто посредственность. В Италии невозможно осуществить идеалы искусства: нет авторов, нет публики, нет созвездия хороших актеров. Трагедии либо запрещены, либо искалечены до последней степени. Я уже немолод, да и вид у меня не блестящий: плохо слышу, вял; меня тошнит при мысли о безвкусице, которую от меня потребуют: я недостаточно хороший лицедей и слишком прост для «полковников» Скриба и прочей ерундистики, наводящей паши театры. Так какой же труппе могу я понадобиться?

Из Панской области я изгнан *официально*, а разве Неаполь и Турин не могут последовать примеру австрийцев? Цензура будет преследовать меня больше, чем кого-либо другого. В конце концов, если кто и в состоянии понять, как мне трудно вернуться на сцену, так только Вы, Вы один.

Стать адвокатом возможно лишь в Болонье, ибо пришлось бы вновь засесть за книги. Это единственное место, где мне могут разрешить поселиться, но ведь под первым благовидным предлогом меня изгнали бы и оттуда.

Отправиться в Триест, Венецию, Милан или Флоренцию, найти там службу или заняться коммерцией, создать себе положение, — конечно, не так уж трудно, но как мне выбраться отсюда? Как доехать? Откуда я возьму эти милейшие тысячу-другую фразков, чтобы оплатить дорогу? Удастся ли мне там устроиться быстрее, чем здесь, хотя и здесь у меня пока тоже нет надежд? Если тут я чужак, там я буду зачумленным, отщепенцем, а низость моих дражайших соотечественников намного превосходит отвращение иностранцев «pour les fuyards italiens»¹.

...Допустим, мы свидимся, но что это будет за встреча при наших бедственных обстоятельствах? Силовые жалобы, — право, есть от чего зарыдать! Молю господу, чтобы положение лишь казалось мне столь мрачным. Нет у меня горшей боли, чем роковая невозможность

¹ К итальянским беглецам (*франц.*). — Здесь и дальше — примечания переводчика.

принести Вам утешение и покой в последние Ваши годы. Если б не это, мне все было бы нином. Я бы дерзнул уехать в Австралию, насобирав в лондонском порту по грошам, с протянутой рукой несколько фунтов стерлингов для проезда на пароходе. Родина вызывает во мне ужас, презрение; остальная часть человечества отвратительна. Мне хочется бежать все дальше — движение опьяняет; а будь у меня волю рома, я бы накачивался им, пока не покончил счеты с нелепой бессмысленной жизнью среди ничтожных, тупых людишек, этих мыслящих животных, чванливых и самодовольных... и, боже мой, таких наодлививых!

...Обнимаю Вас сердечно, и моя Джульетта тоже; она мечтает об Италии, но я... если б не Вы... я бы дал похоронить себя в угольных шахтах Льежа, чтобы не слышать о моей родине».

Письмо, исполненное горечи и гнева. И оно не единственное, а лишь самое отчаянное из написанных в брюссельском изгнании. Густаво Модена, устроившись корректором в типографии Мэлин и Кац, потерял вскоре и эту жалкую работу и, чтобы обеспечить себе хлеб насущный, — оп, с триумфом носивший плащ Саула и корону Людовика XI, — взялся за торговлю сыром Лоди и неаполитанскими макаронами. Однажды он предпочел за десять франков обогатить полгорода в поисках дорожного фургона для одного флорентийского возчика, чем обратиться за эмигрантским пособием к полиции. Как дошел он до этого? Как мог он думать о том, чтобы «накачиваться ромом» или «похоронить себя в шахтах Льежа»? Почему он представлял себя в Италии зачумленным, парией? Отчего испытывал к родине ужас и презрение?

Его одиссея изгнанника неотделима от истории Рисорджименто, она вписана в нее золотыми буквами.

Тот, кто хочет воссоздать полную картину итальянского театра начала девятнадцатого века, и не только восстановить даты, имена и события, но и глубоко постичь его историю и суть, должен начать именно с этой одиссеи.

«В Италии невозможно осуществить идеалы искусства: нет авторов, нет публики, нет созвездия хороших актеров», — писал Модена в октябре 1838 года. И, словно потеряв навсегда надежду и веру, говорил о себе как о глубоком старце, уже не имеющем сил, чтобы играть. Он преувеличивал. В 1839 году итальянский «беглец» вернулся на родину, а в 1843, едва достигнув сорока лет, во главе знаменитой «Молодежной труппы», начал осуществлять реформу, которая с той поры носит его имя. Он явился реформатором актерского искусства, как Карло Гольдони в свое время явился реформатором литературной комедии.

Модена был родом из Тридентины, горной области. Джакомо, его отец, перебрался из Мори в Верону, собираясь стать портным, но... увлекся театром и вскоре прославился в амплуа «трагических тирано». Вид у него был внушительный, голос сильный и гибкий. Виченцо Монти считал его лучшим Аристомедом своей одноименной трагедии. Об этом превосходном исполнителе пьес Метастазиио, Альфьери и Джованни Пиндемонте говорили, что никто из современников не может сравниться с ним в искусстве декламации, и даже приписывали ему такое новшество, как отказ от общепринятых монотонных ритмических «каденций». Это время (1795—1796) теперь кажется доисторическим. Так, когда Джакомо Модена играл Убальда в трагедии Монти «Галеотто Манфреди», одна из сцен IV акта вышла такой взрыв энтузиазма, что зрители добились, упорно не покидая зала, ее повторения. Стоит задуматься над тем, каким же на деле было новшество Джакомо и какие выпендренные и громодобные приемы пришли на смену изгнанным «каденциям».

Густаво, как известно, не собирался стать актером. Годы юности он провел в Венеции и Вероне, где пристрастился к занятиям литературой под руководством надре Иларио Казаротти, блестящего автора полемических брошюр и стихов на библейские сюжеты. Модена прислушивался к дискуссиям и диспутам, которые велись в интеллектуальных кругах и салонах людьми выдающегося ума и культуры.

Родители хотели, чтобы он стал адвокатом. Изучая право в Падуанском университете, Густаво вместе с другими студентами принял участие в стычке, спровоцированной габсбургской полицией, и был так тяжело ранен в руку, что несколько дней паходился между жизнью и смертью. Это кровавое крещение превратило восемнадцатилетнего юношу в закоренелого врага Австрии.

Итак, первый акт одиссеи. Переправившись под покровом ночи через реку По, Модена добрался до Болоньи. Там он закончил университетский курс. Девятнадцать лет, в 1822 году, получив диплом, стал практикантом в конторе Вичини, а в 1823-м — адвокатом при апелляционном суде. Частенько случалось ему пренебрегать кодексами и пандектами ради театра, особенно, когда в афише стояло имя Франческо Ломбарди, виднейшего трагика тех лет. Затем и сам он стал играть в группе любителей. Успех пришел к нему сразу. Тем не менее, покорный воле отца, — как сам Модена признался впоследствии своему другу и будущему биографу Луиджи Бонацци, — он никогда бы не решился оставить юридическую карьеру, если бы не всепоглощающая страсть, овладевшая им.

Вы уже, читатель, поняли, что этой страстью была Родина.

Бонапаци пишет: «Отныне театр для него не развлечение, но высокое искусство, священнодействие, апостольство, призвание рождать глубокие и благородные страсти, воспитывать гражданские доблести, любовь к свободе и независимости народов; он признает за театром ту важную роль в жизни общества, которую видели в нем все государственные мужи, начиная с греков, объявлявших перемирие ради трагедии Софокла, или римлян, плативших из государственной казны великому актеру Росцию шестьсот тысяч сестерций в год (пятнадцать тысяч римских скуди), кончая англичанами, похоронившими Гаррика в пантеоне королей¹, и Наполеоном, дарившим своей дружбой Тальма».

Искусство и отчизна... И отчизна превыше искусства. Театр — своего рода окоп, но, если пужно, этот окоп покидают, устремляясь туда, где больше опасность, чтобы служить идее. Служить, не только выступая в трагедиях Альфьери и Никколини, полных политических намеков, но и непосредственной, смелой, действительной пропагандой, участвуя в тайных обществах, сочиняя прокламации, призывая к бунтам и восстаниям. Если же недостаточно участия души и ума, то отдать делу руки, подставить грудь под удары врагов — словом, пожертвовать родине всем!

Он — великий идеалист, великий романтик, если этими, часто ложно понимаемыми словами можно охарактеризовать того, кто в соответствии с эпохой не был ни знаменосцем литературной школы, ни отвлеченным утопистом, ни мечтателем, сидящим в кресле, но человеком мысли и действия, действия и страсти, творящим среди бурь и волнений, чья жизнь, лишенная даже тени эгоизма и расчета, отдана идее свободы, борьбе и мятежу.

Стремительны и очень характерны первые этапы его пути.

Сальваторе Фаббрикези, венецианец, директор первых прославленных стабильных трупп начала девятнадцатого века, — Королевской Итальянской в Милане и Королевской в Неаполе, — тиран всех капокомико², увидел Густаво Модену в любительском спектакле в Болонье. Он немедленно пригласил актера на роли «первого молодого героя» вместо Алессандро Ломбарди: еще более эксцентричный, чем его знаменитый брат Франческо, он умер двадцати девяти лет, проглотив на пари осколки мелко раздробленного стакана.

Модена дебютировал в «Сауле» Витторио Альфьери. Он играл Давида, роль, считавшуюся пробным камнем для актера. В родной

¹ В так называемом «уголке поэтов» Вестминстерского аббатства, где хорят английских королей и великих людей Англии.

² Капокомико — антрепренер, а нередко и главный актер труппы.

Венеции, под гром восторженных аплодисментов состоялось его артистическое крещение.

В том же сезоне и в той же труппе Густаво посчастливилось выступать с такими светилами итальянской сцены, как Джузеппе де Марини и Луиджи Вестри. Он сыграл Сент-Альма в «Аббате де л'Епе» Буйи и Эудженио в «Кофейне» Гольдони. Модена не посрамил себя, и оба великих актера утвердили восход его славы.

Вскоре он становится ведущим актером труппы некоего Рафтопуло, труппы более чем посредственной, в которой, по словам самого Модены, актеры изображали «молнию мимикой, а бурю голосом». Позднее Белли помянул ее шутливым сонетом «Комедианты этого года», особенно отметив некоего Николу Ведова, «раздирателя самых крепких ушей».

Естественно, что все эти преувеличенные выкрики, эти молнии и бури, «выраженные мимикой и голосом», образованный и умный молодой актер очень быстро оценил так, как они того заслуживали. Он первый отказался от декламационных нажимов и штампов, приводивших публику в восторг, и от исполнения трагедий в примитивной манере комедии дель арте¹. В «Сауле» он вскоре перешел от Давида к заглавной роли.

Двадцатинятилетний Модена вызвал общее восхищение, создав далекий от традиционного образ царя израильского, которого обычно изображали «тираном» из комедии масок, злобным, одержимым, смелым как в ревности, так и в гневе.

Смущен и обрадован был Джакомо Модена. Он не мог простить сыну, что тот отказался от карьеры адвоката, но все же тайком пришел посмотреть его.

После спектакля старый актер поднялся на сцену. Нервно меряя ее шагами, он всем своим видом стремился показать, что мнение его ничуть не изменилось. Он что-то бормотал про себя, явно борясь с волнением. Но вдруг подошел к сыну, похлопал его по плечу со словами: «Не захотел ты уважить своего старика!» И поспешно покинул театр, заливаясь слезами радости. Не прошло и нескольких месяцев, как отец и сын уже выступали вместе.

«Виргиния» Альфьери, «Франческа да Римини» Пеллико... Густаво Модену превозносят до небес. Однажды мартовским вечером

¹ Комедия дель арте (комедия масок) — народная импровизированная комедия на основе краткого сценария. При ее возникновении в середине XVI века персонажи («маски») были постоянными и имели строго определенные черты: благородные влюбленные, слуги — наивный Арлекин и хитрый Бригелла, служанка, хвастливый Капитан, старики — псевдоученый Доктор, сластолюбивый купец Панталоне.

1831 года в Болонье шел спектакль «Римские вакханалии» Джованни Пиндемонте. Он так воспламенил зрителей, что студенты, выйдя из театра, бросились срывать панские гербы: в образе древнего жреца им предстала со сцены символическая фигура современного деспота, а в мистериях вакханалий виделись тайные интриги панского двора.

Ширилось революционное движение. Повсюду зрели заговоры и восстания. Карбонарий Густаво Модена со шлягой на боку, отбросив прочь плащ и парик, взял в руки старое кремневое ружье и помчался в Анкону, чтобы отдать себя в распоряжение генерала Серкопьяни. Но австрийцы заняли герцогство, и Анкона не в силах была долго сопротивляться. Густаво в Чезене, откуда бежит на паруснике через Адриатику. Вблизи Мессины он схвачен и брошен в тюрьму. Но вот он опять в море — держит курс на Марсель. Буря в проливе Пьомбино и вынужденная остановка в Ливорно. Густаво грозит арест. Его спасает неожиданное покровительство городского синдика Спрони: этот благородный человек самолично отводит актера-мятежника в крепость, чтобы ночью доставить обратно на отплывающее судно.

В Марселе происходит знаменательная встреча: в жизнь Модены входит Джузеппе Мадзини. Возникает общество «Молодая Италия», и Густаво сотрудничает в нем, диктуя свои знаменитые короткие диалоги, «народные поучения». Он становится одним из самых ярких поборников организации. За «Молодой Италией» последовала «Молодая Европа». Модена — вдохновитель этого тайного общества в Берне.

В 1832 году он изгнан из ряда итальянских государств. В бумагах секретного архива болонской полиции за 1834 год мы читаем: «Густаво Модена, адвокат, известен враждебным отношением к правительству, закадычный друг адвоката Вичини, неблагонадежен во всех отношениях». Позднее Тьер, министр Луи-Филиппа, выслал его также из Парижа, где за свои знаменитые пропагандистские статьи Модена получил прозвище «l'enfant perdu de la Jeune Italie»¹.

Берн — это сентиментальная глава одиссеи. Там родилась любовь Густаво и Джулии Каламе. Там они вступили в брак. Великая, непреодолимая любовь между «юным смертником», уже не «юным» и все более похожим на «смертника», преждевременно состарив-

¹ «Юный смертник Молодой Италии». — Трудно переводимое в данном контексте выражение. L'enfant perdu — волонтер, солдат, по собственной охоте первым идущий в атаку или на опасное задание.

нимся, больным, гонимым, бедным скитальцем, и прекрасной юной дочерью богатого потариуса. Вопреки родительской воле, отказалась она от радужного будущего, спокойствия и благополучия, променяв их на жизнь, полную лишений и борьбы. Великая романтическая любовь Джулии Модены, ее мужество и сила духа вскоре подверглись суровому испытанию.

Европейские державы усиливали давление на Швейцарию: союз изгнанников так сильно беспокоил политических деятелей, что они не гнушались ничем, лишь бы разорвать сеть, искусно сотканную Джузеппе Мадзини. Самые видные из эмигрантов получили приказ покинуть пределы «свободной» Швейцарии.

«Вот почему бедная Джулия, — узнаем мы из живого и взволнованного свидетельства Луиджи Бонацци, — вынуждена была покинуть родину. Они пробирались по обрывистым склонам Альп, ища нехоженых тропинок. Ей нередко приходилось самой нести вещи вместо больного мужа. Возможно, этот груз не казался бы столь тяжел ей, закаленной, крепкой, выросшей в этих горах, по ее терзала тоска о покинутой матери и беспокойство за ослабшего Густаво, на котором сказывались последствия горячки, перенесенной в Риме. Джулия устраивала ему постель из листьев и охраняла его сон, не смыкая глаз и призывая мир на истерзанную душу изгнанника. Вероятно, если бы их случайно увидел какой-нибудь простодушный горец, его бы не столько поразил вид сияющего человека, сколько вид ангела, его охраняющего. Как сладко сердцу, что не только в романах, но и в жизни можно встретить такие чувства, ибо порою тобой овладевают сомнения: а есть ли в этой юдоли коварства и лжи хоть что-то подлинное — бескорыстная привязанность, святая добродетель?»

И вот, наконец, Бельгия. После краткого отдыха в Страсбурге скитальцы прибыли в Брюссель. Они зарабатывают на жизнь правкой корректуры, торговлей макаронами и сыром. Отнесено в заклад вечальное кольцо Джулии. Иногда доходит до того, что им отказывают от квартиры и они лишаются крова, — так было во Франции и в Швейцарии. Но Густаво нишет отцу, что еще не чувствует достаточно душевных сил для возвращения на родину. И он находит последнее убежище — Лондон.

В Лондоне, куда стекались беглецы со всех концов Европы, еще раньше нашел приют великий изгнанник Уго Foscolo. В Лондоне поселились также Джованни Берне, бард итальянского романтизма, карбонарий граф Джованни Арривабене из Мантуи, осужденный заочно и, подобно остальным, приговоренный австрийцами к смерти.

Фосколо пробудил в англичанах интерес к изучению Данте. Пламенным продолжателем его дела стал Россетти¹. Однажды на концерте в «Куинс театр», в перерыве между двумя ариями, которые исполняли итальянские артисты, на сцену вышел Густаво Модена и стал читать терцины «Божественной комедии». На нем была красная ниспадающая одежда старофлорентийского покроя. Артист хотел воссоздать образ Данте, вдохновенно диктующего стихи юному писцу, одетому также в костюм той эпохи. В следующем интермеццо зрители увидели, как божественный поэт пишет стоя за юпитром четырнадцатого века, а потом, выйдя на авансцену, читает словно бы только сейчас им созданные терцины. Модена чувствовал себя в положении «изгнанного гибеллина»², и так велики были его внутренняя сила, страстность, обаяние его декламации, что впечатление, или лучше сказать — потрясение, было поистине ошеломляющим. «Новшество», перенесенное затем на итальянские сцены, неизменно вызывало всеобщий восторг.

Год 1839. После восьми лет изгнания Густаво вернулся на родину. Он знал, что ему предстоит борьба со своим нездоровьем, с публикой, с политическими преследованиями. Ему всего тридцать шесть лет, но у него большие бронхи и горло; красивый и мощный голос звучит надтреснуто. И публика уже не та, о которой мечтал страстный патриот: народ, казалось, дремлет, лучшие люди запуганы. Как сказал кто-то, то была «чернь в пиджаках и перчатках», жаждущая теплого местечка, крестика на груди или хотя бы спокойного существования.

На всем пути Модены за ним следит французская полиция. Приехав в Милан, он тут же узнает, что эрцгерцог Раньери, вице-король Ломбардо-Венецианской области, получил от Меттерниха одно из тех многозначительных посланий, которые означали: «взять под особое наблюдение». Модена решает сделать остановку в Ливорно, а на завтра великогерцогская полиция уже шлет в Венецию сообщение: «Здесь находится молодой актер Модена, который был сильно скомпрометирован в 1831 году. Он прибыл из Франции в бедственном положении. С ним женщина. Он заявляет, что амнистирован указом Его Величества от сентября прошлого года и получил право репатриации. В настоящее время он живет на свой заработок».

¹ Данте Габриэль Россетти (1828—1882) — английский поэт и художник, итальянец по происхождению. Ему принадлежит перевод «Новой жизни» Данте.

² Гибеллины — в XI—XIV веках борцы за национально-государственное единство Италии, противники гвельфов, сторонников светской власти папы. Данте был гибеллином.

Его не оставляют в покое. Тогда он решает обратиться непосредственно к императору Фердинанду Габсбургскому: «Я вижу, что окружающие боятся общения со мной; напротив, когда мне шепчут на ухо: «Берегись, за тобой следят. Каждый твой шаг на примете». Я читаю на лицах, в поведении каждого, с кем приходится иметь дело, страх, как перед зачумленным. Вот один, но яркий пример. Ваше Величество: я видел, как в Венеции полиция вымарывала мое имя, печатанное на афишах большими буквами, заменяя их маленькими».

То были повседневные мелкие уколы. К его имени не разрешалось добавлять никаких эпитетов, можно было писать только «актер Густаво Модена», но ни в коем случае «артист», а в газетных заметках вместо слов «был встречен общими продолжительными аплодисментами» допускалось только «встреченный аплодисментами».

Послание, занимающее четыре убористо написанные страницы, не было, однако, отправлено. Власти сочли его недостаточно почти-тельным, а порою просто дерзким в отношении такого адресата, как император и король. Модена еще продолжает надеяться на милость Фердинанда — должен же он быть выше своей полиции. Переправившись через Альпы, артист приезжает в Вену. Импрессарио Мерелли предлагает ему выступить в ряде спектаклей в театре Карнитских ворот. Вы думаете, что он наконец достиг цели? Ничего подобного. Министр Седлицки и слышать не хочет об этом революционере, которого горячо ждет зритель. Он выкопал указ об иностранных труппах, изданный еще Марией-Терезией, и закрывает спектакли. Остается одно — пуститься в обратный путь. Оказавшись по ту сторону Альп, актер навсегда расстается с монархом во плоти и находит утешение в обществе театрального монарха, именуемого Людовиком XI и вызванного к жизни Казимиром Дедавицем.

Удивительны парадоксы искусства: коронной ролью Густаво Модены, чистейшего человека, республиканца, революционера и заклятого врага тиранов, ролью, выше всех других оцененной историей, стал образ жестокого кровавого деспота-братоубийцы. Это творение превосходит даже Саула. В нем чудесно переплелись трагическое и драматическое, расцветшие живыми и сочными комедийными красками. Людовик, терзаемый страхом за совершенное злодеяние, предстал в исполнении Модены (ему, без сомнения, было знакомо описание Вальтера Скотта в «Квентине Дорварде») полупарализованным после апоплексического удара, задыхающимся, с хриплым, слабым голосом и подергивающейся нижней губой. Бонацци описывает сцену беседы короля с арденнским отшельником, прототипом которого был святой Франциск Паоланский. Это единственная сцена

пьесы, где Делавинь сумел возвыситься до трагедии. Воздействие Модены было так сильно, что актер, игравший отшельника, временами, словно зачарованный, терял дар речи. Анджело Брöffерио также оставил нам исключительно важное свидетельство: «Ни в чем не похожий на других, отбросив традиционные театральные условности, отказавшись от жестов, декламации, поз и осанки, свойственных комедиантам, Модена вывел на сцену человека, будь то король или мусорщик, со всеми его особенностями, естественной речью, во всей его жизненности, человека таким, каков он в общении с другом, с врагом, с возлюбленной, с отцом, наедине с самим собою, без лакировки, без «грима», без *котурнов*, таким, как изображал его Альфьери, каким рисовал его Корнель, каким создавал его Шекспир, каким выходил он из рук создателя.

В Париже я видел Тальма в «Гамлете», в «Сулле» Жуи, в «Карле VI» Делавиня. Я нахожу, что Модена намного превосходит Тальма. О, если бы у Модены была Франция, чтобы аплодировать ему, Франция, столь высоко почитающая своих великих мужей, ибо она чтит свое собственное величие!.. Но, быть может, свободная Италия исправит ошибки Италии угнетенной?..» «Быть может...». Брöffерио не получил ответа на свой вопрос — ему не довелось увидеть освобожденную Италию. Но даже если бы он дожил до того, разве были исправлены ошибки?

«Людовик XI» — посредственная пьеса и великое актерское создание. Запомним это потому, что не раз нам придется в истории театра встречаться с подобными случаями. Однако Модена не мог удовлетвориться чисто актерским успехом, пусть даже триумфальным и решающим. У него зрел обширный план, предвосхищавший, по меньшей мере на полстолетия, эпоху возникновения государственных и художественных театров: он мечтал о создании Национальной труппы, посвятившей себя прогрессу искусства, в которой собралась бы избранная молодежь, мечтал, чтобы лучшие пьесы премировались, чтобы эта труппа не менее трех месяцев в году играла в Миланском Королевском театре, а ее антреприза длилась не менее пяти лет.

Для этого пужна была сумма в двадцать тысяч франков; Модена объявил общественную подписку: с 1843 по 1848 год ему потребуется не менее ста австрийских лир ежегодно. Надо признать, что он довольствовался малым. Ну что же, от желающих помочь не было отбоя, но, увы, помочь чисто платонически. Трудно поверить, что в самом Милане, наименее консервативном из городов Италии, когда дело касалось полезных начинаний, нашлось всего три подписчика.

Модена отказался от своей мысли и решил основать к началу поста¹ 1843 года на собственный страх и риск труппу из молодых, еще не испорченных штампами актеров. В нее вместе с Джузеппе Сальвини вступил его младший сын, четырнадцатилетний Томмазо.

¹ Театральный сезон в Италии в XIX веке не имел твердо установленной длительности — она была различной для разных городов и менялась со временем. В Венеции, например, осенний сезон длился с первого воскресенья октября до 15 декабря. С 26 декабря начинался зимний, продолжаясь до «скоромного» вторника первой недели поста. В Милане же он продолжался и всю первую неделю. Зимний сезон был самым интересным, посещаемым и доходным, так как это время называлось с давних времен Карнавалом и все, кто мог, предавался увеселениям. В Риме сезон начинался в ноябре. В других городах в декабре и даже январе. Летом труппы обычно отправлялись на кратковременные гастроли по стране.

ТЕАТР НАЧАЛА XIX ВЕКА
И ЛУИДЖИ ДОМЕНИКОНИ

Как играли наши актеры в годы, когда Густаво Модена замыслил свою реформу? И, прежде всего, в какой обстановке они формировались, с каким репертуаром и с каким зрителем они имели дело?

Перед нами актер, чья долгая жизнь, в силу ряда удивительных обстоятельств, явилась звеном между веком восемнадцатым, веком Гольдони, и первым дыханием нового столетия, которому суждено было стать веком Модены и его учеников.

Актер этот родился в скромной семье, жившей в окрестностях Римини в 1786 году, и стал известнейшим капокомико. С ним долгие годы, уйдя от Модены, работал Томмазо Сальвини. Звали этого актера Луиджи Доменикони. Свою жизнь в театре он начал у Джованни Баттисты Медебака, сына и наследника знаменитого Джироламо Медебака, который был капокомико Карло Гольдони¹. Медебак взял Доменикони в свою труппу на условиях для «глухонемой», как называли тогда новичков:

«У вас будет крыша над головой, есть будете со мной, ездить со мной... и не получать от меня ни гроша».

Необычность контракта достаточно красноречива. На следующий день юный любитель театра, явившись, как ему было указано, к воротам Чезецы, увидел перед собой покосившуюся телегу. В ней лежали узлы с незамысловатым багажом труппы и восседали женщины. Телегу окружал почетный эскорт масок во главе с Медебаком. Увидев растерянное лицо Луиджи, он укоризненно сказал: «Я предупреждал вас, что вы будете путешествовать вместе со мной; я путешествую пешком, как и мои товарищи по искусству: это и полезно и безопасно. Вы нужны мне, и я не могу допустить, чтобы вы опрокинулись или чтобы вас ограбили, как это случается с пассажирами дилижансов!» А позднее, заметив беспокойство Луиджи, оттого что обещанная еда заставляет себя долго ждать, заявил: «Не отчаивайся. Ты ведь должен есть со мной, а я еще не ел».

Обычай отца перешли к сыну, но в заметно ухудшенном виде: если Джироламо Медебак долгое время пользовался известностью и благосостоянием, то Джованни Баттиста был всего-навсего — как доб-

¹ Гольдони работал в труппе Д. Медебака с 1748 по 1753 год как профессиональный драматург, навсегда оставив юридическую карьеру. За эти годы он создал около пятидесяти комедий.

рых шестьдесят процентов страствующих актеров начала девятнадцатого века — «бродягой». Он принадлежал к тому клану «бродяг», весьма патриархальных и необычайно плодовитых, которые, производя на свет с полдюжины детей, скорехонько обзаведясь тройкой спох и таким же количеством зятьев, служителей Талии¹, укрепляли ими свою почтенную «фирму». Таким образом, одной семье хватало для полного состава страствующей труппы; к тому же один был рабочим сцены, другой — костюмером, а третий, считая, что он владеет кистью, размалевывал царский дворец для Фив или Аргоса в устрашающем «греко-китайском стиле». Эти «бродяги», изобретательные и находчивые, не стеснялись в случае пужды заменять женские роли мужскими и наоборот, а при нехватке актеров прибегали к средству известного капокомико Тромбони: нет исполнителя для развязки сцены? — не беда, вместо него появится письмо, принесенное статистом.

Добрый наш Доменикони участвовал во многих сомнительных проделках и скверных шутках старых «бродяг», которые позднее сочли бы унижающими достоинство артиста. Он познакомился со многими «секретами ремесла», от которых впоследствии решительно отказался из неподдельной любви к истинно высокому искусству. Однажды Медебак, не зная, что бы такое поставить в одном провинциальном местечке, куда еще не успели добраться все его актеры, вывесил афиши: «Букет цветов» — увлекательнейший спектакль, современная повишка». Под этим названием он угостил почтеннейшую публику третьим актом «Франчески да Римини», вторым — из «Двух сержантов» Роти и фарсом «Одна компата на двоих». Когда дирекция театра пригрозила, что полиция его выплетет, он, ничтоже сумняшеся, перепел в наступление, утверждая, что никто не может отрицать новизну подобным образом составленного трехактного спектакля, а также того, что он является подлинно «букетом цветов», возвращенных в сад современного ренертуара.

Но худшее ждало его впереди. Внезапно труппа лишилась актера, игравшего роль Корасмена в «Заире» Вольтера. Тогда Медебак облачил в костюм Корасмена театрального сторожа, бывшего швейцарца напской гвардии, престарелого инвалида с деревянной ногой. Все бы ничего — театральным сторожам случалось иной раз быть на выходах и тем спасать положение. Но этот не умел связать и двух слов. Медебак, однако, не растерялся. Едва старик появился на сцене, как Оросмап — Медебак воскликнул: «Я знаю все: вот, что ты хочешь сообщить», — и продекламировал реплику Корасмена. Лицо

¹ Т а л и я — муза комедии у древних греков.

несчастливого сторожа изобразило гримасу согласия, а Медебак повелительно продолжал: «Мне все известно: слушай и молчи!»

То было время «анонсов» и «афиш в картинках». Анонсы представляли собою напечатанные объявления, и выше всего ценился тот, кто лучше умел подобрать для них краски, выражающие название и характер спектакля. К примеру, некий Луиджи Роти, гремевший чуть ли не в течение полувека, следующим образом торжественно анонсировал сочиненное им бездарное цирковое представление под названием «Бьянка и Фернандо»:

БЬЯНКА И ФЕРНАНДО

у могилы

КАРЛА IV

герцога Агридженто

Имя «Бьянка», выведенное белым в черном окаймлении, намекало, что она вдова, бравый воин «Фернандо» был чудесного стального цвета.

Что же до шедевра «Трубочисты из Валь д'Аосты», то буквы, наполовину дымчато-черные, наполовину белые, вырисовывались на идилическом фоне лесной зелени.

Самые драмы, сопровождавшиеся традиционным присловьем: «потрясающе, на основе подлинного случая, происшедшего в ...», — зачастую получали новое, по мнению капокомико, более заманчивое и оригинальное название. «Швейцарская сиротка» Луиджи Маркиони превратилась в «Призрак живой», вместо «Жены двух мужей» стояло «Роковой колокол бьет восемь». «Мнимые сумасшедшие» заявляли о себе так: «Жена помешалась, муж еще больше, подруга больше, чем они, а доктор больше всех!» Мы не говорим уже о пьесах на разбойничьи и военные сюжеты, коих было немало и которые объявлялись как «Театрализованное историческое событие», или «Грандиозное представление с военными маневрами», или же «Сражение с огнестрельным и холодным оружием».

То, что в наши дни разыгрывается в виде пародий веселой ватагой студентов, тогда всерьез проделывали уважаемые труппы, в которых выступали актеры, подобные Модене-отцу или Доменикони, и такие актрисы, как Карлотта Маркиони, воспитавшая Аделаиду Ристори.

А что представляли собою «афиши в картинках»? На площади, самом многолюдном месте любого городка, прямо над «анонсом», актеры обычно вывешивали большой лист. Если его не украшали «избивающие друг друга турки, не имевшие никакого отношения

и спектаклю», — как говорит Гольдони в пьесе Паоло Феррари «Гольдони и его шестнадцать новых комедий», — то были грубо намалеваны странные, причудливые фигуры, редко соответствующие персонажам и сюжету пьесы. На «жанровых» афишах изображались битва или буря на море. На «специальных» афишах — главная сцена драмы. Так, например, для «Призрака живой» рисовали Вальтера, охваченного ужасом при виде призрака сиротки, убийцей которой он себя считал. А вот «Роковой колокол бьет восемь»: огромный, устрашающего вида черный колокол, и на его языке грозно пламенеет огненно-красная восьмерка.

Это было время «вступительных речей» (гольдониевское наследие — «почтите нас и будьте снисходительны») и стихотворных «прощаний», которые патетически декламировала примадонна. А дни бенефисов сопровождалась гастрономическими подношениями, о которых актеры мечтали уже накануне. При этом текли скучнейшие речи, нередко в псевдомартеллианских¹ стихах, наподобие тех, что сложил какой-то деревенский рифмоплет:

Прошу вас к кассе — вчетвером, и впятером, и ввосьмером!..
Беру деньгами, если есть. — и золотом, и серебром,
Не откажусь и от вина, окороков или колбас,
Не сомневайтесь, все возьму, тащите все, что есть у вас!²

Стоит ли удивляться, что в то время когда все на театре было беспорядочным и хаотичным, когда, например, для костюмов имелись всего три «стиля»: стиль Гольдони, Ришелье и итало-античный (свободно вмещавший многие века), наряду с актерами выступали еще и акробаты. По словам критика Фердинандо Мартини, достаточно было, чтобы в какой-нибудь драме Федеричи или Роти был малейший повод, как в труппу приглашали «акробатов, потребных для того, чтобы, при случае, вместо любовника выпрыгнуть из окна, сделав сальто-мортале, или для сцен сражений и дуэлей с огнестрельным и холодным оружием, или для опасных трюков на канате».

Даже Луиджи Доменикони, так высоко подпрыгнувший впоследствии оформлению спектаклей, уже в юности овладел печальным искусством неоправданных купюр и вольностей. Так, он оказался однажды виновником происшествия, ставшего достоянием истории. Ему довелось выступать в «Филиппе» Альфьери в небольшом пьемонтском местечке. Развязка трагедии ужасна: Перес умирает, пронзенный

¹ Мартеллианский стих — четырнадцатисложник, названный по имени автора трагедий П. Д. Мартелли (1665—1727).

² Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, стихи даны в переводе Д. Самойлова.

«сталью» Гомеса; Карлос убивает себя; Изабелла, выпив отравленную «роковую чашу», не взяв Филишом, бросается на книжку тирана и вонзает его себе в грудь.

Как отнесутся ко всему этому крестьянские зрители? Добрый Луиджи решил даровать им мирный почной сон и для этого превратил кровавый эпилог в радостный финал. Препебрегая стилем Альфьери, он не постеснялся симпровизировать в прозе, сочетав счастливым браком Изабеллу и Карлоса. Свадьба после христианского прощения, данного Филишом, завершалась пляской монферрины¹ и, как говорят, даже выкриками: «Да здравствует король Пьемонт!»² Партер восторженно аплодировал.

Едва опустился занавес, сделанный из простыни, как произошла сцена, грозившая окончиться еще более трагически, чем та, которую сократил Доменикони. Молчаливый и мрачный дворянин, во время спектакля сидевший в темном углу, закутавшись в красный плащ, одним прыжком оказался на сцене, бледный от гнева.

То был сам Витторио Альфьери. Не произнеся ни слова — они были не нужны, — он подошел к Доменикони, поднял палку и изрядно его избил. Тот кричал, звал на помощь. Прибежала Изабелла, старенькая, полураздетая; примчались Карлос, Перес, вся труппа. И тогда грозный астиджанец назвал себя.

Бедный Луиджи, упав на колени, лепетал: «Достославнейший сеньор граф... требования публики... ужасное несчастье в день праздника, и вдруг печальная развязка... Мы больше никогда не будем! Простите, простите!..»

Поэт удалился, что-то бормоча. Но когда гнев его поостыл, он послал слугу справиться, не поранен ли тот, кто изувечил его творение, и передать ему кошелек в возмещение нанесенных побоев.

Благотельные побои. По прошествии нескольких лет Доменикони, видимо, понял это. И хотя его нередко обвиняли в том, что, потакавая вкусам публики, он грешит аффектацией и нажимом, артист учился быть дисциплинированным и собранным. Именно поэтому Джованни Баттиста Никколини написал для него трагедии «Джованни да Прочида» и «Лодовико Сфорца, прозванный мавром». Сильвио Пеллико, доверив первое исполнение роли Франчески Карлотте Маркионни, настаивал, чтобы Паоло непременно играл Доменикони.

В общем, что же означало тогда «потакать вкусам публики»? Вкусы были дурные, испорченные, но вина лежала не только на актерах. Эта пресловутая вина имела много причин; их изучение и обоб-

¹ Танец жителей Монферрато.

² Пьемонт в то время был оплотом борьбы за независимость Италии и ее объединение.

ценше заставило бы нас углубиться в область политических условий Италии, которая в первые десятилетия девятнадцатого века шла не только путем обособления отдельных государств и все большего усиления иностранного господства, но и все большей утраты и забвения духовных ценностей. Театр из всех видов искусства — самый хрупкий, так как он менее других независим. Поэт может творить в одиночестве — среди ли толпы, на горной ли вершине. Драматург — нет; ему пужно многое: зрители, атмосфера, актеры. Это истины общеизвестные, и мы не собираемся их повторять. Напомним лишь главное. Итальянский театр начала девятнадцатого века был лишен единства и целенаправленности и по существу не имел репертуара.

Наследие Витторио Альфьери, который пережил свое время главным образом благодаря «Саулу»; две великие морально-религиозные трагедии Алессандро Манцони¹, произведения постальфьерианцев: Карло Маренко, Джованни Пиндемонте, Сильвио Пеллико, Винченцо Монти, Вентиньяно делья Валле, Тедалди-Фореса и самого возвышенного из них Джованн Баттисты Никколини, создателя пьес, богатых идейно, но бедных по форме. Это в трагедии. В области же комедии, которая ближе итальянскому характеру, мы имели пьесы Альберто Нота, Франческо Бона, Зограффи и более яркого Джованни Жиро, — однако всего этого было недостаточно для создания национального репертуара. В результате наши сцены заполнил гибридный жанр историко-романтической-сентиментальной драмы, напичканной мелодраматическими и слезливыми эффектами. Его знаменосцев, рифмонлета Авеллони, Федеричи и Вилли, Батталья и Маркионни, Роти и Козенцу, превозносили до небес. Среди этих драм были: уже упоминавшиеся «Бьянка и Фернандо», «Заживо похороненная», «Волк из Остенде», «Страдания любящих», «Зачочение Ильдегонды». Такой свидетель, как Бонацци, назвал их «театральными нечистотами», а они-то, к сожалению, господствовали на театре. Их играли по пять раз в неделю, в то время как комедиям и трагедиям более высокого стиля отводились «некассовые» дни: понедельник и четверг — дань запросам образованной части публики. Венчала репертуар лавина французских пьес или же подражаний им. «Это было, — писал Мартини, — собрание всяческих непристойностей, грубостей, ужасов для услаждения невежественных зрителей, потому что и в парижских и в итальянских театрах партером завладели «Двадцать царей при осаде Трои», «Альварес, кровавая рука», «Карающие сны» и тому подобное...».

¹ «Граф Карманьола» (1820) и «Адельгиз» (1822).

Закономерно, что при такой неразберихе актер занимал первенствующее место в сравнении с автором. И нашелся гениальный актер, начавший битву за то, чтобы вернуть потерянное достоинство своим товарищам по искусству, сбившимся с пути; принести своим ученикам в то бедственное время борьбы и мучений величайший дар — высокую цель и художественную дисциплину.

Вот что совершил революционер Густаво Модена, вот в чем был художественный, гражданский и нравственный смысл его реформы, о которой нам еще придется говорить.

РОЖДЕНИЕ И ДЕТСТВО ТОММАЗО САЛЬВИНИ

Семья Сальвини — выходцы из Орвьето¹.

Джованни, прадед Томмазо, родившийся около середины восемнадцатого века в старинном умбрийском городке, храбрый офицер папской армии, был изгнан из ее рядов за свои политические взгляды. Перейдя горы Вольсини, он очутился в Маремме, а в 1783 году, после многих злоключений, обосновался в Ливорно. Великое герцогство Тосканы было обетовавшей землей изгнанников.

В гостеприимном портовом городе семейство Сальвини пользовалось достатком и уважением. Доменико, сын Джованни, пошел по следам отца; он тоже стал офицером, достиг высоких чинов и в течение многих лет состоял комендантом крепости в Ливорно.

Кто мог подумать, что в роду, где дед и отец были воспитаны, появится актер? Впрочем, Джузеппе, сын Доменико, никогда не вступил бы на театральные подмостки, не влюбись он в актрису. Первого из Сальвини, а за ним целую их династию увлек на сцену златокрылый Амур, бог любви.

Джузеппе, родившийся на рубеже двух столетий, с детства отличался живым, восприимчивым умом и склонностью к гуманитарным наукам. Получив диплом, он стал преподавателем «литературы и каллиграфии». Подобно многим, участвовал в любительских спектаклях и не без успеха.

Однако социальные предубеждения против бродячих актеров и театра — этого дьявольского соблазна — так глубоко укоренились, что отвращали от сцены молодежь из так называемых добропорядочных семейств. Кроме того, по натуре серьезный и вдумчивый, Джузеппе с юных лет был, как говорится, человеком твердых правил. Беспорядок в его жизнь и смятение в мысли внесло прибытие в Ливорно на карнавал 1824 года труппы Томмазо Дзокки.

Современники рисуют эту труппу и ее директора яркими красками, и порою не слишком благосклонно. Дзокки, флорентинец старого закала, не давал пастушить себе на ногу. Стремление к независимости привело сына торговца шелком, солдата, на стезю капокомико. Чтобы заработать на хлеб, он отправился в Неаполитанское королевство, которое изъездил в повозке вдоль и поперек и «наводил ужас на возчиков, вступая с ними в пререкания». Вспыльчивый, он давал волю рукам, но, по существу, был большой добряк. В этом

¹ Орвьето — город в Умбрии, основанный этрусками.

добродушном ворчуне все было столь же крупно, как его гигантская фигура.

Составив себе скромное состояние, Джузеппе вернулся в 1821 году во Флоренцию, где возглавлял разные труппы, когда хорошие, а когда и посредственные. Репертуар их был неизменно рассчитан на вкусы простонародья: самые причудливые пьесы, от трагедий в классическом духе до обычных слезных драм и «бурлетт» — фарсов-пантомим, представлявших собою курьезную смесь прозы и музыки, Альфьери и Стентерелло!¹

Из кого состояла случайно набранная труппа, которая появилась в Ливорно в 1824 году, сказать невозможно. Выделялась своим гибким талантом примадонна, жена Дзокки Анджола Понци, римлянка незаурядной красоты; а их дочь, шестнадцатилетняя Гульельмина, привлекала к себе внимание в ролях «серветт» — служанок.

В сердце «честнейшего Беппо», как уже тогда прозвали Джузеппе Сальвини, родилась та безоглядная, беззаветная любовь, против которой бессильны все доводы рассудка. Девушка была очень молода, отличалась выдающимся дарованием, ей совсем не улыбалось покинуть сцену, и уж совсем не хотелось этого ее родителям. С другой стороны, Томмазо Дзокки видел в поклоннице дочери доброго мужа, с хорошим положением. Он сумел так повести дело, что перед Сальвини лежал единственный путь: оставить свою профессию и посвятить себя театру.

Будущий тесть подверг Беппо двойному испытанию: в искусстве и в любви. Короче, одобрение зрителей превратило любителя в «благородного отца» труппы Дзокки, отменше убедительного и обаятельного. Для такого рода ролей он обладал представительной внешностью, барством маперами и проникновенным голосом.

Прошло два года, и, вполне удовлетворенный результатами испытания, Томмазо Дзокки, подобно государю, чья дочь достигла совершеннолетия, милостиво дал согласие на брак.

Свадьба состоялась во Флоренции 6 февраля 1826 года.

Перед нами официальный документ о «вступающих в брак, наличии приданого и условиях его получения».

«Год тысяча восемьсот двадцать шестой день февраля четвертый. Флоренция. Настоящий акт, коему стороны намереваются придать силу официального документа, засвидетельствован Нотариусом, и посему является действительным, что и удостоверяется.

Синьор Джузеппе Сальвини, сын покойного Доменико, родом из Ливорно, в настоящее время проживающий во Флоренции, по про-

¹ Стентерелло — одна из масок комедии дель арте.

фессии актер, сознательно и по доброй воле обещает и обязуется взять в законные жены и супруги синьору Гульельмину, дочь синьора Томмазо Дзокки и синьору Анджолы Понци, уроженку Флоренции, здесь проживающую, и, принеся ей в дар обручальное кольцо, заключить с нею брак перед лицом Святой церкви, согласно ее законам и в соответствии с предписаниями Тридентского Собора.

В свою очередь вышеуказанная Гульельмина Дзокки, актриса, сознательно, по доброй воле, с согласия и в присутствии поименованного ее родителя, обещает и обязуется взять в качестве законного мужа и супруга вышеназванного синьора Джузеппе Сальвини и заключить с ним брак согласно законам и в соответствии с вышеуказанными предписаниями.

В качестве приданого синьору Гульельмине Дзокки ко дню ее бракосочетания синьор Томмазо Дзокки, Ее родитель, обещает и обязуется выплатить наличными синьору Джузеппе Сальвини, будущему супругу, сумму в количестве трехсот флорентийских скуди, включая в эту сумму стоимость одежды и обстановки указанной синьоре супруги, которые будут оценены сторонами, заключающими настоящий договор, без каких бы то ни было исключений.

В случае расторжения брачных отношений упомянутый синьор Джузеппе Сальвини обещает и обязуется возвратить указанной синьоре Гульельмине Дзокки, своей супруге, полученное приданое в любое время вместе с обручальным кольцом и всем прочим, в соответствии с существующими законами.

Вышеназванные стороны обещают нерушимо и полностью соблюдать вышеуказанное и т. д. и т. д.

Подписи: *Джузеппе Сальвини*
Гульельма Дзокки
Томмазо Дзокки.

Брак был счастливым, но счастье это длилось недолго. Грациозная, искрящаяся весельем Гульельмина становилась все более известной и как актриса и как невинка (она даже исполняла главную роль в популярнейшей музыкальной комедии «Туфелька, потерянная в снегу», которая еще сегодня, спустя полтора столетия, сохранилась в репертуаре балаганных комедиантов). Джузеппе от «благородных отцов» перешел к «героям». Он был превосходен в персонажах трагедий Альфьери (Филипп и Полиник) и комедий Гольдони «Голландский врач», «Находчивый человек» и лорд Боуфил из «Памелы», который станет коронной ролью его сына. Он также выступал в драмах социального характера, как: «Жан Калас»¹, «Аббат де л'Епе», «Джип-

¹ Пьесы под таким названием есть у М. Шенье и В. Дюканжа.

невра Шотландская» Джованни Пиндемонте и «Жепевская сиротка» Джоканжа, в «Босмунде из Альтембурга» Роти и в «Благодетеле и сиротке» Нота.

В течение трех лет у супругов родились трое сыновей. Как дань своей любви к литературе Джузеппе решил дать им имена трех героев. Первого назвали Акилле в честь Ахиллеса — он прожил всего несколько месяцев; второй — Алессандро (в честь Александра Македонского) — стал актером, весьма популярным исполнителем характерных ролей; третьему было предназначено имя Чезаре (Цезарь), но в дело властно вмешался дедушка Дзокки, потребовав, чтобы внука нарекли в его честь — Томмазо.

Дети актеров рождаются, точнее сказать, рождались в прошлом веке, где и как бог пошлет. Теперь, в двадцатом столетии, почти у каждой актрисы есть свой дом или, что более современно, дети появляются на свет в клинике. Тогда же это зависело от того, где в данное время находилась трушка, так как будущая мать продолжала играть до самых последних дней, скрывая расплывшуюся фигуру пыльным кринолином.

Томмазо Сальвини родился первого января 1829 года в Милане, где выступала трушка Дзокки. В том же году там скончался Джузеппе де Марини. Это двойное совпадение стоит отметить. Томмазо Сальвини суждено было стать некоторым образом продолжателем де Марини, который был уроженцем Милана и в эпоху утверждения итальянского романтизма славился как чистейший классик. И то, что Томмазо не только родился в Милане, но получил там воспитание, дало свои плоды. Серьезность и уравновешенность, сила воли, упорство и целеустремленность — все, что так отличало его, типично для жителей Милана.

«Приходская церковь святой Теклы.

Миланское архиепископство.

Явствует из актов, хранящихся в Церковном архиве, что Сальвини Томмазо Чезаре, сын Джузеппе и Дзокки Гульельмы, которые вступили в святой брак во Флоренции, 6 февраля 1826, родился в Милане в день первый января месяца 1829 года, был крещен в той же церкви в день 4 января месяца 1829. Крестным отцом был синьор Дзокки Томмазо, капокомико».

Церковь святой Теклы находилась тогда в лабиринте улочек, которые теперь уже исчезли, позади собора¹, неподалеку от старого парка Вердьер. Ребенка крестили в этой церкви потому, что семья снимала квартиру в одном из домов в самом начале виа Рещца, иначе виа

¹ Знаменитый Миланский собор.

ди Порты Ориентале (ныне Корсо Витторио Эммануэле), откуда вправо можно было выйти к заставе. Дом этот, теперь не существующий, находился почти на самом углу площади дель Дуомо. Томмазо, шутя, говаривал, что он родился «на кладбище», потому что в Милане эту часть города именовали также «кладбищем».

Как все актерские дети, малыши был отдаи кормилице, — неподалеку, на виа Вивайо, жене кучера в доме маркиза Изимбарди. Выбор был удачен: у Паолины Вилла молоко было не водичка. На всю жизнь сохранила она глубокую привязанность к своему питомцу и с гордостью звала его «мой синьор Томмазо». Позднее, когда мальчика отняли от груди, она, вспоминая артист, кормила его самой питательной пищей: «мясом, молоком и полентой, сдобренными отличным вином». Он рос необыкновенно крепким ребенком, таким большим и упитанным, что, когда дедушка Томмазо привез его два года спустя ранним утром во Флоренцию, он бросил его, словно мяч, на кровать, где спала его жена, и воскликнул: «На, получай этот тюк!»

Но этому «тюку» не дано было узнать счастливого детства. Он был лишен материнской ласки.

Летом 1830 года Джузенне и Гульельмина Сальвини должны были с великой Каролиной Интерпари ехать в Париж. Впервые, после труппы комедии масок, итальянские актеры собирались в столицу Франции. Но поехать пришлось одному Джузенне. Вместе с характерным актером Луиджи Таддеи он разделял успех Интерпари в «Розамунде» Альфьери и в трагедиях Пеллико и Маренко. После этих гастролей герцогиня Беррийская даже вознамерилась было создать в Париже особый театр для итальянских спектаклей.

Незадолго до отъезда труппу постигла беда, которая имела роковые последствия. Труппа Дзюкки играла в венецианском театре «Сан Бенедетто». Однажды вечером, торопливо проходя через полутемную сцену в свою уборную, чтобы одеться к началу спектакля, Гульельмина упала в открытый по небрежности люк, служивший для подъема и спуска исполнителей и оформления. Результатом было тяжелое увечье. Шли месяцы, она медленно угасала. Мужа вызвали из Парижа в начале 1831 года. После долгого тягостного путешествия он застал ее уже мертвой.

Ему было двадцать три года, а Томмазо всего два.

Детей отдали на попечение родителей матери. Они жили при них то во Флоренции, то в других местах, в зависимости от маршрута труппы.

«Честнейший Беншо» был по натуре человеком чувствительным и наивным. Его страдания после трагической потери жены длились не слишком долго. Он встретил бедную и привлекательную девушку,

пекую Фанни Донателли. Ее отец, флорентийский костюмер, покончил с собой, бросившись в колодец. Бенно исполнился сострадавшим к ее бедности и горю. Мечтая найти утешение и, быть может, встретить благодарность в той, которую спас от нищеты, он женился на ней.

Мало одной глупости, он совершил другую. У прекрасной Фанни было обещающее сопрано. Джузеппе занялся ее образованием, и общим и вокальным, истратил на уроки все свои небольшие сбережения (ничего не досталось из них детям) и, наконец, считая, что она еще не вполне готова для оперы, отправил ее в Верону совершенствоваться под руководством своего друга, преподавателя пения.

Но что общего между любовью и благодарностью? Фанни была сперва дурной мачехой, отравлявшей жизнь двум мальчишкам, которым приходилось жить попеременно то у деда с бабушкой, то у отца. Потом она стала самой дурной из жен. Завершив вокальное образование на средства мужа, она скрылась из Вероны с любовником, учеником своего маэстро, — и помниай как звали!

Сообщаем, что карьера ее оказалась довольно скромной. Однако в 1853 году Фанни Донателли Сальвини довелось стать первой исполнительницей «Травиаты» в театре «Фениче». Но, растолстевшая, постаревшая, она была еще и вульгарна. Говорят, что ее тучность была одной из главных причин шумного провала в Венеции вердиевской Виолетты.

Безрадостное детство. Мать, которую Мазо не успел узнать, недобрая мачеха. Если что и помнится, то лишь проказы да плутовские проделки, мелкие, а случалось, и серьезные. Томмазо говорил, что не хотел бы вновь пережить свое детство.

В течение тех трех лет, которые он провел с отцом и Фанни (в возрасте от шести до девяти лет), им владело неудержимое стремление любым способом добывать деньги. Вдвоем со старшим братом Алессандро они выходили на улицу просить подаяния; торговали маленькими цветными золочеными иконками святых. Все это для того, чтобы купить себе игрушек. «Предосудительный промысел», — с осуждением признавался впоследствии артист. Особенно предосудительной стала «деятельность» Томмазо, когда, используя свою необыкновенную память, он на слух заучивал слово в слово пьесы, за списками которых охотились театральные трушны, и тайком диктовал их коннисту, получая в награду десять цванцигеров. Десять цванцигеров для того, в чьем кармане и десять чептезимо были редкостью, являлись целым состоянием. Что из того, что коннист продает эти списки другим, а своя трушня пострадает?

Но однажды дело кончилось побегом из родного дома. В Турин прибыл конный цирк со знаменитым наездником. Чтобы купить билет,

Томмазо вытащил деньги из куртки слуги, пока тот спал. Обнаружив наутро пропажу, слуга тотчас сообщил об этом хозяину. Уходя, Джузеппе грозно посулил примерно наказать сына. В страхе ребенок бежал из-под родительского крова.

Пешком, имея всего сорок чентезимо, он отправился в Кунео, где тогда выступали старики Дзокки. Первую ночь он провел в каком-то хлеву, а на другой день нашел радушный приют в семинарии Савильяно. Мальчик разжалобил ректора, сочинив целую чувствительную историю. Его накормили и уложили спать. В конце концов, найденный слугою, пустившимся по его следам, он вернулся, дрожа от страха, к родным пенатам. Отец, видя состояние сына, предпочел избрать для исправления и подчинения путь снисходительности. И был, без сомнения, прав.

Быть может, в этом возрасте Томмазо еще не всегда мог отличить доброту от зла? Или то зло, которое вошло в дом с появлением мачехи, делало его несчастным, вызывая неожиданные и неосознанные реакции? Конечно, он не был чувствительной натурой, подобно Сандро, и не стал бы колотить себе палец, чтобы написать собственной кровью любовное послание одиннадцатилетней девочке, дочери их хозяев. Эти выходки брата казались ему чудачеством и вызывали смех. Он был ребенком практичным, крепким, решительным, не терпящим несправедливости и насилия. Справедливости он стремился добиться сам, не прибегая ни к чьей помощи. Эта черта сохранилась у него и в зрелые годы.

Вот пример. Однажды в классе его брат сделал грубую ошибку в счете, и учитель, — что, видимо, было тогда делом обычным, — стал бить его железной линейкой по пальцам, да с такой силой, что Сандро взвыл от боли. Пылая гневом, Мазо вскочил со скамьи с криком:

— Синьор маэстро, остановитесь! Прошу вас, не бейте... это мой брат!

Вместо ответа учитель дал ему такой подзатыльник, что у Мазо потемнело в глазах. Он схватил чернильницу, швырнул ее в лицо не в меру ретивому педагогу и со всех ног бросился домой, чтоб рассказать обо всем отцу. Последовало родительское вмешательство. Улицы в виде синяков на пальцах Сандро вызвали решительный протест честнейшего Бенпо. Злосчастный учитель был не только облит чернилами, но еще и вынужден был выслушать правоучение. Сквозь зубы он пробормотал что-то вроде: «Ох, уж эти мне актеры, эти оказанные бродяги!»

А Джузеппе Сальвини подумал: «Сдается, у Мазо есть характер!» Пожалуй, его было даже многовато.

ЛУИДЖИ ВЕСТРИ И ГОДЫ ОТРОЧЕСТВА

Флоренция 1838 года — Флоренция великогерцогская, Флоренция праздная и дремотная. Долог путь от Порта Романа по виа Ларга и виа Дель Кокомеро. Долог путь, который изо дня в день Сандро и Мазо Сальвини проходят пешком. Сандро — чтобы добраться до Академии искусств в конце виа Кокомеро близ площади св. Марка; Мазо — чтобы войти в прохладу учебных залов отцов педагогов при церкви Сан Джованнино; кроме арифметики и истории, которую он особенно любил, там преподавали и латынь.

Братья вновь поселились с дедом и бабушкой в домике близ ограды садов Боболи. Дедушка поучал Томмазо, что даже в этих роскошных, сказочных садах, богатых всеми дарами природы, не растет, как гласит старая поговорка, травка «мне хочется». Он внушал это, — о, непоследовательность людской природы, он, сам воплощенное своевластие, — мальчику, который станет таким чудом силы воли, как Томмазо.

Старый Дзокки наследовал отцовское дело и ведет торговлю шелком и полотном в лавке у Порта Росса. Вот он величаво идет широким размеренным шагом, и внуки с трудом поспевают за стариком.

Но когда случалось, дед отпускал их одних, они себя вознаграждали. Холод их не страшил, а когда воздух Флоренции начинал благоухать весной и цветочницы спускались с холмов, неся корзины, полные роз, братья то останутся на Понте Веккьо поглазеть на лавчонки ювелиров, то замешкаются у Пор-Санта-Мария и на Калимала — разжиться куском слоеного пирога. На одну крацию (семь центезимо), подаренную бабушкой, можно наесться до отвала.

Сандро будет художником, Мазо адвокатом, так сказал отец. Но стоит ли об этом думать сейчас? Для старшего рисование — приятное занятие, позволяющее для забавы раскрашивать театральные афиши, а для младшего адвокатура ничем не отличается от других профессий, туманное нечто, где-то там, в необъятной дали, еще придет время подумать об этом. Пока его влекут игры да всяческие проделки. Но хотя к учению большой охоты нет, он все же ухитряется не отставать. Театр? По правде говоря, Мазо не чувствует к нему особой тяги. Пришлось ему как-то выступить в роли носильщика в фарсе «Три горбуна». Ну, и достижение!.. Воспользовавшись тем, что он такой сильный, ему на плечи взвалили мешок, в котором было двое детей, сыновей актеров, и он с легкостью — в девять-то лет! —

пронес их по сцене. Это было в Ливорно, в труппе Дзокки. Но стоит ли вспоминать о такой срунде. Он предпочитал хвалиться своими гимнастическими успехами, да еще разве игрой в мяч.

Конечно, дедушка водил Томмазо смотреть выступления отца, когда труппа Джузеппе Сальвини, ставшего теперь капокомико, бывала во Флоренции или в каком-нибудь ближнем местечке. Мальчик начал увлекаться трагедиями: «Галеотто Манфреди» Монти, «Эццелино» Карло Маренко, «Джульеттой и Ромео», которую Чезаре делла Валле, герцог ди Вентиньяно, осмелился написать «в духе Шекспира», а также драматическими поделками, вроде «Сомнамбулы», «Изгнанника Жапа Каласа». Убийства, мщение, стрельба — все это возбуждало воображение. Но если шла комедия, Мазо, в отличие от брата Садро, предпочитал отправиться спать.

Актеры, точнее актерское искусство, его не интересовали. Может быть, оттого, что эти актеры, игравшие рутинно, механически, с ложным пафосом, не были способны ни взволновать, ни тем более убедить. Его отец, конечно, лучше других — более сдержан, — но ведь он и образованнее других. Впрочем, он слишком близок, слишком свой, чтобы оценить его как должно. Что же до дедушки Дзокки, то о его суждениях и театральных взглядах и говорить нечего — он старомоден, это восемнадцатый век.

Нам следует обратиться к лету 1840 года, ибо именно тогда в душе мальчика, которому пошел двенадцатый год, свершилась глубокая перемена. Одиннадцать с половиной лет... Как мало, подумаете вы. Но Томмазо Сальвини созрел очень рано: в тринадцать он выглядел юношей, а в пятнадцать уже казался взрослым, да и как актер нес ответственность взрослого.

Событием, столь сильно повлиявшим на него, был спектакль с участием Луиджи Вестри. Один-единственный спектакль, навсегда врезавшийся в память.

На летние каникулы дед повез Мазо в Милан. Там Джузеппе Сальвини начинал сезон в Королевской Туринской труппе, куда вошли многие выдающиеся актрисы и актеры и самое крупное светило — Луиджи Вестри.

Шел спектакль «Мальвина, или Брак по склонности» Скриба, пьеса, как сказал бы Модена, «полковничья», хотя в ней и нет ни одного полковника. Луиджи Вестри играл роль богатого негодяя Дюбрея.

Задачей артиста было раскрыть характер отца, который долго мечтает выдать свою дочь за горячо любимого им племянника, но внезапно узнает, что вернувшаяся из-за границы Мальвина тайно обвенчалась с другим.

Каким был этот образ в исполнении величайшего «промыску»¹ итальянского театра, мы не знаем. Мы можем опираться лишь на свидетельство Никколо Томмазо: «Луиджи Вестри повторяя — совершенствовал, играя — творил. Он владел ключами от смеха и слез; ему была введима двойственность жизни, и он воссоздавал ее свободно и непринужденно, словно бы по интуиции. В этом человеке искусство и природа соединились удивительным образом и не просто соединились — они слились. Одним жестом он мог выразить характер, одной интонацией — дать жизнь целой сцене».

Подросток Томмазо не верил глазам своим. До того он видел в театре просто «спектакль», нечто вроде игры. А теперь... Приковавшийся к месту, он не мог оторвать взгляда от этого чуда, которого и представить себе раньше не мог, — впервые он почувствовал себя перед лицом Правды.

Представление шло под сплошные овации. Самый волнующий момент настал, когда появился Дюбрей — Вестри, отец, терзаемый отчаянием. Волосы его растрепаны, рот полуоткрыт. Он сделал несколько неверных шагов, сверкающий взор впивался в лицо дочери. Столик, о который он пытался опереться, выскользнул из-под его дрожащих рук. Всего три слова произнес он хриплым голосом: «Я знаю все!» Но от этих слов оледенела кровь.

Томмазо сидел потрясенный, не в силах пошевелиться. Дед повел внука на сцену и, желая осчастливить, представил Луиджи Вестри. Мазо молча смотрел на него как завороженный. Ему казалось, — привожу его собственные слова, которые слышал не раз, — что перед ним само божество. Великий артист ласково потрепал его по щеке. Еще долго Мазо не уставал рассказывать всем и каждому, какой он удостоился чести: «Вестри меня погладил».

Много лет пройдет, и старый артист напишет в своих «Воспоминаниях»: «Когда я вернулся для занятий во Флоренцию, образ этого человека не оставлял меня; на страницах каждой книги, в каждой тетради мне виделось между строк лицо Луиджи Вестри. Я слышал звуки этого голоса, который заставил меня одновременно и смеяться и плакать!»

Несравненный флорентийский актер, — о котором сложилась легенда, будто одна сторона его лица может смеяться в то время, как другая плачет, — скончался год спустя, в 1841 году, в Болонье, почти нищим. Он умирал в бедности, ибо всю жизнь больше, чем то позволяли ему средства, помогал бедствующим и нуждающимся собратьям.

¹ Амилуа «промыску» не имеет точной аналогии с амилуа русского и других европейских театров. Оно ближе всего к «характерному трагику».

После его смерти честнейший Бенпо рассказал сыновьям такой случай: «Дети, помните драму «Жизнь, преступления и смерть знаменитого убийцы Джузеппе Матрилли»? И я когда-то в ней выступал. Драма плохая, но из тех, что считаются «кассовыми», а потому их часто ставят импрессарио. Так вот, однажды труппа Луиджи Вестри — труппа отличная, в нее входили: Интернари, Ломбарди, Вешер — играла в венецианском театре «Сан Бенедетто». Дела шли превосходно, как вдруг в Венецию заявляется третьеразрядная труппа некоего Тоффолони, набранная с бору да с сосенки, и ставит в качестве новинки в театре «Сан Джованни Кривостомо» этого самого «Матрилли».

Публика охвачена любопытством и валом валит на спектакль Тоффолони, а бедный Вестри «горит». Тогда он объявляет «Кофейню» Гольдони, в которой бесподобно играл дон Марцио.

Дело шло о шедевре венецианского драматурга, пьеса ставится в Венеции. Казалось, чем не приманка?! Ничего подобного. В театр пришло всего десятка два зрителей. Так знаете, как поступил Вестри? Вернулся в уборную, снял костюм и парик, затем вышел на авансцену и весело, спокойно объявил: «Господа, благодарю за постоянство. Но чтобы вы не заскучали в этой пустыне, я приглашаю вас отужинать со мной в трактории Сельватико». Так и сделали. В тот вечер дон Марцио не твердил упрямно «прилив и отливы», а вместо того отправился ужинать в обществе самых верных своих зрителей, заказав предварительно роскошное угощение. Слух об этом быстро разнесся по городу, и на последних спектаклях, быть может, желая загладить свою вину, венецианцы битком набивались в театр».

Приближался 1842 год, год, когда Фанин Донателли бросила семью. Снова прощания, снова разлуки отца с сыновьями. Но, покинутый женой, растерянный, униженный, добряк Джузеппе не мог примириться с полным одиночеством. Пусть хоть один из сыновей останется с ним. Так как Саудро успешно занимался живописью в Академии художеств, выбор пал на Мазо.

Отец не видел сына несколько месяцев, и вот он перед ним. Такой большой для своих тринадцати лет! Не за счет ли умственного развития?

— Кем ты собираешься стать? — спросил Бенпо. — Великаном Голлиафом?

— Нет, папа. Предпочитаю быть Давидом, убившим его.

Отец почувствовал, как волна нежности поднялась в его душе, он обнял сына и с волнением сказал: «Ладно, решено, ты остаешься со мною, и мы уже не расстанемся. Я буду твоим Саудром... в его

лучшие минуты. Ты не можешь смирить тревогу моей души игрой на арфе, но голос твой утишит ее горести».

Только в эту минуту Мазо понял, сколько пережил его отец. Это признание, эта затаенная мольба в ту пору, когда дистанция между детьми и родителями была куда больше, чем теперь, а откровенность встречалась не часто, заставили его почувствовать, что отныне и у него есть долг — облегчить отцу жизнь, смягчить его печаль. И он был горд этим.

Джузеппе становился все более мрачным и задумчивым. Повсюду ему виделось зло, ему, который раньше был таким мягким и человечным. Только в присутствии Мазо он отвлекался, на его лице появлялась улыбка. Он читал сцены из драмы, которую начал сочинять, — ведь когда-то он был знатоком литературы, — или параспев декламировал своего любимого Метастазіо. Он заставлял сына учиться, советовал ему, какие книги читать, более всего по истории. Он стал чутким педагогом, потому что сам же лишил мальчика возможности окончить школу. Но нельзя оторвать ребенка от занятий и заставить его жить жизнью актера, — дом — сцена — дом, без того чтобы зародыш болезни, называемой искусством, не пустил корни. Мазо слушал наставления отца, читал, учился. Однако то ли из застенчивости, то ли из гордости любил уверять, что к театру он равнодушен. А между тем театр благодаря гению Луиджи Вестри подарил ему самое сильное переживание его жизни. В книге судеб было начертано, что придет день, когда «равнодушный» войдет в сонм посвященных.

Во время карнавала 1842 года Джузеппе Сальвини был принят в качестве первого актера в труппу Боп-Берлаффа. Имя Луиджи Боп, второй жены прославленного комедиографа и актера Франческо Аугусто, матери двух знаменитых актеров — Луиджи Белотти-Бона и Лауры Боп, тетки Аделаиды Ристори, в те годы гремело на сцене. Особенным успехом она пользовалась в пьесах Гольдони, написанных на венецианском диалекте. Поэтому в ее труппе наряду с обязательной трагедией шли чаще всего комедии Гольдони, в которых златокудрая Луиджа ставила сочные диалектальные словечки даже там, где их и в помине не было.

Случалось, если не хватало исполнителя на какую-нибудь выходную роль, отец предлагал ее Мазо, но мальчик, под разными предлогами, уклонялся. Однажды в Форли был объявлен спектакль «Любопытные женщины». В последний момент, за несколько часов до начала, заболел исполнитель роли Арлекина (переименованного по-челу-то в Паскуино).

— А почему бы не испробовать твоего Мазино? — обратился Берлаффа к Джузеппе Сальвини.

На этот раз Мазо согласился. Откажись он, пришлось бы отменить представление; труппа, лишь недавно организованная, не могла с ходу заменить пьесу. Он не хотел подвести директоров.

За три часа Мазо выучил небольшую роль, костюм заболевшего актера пришлось ему почти впору. «Хорошо если бы еще и выступить удачно», — думал Томмазо. По мере того как приближался момент выхода на сцену, ему становилось все более не по себе. Эти огни рампы, эти нетерпеливые зрители, перед которыми он никогда не выступал, этот венецианский диалект, которого он не знал!.. Волнение и страх овладели им с такой силой, что он уже готов был сбросить с себя костюм и скрыться. Но ведь сейчас ему уже не восемь лет, как в тот день, когда он сбежал из дому в Турине, словно безответственный воришка. Отец, увидев состояние сына, сказал ему то единственное, что могло подействовать:

— Стыдись — настоящий мужчина не имеет права бояться!

Он уже настоящий мужчина?! Ах, черт возьми! Ну тогда действительно бояться нечего! Он вышел в середине первого акта на сцену, где находились Беатриче с Розаурой, Элеонорой и Кораллиной, и выпалил одним духом: «Быстро. Пожалуйста за стол, хозяин уже там». Его псевдовенецианский акцент произвел на жителей Форли неплохое впечатление. Когда четыре «любопытные» женщины окружили его, разглядывая как игрушку, Мазо так осмелел, что на их лукавые расспросы соорудил уморительную гримасу и воскликнул: «Кому же не приятно говорить о себе?!» В публике раздался веселый смех. Мазо приободрился и к своему выходу с Розаурой во втором акте перестал волноваться. Теперь он совершенно владел собою.

«Ну, скажу я вам, синьора, от такой контрабанды все поджилки трясутся...».

Снова взрывы смеха и даже аплодисменты во время действия. Ему только это и было нужно!

Он сразу осмелел и на завтра уже стал задирать нос: «Я начал важничать, ходил эдаким петушком». Заболевший актер долго не выздоравливал, и Мазо продолжал играть Паскуино, а вскоре ему стали поручать роли слуг, и лукавых и неловких, словом арлекинов¹. Теперь он сам к ним стремился. Ему нравились аплодисменты.

¹ Арлекин — персонаж комедии дель арте; родившись в XVI веке, как неотесанный увальень, деревенщина, со временем трансформировался в хитрого, остроумного, находчивого слугу, нередко ведущего интригу пьесы.

К изумлению окружающих, он так легко уснащал игру разными лацци¹ и забавными остротами, словно всегда только этим и занимался.

Больше других удивлен был отец. Он удивлялся, но в душе радовался, видя, как этот неподатливый подросток, в котором, видимо, жило столь глубокое уважение к искусству, что оно мешало подойти к нему без должной подготовки, перерождался у него на глазах. Большое, глубокое счастье охватило Джузеппе. Раньше он готов был на все, чтобы отдалить Мазо от театра, ибо одна мысль, что сына может постигнуть неудача, приводила его в отчаяние. Но вот Мазо неожиданно, с первых же шагов, привлек внимание естественностью, раскрывшейся в нем без чьих-либо уроков и советов. Отец видел, как с каждой новой удачей растет страсть мальчика к театру.

Теперь надо было не дать ей заглохнуть. Он беседовал с сыном ласково, но с присущей ему требовательностью, о том, что почитал законами искусства. Актер, как и всякий человек, «должен быть честным». Чтобы получить право считать себя артистом, он должен кроме таланта иметь моральные принципы, избегать пошлости, каботинства и распущенности, всего, что приводит в конце концов ко всеобщему осуждению и насмешкам, доводит актеров до больницы или нищеты. Бенпо не скупился на примеры.

— Видишь ли, Александр Дюма написал пьесу о жизни великого актера Кина. В Париже в ней играет Фредерик-Леметр, а теперь ее первым в Италии поставил мой друг Аламанно Морелли. Знаешь, как называется пьеса?

— Да, папа, «Гений и беспутство».

— Верно. Гений и беспутство. Вот в беспутстве, в распущенности и обвиняют чаще всего актерскую братию. С этим-то, сынок, мы и должны бороться.

Надо было помочь сыну, не по годам развитому и обещающему много, которому — кто знает — суждено, быть может, великое будущее. Ради этой цели Джузеппе Сальвини принес в жертву самого себя. Чтобы дать Мазо настоящего, большого учителя, он, когда распалась труппа Бон-Берлаффа, отказался от положения ведущего актера в другой труппе, на что ему давали право и его репутация и всеобщее уважение, и подписал контракт на 1843 год как «второй ведущий» актер в труппу Густаво Модены.

Перед его прощальным бенефисом в Форли был составлен весьма своеобразный «адрес», написанный от руки на шелковой ленте:

«Джузеппе Сальвини — ливорнцу — счастливо наделенному при-

¹ Лацци — буффонные сценки с импровизированными трюками и шутками; иногда мимические.

родю могучим талантом прилежанием к искусству — являя редкий пример — достоинства ясности речи привлекательности — почему драматическая игра — услаждая — руководит умом и сердцами — представляя человеческие страсти — со всей истинностью — посреди единодушных аплодисментов жителей Форли — когда в театре дель Комуне — в Карнавал MDCCCXLIII — восторгались столькими совершенствами — члены общества лодочников — Гинасси Версари и Минарди — хотели бы воздать честь этой мемории и пожелать столь достохвальному искусству — справедливую награду — и чтобы Италия — отвратилась наконец от чужеземных обычаев — щедрых подачек за пение и танцы — служила бы более полезному и серьезному делу — а не была ему мачехой!»

Что означает «быть мачехой», а также намек на «чужеземные обычаи»? Это укор итальянским зрителям. В годы, когда драматический театр находился на распутье, они толпами сбегались лишь на оперные спектакли и бредили только танцовщицами.

Уже в конце ноября 1841 года прозвучал смелый голос молодого драматурга, который поставил острую комедию, точнее сатиру в диалогах, под названием «Поэт и балерина». В ней были осмеяны нелепые проявления восторга в отношении танцовщицы Фанни Черрито:

Италия! Зачем ты мечешь дар бесценный
Перед сиреною, что усыпляет нас?
Героев край стал балаганной сценой.

Молодого драматурга звали Паоло Джакометти.

«МОЛОДЕЖНАЯ ТРУППА» И РЕФОРМА ГУСТАВО МОДЕНА

Переговоры начались в январе.

На первый запрос Джузеппе Сальвини Модена писал:

«Триест, 19 января, 1843.

Синьору Джузеппе Сальвини,
драматическому артисту,
Форли (Романья)

Отвечаю на Ваше письмо, посланное в Бранди 12 сего месяца. Экономлю, чтоб не пойти по миру. Вы знаете, чем кончают наши капокомико. Даю Вам, кроме суточных австрийскими и оплаты путевых расходов, как указано в прошлом письме, 400 (четыреста) лир, которые будут уплачены по Вашем приезде в первый пункт. Никто более меня не стремится вознаграждать артистов, но никто лучше меня не знает вопиющей бедности капокомико. *Или платить мало, или погибнуть* — вот ужасная дилемма, ставшая роковой. Если мне удастся осуществить некоторые планы, ради чего я запрягаюсь в это дело, то в будущем году вздохну немного свободнее. Не могу Вам сказать ничего другого. Пусть извинением мне послужит необходимость. Если мы не договоримся, это не изменит наших отношений и моего искреннего уважения к Вам.

Ваш *Густаво Модена.*

Что же до Берлаффа, я ни у кого не запрашивал сведений. Мне достаточно своего опыта, и спаси Вас господь от того, что пришлось на мою долю. В случае согласия, это письмо будет служить ангажементам до карнавала, когда я Вам вышлю подлинный контракт».

«Или платить мало, или погибнуть...». Это вынужден был писать в расцвете славы величайший актер своего времени. По-видимому, Джузеппе Сальвини принял условия (восемь лир суточных было тогда более чем скромной оплатой), так как после своего ответа вскоре получил письмо-контракт. Оно лучше всяких описаний освещает условия, в которых находились тогда актеры, а также характер самого реформатора.

«Триест. 30 января года 1843.

Синьору Джузеппе Сальвини,
драматическому артисту,
Форли (Романья)

На основании Вашего письма от 24 сего месяца считаю, что Вы обязуетесь вступить в руководимую мною драматическую труппу на

1843/44 год, то есть от пасхи до окончания карнавала 1844 года, вместе с Вашим сыном.

Таким образом, Вы обязуетесь не позднее страстной недели прибыть со своими костюмами и на свой счет в город, который будет Вам мною заблаговременно указан.

Вы обязуетесь учить, репетировать и исполнять все драматические роли, которые будут Вам поручены Директором как в дневных, так и в вечерних спектаклях и, в случае необходимости, по два раза в день. С оговоркой, однако, что в тех пьесах, где я, Г. Модена, не играю, Вы всегда будете получать те первые драматические роли, которые играл бы я. Сын не имеет права претендовать на выбор ролей.

Вы обязуетесь во всех случаях, за себя и сына, одеваться соответственно полученным ролям и точно выполнять распоряжения Директора.

Выезжать в любой город, указанный Директором. Присутствовать на репетициях всех сцен, а не только тех, где заняты Вы. Заменять любого заболевшего артиста.

Соблаговолите также считать своей обязанностью участие в масовых сценах, когда пьеса требует присутствия лиц благородной наружности. К Вам это относится в случаях крайней необходимости, к сыну — в любых случаях.

Похвалы, которые публика воздает отличному исполнению пьесы, разделяет вся труппа.

Вы не будете возить с собой ни собак, ни попугаев, ни других животных. Так я постановил, чтобы прекратить насмешки, которым мы подвергаемся в городах и селениях за подобные скоморошьи замашки, а также чтобы никто не отвлекался во время репетиций. Традиционные вольности не будут для нас законом, если они противоречат справедливости и здравому смыслу.

За службу Вашу и сына обязуюсь оплачивать обоим проезд и перевоз театрального и личного гардероба. А также 3000 (три тысячи) австрийских лир за все вышеозначенное время, выдаваемые еженедельно, по частям, согласно местному курсу. Кроме того, австрийских лир 400 (четыреста) при Вашем прибытии на место. В случае отмены спектаклей по независящим обстоятельствам выплата гонорара прекращается до возобновления представлений. В случае разногласий по вопросам взаимных обязательств решающей инстанцией являются соответствующие представители власти.

Ваш преданнейший *Густаво Модена.*

Данное письмо имеет силу контракта вплоть до официального оформления.

Пока не могу указать первый пункт прибытия. Сделаю это до окончания карнавала. Думаю, что скорее всего это будет Пьяченца. Я приехал в Триест для нескольких выступлений: импрессарио удерживает меня просьбами и мольбами, так как сборы пока хорошие. Но то, что я прикован к этому месту, сильно мешает мне в переговорах о нашем дальнейшем маршруте. Несомненно, мы надолго задержимся в Милане, считая с сентября. Пока Вы можете готовить роль Акимелека в «Сауле», а в «Филиппе» Альфьери — любую по Вашему выбору; заглавную буду играть я, но в случае болезни или другого препятствия передам ее Вам. В «Полинике» — кого хотите, Этеокла или Креонта. В «Атилии Регуле» — любую роль, моей будет Атилий. В «Заире» — Люзиньяна, Эндрию в «Памеле в девушках». Лейданно в «Бродяге». В «Цепи» (изданной Визаи) — графа Аммиральо¹. Отца в «Игроке» Иффланда. Вы меня обяжете, подтвердив получение этого письма».

А вот еще другое послание — образчик «категорического стиля» Модены. Оно было направлено им тогда же одному из близких друзей, характерному актеру Джан Паоло Каллу, который позднее, в трудные годы, разделял с ним руководство труппой.

«Милан, 14 марта 1843.

Дорогой друг.

...Завтра вышлю мой *циркуляр*, который печатается. Тогда ты убедишься, могу ли я делать исключения для кого бы то ни было, не нанеся собственными руками удар по своей системе, одним словом, не став посмешищем.

Заверяю тебя, что так как роли молодых уже закреплены за приглашенными комиками, то тебе достались бы те, где требуется внушительная внешность; Сальвини я обещал драматические роли, которые не буду играть сам. Следовательно, для тебя роли тоже найдутся. Но ты должен принять, подобно всем остальным, условие: *играть то, что я даю*, и молчать. Тот, кто ставит мне свои условия, идет против меня, пытается вызвать конфликт, хочет, чтобы мой корабль управлялся двумя рулевыми, а рулевой должен быть один.

Это мой *ультиматум*.

Роли у тебя будут, твои роли те, которые тебе по плечу, потому что их подберет мастер, а сам ты можешь обмануться, ошибиться. Вот так-то...

Плачу мало, ибо денег мало; отвечай как можно скорее. Прощай.

Густаво Модена».

¹ «Полиник» — трагедия В. Альфьери. «Атилий Регул» — лирическая трагедия П. Метастазियो, «Бродяга» — пьеса Ш. де Клерри, «Цепь» — пьеса Э. Скриба.

Неизвестно, что ответил на это Джан Паоло Каллу. По-видимому, этот ультиматум его обидел, ибо в первом составе труппы Модены его имя отсутствует, однако вскоре оно там появилось.

В труппе было всего несколько «стариков» — каждому не более сорока. Среди них — Анджела Боттегини, подвижная, веселая актриса, с густой копной рыжих волос; добродушная, похожая на простолюднику, она прославилась в самых контрастных ролях.

В основном труппу составляли молодые, даже начинающие, за что ее прозвали «молодежкой». Среди всей этой молодежи, которую ждала более или менее блестящая карьера, трем предстояло засиять на театральном небосводе как звездам первой величины. То были юная графиня Аделия Арривабене, Фанни Садовски и Гаэтано Вестри.

Аделия — дочь графа Франческо Арривабене из Мантуи и маркизы Терезы Валенти-Гонзага, страстной итальянской патриотки и верного друга заговорщиков. Аделию Густаво Модена увидел случайно в спектакле, поставленном мантуанскими любителями. Она произвела на него столь глубокое впечатление, что он убедил ее аристократических родителей позволить ей вступить в труппу. Аделия, воспетая Джованни Прати¹, воплощенная грация и мягкость, метеором блеснула на итальянской сцене, чтобы угаснуть, не достигнув и тридцати лет, после романтической, бурно проведенной жизни.

Шестнадцатилетняя Фанни Садовски — дочь поляка, капитана австрийской армии. У нее были легкие, выющиеся волосы, черные, как и ее глаза, и белоснежная кожа блондинки. Южная красота сочеталась в ней с красотой северянки. Фанни Садовски скоро стала достойной соперницей Аделии. Она «прославилась» тем, что всерьез целовала своих партнеров по сцене. Так, однажды в театре «Фьорентини» в Неаполе, когда она поцеловала Паоло в любовной сцене «Франчески да Римини» Сильвио Пеллико, инспектор оштрафовал ее на двенадцать дукатов. Тогда на следующий вечер в той же сцене она поцеловала Паоло дважды, причем поцелуи были еще более долгими; из зрительного зала раздался чей-то голос: «Донна Фанни, теперь уже двадцать четыре дуката!»

Надо сказать еще и о Гаэтано Вестри, старшем сыне Луиджи Вестри, достойном преемнике своего отца. Вышло так, что о Гаэтано заговорили с момента его рождения. А родился он в Милане в гостинице «Делла Комменда». Луиджи играл в театре «Каркано» «Губернера в затруднительном положении» Жиро. Во время антракта он по-

¹ Джованни Прати (1815—1884) — итальянский поэт-романтик, преданный делу объединения Италии.

мчался взглянуть на новорожденного. Третий акт начался, а гувернера нет. Растерявшиеся актеры пытались спасти положение мимической импровизацией. В публике послышался ропот. Но когда ей сообщили о радостном событии, то вернувшийся Вестри был встречен таким громом аплодисментов, что заплакал от умиления.

Джузеппе Сальвини и его Мазо, принятый без оплаты «как кость, которую для полного веса добавляют к мясу», по определению Т. Сальвини, присоединились к труппе в Падуе. Они приехали в город святого Антония ночью, после долгого утомительного пути в дилижансе, и наутро пошли представиться маэстро.

Он ренетировал «Клевету» неизменного Скриба. Густаво Модена играл премьер-министра Раймона, Аделия Арривабене — его воспитанницу Сесиль, Анджеला Боттегини — опороченную маркизу Савенэ.

Мазо увидел, как высокий тучный человек с расплюснутым носом, тяжело ступая, ни дать ни взять — торговец быками, пошел навстречу Джузеппе и обнял его. Ему и в голову не могло прийти, что перед ним сам маэстро. Он понял свою ошибку, лишь когда Модена обернулся к нему и, окинув приветливым, живым взглядом, сказал:

— О, какой чудесный Давид! А учиться ты хочешь?

В один миг эта простая фраза стерла расстояние между ними: артист назвал героя, который был мечтой пылкого юноши. Он спросил этого мальчика, уязвленного условиями своего первого «ангажмента» и боявшегося после успеха в ролях Паскуино остаться на выходах, хочет ли он учиться. Учиться! Он жаждал этого.

— Еще бы, синьор маэстро!

— Нет, нет, называй меня Густаво, так будет лучше. Что же ты играл? — ласково спросил Модена.

— Арлекинов, синьор Густаво.

Модена рассмеялся, еще раз осмотрел его с головы до пят и медленно, вразвалку отошел в полумрак сцены. О чем-то поговорив там с актерами, он вернулся с тоненькой тетрадкой.

— Так вот! Ты хорошенько выучишь этот монолог и потом прочтешь мне наизусть, вложив в него весь свой ум и всю душу. Понятно?

Мальчик увидел название: «Меропа», трагедия Витторио Альфьери. Акт второй, сцена вторая. Рассказ Эгиста Полифонту:

Я был у престарелого отца
Похищен: и уже давным-давно
Бродяжу я по городам и весям...

Стихи... страшные, пугающие стихи. Как сможет он прочесть их? Он, который до сих пор, кроме лацци Паскуино, ничего не умел. Тут

и Мазо подошел другой подросток, видимо, сгорая от любопытства и желания познакомиться, и горделиво представился:

— Меня зовут Гаэтано Вестри.

— Вестри? Родственник Луиджи Вестри?

— Я его сын.

— А меня зовут Томмазо Сальвини.

— Ты позволишь? Это монолог Эгиста?

— Совершенно верно.

— Он и мне дал его выучить, и Романьоли, и Карачоло. Это как бы экзаменационная тема, пробный камень для новичков.

Итак, не успел он приехать, а уже экзамен, да еще такой трудный! Видно, маэстро не любит терять времени даром. Он хочет сразу же видеть, что представляют собой его ученики, и подвергает их суровому испытанию. Оно не представит трудности для опытного артиста. Однако новичку может оказаться не под силу. Ведь здесь важна не только декламация, но окраска, жест, распределение эффектов. Рассказ об убийстве, совершенном юным Эгистом, заключает в себе целую драму, и актер постепенно переходит от спокойствия первых стихов к высочайшему трагическому напряжению.

Тем временем началась репетиция «Клеветы». Мазо отошел было в сторонку, задумавшись, но увидел, что маэстро обернулся к нему и говорит: «В этой комедии ты мне сыграешь Моретто».

Моретто? Значит, он сразу получает роль!.. Новое волнение, однако быстро сменившееся разочарованием, когда Джулия Модена объяснила, о чем идет речь: Моретто — всего лишь немой слуга, одетый по-восточному, с лицом, покрытым черной краской, статист, введенный Джулией для колорита. Она ведала в труппе костюмами и оформлением.

Что поделаешь! Он дебютирует в труппе Модены статистом да еще с лицом, вымазанным сажей.

Мальчик дал себе слово выучить отрывок из «Меропы», передав всю гамму чувств. В нем рождался горячий дух соперничества. Спустя два часа Мазо знал монолог. О, этот Альфьери! Какие из сердца рвущиеся неистовые стихи!

...И вот уже
Соплелась вплотную мы; он выхватил книжал
И — прямо на меня; а я был безоружен,
Но хладнокровен; жду, не двигаясь, и вдруг
Бросаюсь встречь ему, перехватил запястье
И повалил...

Он повторял монолог десять, пятнадцать раз и не успокоился, пока отец не прослушал его и не сделал свои замечания. Джузеппе

ободрил сына, сказав: «У тебя тоже нет кинжала, но есть сердце; и — хватит!»

На другой день смело, хотя с беспокойной душой, Мазо предстал перед маэстро: «Синьор Густаво, я готов». Но Модена решил прослушать его через несколько дней вместе с другими, причем, как младшего, заставил читать последним. Один только Мазо отлично знал монолог на память. Хотя он волновался, но взял себя в руки. Голос, дикция, выражение были так хороши, что учитель поцеловал его и торжественно благословил:

— Дарю тебе поцелуй. Ты тот, кого я искал!

Это уже не походило на ласку Луиджи Вестри! Это был приговор высшего судьбы, не склонного, как мы увидим далее, к подобным восторгам. Результатом было, что «моретто» стали поручать одну за другой значительные роли: Переса в «Филиппе», Ионафана в «Сауле», Максимилиана Пиколомини в «Валленштейне» Шиллера, Мешема в «Стакане воды» Скриба, Пьетро Таска в «Форнаретто» Франческо Даль Онгаро и «аморозо»¹ в «Иакове I» и «Двух сержантах», Адельгиза в одноименной трагедии Мандзони. Из нее ставился лишь второй акт, где Модена создавал незабываемый образ дьякона Мартино.

Для четырнадцатилетнего подростка это было неплохо. А если добавить еще «любовников» в спектаклях, поставленных Джузеппе Сальвини, когда отдыхал Модена, то играть приходилось каждый вечер.

То был месяц напряженнейшего труда. Каждый день Мазо, встав рано поутру, отправлялся бродить вдоль берегов Brenty. Почти всегда с ним была книга или переписанная им роль. Уже тогда он любил уединение. Он читал стихи, обращаясь к деревьям и птицам, а после долгой прогулки шел в кофейню Петроччи, где встречался с товарищами, которые заходили сюда перед ренеттицей. Эти долгие

¹ «Аморозо» — театральное амплуа. Амплуа в итальянском театре имеют долгую и сложную историю. Мы укажем лишь на те из них, которые чаще упоминаются в тексте книги и отличаются от принятых в русском театре. Исполнителями главных ролей в серьезных пьесах были «первый актер» и «примадонна». С течением времени они стали протагонистами в пьесах любого жанра. «Аморозо» и «амороза» («влюбленные», «любовники») были «первыми» — лирическими и «вторыми» — драматическими. Постепенно амплуа «аморозо» и «амороза» слились с «первыми молодыми актерами». Комедийное принадлежало «индженуо» и «индженуа» — наивным, «простакам». «Серветта» — служанка, французская «субретка». Особо надо выделить «брильянте» (брильянт, блестящий, сверкающий). Их было два. «Первый брильянте» — «пязичный комик», центральный персонаж комедийной интриги, либо ведет веселую тему в серьезной пьесе. «Второй брильянте» не играл ведущей роли.

часы, отнятые у сна, к концу сезона вызвали у Томмазо такое переутомление, что он буквально засыпал стоя, прислонившись к любой стенке, когда возвращался домой после ужина. Отец вел сына под руку, словно малого ребенка. А утром, проснувшись в своей кровати, вчерашний Ионафан или Макс Пикколомини не помнил, как он в ней очутился.

И все же то была прекрасная усталость. Не потому, что маэстро хвалил его. Он был им доволен, но не говорил об этом, не хотел, чтобы Мазо возгордился. Удовлетворение жило в нем самом, в той радости творчества, которая бессознательно расцветала, несмотря на железную самодисциплину, свойственную его серьезному, вдумчивому характеру. Радость возникала от общения с публикой. Ежевечерне оно пробуждало и укрепляло его актерскую интуицию.

Еще больше счастья и удовлетворенности испытывало отцовское сердце Джузеппе Сальвини. Он был счастлив тем, что его предвидения оправдались, что труппа и уроки Модены перенесли его сына в достойную обстановку, отличную от той, в которой ему приходилось жить раньше. Однажды, получив грустное письмо от Луиджи Бон, матери Лауры, Джузеппе прочитал его сыну как яркое свидетельство правот той актерской среды, из которой он сумел его удалить.

— Послушай, что пишет синьора Луиджи о злополучном положении труппы Кекки: «Кекки вернулся из Сенигаллии¹ с долгом в несколько тысяч франков и не мог найти денег взаймы для уплаты. Между тем возчики отказались разгружать экипажи. А уж что тут началось! Извозчики кричат, ломовые ругаются, капокомико и актеры бегают от подесты² к импрессарио в поисках денег! Пять дней без спектаклей!.. В общем унижительное, ужасное положение и оно раздражает публику, которая видит нищету труппы». И так далее. Видишь, сынок, что получается, когда к делу не относятся серьезно.

Мазо слушал, но не слишком внимательно. Его мысли были далеко: с Пикколомини и с Адельгизом, с Пьетро Таска и Пересом, со своими персонажами. Чересчур рано стержнем его бытия стали театральные создания, рыцари и герои, а потому реальные трудности жизни с ее повседневными горестями виделись им как бы в некоем отдалении. В четырнадцать лет жить Альфьери и Шиллером, носить старинные костюмы, говорить языком сильных чувств означало для него войти не только в мир искусства, а и в самую жизнь, стремительно, с подсознательным, но глубоким предчувствием, что он легко

¹ Сенигаллия — маленький город на берегу Адриатического моря, между Пезаро и Анконио.

² Подеста — городской голова; мэр города.

преодолеет любые препятствия, которые встретятся на его пути. Да, он шел по жизни, но жил в искусстве.

Следующим городом, где они играли, была Венеция. Здесь им еще сильнее овладела тяга к уединению.

Как-то вечером, когда они с отцом в гондоле проезжали мимо освещенной площади Сан Марко, «честнейший Беппо», охваченный глубокой нежностью, поцеловал сына и сказал:

— Видишь зажженную лампаду, там перед иконой? Этот светильник напоминает о непростительной ошибке — осуждении на смерть несчастного Форнаретто¹. Ты хорошо знаешь о нем... Свет этот не погаснет, пока человек не поймет и не признает, что он не безгрешен.

— Когда же наступит такое время? — задумчиво спросил сын.

— О, мой Мазо, этой лампаде придется гореть вечно.

С того дня всякую несправедливость Мазо связывал с образом Форнаретто. Вот где, видимо, нужно искать первые ростки его недоверия к людям. Ведь несчастный Форнаретто был для него больше, чем человек, он был персонажем пьесы, театральным героем.

После Венеции — Милан, родной город Томмазо, где к тому времени образовался избранный круг ученых и критиков. Публика Королевского театра встретила «Молодежную труппу» с нескрываемым энтузиазмом. Аделия Арривабене выиграла сражение с миланской аристократией, собиравшейся встретить беглянку в штыки.

Роль герцогини Мальборо в «Стакане воды» Скриба она провела бесподобно, с несравненной грацией и тонким лукавством. Наряду с ней и Моденой, считавшимся непревзойденным Болингброком, критика отметила в роли пылкого гвардейского офицера Мешема юного Сальвини.

Затем настала очередь Флоренции.

13 сентября Модена писал из Милана владельцу театра «Кокомо» Марио Сомилья:

«Драматические артисты под руководством Г. Модена представляют», — только это должно стоять в афишах.

Я ищу красивую девушку с такой внешностью, как у Сантоии, обладающую голосом, умом, словом, всеми необходимыми качествами для трагической актрисы. Хочу поискать в Тоскане, ради верного произношения².

¹ Форнаретто — венецианский булочник, невинно осужденный на смерть. Герой одноименной трагедии Ф. Даль Олгаро.

² Тосканское произношение считается в Италии самым чистым и литературно правильным.

« Не печатайте, бога ради, списка актеров: обсуждение этих неизвестных имен нанесло бы нам ущерб. Пусть лучше о них судят по их игре.

Преданный Вам *Густаво*».

Красивая девица нашлась не в Тоскане, а в Мантуе. Ею оказалась Фанни Садовски, которая сразу стала соперницей и заклятым врагом Аделии Арривабене. А «неизвестные имена» действительно получили признание на спектаклях и были восторженно приняты Флоренцией, где зритель театра «Кокомеро» был одним из самых строгих и требовательных в Италии.

Слава труппы реформатора росла с каждым днем, вызывая раздоры и зависть. Капокомико наперебой стремились переманить к себе ее молодежь. Даже Аламанно Морелли, впоследствии один из самых знаменитых актеров и капокомико, попытался действовать в том же духе и сказал своему другу Джузеппе Сальвини: «Я предлагаю тебе вступить на жалованье в мою труппу. Что до условий — за тобой будут «благородные отцы» и пожилые трагики по твоему выбору, а твой сын, — кстати, поздравляю тебя с его успехом в искусстве, — будет «аморозо», положение неплохое, потому что оно принесет ему океан ролей, которые его прославят».

Бенпо не принял предложения. Правда, его привлекала мысль, что Мазо мог бы окунуться «в океан ролей», но он предпочитал океану Аламанно Морелли море, и даже всего лишь озеро Густаво Модены. Он безошибочно угадал будущее.

Его отцовскому сердцу особенно памятен был один недавний случай. Он репетировал вместе с Мазо, когда маэстро, поправив мальчика и отчитав его за упорное искажение одной из реплик Переса в «Филиппе» Альфьери, обернулся к Бенпо и вне себя воскликнул: «Бог даровал ему жизнь, чтобы он стал великим актером. Если он им не станет, — с этим голосом, с этой фигурой, — виноват будет он сам!»

Слова, сказанные с горячностью, почти с яростью, слова, которые отец не мог забыть. Любой ценой, даже ценой жертв и лишений, нужно было оставаться с этим волшебником, с этим провидцем, с учителем — единственным Учителем итальянской сцены.

День за днем, месяц за месяцем он наблюдал и убеждался в успехах сына. В 1844 году, спустя всего лишь год, труппу оставил Романьоли, и теперь к Мазо перешли все роли «первого молодого актера». К Пьетро Таска из «Форнаретто», в котором подросток добивался «удивительного впечатления правдивостью, с какой он передавал страдания от перенесенной пытки», прибавились Немур в «Лю-

довике XI», Люсьен в «Клевете», Карлос в «Филиппе» и наконец-то вождь Давид в «Сауде».

Давид! Мимолетная надежда, светлая и, казалось, тщетная мечта навсегда связались с этим образом после первого памятного приветствия Модены. И вот эта мечта, спустя год учения, превратилась в реальность.

Наступил пост, и труппа, гастролировавшая преимущественно в Ломбардо-Венецианской области с редкими остановками в Тоскане и всегда избегавшая папских владений, отправилась в Пальманову.

Здесь Джузеппе Сальвини заболел. Здоровье его подорвали усталость и заботы последних лет. Не затянулась еще и сердечная рана... И вот теперь воспаление брюшины, состояние больного вскоре стало угрожающим.

Целых три недели сын не отходил от его постели. Не зная усталости, он каждый день носил воду для лечебных ванн с отрубями, доставая ее из глубокого колодца.

Гастроли заканчивались. Отец призвал Мазо к своему изголовью и стал уговаривать ехать с труппой в Кремону — дела Модены могли сильно пострадать из-за его отсутствия. Сын восстал. Как мог он оставить своего доброго отца, больного, одинокого, снедаемого печалью, когда тот сейчас так в нем нуждается. Но сопротивляться было невозможно, просьба сменилась приказом.

Состояние Джузеппе Сальвини быстро ухудшалось. Даже врач Пальмановы не сумел ничем помочь ему. В тяжелые, горестные часы единственным утешением была мысль о Мазо. Сын возникал перед ним в роли Немура, Люсьена, Давида... особенно Давида. Казалось, он слышит удивительную гармонию его голоса, произносящего под аккомпанемент арфы библейские строфы. Как целительный бальзам лились слова:

О ты, предвечный! Ты, всеильный, бесконечный!
Владыка сущего, создавший мир земной..
...Едва твой вещий взор проникнет мрак кромешный —
И вот уж все пути открыты пред тобой;
Едва склонит главу — стихия возмутится,
И нечестивцев всех сметет твоя десница...

Джузеппе постоянно писал сыну, чтобы тот не горевал о нем, что они скоро увидятся, что он должен учиться и хранить, как сокровище, каждое указание маэстро. И неизменно добавлял, что, когда Мазо вернется, он хочет увидеть его в новой «большой роли».

Почерк становился с каждым разом все более дрожащим и неуверенным, и настал день, когда письма перестали приходить.

Мазо просит Модену отпустить его к отцу. Он без конца повторяет свою просьбу, но слышит лишь ласковый отказ. Тогда он пытается получить в австрийской полиции «путевой лист», выданный ему, когда он расстался с отцом, но ему отвечают, что без согласия директора это невозможно. В состоянии крайнего волнения он бежит к маэстро. «Синьор Густаво, у меня нет вестей от отца; боюсь, что случилось несчастье. Дайте мне разрешение или я пойду пешком, один, без пропусков, рискуя, что меня арестуют».

Модена резко прервал его: «Что ты там будешь делать? Твой отец уже несколько дней как умер!»

«Да простит ему бог горе, которое он причинил мне тогда, за все то хорошее, что он дал мне впоследствии», — читаем мы в «Воспоминаниях» Сальвини.

Томмазо остался один, один на свете, сиротою в пятнадцать лет, лишившись отца, бывшего ему опорой и моральной и материальной. То было тяжкий удар, который мог сломить юношу.

Но он его не сломил.

Жалованье Томмазо входило в жалованье его отца. Как же теперь будет платить ему маэстро? Нельзя сказать, чтобы Модена грешил расточительностью. Он назначил Томмазо скромную плату — три цванцигера в день (цванцигер — 84 итальянских чентезимо), да раза два или три юный артист получил в виде премии за добавочные спектакли по талеру, то есть по пять лир и одному сольдо. А он уже стал любимцем публики, к тому же отчаянно нуждался, обремененный долгами отца.

Ну, что же! Мазо затянул потуже пояс. И не только фигурально. Он прошел сквозь бурю без единой царапины. Я хочу этим сказать, что он жил достойно, ни у кого не прося помощи. Спустя три года были уплачены все три тысячи цванцигеров, что честнейший Беншо задолжал частью на костюмы для новых ролей сына, частью для оплаты векселей своего вечно нуждающегося друга, некоего Гаспарони.

«За все то хорошее, что он дал мне...». Какою мерою измерить то хорошее, что получил Томмазо Сальвини от Густаво Модены?

Как и другие воспитанники маэстро, — как Арривабене, Садовски, Гаэтано Вестри и Романьоли, — Сальвини не мог тогда полностью оценить это. Ведь все они были — стоит напомнить — молодежью, еще не испорченной дурной манерой игры своего времени.

Они незаметно для самих себя обучались в здоровой школе реформатора, на его примере, в обстановке дисциплины, внедренной без поучений и насилия простыми, но действительными, понятными и убедительными средствами.

Итак, в чем же состояла реформа Модены? Я бы сказал: это просто, как колумбово яйцо. Он был первым итальянским актером, взявшимся, в широком и культурном смысле слова, за руководство труппой.

Прежде всего, с постоянством и любовью он изучал характер, способности и скрытые качества учеников. И затем поистине революционным методом, в эпоху господства «*parti fisse*»¹ всяческих «тиранов» и «служанок», он вводил то, что много позднее будет провозглашено как свобода от твердого амплуа.

Это следует объяснить подробнее. Начнем с освобождения от твердого амплуа. «Играть то, что я даю, и молчать», — писал он Каллу. Итак, Модена оставлял за собою право давать актеру роли не согласно закрепленному за ним амплуа, но каждый раз заново продумав и проверив его возможности. Так, если, к примеру, «благородный отец» казался ему не подходящим для данного персонажа из-за несоответствия своих внешних или драматических данных, он без стеснения отдавал роль другому. Модена утверждал: важнее всего «гармония». Роли в пьесе следует поручать актерам одинакового уровня, и, по возможности, уровень этот должен быть выше уровня исполняемой роли. Таким образом он выдвигал второстепенные образы, имеющие нередко важное значение в общей картине спектакля, и поддерживал дух постоянного соревнования между своими воспитанниками.

Если эта сторона реформы касалась техники актера, то другая сторона, и гораздо более важная, касалась духовного мира актера.

Никакой «теории», в смысле непререкаемых, догматических правил, иными словами, никакого «академизма». В труппе Модены, которую называли «школой», молодым предоставлялся такой широкий простор для инициативы, что в первое время они вообще не чувствовали никакой узды. Это помогало руководителю постичь их артистическую природу, а затем в нужный момент позволяло взять вожжи в свои руки.

Послушаем, что говорит драматург Франческо Даль Онгаро, бывший в те годы — 1843—1845 — близким другом Модены:

«Он не стремился поучать своего воспитанника. Читал ему роль, разъяснял характер персонажа, которого считал соответствующим его данным, а затем предоставлял ему сыграть так, как подсказывала интуиция. Только когда он видел, что после нескольких попыток дело не ладится, он говорил ученику: «Я бы сделал так». Однако ни-

¹ Буквально — неизменные роли (*итал.*). Узко ограниченный круг сценических характеров, сформировавшихся в комедии масок.

когда не считал он свой совет непререкаемым и никогда не говорил: «Так делается, потому что так нужно делать и так делалось всегда!» Природа изменчива и многообразна. Горе и радость могут принимать разные оттенки и звучать по-разному, ибо бесконечно разнообразие человеческих характеров. В мире нет ничего неизменного».

Очень важным считал Модена также то, что можно было назвать методом «раскрытия» персонажа. И об этом говорит Даль Онгаро: «Он находился в драме или в трагедии то место, которое всего ярче и правдивее освещало характер действующего лица... Поэту не всегда дано в одинаковой мере ясно выразить свой замысел. Бывает, что он открывается лишь в одном монологе, в одной фразе, даже в одном слове. Подлинный артист должен угадать то, что скрыто от посредственности, что, быть может, сам автор не сумел донести. Так по одному когтю вы узнаете льва».

Луиджи Бонацци добавляет:

«Он имел обыкновение молча прохаживаться по сцене, позади репетирующих актеров; внезапно раздавался его голос, он произносил несколько фраз. Ученик смолкал и, замерев, глядел на маэстро, воочию видя воплощенным свой персонаж: интонация, жест,— и будто луч света осветил всю роль... Из этого видно, что Модена руководил своими питомцами, не подавляя их, стараясь избежать мелких придирок, назойливых замечаний, столь же бесполезных, как попытки зажечь лампу, в которой нет масла».

Колумбово яйцо. Пусть так. Но до Модены никто не говорил своим ученикам: «Есть только один способ не превратиться в шутов: учитесь и работайте. Будете заигрывать с публикой, толку не выйдет: на веки вечные останетесь шутами гороховыми!» Игра на публику, иными словами, мания срывать аплодисменты посреди действия, сгущая краски, форсируя звук, была правилом для актеров девятнадцатого века. Бесславно этой фальши потворствовали и авторы слезных драм Маркионни, Роти, им же несть числа.

В труппе Модены заигрывание с публикой, охота за «панетто» — жаргонное словцо, означавшее «сорвать аплодисменты», — строжайше запрещались. Это было первой заповедью маэстро. На целое столетие опередил он Артуро Тосканини, который в оперном театре начала двадцатого века объявил войну премьерству и запретил выступления на бис.

Не надо забывать, что то была эпоха надрыва, завываний и душе-раздирающих монологов, сопровождаемых замысловатыми руладами. Каждый «аморозо» имел свое так называемое «рондо». Яркий пример — «рондо» Роберта в знаменитых «Двух сержантах», переделанных Карло Роти из старого сценария Д'Обиньи:

«Осени меня благословением твоим, вновь обратимся к прошлым дням, омытые слезами благодарности, с глубокой радостью сердечной, прекраснейшей, единственной наградой благодетелей несчастного человечества». Вы слышите? Какая надутая риторика! Так вот, Модена запретил добиваться аплодисментов даже в этой тираде. А во втором акте той же драмы, играя главную роль, он, блистательный декламатор, не форсируя голоса, отказываясь от всяких «украшений», довольствовался не более чем тремя вызовами там, где второсортные актеры добивались шести, а третьесортные даже пятнадцати.

Можно подумать, что Густаво Модена, видевший в Лондоне не один шекспировский спектакль, начертал на сцене, как лозунг, слова Гамлета актерам: «Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал бирюч. И не слишком пишите воздух руками, вот этак; но будьте во всем равны; ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость»¹.

Драматический спектакль должен, по словам Гамлета, «держаться перед природой», — в этом и состояла реформа Модены. Но был ли он только реалистом? Только глашатаем правды?

Конечно, нет. Кое-что он унаследовал от классиков, да к тому же был чистейшим романтиком в жизни и в искусстве. Вот почему, отдаваясь чувству, он выражал его с могучим своеобразием. Кроме того, у каждой эпохи — своя правда, и правда Модены, конечно, не была неким абсолютом. Она отвечала его эстетике, полностью новаторской для того времени, но сегодня показалась бы нам устарелой, как тогда казалась устарелой эстетика Пелланди и Гольдони, а еще раньше мапера Доменико Сакки и Изабеллы Андрени², той, которую колокольным звоном встречал Лион. Теперь трудно себе представить, что эти актеры стяжали славу приемами «насквозь фальшивого искусства».

Заставить зрителя сороковых годов девятнадцатого века принять новую эстетику — в этом была суть борьбы Модены и его победы. Ему это удалось, ибо он обладал в высочайшей степени даром естественности и проникновения, умением переходить от спокойной разговорной речи к душераздирающему крику страсти, а также благодаря

¹ Перевод М. Лозинского.

² Доменико Сакки и Изабелла Андрени — знаменитые актеры комедии дель арте.

своему самому выдающемуся свойству — вносить дыхание поэзии не только в трагедию, «но и, — как утверждает Бонацци, — в драму и комедию, ибо все мы, племя адамово, случается, бываем поэтами».

Нелегкой была борьба, потому что старые приемы игры служили для актеров, идущих на поводу у публики, превосходной маскировкой их посредственности; и потому что идти против течения, играть без уступок и скидок, ища правду и красоту, значило рисковать своей популярностью. Нужно было победить трех главных соперников: музыкальный театр, бывший в ту пору любимым детищем Италии; многочисленные французские труппы, имевшие, следует признать, заслуженный успех, играя в подлиннике и с большим изяществом пьесы, известные у нас в переделках и сквернейших переводах; и, наконец, те самые «слезные» драмы, о коих уже было достаточно сказано выше.

Маэстро все это знал и потому был особенно строг и требователен к своим ученикам и к себе самому.

Если его требовательность давала осязаемые результаты во всем, что касалось исполнения, то в отношении репертуара этого сказать нельзя. Да это значило бы хотеть невозможного. Модена был актером и ваятелем актеров. Но он не мог без подготовки, одним взмахом волшебной палочки, создать в Италии новую талантливую драматургию. Допустим, что ему были известны уже с конца 1827 года три заповеди французского романтизма, опубликованные Виктором Гюго в предисловии к «Кромвелю» и ставшие прелюдией к романтическому и революционному триумфу «Эрнани» (все, что есть в природе, есть и в искусстве; в драме соединены возвышенное и гротеск; драма есть выражение своего времени). Его ли вина, что в результате этой духовной революции в Италии не возникла школа драматургов, подобных тем, что появились во Франции, имея своим могучим центром Париж (где к подлинным художникам де Виньи и де Мюссе прилепились ремесленники и болтуны типа Дюма-отца и Делавиня), подобных Байрону и Шелли в Англии, а в Германии — Гёте и Шиллеру? Мы уже частично рассматривали причины этого.

Густаво Модена играл и Шиллера, и Альфьери, и Мандзони и даже пытался поставить «Эрнани» Виктора Гюго. Но наряду с такими именами он вынужден был объявлять в афишах «Двух сержантов» Роти или папыщениного «Гражданина из Гента» Романа, пьесу, единственным оправданием которой был ее политический характер. Кассовый сбор, увы, был жизненной необходимостью.

Зато, в то самое время когда во Франции актеры восставали против романтического движения и продолжали играть Корнеля и Раси-

на, декламируя нараспев, как это делали когда-то Адриенна Лекуврер и Лекен, Модена добился от своих актеров полного и безоговорочного послушания.

У менее талантливых послушание, даже в деталях, превращалось, как обычно, в простое и к тому же скверное копирование. Некоторые подражали недостаткам учителя, а не его достоинствам. Так, у него часто подергивалась нога: и вот подражатели начинают притопывать каблуками, словно прищипывая коня. Тяжелое ранение, полученное во время студенческих волнений в Падуе, не позволяло ему свободно владеть рукой. Смешно сказать, но кое-кто из его учеников решил, что их жесты также должны быть нечеткими, незавершенными. И наконец, голос: вследствие перенесенной болезни он имел носовое звучание в среднем регистре, оставаясь, однако, чистым в высоком, а во время спектакля становился чище и теплее. Это тоже для некоторых его последователей стало поводом говорить в нос.

Может быть, именно поэтому на вопрос, что он думает о своих выучениках, Модена ответил знаменитой фразой: «Они здорово с меня обезьяничают!»

Он имел обыкновение подшучивать над ними, поддразнивать, давать им прозвища и был скуп на похвалы. Он был прав — сцена неизбежно порождает тщеславие, и горе мастеру, который потворствует этому у молодежи! Он любил говорить: «То-то мы наглядимся, когда ты сыграешь эту роль!» Когда бывал доволен — молчал. А если нет, — требовал, чтобы ученик «исправил *топику*»¹. Но сквозь это проницательское обличье светилась его затаенная любовь, его глубокая учительская страстность.

Однажды вечером, когда после третьего акта «Саула» в зале гремела овация и Модена вышел на авансцену, раздался голос из публики: «Сальвинетто! Сальвинетто!» Тогда Саул вывел из-за кулис своего Давида и тихонько шепнул ему на ухо: «Да ты уже стал знаменит!» Но улыбка его говорила совсем о другом.

Однажды произошел случай, совершенно ничтожный на первый взгляд, который, однако, отдалил Мазо от учителя, случай необъяснимый для того, кто не знал по-настоящему характера Томмазо Сальвини. По натуре он был нетерпим. Предельно честный, даже до щепетильности, он не допускал, чтобы другие могли заподозрить его в недобросовестности, и не выносил ни малейшего посягательства на свои убеждения. В том, что касалось вопросов чести, особенно если это задевало его самолюбие, малейшая бесцеремонность воспринималась им как насилие над собой, как тягчайшее оскорбление. Когда он

¹ В данном случае — логику поведения, мысли персонажа.

чувствовал себя задетым, им овладевала слепая ярость. Эта вспыльчивость, отсутствие сдержанности были свойственны ему с детства, и в этом объяснение нелепой истории его разрыва с Моденой.

У Томмазо остался от отца великодушный белокурый парик, служивший Джузеппе для роли Карла Великого в «Адельгизе», а Мазо — для Максимилиана Пикколомини в «Валленштейне». Однажды Джулия Модена попросила его одолжить парик одному актеру. Он отказал. И вдруг на очередном спектакле видит свой парик на статисте. Ни слова не говоря, он срывает его с головы бедняги и, разъяренный, мчится к синьоре Джулии:

— Хотел бы я знать, по какому праву вы отдали мой парик, когда я отказал!

Синьора Джулия отвела Мазо в комнату мужа. Маэстро встретил его шутивно и, чтобы покончить с этим делом, прикрикнул:

— Проваливай, проваливай, мальчишка, поговорим завтра.

Но разговор не состоялся. Значит, Модена так пренебрегает им, что даже не считает нужным объясниться?! Томмазо взял перо и сухо известил директора, что с этого дня считает свои обязанности перед труппой несуществующими, ибо «мальчишка не может играть главные роли».

Сенсация! Последовало вмешательство Массини, секретаря и посла Модены, затем разговоры старших товарищей, тем более горячие, что они не шли вразрез с намерениями маэстро; и, наконец, размышления самого юноши, который дал себя уговорить остаться в труппе еще на шесть месяцев, до конца сезона 1845 года. Но о том, чтобы отказаться от своего решения, и речи быть не могло. Нет! Хотя упорство стоило ему немало — ведь Густаво Модена только один. Оставшееся время протекало в полном и дружественном согласии.

Три недели спустя он был принят на положение «первых и вторых любовников» в Королевскую Неаполитанскую труппу театра «Фьорентини». На его место Густаво Модена взял другого юношу, которого также ждала слава. Был он любителем из Ливорно, где за несколько лет до того с ним свели знакомство Сандро и Мазо Сальвини. Дедушка Дзокки выступал тогда в этом портовом городе у Тирренского моря, а мальчишки партию за партией гоняли ракетками мяч на крепостном валу Сан Козимо, напротив арены «Лаброника». Имя этого юноши было Эрнесто Росси.

АДЕЛАИДА РИСТОРИ, ДОМЕНИКОНИ И «ОРЕСТ»

Один.

Одиночество — удел и гордость сильных. Но Томмазо Сальвини, с некоторым торжеством собиравшийся в Неаполь, думая, что отныне он становится господином своей судьбы, вскоре почувствовал тяжкий груз свободы. Пустившись в путь в конце февраля 1845 года, он очутился, совсем разбитый, без опоры и друзей, в Ливорно. Он признавался в душе, что мало хорошего в этой свободе, если в шестнадцать лет ему не хватает того единственного, неповторимого Учителя, который стал ему вторым отцом и долго еще, на его счастье, мог бы им оставаться. А теперь, кто знает, не попадает ли он из огня да в полымя, связавшись с «Фьорентини»?

В дороге он почувствовал странное недомогание и, едва добравшись до Ливорно, слег в постель с высокой температурой. Оказалось, что у него детская болезнь — корь.

Он написал в Неаполь директору труппы и получил ответ, что ему нечего волноваться, ибо актеры, как обычно, соберутся лишь после пасхи; впереди весь пост, он может спокойно лечиться.

В Ливорно на арене «Лаброника» шли спектакли труппы, руководимой Ромуальдо Маскериа. Место примадонны занимала двадцатидвухлетняя ученица знаменитой Карлотты Маркиони, уже стоявшая у порога славы. «Дочь театра», она впервые появилась на сцене невероятно рано, всего трех месяцев от роду, — в корзине новогодних подношений, вместе с фруктами и жареной пуляркой, в «роли» новорожденной. Тот же Маскериа, оказавшись плохим пророком, сказал ей после премьеры «Марии Стюарт»: «Для комедии годишься, с трагедией дело не выйдет». А ей было суждено стать величайшей трагической актрисой девятнадцатого века. Ее звали Аделаида Ристори.

Виздоровев, Томмазо пошел в театр. Он был не только взволнован, но совершенно захвачен, пленен. Ни одна из актрис труппы Модены, ни Аделия Арривабене, ни Фаппи Садовски, хотя обе обладали великоленным темпераментом, не поразили его так, как Аделаида. Большая, значит, разница, — даже для молодого актера, — оценивать партнера, играя с ним после многих репетиций и спектаклей, и смотреть нового исполнителя из театральной залы. К тому же Ристори была для него подлинно «новой», как, впрочем, и для всех. И она «была прекрасна, словно мадонна Рафаэля, стройная, гибкая, с изящными манерами». Он влюбился. Позднее он говорил, что питал к ней

«чувство почтительного восхищения», но мы, его внуки, спрашивали себя, не были ли эти слова деликатным эвфемизмом и могло ли это внезапное восхищение быть только почтительным, когда дело шло о пылком темпераментном юноше, который уже вкусил сладость первых успехов у прекрасного пола.

Как-то вечером шла старая драма «Графиня Альтемберг». На афише вместо имени автора стояло: «с французского»¹. Ристори играла мать, столь молодую и красивую, что дочь ее, влюбившись в некоего донжуана, вскоре увидела в ней соперницу. В сцене с дочерью, когда мать упрекает ее за страдания, которые та причиняет ей несправедливыми подозрениями, Томмазо, три года пробывший на сцене и считавший себя застрахованным от театральных переживаний, плакал навзрыд, как ребенок, и долго не мог успокоиться. Придя в себя, он бросился за кулисы, чтобы выразить артистке свой восторг. Он понимал, что его похвалы не могут иметь для нее значения, однако это был повод приблизиться к прекрасной актрисе.

Прием был любезным, но сдержанным. В уборной Ристори толпились поклонники. Томмазо был красноречив, как искренне взволнованный «аморозо». Он вливался взглядом в глаза Аделаиды. Она слегка улыбнулась и, приветливо обратившись к окружающим, сказала:

— Я должна чувствовать себя польщенной похвалой синьора Сальвини, не правда ли? Ведь он ученик реформатора искусства!

Она так подчеркнула эти слова, что восторженный поклонник не понял, над ним ли она пошеялась или хотела послать стрелу в адрес реформы Густаво Модены?

Сальвини перенес удар, как принято говорить, не дрогнув.

В Неаполь он увез с собой, словно талисман, память о чудесной актрисе и аромат ее прекрасной руки.

Первый год у «Фьорентини» ничего не дал ему. И люди другие здесь, в Неаполе, а уж театр! — будто из панье-маше. Он знал, что ему не найти ни руководителя, равного Модене, ни системы, более передовой, но все же не представлял себе, что ему предстоит вернуться на полстолетия назад.

Бывший директор Сальваторе Фаббрикези пополнил Королевскую труппу «Фьорентини» при дворе Фердинанда Бурбонского многими актерами, игравшими ранее в Королевской Миланской труппе, которая прекратила существование после падения Наполеона и потери Миланом независимости. Так, место характерного актера занял Лудджи Вестри.

¹ «Графиня Альтемберг» — драма А. Ваисе и Г. Вареза.

Любимым драматургом труппы был барон ди Козенца, устрашающий автор без малого двухсот «народных» драм, полных грубых и надуманных эффектов. Особенный успех спискал «Черный берет», ибо там впервые на итальянской сцене дело шло об адюльтере.

Блестящие актеры были носителями лучших традиций начала девятнадцатого века. Однако, перенесенные на почву Партенопей¹, эти традиции претерпели такие изменения, что — факт удивительный и типично местный — они приняли некий итало-неаполитанский характер. Причина заключалась в своеобразии вкусов неаполитанской публики. Пытаться дать им определение — задача трудная, так как ни один историк не оставил нам конкретных сведений. Достоверно известно одно, ибо об этом пишут многие, от Бонацци до Рази и Ярро, что каждый дебют нового актера труппы «Фьорентини» ознаменовывался свистками. Таково было своеобразное наследство, которое актер, покидая город у подножия Везувия, оставлял своему премнику. Так, освистан был поначалу ни более ни менее, как сам Луиджи Вестри. Из нового состава труппы, куда должен был войти Томмазо Сальвини, освистали Пьетро Монти. Безграмотный подносчик театральных костюмов, Монти благодаря своей напористости сумел занять место первого актера, но оказался не в силах преодолеть враждебность зрительного зала. Дело кончилось тем, что однажды он вышел на авансцену и взмолился о снисхождении и милосердии «так вежливо и с таким волнением, — повествует Луиджи Рази, — что неприязнь внезапно сменилась симпатией, и с той поры он стал любимцем публики».

С 1838 года пост директора занял Джованн Баттиста Препьяни. Он был трагиком старой манеры и выступал очень редко. Кроме Монти там были: похожий на Мефистофеля Луиджи Маркионни, главный администратор безупречной репутации и популярный автор «оклеветанных» и «невинных», как утверждали, «Светочей Розенберга», «Двадцати царей при осаде Трои» и подобных произведений; Адамо Альберти, также довольно известный комедиограф, но несколько более современный, который вскоре сменил Препьяни на посту директора и долгие годы властно руководил труппой «Фьорентини».

Препьяни первым делом приказал, чтобы Сальвини сбрил темный пушок, который уже заметно украшал его лицо. Но если бы дело было лишь в этом! Юный «первый и второй любовник» (скорее второй, чем первый, так как ему поручались самые незначительные

¹ Партенопейская республика — зависимое от Франции государство, образованное из части Неаполитанского королевства (январь — июнь 1799 г.).

роли) сразу же почувствовал себя несчастным, безнадежно несчастным. Как он одинок и бесприютен! О, его маэстро! Уйти от него — какая глупость, какое непростительное сумасбродство!

Ему, бойцу смелой когорты молодых, казалось, что он очутился в гарнизоне допотопных актеров, развращенных, немощных, равнодушных. Они-то уж не стеснялись заигрывать с публикой, не скупилась на томные вздохи, преувеличенную жестикуляцию. Чтобы угодить госпоже публке, они даже стали прилежно подражать неаполитанскому диалекту.

Томмазо дебютировал в комедии Альберто Нота «Благодетель и сиротка». Само собою, его каждый раз освистывали. Адамо Альберти много позже написал в своей книге «Сорок лет с «Фьорентини»: «Чтобы пополнить труппу, приняли нового «второго аморозо», Томмазо Сальвини, ставшего впоследствии величайшим драматическим артистом Италии. Вначале он не понравился. Его сочли манерным».

Ярро пишет более точно: «Как не гармонировала эта юношески свежая, безупречно чистая и правильная тосканская речь, эта простота, воспринятая от самого учителя правды, с искусственностью, манерностью, бесцветностью и обычным жеманством!»

Что же делать? Приспосабливаться? Ни в коем случае. Это значило бы изменить самому себе, своей природе, своему кредо.

Томмазо получал одну роль за другой. В виде протеста или, если хотите, из-за своей непримиримости он не желал даже тратить время на их запоминание. Трудно поверить, но ему то и дело доставались нахлобучки за незнание текста, ему, который на протяжении всей своей актерской жизни обходился без суфлера. Он взял реванш, сыграв Аннио в «Милосердии Тита» Метастазियो. Но аплодисменты не повлияли на его решение порвать трехлетний контракт перед ближайшим карнавалом. Как-то его увидел Луиджи Доменикони. Освистанный актер внушил ему такое доверие, что он немедленно пригласил его в труппу Кольтеллини — Доменикони.

Томмазо расстался с величественным Препьяни очень мирно. От единственного года работы в труппе «Фьорентини» остались лишь два добрых воспоминания: уважение и дружба Адамо Альберти, а также возможность уплатить отцовский долг в 1200 лир из заработанных 2400. Не важно, что ради этого он ютился на чердаке жалкого пансионата за четыре с половиной карлино в день и обедал чаще всего одним хлебом, запивая его арбузным соком.

Мы расстались с Луиджи Доменикони во время сцены с взбешенным Альфьери. И вот он вновь перед нами — знаменитый, почти шестидесятилетний капокомико, собирающий вместе с Газтано Кольтеллини труппу перед великим постом 1846 года. Руководство делом

он предоставил Кольтеллини, так как сам был занят на весь театральный сезон в Сардинской труппе.

Томмазо, как «первому молодому актеру» и «первому аморозо», было назначено жалование в три тысячи лир. С ним вместе был принят и его брат Алессандро в качестве «второго аморозо». После смерти отца Алессандро оставил Академию искусств, заразившись «семейной болезнью», и удачно начал свою карьеру с Луиджи Тадден. Братья встретились во Флоренции у дедушки Дзокки, который в качестве опекуна заверил их подписи под контрактом. Оттуда они вместе направились в Бергамо, где труппе предстояло играть во время поста.

Первой актрисой была Каролина Сантони, уроженка Ливорно. Не принадлежа к актерской среде, она училась во флорентийской школе декламации Антонио Морроккези¹. В тридцать восемь лет Каролина сохранила прекрасную фигуру; черные, как вороново крыло, волосы обрамляли высокий лоб; огромные манящие черные глаза освещали ее лицо. Словно рожденная для героических ролей, она прославилась в «Медее» герцога ди Вентипьяно и в «Джисмонде да Мендризио» Сильвио Пеллико. Хотя, как говорили, образованностью она не блистала и даже с грамматикой была не в ладу.

Первым актером был Антонио Коломбетти. Его манеру Бонацци называет «лапидарной». Он получил прозвище «короля пауз» за злоупотребление паузами и пристрастие к эффектным немим сценкам.

Руководитель труппы, Гаэтано Кольтеллини, был средним из трех братьев, принадлежавших к дворянскому пьемонтскому роду; все трое стали отличными характерными актерами; Гаэтано был превосхожден в «Забавном случае» и вообще в гольдониевском репертуаре, а также в роли Гранде в инсценировке «Евгении Гранде» Бальзака.

Но самым своеобразным артистом труппы был ее «брильянте» — Амилькаре Белотти (прозванный Белоттино), маленький, почти бесплотный, с лукавыми, блестящими, как у мыши, глазками, с исключительной быстротой и четкостью дикции, неизменно появлявшийся на сцене с веселым возгласом: «Va bene! Va bene!», восхищая итальянских и особенно римских зрителей, которым он напоминал их любимую маску Рогантино².

Да, здесь все было по-другому, и уж в сравнении с удушливой обстановкой Неаполя здесь дышалось свободнее. Томмазо чувство-

¹ Антонио Морроккези (1768—1838) — итальянский актер на амплуа «драматического аморозо». В 1811 г. оставил сцену, возглавив кафедру декламации флорентийской Академии искусств. Его лекции были изданы в 1832 г.

² Рогантино — фауфарон, разновидность маски Капитана (хвастуна, труса и забияки) в комедии дель арте.

шал в себе прилив новых сил, ему поручили несколько хороших ролей, Кольтеллини проявлял к нему симпатию, с Белотти завязалась дружба, продолжавшаяся всю жизнь, а брат Саудро, ценивший шутника и затейника, поддерживал в нем бодрость духа.

Единственный человек, отнесшийся к нему враждебно, был суфлер, некий Бачелли. С первых же дней он пренебрежительно подсмеивался над Томмазо, словно хотел поглумиться над смелостью и уверенностью семнадцатилетнего юноши. Но он не на того напал.

Некоторое время Томмазо делал вид, что ничего не замечает, но в душе кипел и поклялся отомстить. Однажды в Ливорно, стоя у входа в театр, Томмазо курил сигару — уже тогда он предпочитал «тосканские»¹, которым остался верен до конца своих дней. Порывом ветра дым отнесло прямо в лицо стоявшему рядом суфлеру. Бачелли, человек рослый и задиристый, типичный скандалист, обернулся и сердито воскликнул:

— Смотри что делаешь! В другой раз получишь оплеуху.

— Я?

— Именно ты. — И он угрожающе поднял руку.

Томмазо внезапно бросился к нему, вырвал у него из рук палку и так отколотил беднягу, что сломал ему челюсть. Две недели искалеченный и «опемевший» суфлер не мог работать, пришлось временно нанять другого.

Когда Бачелли появился в театре, он первый с извинениями подошел к артисту. Примирение состоялось на точных условиях: дружба дружбой, а служба службой.

Такая яростная реакция Томмазо на малейшую обиду порою обращалась против него самого и объяснялась, особенно в молодости, чрезмерной горячностью.

В том же году, когда он играл Мортимера в «Марии Стюарт» на сцене Королевского театра в Милане, с ним произошел один из тех случаев, что встречаются в биографиях некоторых прославленных своим темпераментом актеров.

В четвертом акте «Марии Стюарт» Мортимер, видя, что его заговор раскрыт, бросает в лицо явившемуся арестовать его офицеру:

Прочь, подлый раб! Своей свободы вам,
Невольникам насилия, не отдам!² —

и закалывается кинжалом. Разумеется, оружие Томмазо было вполне безопасным, но артист так вошел в роль, что бутафорский

¹ Дешевые сигары с довольно резким запахом.

² Перевод Б. Пастернака.

кишжал, разрезав бархатную куртку, плиссированную крахмальную сорочку и шелковое нательное трико, проник меж ребер на добрый дюйм, не достигнув сердца всего лишь «на расстояние диаметра монетки в пять лир».

Задник опустился и скрыл актера. Началась следующая картина. Улав, Мортимер не в силах был позвать на помощь, и только двое рабочих сцены, видя, что он не встает, подняли его, раненого и окровавленного. Добрая Каролина Сантони от волнения за своего «аморозо» упала в обморок. Публика потребовала прекратить спектакль. Героя вечера почти в бессознательном состоянии перенесли в кресле домой. Целая неделя прошла, пока зажила рана и восстановилось нормальное дыхание.

Наступил великий пост 1847 года. Важная дата для Томмазо Сальвини. Он утверждён в труппе Доменикони — Кольтеллини в качестве «первого молодого актера и первого аморозо, в очередь с синьором Джакомо Глеком». Более того, он получил исключительное право играть Давида в «Сауле», а в «Оресте» Ореста, роль, в которой ему еще не доводилось выступать. Жалованье ему повысили до «трех тысяч ста пятидесяти австрийских или тосканских лир, а также два полубенефиса, согласно обычаю».

Но произошли два еще более знаменательных события: первое — возвращение в труппу Луиджи Доменикони (после двух лет одиночества Томмазо вновь обретает учителя) и второе — примадонной становится та, что столь глубоко потрясла его артистическое чувство, — Аделаида Ристори.

Теперь это уже была действительно первоклассная труппа, которую Доменикони почти полностью обновил и которой предстояло играть четыре счастливых года.

В нее входили Анна Иоб, известная примадонна, она перешла на амплу «матерей», в котором отныне первенствовала; Каролина Сантекки — пленявшая своей живостью в ролях «служанок»; Эудженция Дреони — великолепная гольдониевская «амороза»; Лоренцо Пиччинини, Антонио Стаккини, а также Джакомо Глек, который, хотя и чередовался с Сальвини в ролях «молодых героев», был превосходным характерным актером, и, наконец, Гаспаро Пьери, еще неуверенно делающий свои первые шаги как «аморозо» и «второй брильянте».

Луиджи Доменикони... Был ли он подлинным учителем, маэстро? В известном смысле, да; так или иначе, он был великолепным руководителем. «Низенький, коренастый, с короткой жирной шеей, хриплым голосом», — как беспощадно описывает его Эрнесто Росси, он не обладал привлекательными внешними данными. Но их отсутствие

возмещалось умом и страстной любовью к искусству, которому он неустанно отдавал долгие часы, проводя бессонные ночи, принося любви жертвы. Его игре не хватало одушевления, зато он обладал даром, писал впоследствии Томмазо Сальвини, «разъяснить и передать самые сокровенные авторские мысли так, как ни один другой актер».

По точному определению Луиджи Рази, его игра «была *комментарием в действии*. Силою слова и ясностью трактовки этот комментарий убеждал исполнителей. Припяв художественный замысел учителя, они добивались успеха к его же вящей славе. Так получилось,— привожу самый яркий пример,— с Томмазо Сальвини. Если он обязан был Густаво Модене способностью вдохновенного и целостного видения образа, а также совершенно новой манерой выражения, то Луиджи Доменикони он бесспорно был обязан умением анализировать. Модена уступал в этом Домениколи, а Доменикони не владел ни современной манерой сценической речи, ни умением охватить образ в целом, подобно Модене».

Сбор труппы состоялся в Сиене, в театре «Комунале». Добряк Луиджи представил труппе новых актеров. Затем он вручил Томмазо папку с тридцатью шестью ролями, их надо было подготовить и сыграть в течение поста. Почти все они были незнакомы Сальвини. — Вот теперь вы сможете отличиться. Завтра даем комедию «Опекунша». Надо выучить роль!

Мельком просмотрев содержимое папки, Томмазо почувствовал, что здесь таится его погибель. Во-первых, шесть ролей из трагедий в стихах: Паоло во «Франческе да Римини», Ромео в «Джульетте и Ромео» ди Вентиньяно, Эгист в «Меропе», Ринальдо в «Ииа деи Толомен», а также Мортимер в «Марии Стюарт» и Карлос в «Филиппе» Альфьери, игранные раньше. Затем «Хозяйка Сен-Тропеза», «Графиня Альтемберг», «Памела» и «Влюбленные» Гольдони, еще «Филипп» на этот раз Скриба, «Богач и бедняк»¹ и так далее...

Погибель? Этому слову не должно быть места в его словаре. Он понимал, что ему предстоит тяжелейшее испытание, придется мучиться вдосталь... Это безумие — каждый день новая роль! Но Доменикони, возлагая на него столь трудную задачу, тем самым выразил ему свое доверие, а словами: «Вы сможете отличиться!» — он прежде всего отличил его сам. Надо любой ценой показать себя достойным такого доверия.

¹ «Ииа деи Толомен» — трагедия Ф. А. Бона. «Хозяйка Сен-Тропеза» — Анисе-Буржуа, «Филипп» — Скриба, Мельвила и Байяво, «Богач и бедняк» — Сувестра.

И потом Сальвини был движим другим, более сильным чувством — чувством художника. А также мужской гордостью и самолюбием, чему причиной была Аделаида Ристори. Играть с нею, быть ее Паоло, Ринальдо, Ромео — разве это не верх блаженства?

Аделаиде двадцать пять лет, она в расцвете таланта и красоты, ее путь триумфален. Маркиз Джулиано Каураника дель Грилло, влюбившись в актрису, предложил ей свое имя. Их браку мешают серьезные препятствия, и маркиз даже не всегда может следовать за любимой. Теперь, в Спене, его нет. А театральная жизнь настроена против этого брака, боясь потерять свою королеву...

Томмазо не забыл встречи в Ливорно и слов, прозвучавших, как удар бича: «Это ученик реформатора...» Настал момент «ученику» добиться признания, во-первых, как артисту: оказаться достойным ее, горячим трепетом своего голоса вызывать ее ответный пламень. А потом, быть может... и как мужчине. Безумная мечта! Какая ослепляющая победа! Каким новым смыслом наполнилась бы его жизнь!

Томмазо яростно принялся за работу, не считаясь со временем. Такой труд был для него не в новинку. Он еще помнил первые месяцы в труппе Модены в Падуе и свои прогулки по берегам Бренты в 1843 году. Борьба возобновляется. Теперь, когда цель еще более заманчива, награда еще драгоценней, он чувствовал, что силы его удваиваются.

Не рассвело, а он уже на ногах. Звук его шагов отдается по булыжной мостовой старинных улочек, еще до того, как застучат повозки деревенских молочниц и огородников. Как всегда, его влечет за город.

Выйдя из Порты Камоллиа, он отправляется в капитановую рощу и там, с отлогих склонов холмов Кьянти, любитесь восходящим солнцем. Не важно, что зима, хотя и запоздалая, довольно сурова и что порою снег покрывает улицы. Его согревает кружка горячего молока в любом крестьянском доме. Но еще больше согревают его стихи Ромео или Паоло. Он читает их сперва вполголоса, а потом все громче, преображаясь, ослепленный природой и поэзией, будто рядом ему слышатся вздохи Джульетты и Франчески.

«О память! Богиня моей юности, как многим я обязан тебе!» Юный актер, которому достаточно было раз прочитать сонет, чтобы запомнить его от слова до слова, являлся на репетиции смело и уверенно и тоже (хотя по-иному, чем в Неаполе) принуждал к молчанию суфлера. С восхищением, но не без зависти, следили за ним коллеги. Это повторялось на каждом спектакле. Такая память — чудо, божественный дар.

К концу поста он потерял не меньше десяти фунтов, но выдержал труднейшее испытание воли.

Даже Аделаида стала к нему мягче, внимательнее, часто ласковой. Она подбадривала его, хвалила, находя слова, теплые и убеждающие, единственно необходимые актеру, неумолимо требовательному к себе. Воспитавши двух школ, он стремится обрести собственный стиль. Это понимание, эта сердечность глубоко трогают его. И Томмазо начинает мечтать. В нем растет надежда, ему кажется, что ее сердце также бьется сильнее.

Пустая и скоротечная иллюзия! После Сиены настал черед Рима, но и здесь, невзирая на совместные успехи Паоло и Франчески, Ромео и Джульетты, крепость по имени Аделаида не сдавалась. Аделаида верна влюбленному аристократу, чье имя она скоро будет носить (свадьба должна состояться в конце года). Деликатно и бережно, с высоты своих двадцати пяти лет артистка дает понять, что она всегда будет относиться к Томмазо с искренней любовью, как к товарищу по искусству и как к младшему брату.

Рим в это время становится ареной больших событий для Сальвини, человека и актера. В конце 1846 года, войдя однажды вечером в уборную Коломберти, он встретил там старого господина величавой и благородной наружности, некоего кавалера Понтини. Знакомство это оказалось для Сальвини опасным.

Нередко встречаясь на улице, они вежливо обменивались приветствиями. И вот как-то Томмазо услышал от одного из друзей предостережение: «С кем ты здороваешься? Неужели ты не знаешь, что это австрийский шпион? Из-за него казнили Таргини и Монтанари». С того дня Томмазо перестал раскланиваться со шпионом. Каждый раз, завидев его, он проходил мимо, будто не замечая.

Однако дело этим не ограничилось. Через короткое время молодой актер был приглашен на дачу, в так называемый виноградник в Римской кампанье¹, дабы принять участие в лотерее. Взобравшись вместо эстрады на опрокинутую бочку, Томмазо стал декламировать политические стихи, прославляющие папу Пия IX, который незадолго до того обнародовал знаменитую «либеральную» энциклику. Затем, поощряемый аплодисментами и криками «ура!», прочитал несколько эпиграмм против Австрии. Случилось так, что на этом сельском празднике присутствовал сын Понтини. Будучи либералом и не подозревая о постыдной службе своего отца, он рассказал ему о лотерее.

¹ Римская кампанья (древнеримский Лациум) — равнинная местность северо-западнее Рима.

Представьте, как отомстил шпион. Он так аттестовал Томмазо габсбургской полиции, что спустя год, когда тот направлялся в Триест, его арестовали на границе и после допроса и обыска поставили в паспорте: «Въезд запрещен во все владения Австрии».

Сальвини пришлось вернуться на другой берег реки По. Он доехал до Анконы и раздобыл у тосканского консула проездной лист, дававший право плыть в Триест морем. Но не успел он прибыть в Истрию, как начались новые придирки и новые преследования. Чтобы играть в Триесте, следовало просить «милости» в Вене. За разрешением выступать в Венеции снова пришлось посылать прошение на высочайшее имя с обязательством ежедневно являться в полицейское управление. Нелепое, в общем-то говоря, условие, ибо каждое утро повторялся тот же краткий и сухой диалог:

— Добрый день,— говорил Томмазо со сдержанным раздражением, которое легко себе вообразить.

— А, это вы? Отлично! — После чего императорско-королевский комиссар разрешал актеру удалиться.

Одним вечером, когда Томмазо, выйдя из кофейни Кьоди, подходил к Веронскому мосту, на его пути оказались пятеро неизвестных. Он подумал было, что это нападение, однако решительно двинулся в гущу компании, которая молча расступилась. За его спиной слышалось: «Это он».

— Кто — он? — спросил Томмазо, обернувшись.

— Идите, идите, сеньор Сальвини,— ответил один из пятерых,— нам велено не спускать с вас глаз.

Итак, он был под гласным надзором.

Однако самым памятным событием этого года была премьера «Ореста», связанная с воспоминаниями о Риме.

Сальвини, как мы знаем, имел право на «два полубенефиса, согласно театральному обычаю». Это означало объявление в афишах; а что до денег, обычная положенная бенефицианту доля делилась поровну между ним и антрепризой. Дело происходило осенью 1847 года. Доменикони сообщает Томмазо, что, принимая во внимание прием, оказанный публикой его Паоло и Ринальдо, он получит бенефис в этом же сезоне.

— Так что мы поставим?

Не колеблясь, Томмазо отвечает: «Ореста».

Добряк Луиджи был захвачен врасплох. Не желая обидеть актера и откровенно сказать, что считает его совершенно неподготовленным для такого испытания, он уклончиво ответил: «Ладно, мы еще поговорим об этом. Во всяком случае, сперва надо разучить трагедию. Труппа ее не знает».

— Я знаю ее наизусть.

— Ну конечно, ты ведь всегда все знаешь!

Начались споры с Кольтеллини и с импрессарио. Все против, все считают, что Томмазо ослеплен, и осуждают его: этот юноша переоценивает свои возможности.

В тайной надежде пайти поддержку, он обращается за советом к Карло Джульяни. Председатель Драматического общества, большой друг актеров, он за последнее время выказывает Томмазо явную симпатию и уважение. Но Джульяни также пытается его разубедить. Он вспоминает Франческо Ломбарди, непревзойденного Ореста.

— Ты его помнишь?

— Я никогда его не видел. Знаю, что у него были курчавые волосы, голова героя и что его считали безумным.

— Отличные данные для Ореста!

— Знаю еще, что он женился на княжне Эрколапи, — добавил настроенный шутливо Сальвини, — и был зарезан собственным поваром за то, что оскорбил и ударил того.

— Шутки в сторону, дорогой Мазо. Ты должен знать, что в Оресте этот «безумец» оставил огромное впечатление, особенно здесь, в Риме. Никто не мог превзойти его в этой роли, даже, как говорят, сам Густаво Модена.

— Оставим в покое Модену. Вы знаете лучше меня, синьор Джульяни, что он всего несколько раз сыграл Ореста и никогда особенно не любил эту роль. Она была не в его духе.

— А ты, значит, хочешь попытать счастья и поставить на карту свою репутацию? Не делай этого, сынок! Ты рискуешь в один миг потерять симпатии зрителей.

Напрасные увещания.

Бросить вызов великому предшественнику! Эта мысль все сильнее вдохновляет молодого актера. И вообще, почему нельзя превзойти Ломбарди? Он не помнит, чтобы Модена им особенно восторгался, а суждения маэстро для него — закон.

Его веру в свои силы также укрепляли слова, сказанные ему за месяц до того знаменитым поэтом. Во Флоренции, во время одной из репетиций трагедии «Лодовико Сфорца», Джован Баттиста Никколини поднялся на сцену театра «Кокомо» и сделав замечания каждому из актеров, он повернулся к Мазо, взял его дружески под руку и сказал:

— Ему мне говорить нечего. Но, быть может, артист хочет что-нибудь сказать автору? (Вскоре Никколини посвятил Сальвини свою новую пьесу «Марий и кимвры», в которой тому, однако, так и не привелось выступить.)

В конце концов, самым убедительным доводом было то, что Томмазо *чувствовал* себя Орестом. Созданный Альфьери мститель жил в нем. Страстность героя, который вернулся в Аргос, чтоб отомстить за убийство своего отца Агамемнона, вернулся полный «надежды мужества и гнева», была близка его собственному характеру, гордому, импульсивному, упрямому, неустовому.

Пафос образа одержимого фуриями Ореста был сродни *пафосу* человека-актера, который уже тогда был всецело одержим демоном искусства.

Он стоит на своем, не принимая советов,— сам себе судья. «Я был очень молод, но лава, извергаемая вулканом, не знает преград...».

И вот настал великий день премьеры. Электру играет Ристори, Клитемнестру — Иоб, Эгиста — Доменикони, Пилада — Глек. Театр «Валле» полон. Галерея набита битком. Трагедия не ставилась в Риме уже несколько лет. Все жаждали увидеть нового Ореста.

Впервые в жизни Томмазо явился в театр за три часа до начала спектакля и сразу облачился в костюм. Он заперся в своей уборной. Когда Лунджи Доменикони, полный отеческой заботы, хотел войти, чтобы дать ему последние советы и напутствие, он ответил, не открывая двери:

— Синьор директор, будьте добры, мне нужно побыть одному.

Позже, пока актеры переодевались, Томмазо незаметно вышел за кулисы. Он нетерпеливо метался, словно хищный зверь, стремящийся выпрыгнуть из клетки.

О ты, священный брег! Неведомая сила,
Казалось, нас гнала; враждебные ветра
Нас от родной земли, казалось, отгоняли,
Упорствуя, пока, их волю одолев,
Не бросили суда у Криссы якоря...

Спокойные стихи сменялись в его мозгу все более пламенными, гневными, неступленными.

«Искренность! Не декламируй, будь самим собой!» — слышались ему слова Модены.

«Помни, что Орест в некотором смысле Гамлет классического периода, судья убийцы своего отца; он весь действие и гнев, ни тени меланхолии; персонаж будто отлит из одного куска, это должно быть ясно с первого момента», — говорил ему Доменикони.

В состоянии лихорадочного возбуждения следил Томмазо за ходом первого акта. Казалось, ему не будет конца, а ведь он совсем короткий. В момент его выхода на сцену Джакомо Глек, как самый преданный из пилладов, бросает одно лишь слово: «Смелее!»

— Смелее? Смелостью могу торговать. Хочешь прикупить? — Вместе с Пиладом вбегает он в многоколошый Аргос, словно одержимый, гонимый грозным роком. Он останавливается, озирается... и в его движениях, в сиянии глаз — радость встречи с родными местами, с городом Агамемнона, откуда он был тайно увезен ребенком. Первые его слова звучат внезапным порывом восторга: «Пилад, вот оно, мое царство. О счастье!»

И такая была в них сила правды, что зрители разразились восторженными криками. Две минуты не смолкала овация.

Он чувствует, что победил, и все же ему кажется чудом, как кажется сегодня и нам, что зрительный зал был завоеван мгновенно, всего одной фразой. Он не играет, он живет в некоем радостном чудесном опьянении. Настает сцена встречи с Электрой, узнание сестры-героини. Каждая реплика Ристори передает все богатство чувств, владеющих ею. Орест, рыдая над гробницей отца и слыша его замогильный голос, клянется метить убийце-узурпатору:

...Падет он на твою могилу,
Сражен моей рукой; и до последней капли
Кровь гнусная его пусть вытечет из жил;
Ты выпьешь всю ее, о, жаждущая тень...

Театр покорен. Спектакль идет под сплошные аплодисменты. Волна восторга устремляется к юному актеру, так слившемуся с образом, играющему в непривычно новом ритме, завораживающему свежестью чувств и красотой голоса. Энтузиазм нарастал. В четвертом и в пятом актах, где мститель мучается, безумствует и карает, восторг достиг высочайшего накала.

Томмазо Сальвини выиграл свою великую битву. После Ореста у него не стало соперников. Рим признал его трагическим актером.

А ему было всего восемнадцать лет.

Глава седьмая
1848—1849. КРУГОМ ВОЙНА

Год тысяча восемьсот сорок восьмой.

Первые раскаты революции раздались в Палермо, куда труппа Доменикони поехала на январь. Восстание против гнета Бурбонов, начавшись двенадцатого января в Конка д'Оро, быстро охватило всю Сицилию. Фердинанд II поспешил даровать конституцию.

Добряку Луиджи и его сотоварищам надо было срочно собирать пожитки. Но пароходное движение между Сицилией и Неаполем было прервано. Пришлось прибегнуть к крайним мерам. Труппа зафрахтовала быстроходный парусник, бригантину «Фортунато», прибывшую незадолго до того в Палермо с грузом серы. Казалось, вернулись времена Гольдони, с той разницей, что тогда переезды актеров по реке По или по каналам Венеции длились не дольше одного-двух дней, меж тем как актеры Доменикони пробыли в море добрых девять суток. Аделаида Ристори, пыне маркиза Капраника дель Грилло, устроившись с мужем на палубе в некоем подобии шатра, с безмятежной улыбкой наблюдала за своими товарищами, когда в часы штиля они ныряли в море, не страшась акул, или когда они подilyвали к рыбацким лодкам, чтобы раздобыть рыбы для изголодавшихся путешественников.

На девятые сутки, которые показались вечностью, «Фортунато», в конце концов, пришвартовался в порту Чивитавеккья и труппа смогла продолжать путь в Рим.

Рим был уже совсем другим, чем год назад. Революционные идеи носились в воздухе. Популярность Пия IX у итальянских либералов,— за него вначале стояла горой и вся актерская братия,— сильно пошатнулась из-за соглашательской нерешительной политики папы. Теперь он готовил достославное «обращение», в котором заявлял, что не может приветствовать войну, ибо его миссия «обнять всех людей, народы и нации».

Несмотря ни на что, сезон труппы Доменикони в театре «Валле» проходил удачно и вся римская аристократия абонировалась на спектакли, отчасти из-за Ристори, новой актрисы-маркизы, возбуждавшей любопытство, а также потому, что после «Ореста» в моду вошел юный Сальвини. Если у капокомико спрашивали, в чем секрет такого успеха, Луиджи изрекал:

— Секрет прост. У меня есть артистка, которая особенно привлекает мужчин,— Аделаида, и герой-любовник, который особенно привлекает женщин,— Томмазо.

Спектакли проходили в беспокойной атмосфере, чреватой событиями. В партере и в ложах перешептывались, велись осторожные разговоры. Стоило собраться группе зрителей, как их подозревали в заговоре. Цензура свирепствовала. Полиция шныряла повсюду, тайные агенты появлялись даже на сцене.

В марте недовольство вновь прорывается наружу. В Милане вспыхивает народное восстание Пяти Дней против армии Радецкого¹. Среди защитников баррикад у Porta Tosa видят Эрнесто Росси, оказавшегося здесь проездом с трупной Каллу...

А где же Маэстро?

Густаво Модена выступает в роли протагониста, но уже не как актер, а как человек действия, член политической организации.

С конца 1846 года он передал свою труппу Джачинто Батталле, писателю и журналисту, который назвал ее «Ломбардской» и пригласил в качестве первого актера Аламанно Морелли; позднее, после неожиданных возвращений и внезапных уходов, маэстро доверяет труппу своему верному Джан Паоло Каллу.

В 1847 году Модена нагрянул в Виченцу для постановки в Олимпийском театре «Эдипа-царя» Софокла. Простудившись, он потерял голос и был вынужден сокращать целые сцены и монологи, с каждым разом все более сводя злосчастный спектакль к музыке и хорам Пачини. В феврале 1848-го маэстро появляется в Венеции, в театре «Аполло».

Каким же бурным оказался этот сезон! Модена ставит «Сына Кромвеля» Скриба. На одном из спектаклей вместо слов: «Надо спасти ее, эту страницу!» Густаво восклицает: «Надо спасти ее, эту страну!» Вмешивается полиция, которая все отлично поняла. Модена пытается доказать, что его неверно поняли, но вынужден сдаться и отправиться на два дня под арест.

Вечерами в театре говорят не о спектакле, а лишь об Италии, о родине. В уборной великого артиста ежевечерне появляются два человека. Рабочий сцены объявляет о них: «синьор адвокат» и «синьор профессор». Это Даниеле Манин и Никколо Томмазо: Манин, которому предстоит объявить Венецию республикой, и Томмазо, которого уже подстерегает тюрьма.

Модена мечется между Венецией и усадьбой Терралья, которую он купил в Тревизской кампанье, между Тревизо, Кремоной и Миланом. Но приходится дожидаться ледохода на По, чтобы «проскользнуть» на другой берег.

¹ Радецкий — генерал-губернатор Ломбардо-Венецианского королевства и глава австрийских войск в Италии.

Переписка маэстро с Джан Паоло Каллу в тот год отражает больше, чем когда-либо, смятение его души. Если как-то вечером он смог весело написать: «Приезжай, угощу рисом с колбасой», то в письме от третьего апреля, из того же Терралло, слышится отзвук войны:

«Как можешь ты думать о том, чтобы играть? *Кругом война*: о театре никто нигде даже не говорит. В Мантуе и Вероне австрияки грозят мщением; в Виченце наши гражданские войска, объединившись с войсками из Романьи, выступают завтра на освобождение Вероны; в Ломбардии австрийцы, миланцы, пьемонтцы дерутся между собой, в Венеции уже ведется война против предавшейших триестинцев... Сейчас театр мертв и похоронен по меньшей мере на год, ибо война не кончится за несколько дней, а после войны останется неразбериха, беспорядок во всех этих муниципалитетах, созданных столькими правительствами...

Я найду способ отплатить тебе и всем, кто находится в Милане, ваши костюмы, как только откроются дороги. Обязуюсь выдать от правителю вексель на покрытие расходов по транспорту — это все, что я могу сделать. Близится день, когда у меня не будет денег на кусок хлеба, мне нечем платить крестьянам, не на что лечить мою мать, смертельно больную, но все еще борющуюся за жизнь.

Вот что могу сообщить тебе как актер. А теперь — как гражданин. Знай, что я езжу, пишу, советую и что в Вероне ли, в Удине ли, по буду сражаться и я. В этих областях такое возбуждение, которого я даже не ожидал.

...Дорогой Каллу, не говори со мной ни о создании труппы, ни о том, чтобы снова играть: я этого не могу. *Война и революция рвут все наши контракты*».

Вместо того чтобы занять высокий командный пост, этот прирожденный доброволец, лишенный всякого честолюбия, устремляется в Пальманову, водружает там первое итальянское знамя, участвует в долгой изнурительной осаде, жена его работает в госпитале для раненых, а тем временем австрийцы конфискуют его имение Терралло.

Зимой он уже во Флоренции, держит речь перед народом, пзбирается десятью тысячами голосов депутатом Учредительного собрания Тосканы, куда входят также Гвераци и Монтанелли, а в апреле 1849 года начинает борьбу за объединение Флорентийской республики с Римской и Венецианской, не подчинившихся иноземному игу.

Когда Франческо Доменико Гвераци воспротивился этому благородному замыслу, Густаво возглавил оппозицию против президен-

ти Собрания и против его жесткой, прямолинейной, грубой диктатуры.

Попытка не удалась. Собрание, свидетельствует Леоне Фортис, оказалось слишком «вялым», чтобы управлять. Но столкновение между этими двумя железными людьми было страшным. Гверацци так закончил свою презрительную яростную филиалку:

— Вот мой ответ на *выступление* (подчеркнул он это слово) депутата Модены!

Густаво вскочил, побагровев, что с ним редко случалось, и с силой сказал:

— Я понял наглый намек и прижимаю вызов. Да будет ведомо синьору Гверацци, что я столь же горд, выступая в трагедии в театре «Боргоньисанти», сколь унижен, принимая участие в этой недостойной комедии в Палаццо Веккьо.

Гверацци, покрывшись землистой бледностью, резко перебил:

— Без намеков! И не горячитесь: вы весь красивый.

Последнее слово осталось за Моденой:

— Я вам отвечу так, как один свободный, подобно мне, человек ответил великому тирану — тирану из трагедии, а не из комедии — Наполеону I: «Когда речь идет о свободе, — мне должно краснеть, а вам — бледнеть!»

Бурные аплодисменты... Однако предложение Модены лишь «принято к сведению», а неделю спустя временное правительство пало, и 20 апреля на площадях Флоренции появились объявления, возвещавшие о возвращении великого герцога. Какая жестокая ирония!

Спустя десять дней после этого драматического заседания Густаво Модена, осужденный на двадцать лет каторжных работ, бежал в Рим, где ему предстояла другая битва, битва не только идей, но и пушек, битва, в которой после чудес героизма, совершенных итальянскими патриотами, ему довелось испытать горечь поражения.

Там, в рядах сражающихся, он встретил двадцатилетнего Томмазо Сальвини.

То была первая встреча маэстро с учеником после их разлуки в 1845 году. Густаво никогда не таил злобы против «мальчишки», а тот вдали от учителя чувствовал, как все больше растет в его душе преклонение перед ним.

Оказаться в Риме в эти роковые дни им, бойцам за одно и то же дело, было наградой и утешением, хотя положение у них было разное. Модена — в числе руководителей, рядом с Джузеппе Мадзини, который вместе с Армеллини и Саффи является одним из триумфаторов Республики, а Томмазо Сальвини, вступивший в национальную

гвардию, — простой солдат восьмого батальона волонтеров под командованием полковника Мази.

Томмазо служит в театре «Валле» в труппе Доменикони. Отыграв спектакль, он бежит строить баррикады на Пьяцца дель Пополо. Играет и сражается.

Модена дважды выступал на сцене в пользу раненых. То были незабываемые спектакли, время от времени прерывавшиеся гулом пушек и звуками труб, объявлявших тревогу.

Рассвет 30 апреля. Французский генерал Удино, заняв Чивитавеккью, подошел к воротам Вечного Города и потребовал, чтобы республиканское правительство сложило оружие к ногам папы.

«Рим не сдается», — отвечает Учредительное собрание.

Гимн Гоффридо Мамели¹ торжественно звучит на улицах.

Восьмому батальону, где сражаются волонтерами еще три известных актера: Акилле Майерони, Чезаре Росси и Гаспаре Пьери, поручена защита стены у Ватиканских садов между Порта Анджелика и Порта Кавалледжери.

Французы, не веря в прочность итальянской обороны, большим отрядом продвигались по проезжей дороге. Неожиданный орудийный залп заставил их рассыпаться и начать беспорядочный огонь. Волонтеры вели стрельбу спигардами, так как пули их ружей не достигали цели. У Порта Кавалледжери этих допотопных фунтовых пушек — трудно поверить! — всего лишь две, но они творят чудеса. Пули противника свистят над головами храбрецов (одна из них впиалась в передок, когда Томмазо наводил орудие), волонтеры так метко бьют по наступающим, что те вынуждены отойти, отказавшись от попытки взобраться на стены.

Между тем у Порта Сан Панкратио гарибальдийцы схватились с французами врукопашную, и борьба, затянувшись до темноты, также решилась в пользу итальянцев.

В этот победный день Томмазо произведен в капралы на поле боя. Еще целую неделю он продолжает бесценно оставаться на посту, а затем его переводят на строительство новых баррикад.

Вот грамота генерала Авеццаны, главнокомандующего римской обороной. Она выдана в 1861 году с приложением личной рекомендации Гарибальди:

«Неаполь, 12 февраля 1861.

Я, нижеподписавшийся, удостоверяю, что гражданин Томмазо Сальвини состоял волонтером в отряде Мобилизованной националь-

¹ Сейчас он является национальным гимном Италии.

ной гвардии, оборонявшей Сады Ватикана, когда 30 апреля 1849 года эти позиции были атакованы неприятельскими французскими частями.

В дальнейшем вышеназванный, будучи произведен в капралы, безусловно нес службу в течение всего периода осады Рима как в указанной гвардии, так и участвуя в сооружении и защите баррикад в этом городе, до самого конца той памятной обороны и проявил себя в течение этой долгой осады горячим патриотом и доблестным солдатом. В подтверждение чего выдаю ему настоящее свидетельство.

*Генерал, бывший Военно-морской министр
Джузеппе Авеццана».*

«Вместе с моим другом Авеццана рекомендую нашего Сальвини.
Джузеппе Гарибальди».

1 мая 1849 года в сатирическом листке «Паскуино» появилась следующая эпиграмма:

Французов слово нерушимо!
Сказали: «Вступим в стены Рима...»
И навалились их батальоны
На город, пусть не победивший,
Но отнюдь не побежденный.

Однако итальянские батальоны — а в них были лучшие люди страны, от Гарибальди и Мамели до Пизакане и Розелли, сменившего Авеццану на посту главнокомандующего, — несмотря на героическое сопротивление, не могли долго противостоять французам. Противник 3 июля возобновил атаки превосходящими силами (34 тысячи человек) и через месяц добился падения Рима.

Томмазо Сальвини описывает в «Воспоминаниях» сражение у Вашелло, и на этот раз мы уступаем соблазну привести его живое свидетельство:

«Приходилось сражаться то на Пинчо, то у Порта Портезе, а чаще всего у Порта Сан Паукратио, где я вполне свикся с громом пушек, свистом конических пуль и видом мертвых, раненых и искалеченных людей. У стены, которую мы защищали, находился дом с чердаком. Там часто можно было видеть Гарибальди. Из окошка он наблюдал в бинокль за движением неприятельских отрядов. Фасад чердака был весь изрешечен французскими пулями, но, к счастью, ни одна из них даже не задела генерала...

Однажды я услышал возбужденные голоса у Порта Сан Паукратио. Я спустился с пастила, дабы посмотреть, что случилось, и попал в разгар спора между Гарибальди и Мазини. Гарибальди приказывал Мазини и его «Всадникам смерти» захватить здание, так

называемое Вашелло¹. Мазина заметил генералу, что там засело больше пятисот французов и что в конном строю их невозможно выбить оттуда. Гарибальди настаивал: «Если не хотите идти вы, пойду я». На что Мазина ответил: «Нет, генерал, пойду я». Он обратился к своим солдатам. Только тринадцать смельчаков сели на коней и поскакали за ним. Открылись ворота Сан Панкрацио, и град пуль осыпал всадников, не причинив им, однако, вреда. С быстротой молнии они промчались по широкой дороге, где на расстоянии ружейного выстрела находился Вашелло. В этой бешеной скачке один из всадников упал, сраженный пулей, а его лошадь помчалась за остальными, ворвавшись в здание, преодолев двойное ограждение. Спустя мгновение мы услышали несколько залпов. Показались трое кавалеристов, которые счастливо добрались до городских ворот. Увы, среди них не было Мазины. Уверен, что то был очень печальный день для Гарибальди.

Под прикрытием рва и плотной изгороди, которые с фланга защищали улицу, через маленькую боковую калитку мы под ружейным огнем французов совершили вылазку, чтобы подобрать павшего и доставить в Рим. Нам удалось это сделать не без риска и с великим трудом, за что мы удостоились похвал от наших товарищей. Тело убитого было неузнаваемо: лицо его изрешетили пули французов, которые взяли на мушку голову несчастного, чтобы помешать нам унести его»².

В начале июля настал неизбежный горестный эпилог: французы стали хозяевами Рима.

Гарибальди, совершивший чудеса храбрости, отходит с несколькими сотнями человек от Porta San Джованни.

Густаво Модена вместе со своим другом Мадзини еще несколько дней бродит по городу, угрюмый, отчаявшийся, быть может, ища смерти. Он добивается для Луиджи Доменикони четырехсот скуди в возмещение убытков, понесенных его труппой. Для себя он не просит ничего. Никто не должен знать, что он дошел до полной нищеты, что ему не на что выехать из города. Догадался об этом актер Лоренцо Пиччинини, и лишь благодаря ему маэстро смог уплатить за проезд до Чивитавекки, а там сесть на судно.

Вслед за ним из Чивитавекки отплыл Томмазо Сальвини, считавший неблагоразумным оставаться в Риме после реставрации там

¹ *Vascello (итал.)* — корабль. Здание походило формой на корабль, отсюда его название.

² Перевод Н. Георгиевской. Цитируется по тексту отрывков из «Воспоминаний» Т. Сальвини, опубликованных в журн. «Театр», 1955, № 9, 10.

церковной власти. Он получил у Доменикони разрешение на отъезд под предлогом свидания с родными и некоей прелестной флорентийской девушкой, с которой у него был роман. На том же пароходе «Корсикапский курьер» уезжали Аурелио Саффи, Фрапческо Даль Онгаро, Саличети, бывший председатель римского Учредительного собрания, и Сала ди Милано.

Их целью был Ливорно. Однако по прибытии в этот порт «Корсиканский курьер» получил приказ немедленно сниматься с якоря и идти в Геную, так как полиция вернувшегося к власти великого герцога, преисполненная осторожности и подозрений, не желала давать убежище беглецам.

В Генуе изгнанников ждала новая и более серьезная неожиданность. Их продержали три дня в порту под коновом канонерок, бок о бок с «Ломбардо», где находился князь Лучано Казино Бонапарте вместе с несколькими защитниками погибшей республики. Затем их препроводили в тюрьму делла Фоча и преспокойно арестовали.

Те, у кого было хоть немного денег, устроились по десять человек в камере на соломенных матрацах, брошенных прямо на пол, остальные спали как придется, в коридорах. Томмазо оказался вместе с Саффи и Даль Онгаро, ставшим впоследствии одним из «его авторов». Саффи же написал ему на листочке бумаги слова, которые артист сохранил, как реликвию:

«Другу Томмазо Сальвини, славному итальянцу в искусстве, этот знак дружбы оставил в генуэзской тюрьме 16 июля 1849 его товарищ по заключению Аурелио Саффи».

Томмазо освободили раньше других благодаря вмешательству генерала Ла Мармора, коменданта генуэзской крепости. На первом каперке он отплыл в Ливорно.

Новые беды и новые неудачи. Свирепый ураган, настоящий шторм обрушился на хрупкое суденышко в открытом море близ побережья Специи. Буря в небе и буря на водах... Казалось, что море готово их поглотить. Молодой артист хотел во что бы то ни стало насладиться величественным зрелищем и, чтоб его не сбило с ног, попросил привязать себя к главной мачте. Он прибыл в Ливорно почти насквозь промокший, полубольной.

Томмазо явился в комиссариат за получением паспорта. Но его отвели в тюрьму Сан Леопольдо, где он провел три дня в заключении вместе с веселой компанией арестованных ливорнецов, заподозренных, подобно ему, в проитальянских настроениях.

На четвертый день Сальвини получил приказ выехать во Флоренцию, к месту жительства. Два великогерцогских жандарма со-

проводжали его в поезде до города Красной лилии¹ (железная дорога Ливорно — Флоренция была открыта одной из первых) и доставили из комиссариата Сан Марко в Санто Спирито. Там он рассчитывал обрести наконец свободу. Тщетная надежда. По-видимому, куда б он ни явился, его ждала тюрьма.

Комиссар Санто Спирито был тучный человек со свиноподобной физиономией. Тяжело отдуваясь, он накинул на Томмазо:

— У вас весьма подозрительный вид.

— Почему? Напротив, я убежден, что лучше меня нет парня па свете.

Допросы за допросами: дотошные, настойчивые, бесполезные, наглые. И в заключение:

— В общем, мне кажется, что вы созрели для крепости!

Спорить не приходилось.

Он спустился по ступеням, под охраной жандармов, и увидел толпу, преградившую выход.

У артиста оказалась своя «публика», свои защитники. То были дед и бабушка, которым из Сан Марко через одного друга — бригадира — он успел дать знать о себе. Старый Томмазо Дзокки, по-прежнему крепкий, весь багровый от ярости, закричал:

— Собаки! Как вам не стыдно? Не видите разве, что это Томмазо Сальвини? Он актер и никому не сделал зла.

Собрались друзья Дзокки, лавочники, любопытствующие кумушки, и все шумели.

Кто-то сказал: «Давайте-ка освободим его!»

Тут сам арестант стал призывать их к спокойствию, ибо жандармы уже схватились за эфесы сабель.

В крепости, бывшей тогда тюрьмой лишь для политических заключенных, его тоже ждал неласковый прием.

Темнело, а смотрителя тюрьмы на месте не было. Тюремщик, обыскав Томмазо с головы до ног, не преминул сказать, что если арестант даст ему денег, то можно будет раздобыть все, что душе угодно.

Потом он взял фонарь, открыл дверцу одной из камер первого этажа и велел узнику войти в нее.

— Без света? А где ж я буду спать?

— К стене привинчена койка. Опустись ее и ложись. Отдыхай, парень!

— Но не могу же я проделать все это в темноте! Оставьте мне фонарь.

¹ Красная лилия — эмблема Флоренции.

— Здорово! А как же я спущусь вниз?

— Без света не войду. Вы только что сказали, что за деньги я могу получить все, что захочу. Так вот, я вам плачу, а вы достаете мне лампу.

— Теперь слишком поздно. Я хочу спать. Входите!

— Не войду.

— Входите или я вас силой заставлю.

— Не войду.

Тюремщик поставил фонарь на пол и схватил актера за локти, пытаясь толкнуть его в камеру.

Лучше бы ему не делать этого. Томмазо вспомнил о наглости суфлера Бачелли, о других своих расправах с обидчиками. Крикнув: «Хочешь спать,— пу, и ступай!», он с такой силой ударил тюремщика кулаком в грудь, что тот, словно тюк, покатился вниз по лестнице.

Пока он воил и ругался, явился смотритель. Произошла любопытная сцена. С видом крайней обиды и возмущения актер торжественно произнес негодующую речь: «Подлинный позор, что в таком городе, как Флоренция, славящейся своей учтивостью, люди подвергаются грубому, оскорбительному обращению. Этот негодяй пытался избить меня. Я подам официальную жалобу».

От этих грозных слов, произнесенных со всей экспрессией одержимого Ореста, от этой величавой внешности и манер у смотрителя перехватило дыхание и он так отчитал своего подчиненного, что тот мгновенно превратился в ягненка.

Томмазо Сальвини немедленно получил лампу. Наутро к нему явился тюремщик. Он униженно и подобострастно спросил: «Что вам будет угодно?» С помощью нескольких сигар и чаевых мир был восстановлен.

Спустя пять дней узник вышел из крепости, обязавшись тотчас покинуть Флоренцию, а в соседней с ним камере остался сидеть арестованный властями Фрапческо Доменико Гверацци.

УПАДОК ТРАГЕДИИ
И КРИЗИС РЕПЕРТУАРА ПОСЛЕ 1850 ГОДА

Конец 1849 года. Переходное время, период растерянности или, что хуже, «приспособления» к новой политической ситуации. Сколько продлится это приспособление? Увы, лучше не считать годов.

Томмазо Сальвини собирался в Рим, еще не веря, что его капокомико Луиджи Доменикони удалось добиться на это разрешения. Эрнесто Росси приказано было в двадцать четыре часа покинуть Милан после спектакля «Гражданин из Гента», где он сыграл патриота Воргаса, роль Модены.

Что же до маэстро, то, испив до дна чашу горечи в родной Венеции, он неожиданно нашел убежище, «холодное, но пристойное», в Турине, где ему никак не удавалось утвердиться из-за конкуренции Королевской труппы.

Вскоре повсюду вновь воцарились цензурные строгости, большие или меньшие, в зависимости от области. Всегда чрезмерные и нелепые, они связывали по рукам и авторам и исполнителей. Несмотря на это, Густаво Модена в каждом письме к Франческо Даль Онгаро подбадривал его и уговаривал написать к весне («Я как стрекоза: пою и готовлю новые роли только летом») трагедию «Арнольдо Брешианский» и в ней «поставить религиозные и политические проблемы, которые так волнуют Италию». Между тем новый туринский цензор унаследовал методы «знаменитого» Фачелли, который в представленных ему пьесах превращал всех маркизов, графов или военного звания проходимцев в адвокатов, нотариусов, негоциантов или банкиров и в своем рвении дошел до того, что запретил пьесу «Суд Соломона» потому, что хотя и не сам царь, но его дальний родич являл собою далеко не образец добродетели.

Надо вообразить себе Модену, зажатою в такие тиски! Но в Ломбардо-Венецианском королевстве было много хуже. В 1848—1849 годах там еще почти повсюду был открыт путь патриотическим пьесам, таким, как «Форнаретто» Даль Онгаро и «Лоренцино Медичи» Джузеппе Ревере (сюжет, использованный позднее хватким и ловким Александром Дюма-отцом¹). Теперь уже были запрещены не только эти пьесы, но и те, в которых авторы робко пытались осветить факты из жизни знаменитых людей, в основном художников и артистов: Микеланджело и Рафаэля, Джорджоне и Андреа дель Ка-

¹ Пьеса Дюма пазывалась «Флорентийская ночь».

станью, стремясь прославить этим прошлое Италии. Слова «Италия», «нация» изгонялись со сцены (ибо, по утверждению одного цензора, они были совершеннейшей утопией и оскорбляли законные власти), а «родина» и «отчизна» вычеркивались даже из ремарок. Так, в одной пьесе автор писал для исполнителя: «Здесь актер должен показать свою радость при возвращении на родину». Цензор изменил последние слова: «вновь увидев страну». Как будто зрители по одной лишь мимике могли понять разницу между этими словами. Я уж не говорю о том императорско-королевском цензоре в Вероне, который в стихотворении, предназначенном для чтения со сцены, не постыдился изменить «прекрасное небо Италии» на «прекрасное венецианско-ломбардское небо»!

В Риме дело обстояло еще печальнее. К запретам политического порядка папская цензура добавила крайне строгие религиозные ограничения.

Пострадали даже цвета и костюмы: запрет был так строг, что актриса в белом и зеленом ни при каких обстоятельствах не могла стоять рядом с другой, одетой в красное¹. Томмазо Сальвини, сыграв капитана в безобиднейшей «Хитрой вдове» Гольдони, должен был уплатить десять скуди штрафа за то, что его бирюзового цвета кафтан при вечернем освещении казался зеленым, да к тому же был отделан красным шитьем и белым кружевом.

«Бога» заменили «небесами». В небольших городках Лациума дошли до пределов комизма, запретив все слова, даже греческого происхождения, напоминающие о божестве, и производные от слова «бог»: Амадео, Тимотео, Теодоро и Теодора, Теофило, Диодато². «Доброта и милосердие божие» заменялись то «провиденнем», то «добротой и милосердием небес». Под запретом оказалось слово «матрона», даже в его светском значении «госпожа», в исторических произведениях; Марию именовали Маргаритой или Мариной, изгнан был также Джузеппе³, напоминавший о мнимом отце Иисуса Христа, и, что еще хуже, о Мадзини и Гарибальди.

Более того, отменены были все имена святых; отменены серафимы и херувимы⁴; даже ангел⁵ превращался в сокровище; дева превращалась в девицу или барышню, мученик — в жертву; «звуки ангельских арф» заменялись «звуками гармонических арф». Тогда сатирический еженедельник «Паскуино» попросту предложил пере-

¹ Цвета итальянского национального флага: зеленый, белый, красный.

² Дио (*итал.*); део (*латин.*); тео (*греч.*) — бог.

³ Джузеппе — итальянская форма имени Иосиф.

⁴ У итальянцев есть имена: Керубино (херувим) и Серафипа (серафим).

⁵ Анджелио (*итал.*) — имя и ангел.

именовать римские ворота св. Ангела в Гармонические ворота! Это запомнилось и переходило из уст в уста.

Цензура так распоясалась, что беспощадный поход против имен и выражений, имеющих хотя бы отдаленное отношение к католическому культу, дошел до полного идиотизма. Например, обращение «дон» не могло отныне относиться даже к князю; «кардинальные» стороны света стали скромными «сторонами горизонта», а все, что именуется «кардинальным», превратилось в «основное» или «фундаментальное»; вера стала доверием; молитва — мольбой; горькая чаша — чашкой; индульгенция — нежностью или прощением, а врач уже не смел говорить, что он исцелил больного, но что он «ухаживал» за ним или же «вылечил» его. Само собою, горе было тем персонажам, которые носили имена пап, — данные ли им при крещении или при посвящении; ни Джованни, ни Пий, ни тем более Грегорио — имя, напоминавшее недоброй памяти предшественника на папском престоле. Вот почему дона Грегорио из «Гувернера в затруднительном положении» Жиро переименовали в синьора Либорио.

Сам Наполеон в силу тьмы исторических и политических причин был изгнан со сцены, а позднее имена Витторио и Эммануэле, даже порознь, преследовались как грубая брань. Рассказывают случай в театре «Валетто» на представлении фарса «Синьор стремится в тюрьму». В сцене, когда влюбленный в дочь тюремщика юноша добивается: «Что же мне сделать, чтоб меня посадили?», чей-то звонок с галереи посоветовал: «Крикни: да здравствует Витторио-Эммануэле!»¹

Тяжко было людям с независимым умом, художникам, которые сражались как солдаты и оставались патриотами, жить в тисках нелепого самодурства, в мире глупцов, где были вычеркнуты даже цифры, напоминавшие о некоторых политических событиях. Переломные даты эпохи, даты революций, как 89, 21, 31, 48, оказались, таким образом, под запретом, так что говаривали: какой смысл играть в лото, раз эти номера изъяты из обращения?

Драматурги по мере сил боролись с произволом заодно с исполнителями. Нередко рукописи, искромсанные, сокращенные цензурой, переиначивались так хитро и ловко, что все более или менее «опасные» намеки, изгнанные в дверь, возвращались в окно. Но эти наспех сделанные поправки были унизительны; и писатели и

¹ Виктор Эммануил II — с 1849 года король Пьемонта и Сардинии, единственных тогда независимых областей Италии; впоследствии — глава объединенного итальянского королевства.

актеры выглядели так, словно они вышли на люди в залатанной одежде.

Томмазо Сальвини возвращается в Рим к своей работе, к живительным огням рампы. Если он не растерялся в сражении у Ватикана, то здесь, на сцене, уж, конечно, не позволит сразить себя капризной судьбе, — такую он дал себе клятву. Ему было еще только двадцать лет, в нем цела пылкая юность, и все надежды он слагал к алтарю искусства. Он получает новые роли: лорд Бонфил в «Памеле», Доминго в «Арфистке» Давида Кьяссоне. Он вновь Ромео, Орест, Ринальдо, Джан Галеаццо, Паоло Малатеста. В костюме Паоло он мог с еще большим подъемом произносить стихи, обращенные к Италици, которых не успела коснуться цензура:

Разве ты
Не лучшая страна под этим солнцем?
И разве прах героев не твой прах?

Но уже на следующий день, быть может, потому, что эта тирада была встречена слишком горячими аплодисментами, его ждало горькое разочарование.

Невдалеке от Замка св. Ангела Томмазо остановил важный пре-лат, сопровождаемый двумя переодетыми полицейскими, и сказал, похлопав его по плечу:

— Поздравляю вас, но... будьте благоразумны, юноша!

То был монсеньор Маттеуччи, губернатор Рима. Шутить не при-ходилось.

Молодой артист весь ушел в занятия.

Два года — 1850 и 1851 — были годами сосредоточенности, чте-ния и долгих размышлений. Он твердо решил теперь, когда «Рим-ская труппа» Доменикони подолгу играла в Риме, а репертуар был знаком, возместить пробелы своего образования. Ведь ему пришлось двенадцатилетним мальчиком оставить школу. Близость с такими вы-сококультурными людьми, как Даль Онгаро, заставила Сальвини почувствовать, что ему не хватает знания классической литературы. Ее изучению он предался с пылом восторженного неофита: поэмы и трагедии, драмы и комедии античности стали его повседневной ду-ховной пищей. Всегда, еще с первых полудетских лет, его неотрази-мо влекла к себе поэзия.

Ему, верному приверженцу греческих образцов и строгого клас-сического стиля, были чужды такие писатели, как Гёте или Байрон, они казались ему эксцентричными, и, однако, он мечтал поставить их на сцене. Великий маг, стратфордский гений, еще не был ему знаком.

Все эти занятия, поиски прекрасного утончили его вкус, развили в нем исключительную требовательность к себе. Дальше мы увидим, почему, однако, они не привели к созданию пусть более узкого, но собственного репертуара Сальвини.

Необходимо рассмотреть этот вопрос с двух сторон.

У артиста с юных лет было остро развито чувство самокритичности. Наблюдая спектакли посредственных трупп, он замечал, что «молодые актеры, одаренные от природы, но лишенные образования, воспитания и руководства, под влиянием фальшивой напыщенной моды неизбежно попадали в *застойное болото*».

Он замечает недостатки других, но еще не умеет исправлять свои. А недостатки (он сознавал это) у него тоже есть, и недостатки эти — следствие его природных свойств. Было естественно, что зрители, восхищаясь его броской красотой, великолепной фигурой, несравненным голосом, подхлестывали и прищипоривали его самолюбие, разрешая ему даже нажим и преувеличение. Он понял это и приучался держать себя в узде. «К счастью, у меня хватило разума и здравого смысла, чтобы оценить по достоинству эти похвалы». Он решил изучать не одни лишь книги, но явления, людей и прежде всего человеческие страсти.

Он также решил более глубоко заняться техникой своего искусства. Научиться «выявлять главные моменты пьесы» (мы узнаем голос Модены!), «избегать монотонной декламации, жестких интонаций; добиваться ясности и чистоты дикции, правильного дыхания и скульптурной фразировки».

Не так-то легко было придерживаться этих правил на деле. Более того, перед нами крайне интересное признание: «Нередко горячность чувств, а также избыток голосовых средств заставляли меня забывать о них; и только достигнув зрелости, я научился регулировать свой артистический хронометр, который неизменно спешил на несколько минут в сутки».

А теперь о репертуаре. Пока Сальвини не было необходимости создавать собственный репертуар — пройдет еще немало лет, прежде чем он станет капокомико. Но беспокойное воображение уже рисовало образы, которые впоследствии станут его персонажами. Разумеется, персонажами трагедии: цари, воины, герои и жрецы, сверхчеловеческие существа, обитающие в мире легенд и мифов. Драма и комедия допускались на пир, только стоило ли о них мечтать?

Что же предлагала итальянским актерам трагическая муза 1850 года?

Необходимо решительно отвергнуть одно из множества бесконечно повторяемых общих мест, согласно которому эпоха Ристори, Саль-

нии и России была золотым веком итальянской трагедии, — словно любимцы Мельпомены тогда рождались как грибы.

Если говорить и даже не о золотом периоде, а разве что о серебряном с позолотой, то следует обратиться к началу девятнадцатого века, к юности Густаво Модены, и даже точнее — Джузеппе де Марини и Франческо Ломбарди. Если наследники Альфьери и не были великими трагиками, они были по крайней мере большими поэтами. Это Фосколо, Мюлти, Никколини и зачинатель, менее удачливый, «своего» вида романтической трагедии — Мандзони. Были и другие, не столь значительные как поэты, но более сценичные драматурги: Карло Маренко, Пеллико, Джованни Пиндемонте.

Как бы о них ни судили и спорили, их трагедии составляли крепкое ядро произведений с благородными мыслями и хорошими стихами, одним словом, были репертуаром. А некоторые из них, такие, как «Фоскарини» и «Джованни да Прочида», «Пна ден Толомен» и «Франческа», ждала долгая и славная сценическая жизнь.

Примерно с 1849 года начинается упадок трагедии. Она была ранена в сердце, ранена насмерть итальянским романтизмом, воинствующим и пропагандистским.

Перед нами остроумный критический томик Джини Мартеджани под названием «Итальянский романтизм не существует». Автор стремится доказать — нередко с успехом, — что характеры, созданные нашим романтизмом, в высшей степени антиромантичны, потому что у нас он не был ни анархистствующим, как английский романтизм Байрона и Шелли, ни реформистским, индивидуалистическим, как романтизм Гёте и Шиллера в Германии. В своем умном очерке Мартеджани ответил Марио Ферриньи. Он берет под защиту наш романтизм. Он напоминает о том, как перемежались в нашей истории слава и бедствия, вырывая, казалось, с каждым поколением пропасть между отцами и детьми. Именно об этом писал Фосколо:

Незащищенность Альп и непреложность
Неверных человеческих судеб
Позволили нас одолеть оружием.
Лишились мы отчизны, алтарей —
Всего: осталась только память!

И делает следующий вывод:

«Когда народ вынужден, не с каждым новым поколением, но много раз в течение одного поколения, заново добывать оружие, независимость и воздвигать алтари с тем, чтобы за полстолетия воссоздать отчизну, а в следующие полстолетия ее укреплять, защищать, совершенствовать, обеспечить ее существование, — что удивительно-

го, если он не мог создать художественно и литературно великого Театра, а, напротив, использовал его как орудие войны и революции».

Феррини бесспорно прав, но и утверждения Мартеджани справедливы с точки зрения чисто художественной.

Нельзя забывать, что речь идет об искусстве. Политика меняется, искусство «с божьей помощью» остается. Знаменитые слова Джованн Баттисты Никколини: «Если я не создал хорошую трагедию, то хотя бы сделал доброе дело!» — не более чем звонкая фраза.

И все же Никколини остается Никколини, а те, что пришли ему на смену и часто ему подражали, стоили, к сожалению, много меньше, чем он.

Если мы скажем, что авторы трагедий, пользовавшихся известностью после 1849 года, принадлежали в той или иной мере к школе *литературного патриотизма* и были мадзинистами, как Франческо Даль Онгаро и Джузеппе Ревере, либералами, как Джачинто Батталья и Джованни Саббатини, или всего лишь местными знаменитостями, как Ипполито д'Асте в Генуе, герцог ди Вентиньяно в Неаполе, Наполеоне Джотти и Джузеппе Пьери во Флоренции: если мы подчеркнем, что их драматургия была пропагандистской, призванной отражать быструю, порой стремительную смену событий, а потому почти всегда была слабой в художественном отношении, менее продумана и более поверхностна, чем та, которую могла нам дать предшествующая эпоха, лишь тогда будет вынесен в немногих словах окончательный приговор романтической трагедии.

Вывод: трагические актеры — не только Томмазо Сальвини, но Эрнесто Росси, Аделаида Ристори и тот же Модена (который изнывал в стенах туринской крепости, вновь арестованный в 1850 году) — вскоре оказались без репертуара, невзирая на большое число драматургов и пьес. Серьезная беда для маэстро, но нельзя сказать, что она была непоправимой. Он привык, время от времени появляясь на севере, утешаться тем, что меж двух спектаклей обучал молодежь стрелять из карабина. Гораздо более серьезной бедой это было для актеров начинающих, родившихся и выросших в эпоху энтузиазма и поэзии. И вот теперь, в момент, когда приходит пора расправлять крылья, они растерянно озираются вокруг в тщетных поисках высокой драматургии.

Если все же удалось прославиться, заслуга принадлежит главным образом им самим. Вот что пишет Гвидо Маццони: «Актеры были в те годы почти всегда выше авторов». Уго Ойетти в свою очередь комментирует: «...Сальвини из страшных событий рокового года извлек незабываемый урок, благодаря чему его искусство ста-

до более выразительным и правдивым. Он шел от подлинной жизни, а не стремился угождать публике. Поэтому ему и удалось возродить такие пьесы, как «Орест» и «Саул», «Франческа» и «Джованни да Прочида», созданные задолго до его рождения, и — что было во сто крат труднее — придать видимость правды и силы чувств трагедиям Даль Онгаро и Ревере, д'Асте и Маренко, Берсецио и Гаттинелли».

Но не будем забегать вперед. Томмазо Сальвиози пока играет то, что ему поручает капокомико. И учится. Он предчувствует приближение пустоты, того, что еще не именовали «кризисом», но что являлось подлинным кризисом репертуара. Этому он противопоставляет свою волю и страсть к совершенствованию. Выдающимися событиями были и становятся все чаще выдающиеся актерские удачи. «Новинки» все реже появляются на итальянской сцене. Так, большим событием явилось представление «Мирры» Альфьери, в которой вместе с главной исполнительницей Аделаидой Ристори благоволила выступить в эпизодической роли кормилицы Эвриклеи уже ушедшая на покой в заслуженном ореоле славы Каролина Интернари, та самая Интернари, что, рететируя одну из трагедий Никколини, вступила с ним в спор.

— Уж не считаете ли вы себя господом богом? — осведомился автор.

— Считаю, что я побольше бога! — отвечала актриса.

Другим событием явился приезд в Италию Элизы Рашель, величайшей трагической актрисы Франции. Густаво Модена назвал ее в письме к Инполиту д'Асте «великой». Но тут же добавил: «классична до педантизма, раба традиций, *ругинерка* и немного позерка — национальная черта». Томмазо восторгался ее игрой, посещая спектакли в «Театре Метастазियो», и позднее написал: «Она была воплощением трагедии». Он благородно и смело защищал ее от французской клики во главе с драматургом Легуве, несправедливо травившей Рашель во время ее так называемой «дуэли» с Аделаидой Ристори в 1855 году.

Постом 1851 года Ристори покинула труппу Доменикони. Прежде чем поспешить навстречу ждавшим ее за границей успехам и стать первой посланницей итальянского театра на европейской и мировой сцене, она вступила в Королевскую Сардинскую труппу. Субальбийский парламент только что принял решение об отмене театру ежегодной субсидии в двадцать пять тысяч лир. Этому способствовала злощастная речь депутата Равина, который бестактно, что частенько случалось, когда наши политики вторгались в область искусства, заявил: «Долой привилегии! Каждый за себя, а

бог за всех! Пусть эти *скоморохи*, что кривляются здесь перед нами, убираются туда, откуда явились!»

Между тем эти скоморохи, сотоварищи Аделапды Ристори, звались ни более, ни менее как Эрнесто Росси, Гаттинелли, Дондини, Белотти-Бон, и они получили в Париже блестятельное признание, вопреки денутату Равинна и его доблестным коллегам.

Вместо Аделапды Доменикони принял Амалию Фумагалли. Ушла дива. Ее заменила актриса большой интуиции, не добившаяся славы лишь потому, что ей мешали физические недостатки: она была нехороша собой, с нескладной фигурой, с лицом арлекина, ей не хватало изящества. Зато никто не мог ее превзойти в даре перевоплощения: с легкостью переходила она от трагедии и драмы к искрометной комедии.

На два года (1851—1853) Томмазо лишился волшебных «дуэтов», какие были у него с Аделаидой Ристори: Паоло остался без Франчески, Ринальдо без несравненной Пии. Хотя период этот оказался менее блестящим, зато репутация «первого актера» утвердилась, а его жалование с трех тысяч повысилось до пяти с половиной. Тогда же у него состоялось знакомство, которое могло иметь серьезное значение в его жизни, и если этого не случилось, то лишь из-за одного неприятного происшествия.

Осенью 1852 года в Модене перед Луиджи Доменикони предстал молодой писатель, местный уроженец. Под мышкой он держал рукопись только что законченной комедии: «Современный Тартюф». Его звали Паоло Феррари. Капокомико о нем не слышал, да и не мог слышать.

Известность пришла к Феррари на конкурсе, объявленном Флорентийским обществом поощрения театрального искусства, которым руководил почтенный деятель итальянского театра Филиппо Берти.

Пьеса «Гольдони и его шестнадцать новых комедий», премпрованная немалой по тому времени суммой в тысячу лир, завоевала симпатии самых строгих критиков. Однако, поставленная любителями, она так и не преодолела стен Флоренции. Вполне естественно, что добряк Луиджи и слыхом не слыхал об этом событии. Но менее понятно и попросту непростительно в свете истории, что свежая и колоритная пьеса о Гольдони в течение трех лет отвергалась такими актерами, как Модена, Морелли и Вестри.

Доменикони, оглядев молодого писателя с головы до ног, не отказал ему. И так как героем комедии был мужчина, направил его к Томмазо Сальвини, на чье суждение вполне полагался, когда дело шло о новых пьесах.

Томмазо, не откладывая, прочитал «Современного Тартюфа». Увидев в комедии отличавшую ее от множества крикливых и риторичных пьес привлекательную живость, он тут же взял ее, к большой радости Феррари, и сам поставил.

Спектакль прошел с успехом. Без конца поздравляли протагониста и Фумагалли, и Джузеппину Казали, и Домениконци, и Белотти, а после представления был устроен чудесный провинциальный банкет, с шампанским и тостами.

Молодой писатель, которого так чествовали, в восторге клялся своему другу Томмазо в вечной благодарности и подарил ему рукопись комедии, воскликнув:

— Держи, она твоя, делай с ней что хочешь!

Из Модены труппа направилась в Болонью¹. В «двубашенном» городе драматург, выросший близ Гирландины, ждал более веского беспристрастного признания. Но дело обернулось неожиданно.

Началось с того, что папская цензура сунула свой нос в пьесу и первым делом позаботилась запретить название, в котором ей почудился опасный намек на книгу Джоберти «Современный иезуит».

Название пришлось менять, и Доменикони написал об этом во Флоренцию Феррари, который в ответном письме предложил на выбор «Современное лицемерие», «Поэтическое лицемерие» или, за неимением лучшего, просто «Камилло».

«Не стану описывать все подробности,— писал Паоло Феррари в предисловии к «Прозе» (так спустя несколько лет назвал он свою комедию, переделанную и дополненную).— Короче говоря, невзирая на мои неоднократно протесты, кто-то из членов труппы предложил название «Лев-обманщик»! Что могло быть глупее такого названия! Но его предпочли моему, даже не известив меня об этом, и комедию, так озаглавленную, золотая молодежь сразу же восприняла как иезуитскую критику на легкомысленные нравы светского общества. Заранее предубежденная публика с первого появления на сцене так называемого «Льва-обманщика» начала угрожающе шуметь; артисты стали защищаться; и так, посреди нарастающей бури, лодка прибыла к входу в гавань... но не смогла в нее войти! Я взял свою пьесу — пусть она поконится рядом с другими моими созданиями».

В результате — фиаско: в этом фиаско автор обвинял актеров и более других того «кого-то», в ком нетрудно было угадать Томма-

¹ Болонья известна своими двумя «падающими» башнями. В Модене, на родине Феррари, есть соборная колокольня Гирландина (1819), имеющая небольшой наклон.— У автора здесь игра образов.

зо Сальвини (на деле изобретателем названия «Лев-обманщик» был Амилькаре Белотти).

В этом еще не было ничего особенного; «особенное» началось, когда Сальвини в большом письме к Феррари написал о происшедшем, выразив ему свое чистосердечное сожаление, а вместо ответа получил требование вернуть рукопись пьесы с дарственной надписью (забудем слова о «вечной признательности!»). Но что всего хуже — в одной из флорентийских газет напечатали протест уязвленного Феррари, крайне оскорбительный для Томмазо, Доменикони и Белотти.

Сальвини не верил своим глазам; он предпочитал думать, что это апокрифическая статья, цель которой вызвать шум, и прямодушно обратился к молодому автору с новым письмом, прося у него объяснений.

Вместо них он получил поток обвинений и оскорблений.

Томмазо шлет третье письмо, на этот раз полное гнева: он требует удовлетворения и просит указать, в каком месте Швейцарии или Пьемонта они могли бы встретиться.

Феррари отвечает, что, как отец семейства, не имеет морального права пускаться в подобные авантюры. Но он не мог предвидеть всего.

Эпилог наступил несколько лет спустя и едва не окончился трагически. Томмазо сидел в венецианском кафе Кюди с несколькими актерами, как вдруг перед ним вырос автор «Современного Тартюфа» и протянул ему руку.

— Кто вы такой? — спросил Томмазо, приняв удивленный вид.

— Феррари. Вы меня не узнаете?

— Нет.

— Неужели вы еще помните об этом ребячестве?

Момент был удобным для примирения. Но актера, не способного прощать обиды, охватил один из характерных для него неудержимых приступов ярости. Он порывисто вскочил и, на глазах у перепуганных товарищей, опрокидывая тарелки и стаканы, поднял над головой мраморную доску столика. Феррари в страхе бежал.

С того дня они не разговаривали. Это была вражда, подобная вражде древних рыцарей, когда копье готово к бою и панаш¹ вьется на ветру.

Сальвини навсегда изгнал из своего репертуара пьесы Паоло Феррари. А Феррари всю жизнь осыпал оскорблениями и бранью Томмазо Сальвини.

¹ Панаш (*франц.*) — перо на рыцарском шлеме.

Нам теперь нет нужды взвешивать на весах справедливости, кто из них и насколько был прав или виноват. Вероятно, доля вины лежала на обоих.

Историку же следует отметить, что, если б из такой маленькой искры не разгорелось такое сильное пламя, Томмазо Сальвини играл бы в драмах и комедиях Паоло Феррари и это сотрудничество пошло бы на пользу обоим.

Однако эти запоздалые выводы и рассуждения не более, чем напрасная трата времени. Остановились мы с вами на божьей милостью году 1852-м. Именно в этом году Томмазо, покончив с «Львом-обманщиком» и, подвергнув остракизму будущего создателя «тезисной драмы», нашел утешение в знакомстве с одним величайшим поэтом. Велико оказалось утешение — мы не решимся сказать награда, что прозвучало бы кощунством, — ведь тем поэтом был Шекспир.

Глава девятая

ПРЕЛЮДИЯ К ШЕКСПИРУ

Да, читая Шекспира, кажется, будто вдыхаешь неведомый аромат; чувствуешь, как что-то чудесно живое и великое постепенно возникает перед твоим взором; хочется бездумно отдаться силе могучего гения... Все это испытывал Томмазо, но еще смутно, я бы сказал, с робостью, потому что поэт одновременно притягивал и страшил его, то увлекая в созданный им мир, то открывая такие сокровенные и темные глубины духа, которые, казалось, почти недоступны познанию. И невольно священный трепет охватывал Томмазо, трепет, который великое искусство всегда внушает подлинному художнику.

Читать Шекспира было радостью несравненной. Но мысль приблизиться к его созданиям, ощутить их, коснуться их своим резцом представлялась ему дерзостью, чреватой неведомыми опасностями.

Прежде всего Томмазо владели соображения общего характера: если трагики романтизма, такие, как Пеллико, Маренко, Никколони и даже их предшественник Альфьери, были знакомы всем, ибо не было актера, самого посредственного, который не постеснялся бы играть в их пьесах, то Шекспира не знал никто. Он был фигурой почти мифической, далекой, расплывчатой и неосязаемой, а порою и того хуже: по вине некоторых догматиков и ретроградов из среды литераторов, Шекспира считали у нас, по определению Вольтера, «диким варваром, с проблеском гения, не знающим узды и законов». Молодежи указывали на его шедевры лишь для того, чтобы подчеркнуть, чего следует избегать при создании так называемой «благородной», а иными словами, бессмысленной и неудобочитаемой трагедии.

Впрочем, в середине XIX века стратфордский гений даже в Англии почти сошел со сцены, как следствие утверждавшегося викторианского пуританизма. Говорят, что известный актер начала века Макреди, разбитый параличом и всеми забытый, шептал в агонии слова из «Короля Лира»: «Кто взял, кто нет, кто в силе, кто в опале»¹.

Опасения Сальвини имели и более конкретные основания. Редкие попытки поставить Шекспира в Италии терпели неудачу. Незаметно прошел «Гамлет» во флорентийском театре «Боргоньисан-

¹ Перевод Б. Пастернака.

ти», поставленный Антонио Морроккези с той напыщенностью и ужасающей жестикуляцией, о которых можно судить по рисункам к его «Лекциям». Та же судьба постигла бездарнейшую постановку «Отелло» Франческо Ломбарди. И даже «Гамлет», которого Аламанно Морелли сыграл в 1850 году в переводе Русconi, лишь промелькнул на сцене. Наконец, в «Отелло» выступил Густаво Модена и... был ослеплен!

Представим себе разговор, который произошел в Венеции по поводу этого знаменитого провала между маэстро и юным Эрнесто Росси. Ученик увидел на столе потрепанные списки «Отелло» и «Гамлета». Он спросил с удивлением:

— Значит, вы играли в этих трагедиях?

— Да, я изучал их, но вот играть... Играл отсюда и досюда, — отвечал Модена, взяв рукопись «Отелло» и открыв ее на первой странице.

— Не понимаю. Кто-нибудь заболел?.. Пришлось прервать спектакль?

— Да, заболела публика, и нам осталось лишь опустить занавес... С большой любовью готовил я главную роль, но, по чести, сильно сомневался в успехе.

— Почему же? Ведь это Шекспир! Вы меня разыгрываете?

— Я говорю истинную правду, дружище. Да разве ты не понимаешь, что уже само слово «Шекспир» нам не по зубам? Наша публика привыкла к классикам, благословенные правила Аристотеля крепко вбиты в головы, попытки выбраться из этого — чистейшее сальто-мортале.

Вот описание спектакля Королевского Миланского театра, настолько неправдоподобное, что ему нельзя было бы поверить, не принадлежи оно перу Эрнесто Росси. Он передает своему другу Де Губернатису¹ рассказ Модены:

«Поднялся занавес, и началась сцена между Яго и Родриго. Когда Родриго, стоя на площади перед домом Брабанцио, закричал: «Караул, Брабанцио! Караул, мессер Брабанцио! Воры! Караул, мессер Брабанцио!» — в публике зашумели: «Что же это такое?.. трагедия или фарс?..» А когда появился на балконе полуодетый, сонный Брабанцио и спросил: «Что случилось? Что за крики?» и Яго ему отвечал вопросом: «Все ваши дома? Заперты ли двери?»², шепот в зрительном зале сменился смехом и шиканьем. Идя в театр,

¹ Анджело Де Губернатис — итальянский критик, литературовед, автор ряда книг об Э. Росси.

² Цитируемый текст не совсем совпадает с шекспировским, так как Модена играл «Отелло» в прозаическом переводе Леони ди Парма.

люди на афишах читали: «трагедия», и вдруг им показывают сцену в духе комедии Гольдони или фьябы¹ Гоцци.

«Баста! Баста! Закройте занавес! Да! Нет! Продолжайте! Хватит!..» Выкрики, свистки... Ничего не оставалось, как опустить занавес. Закрывая ладонями уши, я крикнул: «Да, да, давайте занавес! Мы — просто сборище дураков!» Взяв синьора Шекспира подмышку, я положил его покоиться на полке, повторяя знаменитую поговорку: «кто вознамерился мыть голову ослу...» и так далее».

Модена слышать более не хотел о Шекспире и подарил рукописные экземпляры «Отелло» и «Гамлета» юному Эрнесто. То были ужасные переводы Леони ди Парма. Росси их, конечно, не уничтожил, но стал искать лучшие и наконец нашел прозаические переводы Франческо Рускони, которым и в дальнейшем оставался верен².

Следует признать, что обоим ученикам Модены — и Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини — принадлежала огромная заслуга. Они возродили Шекспира и привили итальянцам любовь к нему. С полным сознанием величия этой заслуги говорим мы сегодня о ней. Прежде всего нужна была смелость, чтобы пойти против течения, а затем упорство, вера и пыл, благодаря которым они от спектакля к спектаклю становились знаменосцами нового слова на всех сценах Апеннинского полуострова.

И — удивительное совпадение — знакомство с Шекспиром, чтение, изучение и первые постановки его пьес проходили у обоих соперников через те же этапы и почти в одно и то же время. В 1852 году Эрнесто Росси после беседы с Моденой нашел переделки Рускони.

В том же 1852 году Томмазо Сальвини начал читать прозаические переводы Джулио Каркано, после того как «варварское имя» успело изрядно «разбередить его воображение». Оба артиста жаждали померяться силами с гигантом и готовились к этому, рассчитывая поставить одну из его трагедий в 1853 или 1854 году. Но, по-видимому, ими владел одинаковый страх, колебания и опасения, ибо лишь в 1856 году они почти одновременно объявили на афишах «Отелло», а вслед за ним и «Гамлета».

«Инкубационный период» длился у обоих — и, надо сказать, к их чести — добрых четыре года.

¹ Ф. г. я б а — драматическая сказка, например «Принцесса Турандот» К. Гоцци.

² Э. Росси в своей автобиографии сообщает, что перевод «Отелло», сделанный Ф. Рускони, был в стихах. Но Сальвини предпочел заказать новый Дж. Каркано, по которому и играл.

Внешне для Томмазо Сальвини это были ничем не примечательные годы. Вместе с тем они имели необычайно важное значение для его творческого роста. В 1853 году, когда ему едва исполнилось двадцать четыре, он уже завоевал, как писал Ярро, «общепитальянскую известность», однако аплодисменты не вскружили ему голову. Напротив.

Он почувствовал, что ему необходим год отдыха. Отдых, — это только так говорилось, — по существу дело шло о сосредоточенной работе во Флоренции, в доме дедушки Дзюкки у Порта Романа. История актерских судеб, кажется, не знает примера, чтобы актер, выдвинувшийся в столь юные годы, оставил поприще, на котором уже заслужил лавры, стремясь к уединению ради совершенствования. Обычно подобные поступки более свойственны зрелости, чем необузданной юности, склонной опьяняться собственными успехами.

Так вот, Томмазо не только не был упоен своими успехами, он их боялся. Он признается, что постоянное общение с своими героями, с мужественными, могучими образами античности, могло незаметно привести его к «напыщенности, декламаторству и шаблону». Вероятно, он был прав; прав, замечая, что злоупотребляет красотой своего голоса, видя, что ему надо избегать излишних модуляций и тремолирования. Мало того, бедственное положение с репертуаром вынудило его, работая у Доменикони, готовить каждую неделю по новой роли. Это, без сомнения, причиняло ему немалый вред. Необходимо было изменить образ жизни: жить уединенно, добиваться естественности, освобождаться от всяческой мишуры, изучить в течение года всего несколько ролей, но зато глубоко их продумать и проработать...

В конце концов, он выбрал три: первая — Саул, единственная роль из репертуара Модены, в которой он решил померяться силами с маэстро, для чего бесспорно нужна была смелость; вторая — Оросман из вольтеровской «Заирь»; третья — Отелло. С венецианским мавром он вступал в царство Шекспира.

Нельзя сказать, чтобы его притязания были скромными: три персонажа, три гиганта. Он сразу вторгнулся в мир, ставший отныне и навсегда его достоянием, в мир трагических образов, зачатых в буре, исполненных *крайностей*, детей природы, наделенных львиной силой, непосредственных, взрывчатых, страстных.

В чем причины этого удивительного перелома? Их надо искать в физическом и духовном складе Сальвини: мощная энергия, наполнявшая его мускулы, нервы, голос, сердце и мозг, получала разрядку в горячей страсти Отелло, в неистовом гневе Саула. Эти герои были плотью от его плоти, кровью от его крови; он их словно пред-

чувствовал, предвидел в пьянящих видениях своей пылкой юности. Доведись ему играть мелкую личность, он либо укрупнил бы ее, либо сыграл плохо.

Начал он с Оросмана, самой скромной и несложной из трех ролей. «Запра» Вольтера, как известно, — плохое подражание «Отелло». Запра, невинная, как и Дездемона, убита своим возлюбленным Оросманом из-за того, что ревнивец не понял записки, которую послал Запре ее брат Нерестан, пленник султана. Не одно вдохновение руководило выбором артиста. Вспомним, кстати, что Вольтер, будучи человеком светским, написал «Запру» в ответ на упреки некоторых прекрасных дам, обвинявших его за отсутствие любви в его трагедиях, и чтобы показать свое умение «также создавать влюбленных героев»...

Главное было в другом; зритель 1850 года отдавал явное предпочтение иерусалимскому султану перед венецианским мавром; и нам думается, что Оросман был в известной мере генеральной репетицией Отелло.

Постановка состоялась в Болонье. Сальвини по окончании сезона у Доменикони задержался там после карнавала 1853 года, чтобы дать реванш одному известному бильярдисту, и вновь разбил его в пух и прах. Заметим, что страстный спортсмен — пловец и выдающийся фехтовальщик — Сальвини был чемпионом по бильярду.

В Болонье оказалась труппа Дзаннони, который уговорил Томмазо принять участие в некоторых спектаклях: «Игроке» Иффланда, «Оресте», «Клевете» Скриба и «Запре».

В Болонье еще жива была память о блестящем успехе в «Запре» Франческо Ломбарди. Задача соревноваться с таким трагиком пришла Сальвини по сердцу. Вдохновленный воспоминанием о триумфе «Ореста» в Риме, он решил испробовать себя в Оросмане. Для выступления был заказан роскошный восточный костюм у Джузеппе Кольтеллини-старшего, в большой степени антиквара, чем актера.

Успех был незабываемым, хотя одно происшествие едва не привело Сальвини к фиаско. Передаем слово самому артисту, описавшему этот случай, не в «Воспоминаниях», а в статье для газеты «Фанфулла делла Доменика»¹:

«По мере того как развивалось действие, интерес рос, пока наконец зрители и актеры не дошли до состояния такого энтузиазма и

¹ «Фанфулла делла Доменика» — воскресное издание миланской газеты «Фанфулла».

подъема, которые трудно описать и которые достигаются лишь раз за многие годы.

Это было настоящее иступление! От радости победы, одержанной в столь трудной битве, дрожал каждый нерв, кровь кипела в жилах; я ощущал в себе силы Геркулеса или Самсона... короче, я был опьянен счастьем.

И вот начался четвертый акт. Оросман, думая, что он обманут, приказывает своему наперснику Корасмену немедленно убить неверную Запру. Он говорит:

Беги сейчас же к ней... лети к ней. Корасмен!
Ей покажи письмо... Пусть дрогнет... И с колен
Пусть рухнет, подлая, клинок в груди почувя!
Но прежде чем разить... Помедли...¹

«Помедли» я произнес с такой неистовою силой, что пояс, который поддерживал мои шаровары, лопнул, и они стали медленно падать, медленно, все ниже, ниже, и, наконец, легли у моих ног. Я погиб. Шаровары мешали мне двинуться, надо было кончать акт и найти выход из этого нестерпимого положения. Кажется, обрушьюсь в этот момент на меня потолок театра, мне было бы легче! Что делать? мелкими шажками, с трудом добрался я до дивана, стоявшего в центре сцены, опустился на него и, подняв лежащую на полу тигровую шкуру, накрыл ею колени, чтобы спрятать упавшие шаровары. Зрители сидели, затаив дыхание; ни шепота, ни намека на смех. О, в благодарность за это я готов был всех их расцеловать! Весь конец четвертого акта я оставался на диване как пригвожденный, источая яд взором, всеми порами тела.

Трагедия прошла еще несколько раз, и находились зрители, уверявшие, что я не достигал больше в этой сцене такой мощи ярости и гнева, как на первом спектакле. И я убежден, что это правда».

Через несколько дней Томмазо Сальвини вернулся во Флоренцию. И вот опять он в мирном доме бабушки и деда, вновь наслаждается свободой и покоем в городе своего детства. Флоренция превратилась в крупный художественный центр, достигнув полного расцвета, когда она стала, по существу, столицей страны.

В театре прочно укрепились два автора — Томмазо Герарди дель Теста и Винченцо Мартини. Их могла взрастить лишь эта почва, в такой мере драматургия обоих была выражением хорошего вкуса, уравновешенности, безупречного остроумия и тосканского здравого смысла. Сальвини подружился с ними, и вскоре они доверили

¹ Перевод Г. Шенгеля.

ему исполнение своих пьес,— не трагедий, то была не их сфера,— но изящных комедий, в которых трагик долгие годы охотно играл, словно бы для отдыха. Он был первым исполнителем в комедии «Муж и любовник» эlegantнейшего Мартини, а также поставил «Систему Джорджо» и «Систему Лукреции» более известного и более сценичного Герарди дель Теста.

Сальвини начал бывать в кругу флорентийской интеллигенции. Собирались то в тесной комнате театра «Кокомо», где первую скрипку играл импрессарио Мариано Сомильи, то в кафе, где кроме актеров встречались известные критики и журналисты.

Однако и в этих кружках артист появлялся редко, целиком захваченный страстью к совершенствованию и к изучению любимых героев. Вполне счастлив он был только наедине с самим собою, что значило с Саулом, с Отелло. Он ждал вечера, а еще лучше, ночи, чтобы запереться в четырех стенах. Все в нем жаждало тишины, торжественной и строгой, словно его герои были теньями, ожидавшими, чтобы он их вызвал, знакомыми и послушными призраками, готовыми отвечать на вопросы и говорить о себе. И не было ему покоя, пока не начинало казаться, что он проник в их тайну, пока не чувствовал, читая текст и проверяя жесты перед зеркалом, что какая-то частица их существа проникла в его душу, отразилась в голосе и наконец проявилась во внешнем облике.

Порою по уграм он выходил из города через Порта Романа, чтобы побродить по окрестностям. Ему вспоминались былые беседы со своими персонажами на берегах Brentы, на холмах Кьянти. Но здесь все было теплее и ближе. По аллее деи Колли он поднимался к холму Арчетри и к площадке деи Джуллари. Там в четырнадцатом веке скоморохи проделывали свои «лацци», там раздавались их остроты и шутки, там был их «театр», а теперь тишину нарушал лишь легкий шелест оливок.

Эти оливы, эти дубы на холме Арчетри, когда-то дорогие сердцу Галилея, слышали проклятия Саула, видели кровавые муки Отелло. И уже — пока еще смутно — возникали очертания новых шекспировских образов. Ибо над всем — над оливами, над дубами, над его собственными пламенными мыслями — витал дух того, кто отныне вошел в его душу и навеки завладел ею.

Артист молча вживался в жизнь персонажа. Потом вдруг начал говорить громко, полным голосом, давая волю своему темпераменту, как если бы здесь, рядом были его враги — Яго, Давид... Если мимо случалось пройти крестьянину или торговцу, то, услышав звуки этого голоса, увидев эту странную жестикуляцию, они принимали Теммазо за сумасшедшего.



Ломбардская равнина
близ Милана, родины
Томмазо Сальвини



Густаво Модена,
учитель
Томмазо Сальвини

Густаво Модена
в роли Саула.
«Саул» В. Альфьери

Луиджи Вестри



Витторио Альфьери



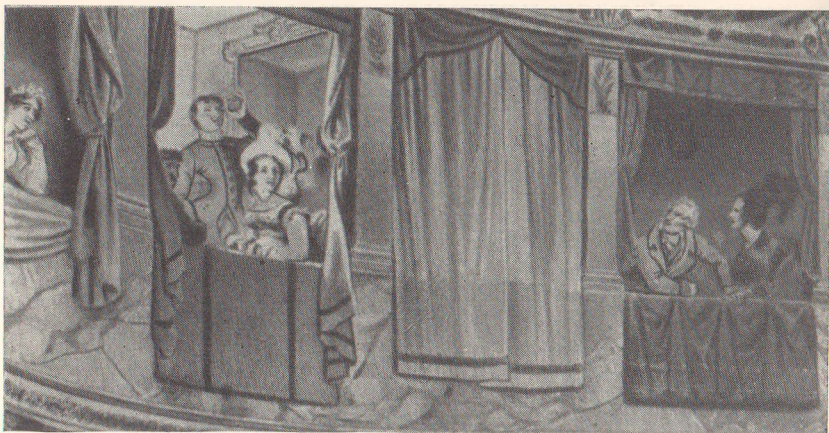
Аделия Арривабене



Аделаида Ристори



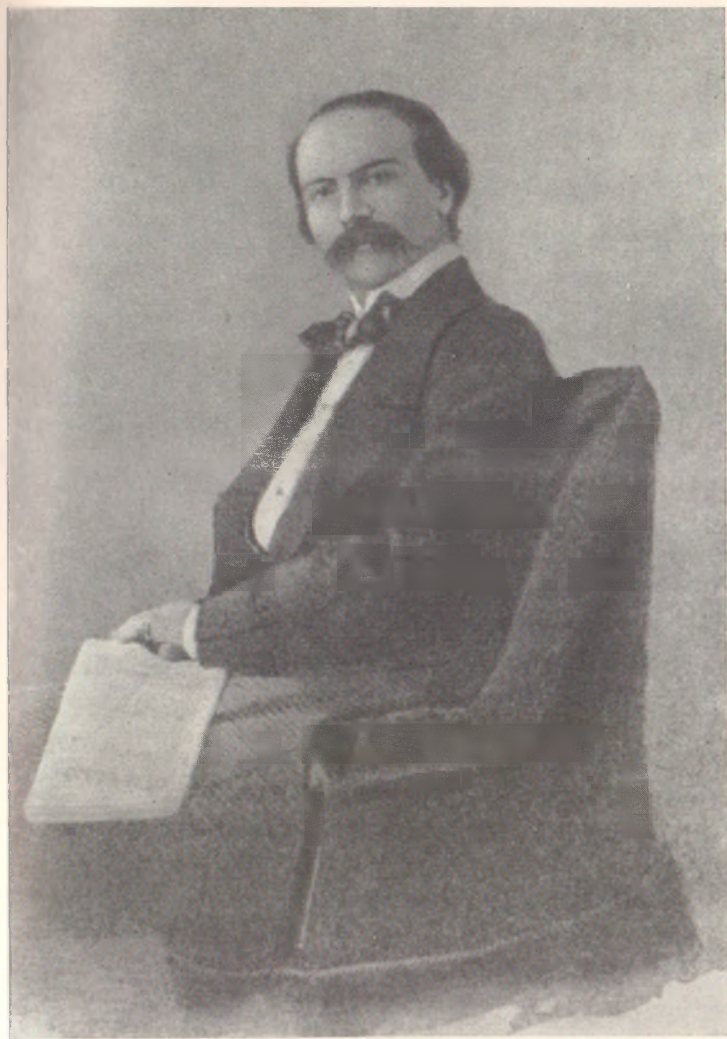
Фанни Садовски



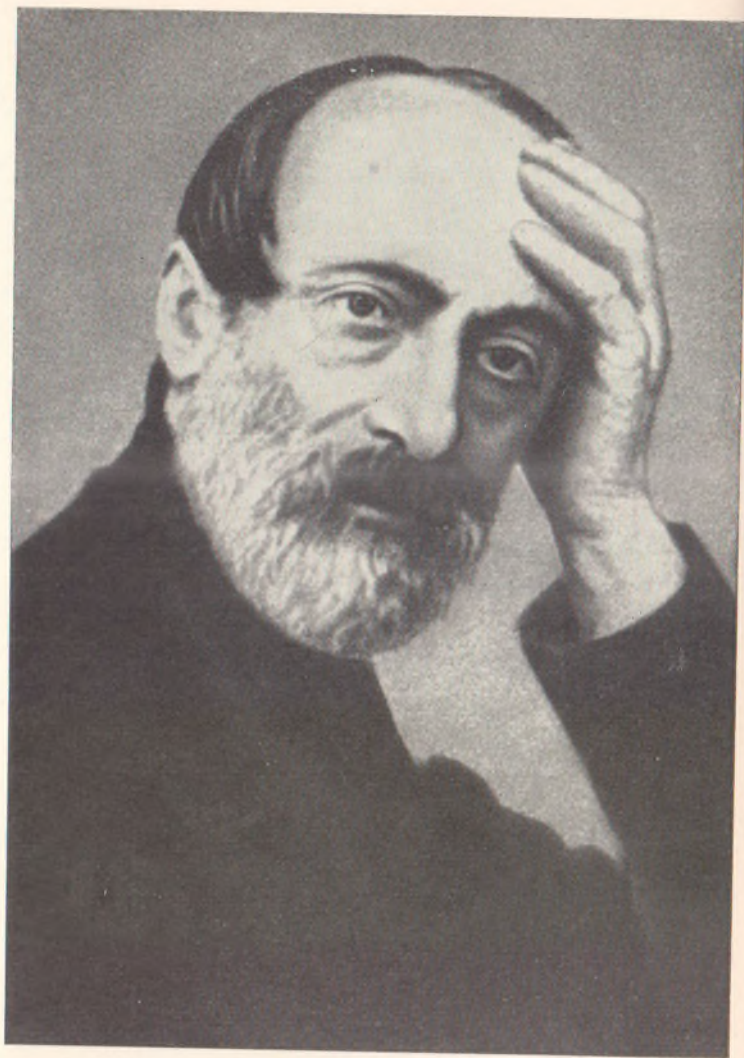
Ложи в итальянском театре начала XIX в.



«Уроки декламации» иллюстрации к «Лекциям» Антонио Морроккези



Томмазо Сальвини
в двадцать восемь лет



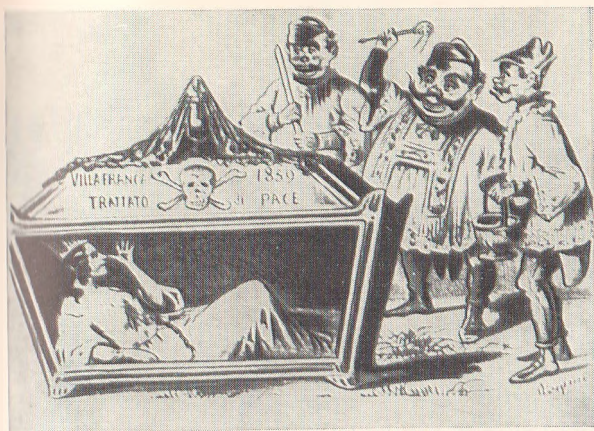
Джузеппе Мадзини



Джузеппе Гарибальди
в форме генерала
альпийских стрелков



Гарибальди и Мадзини
звуют к объединению
Италии. Карикатура
1859 г.



Италия показывает нос своим гробовщикам после заключения Виллафранкского мира. Карикатура



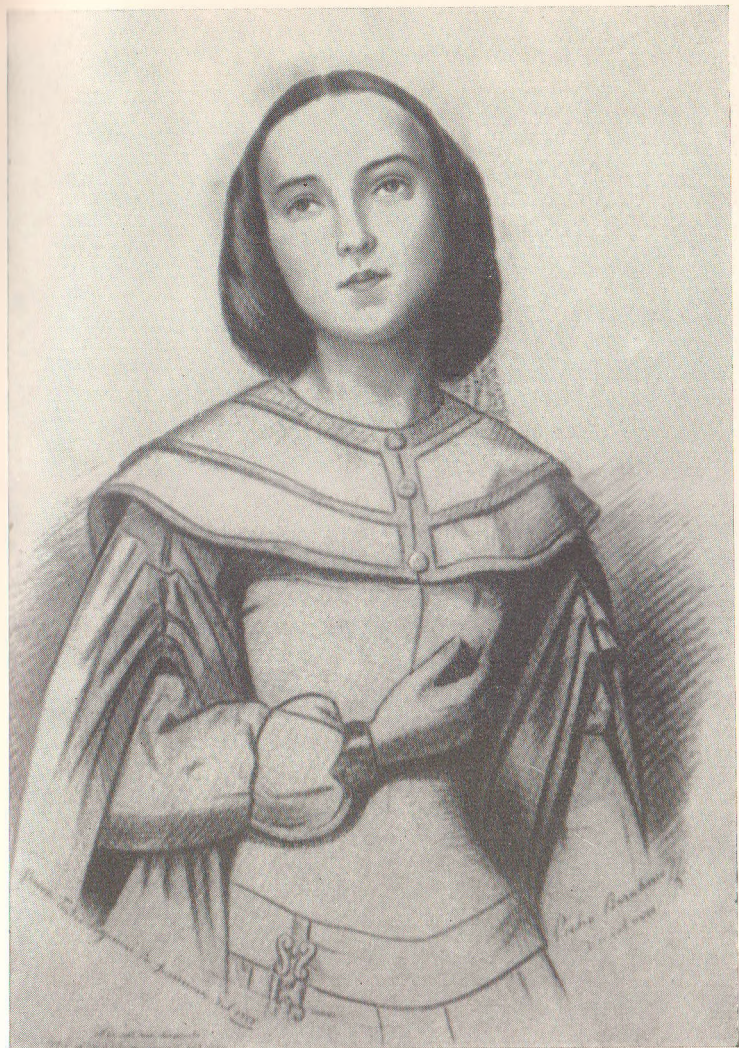
Австрийский солдат «защищает порядок» в Италии. Карикатура



Дворик монастыря.
Сицилия



Сицилия. Таормина



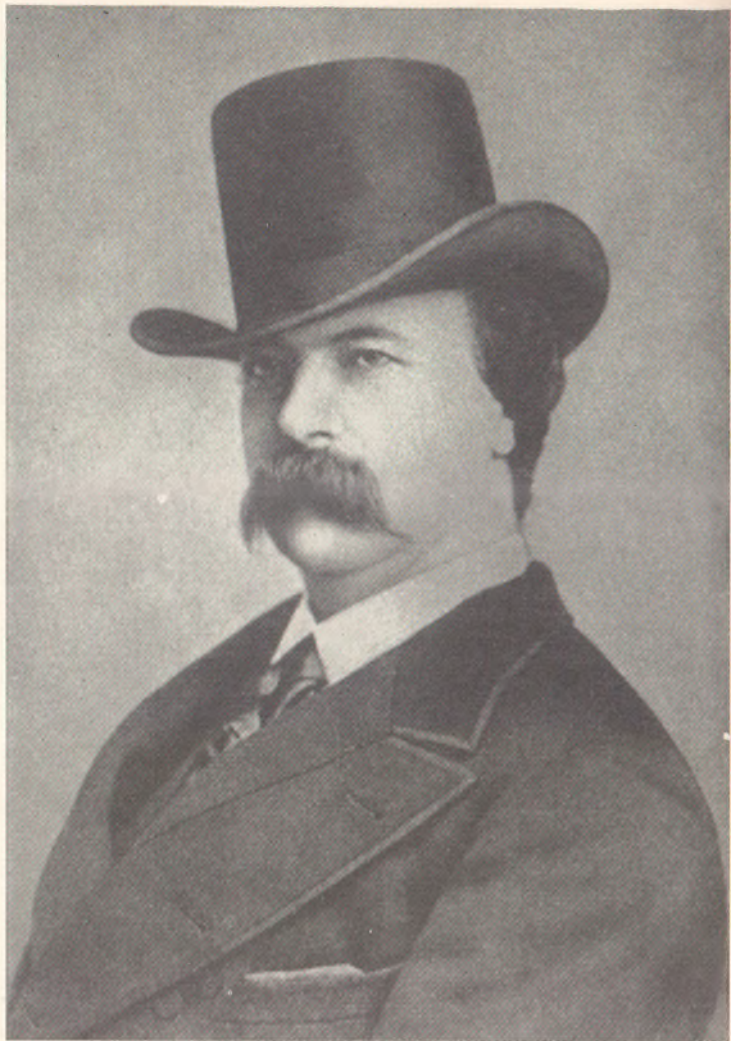
Клементина Каццола
в роли Франчески.
«Франческа да Римини»
С. Пеллико



Клементина Каццола



Клементина Казпола
в трагедии Альфьери



Томмазо Сальвини
в сорок лет

Целый год длилось флорентийское «изгнание». И вот Сальвини подписывает новый контракт на два года, начиная с великого поста 1854 года. Капокомико Джузеппе Астольфи собрал две хорошие труппы полного состава, прикрепленные в основном к Королевскому театру в Милане, где они должны были поочередно играть по два сезона в год. Томмазо дал себя уговорить вступить в одну из них потому отчасти, что его вознаграждение весьма существенно возросло: с пяти тысяч, которые он получал в последний год у Доменикони, до восьми. Восемь тысяч по тем временам были столь значительной суммой, что старый Дзокки, узнав об условиях, поставленных его внуком, в пылу гнева заявил, что тот спятил.

Вот из кого состояло ядро обеих трупп. В первой примадонной была Каролина Сантони, «серветтой» — Джульетта Казамурата, первым актером — Сальвини, «характерным героем» — сам Астольфи, «брильянте» — Гаспаре Пьери, первым «аморозо» — Теодоро Раймонди. Во второй: примадонна — Клементина Каццола, «серветта» — Дария Кутини-Манчини, первый актер — Эрнесто Росси, «характерный герой» — Гаэтано Вестри, «брильянте» — Луиджи Беллотти-Бон и «благородный отец» — Джакомо Глек.

Двухлетняя антреприза Астольфи началась довольно благополучно. Но все вдруг переменилось после приезда в Болонью летом 1854 года. Труппа репетировала «Нерона» Джузеппе Костетти и Луиджи Гуальтьери (на пятнадцать лет опередившего «Нерона» Пьетро Коссы), когда разразилась эпидемия холеры.

Очевидно, на Томмазо Сальвини это не особенно сказалось, если, как пишет Костелли в «Исповеди», «он, поглотивший еды больше, чем Людовик XIV, ограничил себя тремя бифштексами в день», и если в сцене Нерона с гладиатором в пылу борьбы вывихнул плечо актеру Гаэтано Воллеру. Однако эпидемия приняла угрожающие размеры, и среди ее жертв, ежедневное число которых доходило до пятидесяти, оказался капокомико Астольфи.

Гаспаре Пьери, уже ставший к тому времени одним из самых любимых и популярных «брильянте» Италии, предложил Сальвини взять совместно с ним руководство антрепризой. Но Томмазо отказался — он хотел целиком отдаваться своей работе, оставаясь только актером.

Между тем примадонну Каролину Сантони сменила Джузеппина Казали, жена Гаспаре Пьери, очаровательная женщина и прекрасная комедийная актриса, лишенная, однако, трагического дарования. Отсюда — изменение репертуара. Влюбленный капокомико всячески стремился выдвигать жену, увеличивая число комедий и принося, таким образом, в жертву своего «первого актера». Ничтожный

случай — маленькая, пустышная царяпина, панесенная нежной белой ручке Джузеппины во время одного спектакля, — помог Томмазо выйти из трудного положения. Вопли примадонны оказались ему на руку. Она клялась, что Сальвини рано или поздно убьет ее. Благодарение небесам! Трагик мог без осложнений покинуть труппу. Он заключил договор на великопостный сезон 1856 года с Чезаре Дондини.



ВСТРЕЧА С КЛЕМЕНТИНОЙ КАЦЦОЛА

Тысяча восемьсот пятьдесят шестой год. Огненными буквами выжжена эта дата в жизни Томмазо Сальвини. Судьбе было угодно, чтобы год, когда артист вступил в труппу короля антрепренеров Чезаре Дондини, давшего ему полную свободу дерзать, год, когда он наконец впервые воплотил после долгих размышлений два великих шекспировских образа, был также годом встречи с натурой избранной и пылкой, с великой артисткой, которая станет его подругой в искусстве и в жизни, идеальной соратницей и вдохновительницей, избранницей его сердца — Клементиной Каццолой.

Готовя для печати некоторые свои заметки о произведениях и образах Шекспира, он писал: «При этом имени перо дрожит в моей руке...» Так вот, наше перо также дрожит при имени Клементины — столь священна для нас память о ней, такой, какой мы представляем ее себе из его слов, из свидетельств и воспоминаний тех, кто ее знал. Пытаясь рассказать об этой жизни, полной событий, конкретных фактов и дат, мы как бы снова видим ее душу, унесенную трагической смертью, и, кажется, вновь слышим голос, в котором звучит вся страсть, все стремление к идеалу, все неизбывное горение, владевшие ею.

Невольно веришь в судьбу, которая поставила их рядом: она — вся нежность, хрупкая и чувствительная, воплощение душевной тонкости и интуиции; и он — артист, который в двадцать семь лет уже уверенно и властно владел своим талантом, шел по пути к величайшей победе, победе над самим собой.

Любовь не родилась внезапно. Вернее, у Клементины она родилась сразу, хотя она умела скрывать и защищаться от нее почти два года, как скрывать любовь умели в те далекие дни. Он же, со своим волевым, серьезным, антиромантическим характером не искал любви, избегал ее и не нуждался в ней. Он слишком любил свое искусство и свои успехи, чтобы позволить себе такую роскошь. Легких побед у него было даже слишком много, как у прекрасного султана Оросмана, равнодушно проходящего по сералю. Одной женщиной больше, одной меньше — не все ли равно?

Вот почему их встреча была прежде всего встречей двух душ, встречей людей искусства.

Когда Томмазо вступил в труппу Чезаре Дондини как «абсолютный первый герой с правом выбора ролей» (девять тысяч лир и полубенефис в каждом городе «согласно обычаю»), Клементина уже

была прославленной актрисой. Натура исключительная, таланта неповторимого, она, подобно Томмазо, выработала свой, чуждый традиционализму стиль исполнения. Играть вместе, узнавать, понимать друг друга, делиться своими переживаниями — такая несравненная радость для двух молодых актеров. «Оба, — пишет Ярро, — еще ближе приобщались тайнам искусства».

Клементина, как и Томмазо, была дочерью театра. Она родилась 26 августа 1832 года в Сермиде Мантуанской провинции. Стоит отметить, что Мантуя была в те годы богата многими замечательными артистками: от Арривабене до Садовски и Каццолы. Отец — Джузеппе Каццола — был капокомико, мать — Клаудиа Брагалья — актрисой.

В шестнадцать лет Клементина поступила на роли «первой любовницы» в труппу Чезаре Асти, игравшую в Королевском Миланском театре, но, хотя она и была «чудо-ребенком», все же ей нередко приходилось голодать. А однажды лишь счастливый случай спас ее от гибели во время пожара в театре. Переходя из труппы в труппу, она в 1851—1852 году достигла положения «первой актрисы» в антрепризе Чезаре Дондини.

Актер восхитительно безыскусный, добивавшийся эффектов самыми простыми средствами, один из популярнейших исполнителей на амбуа характерных пожилых героев в пьесах Гольдони, Чезаре Дондини вырос в школе Луиджи Вестри. Благороднейший человек, как и Доменкони, он был, быть может, самым осмотрительным, самым умным капокомико своего времени. От него пошла традиция, когда лучшими директорами трупп становились, вначале редко, а потом все чаще, «первые актеры», «брильянте», «характерные», такие, как Луиджи Белотти-Бон и Адамо Альберти.

Под его мудрым руководством росли успехи Клементины. В Милане и Брешии, в Триесте, Турине и Болонье, в Падуе и Ливорно, как в комедии, так и в романтической драме, пишет Луиджи Рази, «ее сопровождали восторги зрителей, дошедшие весной 1855 года в римском театре «Валле» до экзальтации, до иступления». Потому, вероятно, что смерть слишком рано положила конец блистательной карьере Клементины Каццолы, никто не описал ее жизненного пути. И чтобы сегодняшние почитатели театра могли узнать о ней, могли составить о ней правильное мнение, мы должны обратиться к суждениям некоторых ее современников.

В своей «Истории театра девятнадцатого века» Джузеппе Костетти утверждает: «Она принесла в театр новую манеру игры: нежность без сентиментов, пылкость без ложного пафоса, интеллектуальность без риторики».

У Энрико Панцакки в его «Театральных раздумьях» мы читаем: «Каццола владела чарами необыкновенной притягательности. В каждом ее вздохе, казалось, слышался трепет благородной, несчастной страдающей души. Разве можно забыть ее большие, глубокие глаза, ее страстный крик, прерываемый рыданиями?.. Да, она истинно романтическая артистка. Страсть ее почти всегда была возвышенной, и голос актрисы звучал тогда сладчайшей мелодией, но в какое-то важное мгновение это неземное очарование разрешалось живой и сильной, почти жестокой в своей правдивости деталью. Эти контрасты, словно навеянные поэтикой Виктора Гюго, составляли величайшее достижение Каццолы». Вот что Панцакки рассказывает об ее Адриенне Лекуврер: «Любовь к блестящему и неверному принцу Саксонскому она передавала в элегическом тоне. В ее интонациях, в жестах, во взоре, казалось, оживала та мягкая и чуть жеманная *чувствительность*, которая была в то время неотъемлемой нормой поведения и о которой Тэн так убедительно рассказал нам в своем «Старом режиме». По-видимому, у Каццолы это получалось само собою, она не добивалась этого; между чувствительностью и романтической страстностью было то скрытое родство, которое она, как истинная артистка, интуитивно угадывала и выражала».

Не будем приводить похвал Эрнесто Росси, игравшего с нею, или Анджелио Де Губертатиса и Эудженио Камерини, а послушаем гимн, сложенный в ее честь Ярро:

«О, незабвенное видение нашей юности! О, лучезарная, о, волшебный свет, о, цветение, о, поэзия! О, идеальная героиня комедии и романтической драмы!.. О, вдохновение, о, трепет наших юных дней, о, волшебница, о, нежность, закалявшая нас огнем, жаром твоего искусства и дававшая нам узреть в ослепительном сиянии твоего энгуизазма, возженного пламенем идеала, героинь, созданных Данте. О, воплощение вершин любви: о, Франческа, о, Пиа, о, Пиккарда, о, Памела, чьи вздохи так сладостны, чьи речи так ласковы. О, Маргерит Готье, преисполненная счастьем, обезумевшая от горя, с божественной покорностью приносящая себя в жертву, — как потрясали нас ее неожиданные радости и муки. А порывы страсти счастливой или обманутой любви, патетика печали, терзания роковых предчувствий. О, Норма, о, Сапфо¹, в чьих глазах мне виделся отблеск огня, который должен был тебя погубить!

¹ Пиа ден Толомен — героиня одноименных трагедий Карло Маренко и Бона, Пиккарда Донати — героиня одноименной трагедии Леопольдо Маренко, сына Карло Маренко, Маргерит Готье — героиня известной драмы «Дама с камелиями» Дюма-сына, «Норма» — трагедия Шарля Д'Ормевиля, «Сапфо» — трагедия Л. Маренко.

...Зрителям, что наслаждались чудом искусства, достигнутого обоими артистами в эти годы [критик имеет в виду труппу, созданную при участии Томмазо Сальвини], можно позавидовать: они видели и слышали то, что редко можно было увидеть и услышать на театре, а в наши дни — никогда.

Клементину Каццолу мне напоминали только две актрисы: Эме Декле, которая появилась на сцене уже после смерти Каццолы, и Элеонора Дузе. Подобно им, она не была рождена для высокой классической трагедии; но в трагедии романтической, в современной трагедии — драме и в высокой комедии она была сама жизнь, изящество и выразительность; пылкость и правда пережитых делал ее безраздельной и несравненной властительницей всех, кто ее видел. Она вела вас за собой, вела туда, куда хотела, и вы трепетали, страдали, плакали, утешаясь и отчаиваясь, проклиная и радуясь вместе с нею».

«Новая эпоха сценического исполнения», «этого никогда больше не видели на театре»... Подобные утверждения и суждения могут удивлять и даже вызывать сомнения у читателей, далеких от того времени, скрытого в тумане истории.

Прежде всего надо представить себе, как мы уже говорили, встречу двух великих художников, которая, казалось, была predeterminedena волею судеб.

После того как Томмазо пришлось расстаться с Аделаидой Ристори, он почувствовал огромную пустоту; рядом с ним не было настоящей «первой актрисы». Теперь, с появлением Клементины, казалось, вернулись прежние золотые дни. Паоло обрел свою Франческу, Ромео — Джульетту, Ринальдо — новую и незабвенную Пию.

Значит, восполнена утрата, которую он считал невозвратимой. И как восполнена! Нет, не в замене тут было дело. Никакого сходства, ничего общего между двумя артистками. Влюбленные героини, жившие в его памяти звучанием отточенных интонаций Аделаиды, вновь предстали перед ним, воплощенные средствами совсем иного искусства. Клементина несла в себе — он это понял сразу — новый стиль, новый мир.

Она — антитеза классицизма. Если даже самая красота Аделаиды классична, ее фигура и позы достойны резца Фидия, а гармония ее голоса, жестов и движений исполнена царственного величия, то кажется, что Клементину, с ее нежной, печальной улыбкой, с ее черными, как ночь, глазами, гибкую, нервную, трепетную сжигает внутренний огонь. На лице ее, поражающем своей изменчивостью, поют, кричат и рыдают все чувства. Ни в ком не встречал он такой тонкой интуиции, такого ясного, пронзительного, своеобраз-

ного склада ума, аристократизма духа. Она враждебна пошлым условностям, не приемлет персонажей, которые ей чужды. В самом звуке ее голоса таится что-то неизъяснимое, он волнует даже в простом разговоре.

Они играли вместе «Жизнь в розовом цвете», «Арфистку»¹, «Даму с камелиями», и не только зрители, но прежде всего сам Томмазо потрясены. Он понимает, что не он ведет ее за собою, как то было со всеми примадоннами, начиная с Ристори; тут он чувствует, как в некоторых сценах его самого захватывает ее ярко выраженная, неподдельная женственность, ее прозрачная манера игры. Его актерское самолюбие не унижено этим, напротив, он доволен, что наконец-то рядом с ним источник силы, источник истины и красоты, обогащающий его собственное искусство.

Клементина отказывается от роли Мирандоллины в «Трактирщице» Гольдони, считая, что образу не хватает благородства. Зато она восхитительна в «Памеле», пленяя чистотой, окрашенной трепетом влюбленного лукавства. Какой диапазон таланта у актрисы, которая от Пиккарды Донати переходит к Маргерит Готье и задумчивой нежной Памеле! Томмазо сознает, что не может сравниться с ней в таком разнообразии характеров. Но он понимает, что под ее влиянием его собственный стиль мало-помалу приобретает большую гибкость, освобождаясь от ораторских преувеличений и, пожалуй, от некоторой классицистской скованности, которых он сам в себе не любил.

Понятие на каждом спектакле она, его товарищ по искусству, одаряя его чем-то новым, необычным. И — дар еще более ценный и редкий — незаметно помогала развиваться в нем беспристрастному самопознанию, укрепляла твердую веру в себя. На это способна только глубоко любящая женщина. Вот почему наконец он почувствовал, что достоин играть Шекспира. И вот почему его первые шекспировские образы если и не были рождены ею, то рядом с нею и вместе с нею.

Прежде чем пришла любовь, прежде чем он заметил неусыпную заботу любящей души, — и, быть может, в неясном предчувствии счастья, которое она ему принесет, — Томмазо решает стать Отелло, стать Гамлетом.

¹ «Жизнь в розовом цвете» — пьеса Т. Баррьера и де Кока, «Арфистка» — драма Д. Кьяссоне.

Он начал работу над великой трагедией любви, посвятив этому три года. Вопреки ходячему мнению, Сальвини был твердо убежден, что Отелло отнюдь не воплощение ревности. Он уверен, что Отелло ревнив не больше и не меньше, чем может быть ревнив любой муж, обожающий жену, будь то южанин или житель севера. Но подозрения, одолевающие его, столь серьезны, яд, которым Яго отравил ему душу, столь силен, что сомнения его вполне понятны. И логично, что они возрастают, превращаясь в терзающую уверенность.

Позже, в статье, посвященной анализу персонажей великого Уильяма, Томмазо Сальвини напишет о Дездемоне слова, которые, вероятно, он вынашивал в период своего увлечения Шекспиром: «Что такое Дездемона для Отелло? Она — забвение его тяжелой, горестной судьбы, она — радость его настоящего, нежность, очарование, поэзия его будущего; она — радуга, явившаяся ему после жизни, богатой впечатлениями, но исполненной бурь и невзгод. Его любовь — не та чувственная страсть, что, рождаясь с зарей, умирает с закатом; это привязанность прочная, чистая; это душа, ставшая неотделимой от его души, без которой жизнь потеряла бы смысл.

Это чувство столь глубокое и сильное, что в нем слились и чувства отца и чувства сына, брата и друга. Это воздух, которым он дышит, — его рай».

Из идеального поэтического видения любви Отелло к Дездемоне родилась сальвиниевская интерпретация личной трагедии мавра: «Это не та грубая ревность, когда узнаешь, что любимая принадлежит другому, но мучительный страх, что иссякнет источник твоей жизни, сокровище твоего сердца, с которым хотел бы жить вечно или умереть. Оплакивая гибель своей души, он оплакивает и свое поруганное доброе имя. Мнимая измена Дездемоны оскверняет его честь, и, человек чести, он не может допустить, чтобы она продолжала обманывать других, как обманула отца, а потом и мужа; вот почему он сам становится судьей и палачом; это жертва, принесенная обществу. Он считает своим долгом и правом своим свершить ее открыто».

Это решение покоится на идеальном понимании любви и верности — отнюдь, впрочем, не романтическом (ибо романтизм привел бы артиста к совсем иному толкованию) — и венчается эпилогом, который мы назвали бы рационалистическим, хотя он исполнен высокого драматизма. В самом деле, в отличие от новеллы Джиральди

Чинтио, откуда Шекспир взял сюжетную канву и где мавр убивает жену «ударами набитого песком чулка», а затем, положив ее на кровать, обрушивает потолок, чтобы придать убийству вид несчастного случая, шекспировский Отелло не думает о том, чтобы скрыть содеянное, но открыто заявляет, что убил и тем свершил преступление. Действительно, если один мстит, то другой жертвует собой и, узнав о своей ошибке, дорожа честью больше, чем жизнью, завещает поведать о злосчастном событии, но при этом просит: «Не надо класть густых теней, смягчать не надо красок»¹. Не признавая над собой иного судии, он казнит себя сам, как сам казнил Дездемону.

Поясняя свое актерское решение, Сальвини добавляет: «Этот последний штрих справедливости и правосудия вскрывает основную черту его характера, которой, по моему убеждению, является *честь*».

Артист так сжился с трагедией, с ее истоками и с ее воображаемым миром, что когда решился ее поставить, то был уверен, что знает о ней не меньше, чем знал Ричард Бербедаж, впервые выступивший в этой «дьявольщине» 6 октября 1604 года в театре «Глобус», с труппой, которой руководил вместе с Уильямом Шекспиром.

Томмазо Сальвини без колебаний внес в пьесу три существенных изменения: он изъясил сцену с Кассио и его знаменитый рассказ о платке; удушение Дездемоны происходило за пологом кровати и таким образом было скрыто от зрителей; убивал себя Отелло, перерезая горло, а не ударом в грудь.

Три вольности, оправданные его анализом трагедии. Приведем собственные слова артиста: «Сцена, которая кажется мне рассчитанной на маловзыскательную часть зрителей и не вяжется с характером Отелло, это та, где Кассио рассказывает о любовных уладах с Бьянкой и о том, как он получил от нее злополучный платок. Отелло прячется, но и немногих слов Кассио достаточно, чтобы весь его рассказ отнести к Дездемоне; стремясь уничтожить последние сомнения, он вырывает из рук Кассио любовный трофей, платок, который он подарил своей Дездемоне. Можно ли поверить, чтобы человек столь гордый и порывистый, как мавр, мог сдерживать себя, слушая историю своего бесчестия из уст того, кто это бесчестие ему нанес? Неужели вы не ждете, что он бросится на Кассио, подобно тигру, чтобы разорвать его? Тогда еще можно было бы выяснить ошибку, но трагедия была бы окончена; значит, надо смотреть сцену, противоположающую характеру Отелло, или убрать ее».

А теперь об убийстве Дездемоны: «Вот почему я позволяю себе скрыть от взоров публики удушение Дездемоны. Искусство бессиль-

¹ Перевод Б. Пастернака.

по правдиво показать эту чудовищную борьбу!.. Разве воображение зрителей не представит себе гораздо полнее муки палача и его жертвы? Разве не становится картина ярче от того, что жертва скрыта? И разве таким образом не смягчается ужас, который вызывает подобная грубая, отталкивающая сцена?»

И, наконец, о самоубийстве: «Я чувствую себя обязанным объяснить, почему я выбрал именно такой род смерти — перерезаю горло вместо того, чтобы вонзить себе в грудь кинжал, как делали тогда и делают теперь иностранные актеры, играя Отелло.

Причины тому разные. Первая: изучая обычаи и нравы африканских народов, я узнал, что у них принято казнить преступников или пленников, взятых в бою, вспарывая им живот или перерезая горло, и что им совершенно неизвестно выражение «заколоть мечом». Вторая причина: лезвие их оружия имеет такую форму, что им легче резать, а не колоть. Третья причина в том, что у Шекспира не сказано, как именно убивает себя Отелло, — он просто говорит: «Я схватил за горло этого обрезанного пса и поразил его так!»¹ И если автор подчеркивает слова о горле, мне кажется естественным, что действие следует за словом и что этот удар, нанесенный «так», нанесен по горлу. Четвертая и последняя причина. Противники такого рода смерти приводят лишь два пустых возражения. Одно из них: человек, перерезав себе горло, якобы не может говорить, — как будто для того, чтобы умереть, нужно полностью перерезать сонную артерию, а не достаточно лишь повредить ее; другое, еще менее убедительное и попросту абсурдное: такова традиция! Ей, при всем моем уважении, я отказываюсь следовать».

Премьера состоялась в провинции, в Виченце, как своего рода генеральная репетиция перед спектаклем в Венеции. Яго играл Лоренцо Пиччинини, приверженец школы Модены, превосходный актер, которого очень хвалили в этой роли. Дездемону — Клементина Каццола. Эта Дездемона, с ее черными глазами, волосами цвета веронова крыла, белой, как алебастр, кожей, была бесспорно большей венецианкой, чем та, которую по странной установившейся традиции непременно хотят видеть белокурой, с небесно-голубыми глазами и розовощекой, как на олеографиях.

Интерес к спектаклю был довольно велик. Труппа Дондини не поскупилась на костюмы и обстановку. Однако разочарование оказалось большим. Публика не вела себя вызывающе или грубо, как за несколько лет до того в Милане, где она вынудила прервать «Отелло» с участием Модены. Актерам аплодировали, но скорее из

¹ Подстрочный перевод М. Морозова.

нежливости, без увлечения. Шекспира не принимают. Неужели прав был маэстро?..

Тем не менее труппа не отчаивалась и ждала решающего приговора венецианцев. Сынов лагуны должно было взволновать уже одно то, что великий английский поэт избрал местом действия их родную и яркими красками нарисовал республику дождей и сенаторов. Но и в Венеции, увы, ничто не изменилось. Исполнение хвалили, Сальвини принимали горячо, аплодировали даже больше, чем в Виченце, и все-таки мнения о трагедии разошлись. Спорили о ее необычной, «антиклассической» форме, особенно о чередовании коротких сцен; зрители в фойе ворчали: «Этакие штуки не для нас». Одним словом, Шекспир имел весьма скромный успех, и то лишь из уважения к его имени. Великой трагедии публика предпочитала по-прежнему — трудно поверить — бледную и холодную имитацию, именуемую «Заирой».

Томмазо не сдался и на этот раз. Надо повторить «Отелло». Тогда — кто знает? — публика начнет, быть может, постепенно свыкаться с непривычной атмосферой. Он отказался играть в течение всего сезона столь желанную «Заиру»; и, настойчиво борясь за Шекспира, объявил ни более, ни менее, как «Гамлета».

Этим спектаклем должно было вновь ошеломить зрителей, которых к созданиям гения следует вести за руку, указывая путь, помогая и растолковывая.

По своему философскому характеру «Гамлет» менее доступен, чем «Отелло»? Не важно. Его трагедия столь всеобъемлюща, что она не может не тронуть души зрителей. К тому же Томмазо Сальвини, убежденный, как он позже напишет, что в Гамлете воплощено «превосходство мысли над действием», чувствует и играет его в присущей ему ясной, определенной и лаконичной манере. Словом, он поставил перед собой задачу очеловечить образ; очеловечить — значит лишить его всякого налета эстетства и бесплотной мечтательности, показать человека, сменяемого одною страстью, гонимого и влекомого непреодолимой силою судьбы.

Взгляд Сальвини резко отличался от общепринятого, согласно которому принц датский должен быть хрупким, слабым, бестелесным невзрастеником, а по мнению некоторых эстетов, даже в наши дни, чуть ли не подростком, самое большее восемнадцатилетним юношей.

Первым на страницах своих «Этюд» Сальвини отвечал так: «Эта тревожная, разочарованная, ранящая душа, мучимая поисками страшной истины, скрыта в теле тучном, но малокровном, с легко возбудимой нервной системой. Одним словом, это лимфонервиче-

ский темперамент: отсюда колебания, страхи, нерешительность, которые поминутно овладевают Гамлетом и которые были бы невозможны у молодого человека иного склада; потому-то, несмотря на всю очевидность улик, он медлит с тем, чтобы покарать предателя, лишившего его отца, ищет и находит все новые причины и оправдания для отсрочки мщения».

Что до паладинов образа юного философа, Сальвини, возражая им, приводит неоспоримый довод: «Я никогда не мог понять, почему Гамлет должен быть студентом, которому надо вернуться в Виттенберг, чтобы продолжить занятия... А также, как мог ребенок, еще не достигший шести-семи лет, отчетливо запомнить смешные выходки и острые словечки бедного Йорика, умершего, по словам могильщика (акт V, сцена первая), двадцать три года тому назад? Если даже предположить, и это вполне вероятно, что Йорик умер год спустя после того, как носил на своих плечах маленького Гамлета, то, по точному подсчету, принцу не меньше тридцати лет!.. Таково мое мнение. Шекспир видит его человеком зрелой молодости, вот почему его мысль более мощна, его размышления более сосредоточенны; в самом деле, он анализирует и рассуждает с мужской силою ума; разум его силен, но решимость почти детская; насколько щедро одарила его природа воображением, настолько же скупа она была, отмеривая ему силы; свинцовая тяжесть мысли отягощает его мозг, движения его шатки и неверны; снимите с него этот груз и, как по волшебству, вы увидите его стремительным и готовым действовать...»

Итак, «Гамлет» был поставлен в Венеции вскоре после «Отелло» благодаря упорной вере Томмазо Сальвини. Принцу датскому не удалось отмстить за венецианского мавра. Обе эти трагедии, поставленные почти в то же время в Милане Эрнесто Росси, также были приняты зрителем вежливо, уважительно, но холодно.

Был ли прав маэстро? Прав ли был великий Вольтер, когда писал о «Гамлете»: «Эта варварская грубая песня не могла бы прийти по вкусу даже французской или итальянской черни?»

Подобно тому как в свое время поэтическое искусство Франции, согласно теории и вкусам эпохи, правилам Аристотеля и «Рассуждениям» Корнея, требовало, чтобы Нерон был «светским человеком», а Семирамида «жеманницей», в Италии продолжал царствовать допотопный академизм и классицизм.

Нет, не стали пророками ни Вольтер с его полемическим пылом, ни Модена, униженный злосчастным провалом. Надо пробивать брешь в стене рутинеров и невежд. Надо продолжать.

Из Венеции труппа Дондини направилась в Рим, где Томмазо Сальвини играет Отелло и Гамлета. Вначале все шло, как обычно. Но затем случилось нечто примечательное: театр начал ломиться от зрителей. Шекспир, говорит в своих «Воспоминаниях» Сальвини, «был им не по вкусу, но они не могли удержаться от посещения театра». Сначала их влекло любопытство, потом интерес, и, наконец, родилась понимание и энтузиазм.

Томмазо свел знакомство с Джулио Каркано. Они заключили контракт, по которому поэт обязался передавать артисту за определенный ежегодный гонорар все свои переводы и обработки шекспировских пьес.

«Гамлет» нравится, заинтересовывает, покоряет, но «Отелло» затмевает его. Далее мы увидим, что обе постановки были достойны друг друга. Первую критики хвалили не меньше, а даже больше, чем вторую, — может быть, из желания пооригинальничать. Такова истина, хотя сам Сальвини и не хочет ее признать. Четыре сезона подряд актер ставил в свой бенефис «Отелло»: вначале чтобы приучить к нему, потом по настоянию поклонников и знатоков и, наконец, потому, что уже сам не мог освободиться от власти этого образа. Стоило ему приехать в Рим, как его одолевали вопросами: «Когда же будет «Отелло»?» Обаяние его игры было так сильно, что победило все предубеждения и сделало невозможным сравнение с кем-либо из других исполнителей.

«Не знаю, должен ли я поздравлять себя, что взялся за воплощение образа этого сына Мавритании. Ибо, конечно, он несколько повредил другим ролям моего репертуара, над которыми я работал не меньше. Должен прямо сказать: Гамлет, Орест, Саул, король Лир и Коррадо в «Гражданской смерти» стоили мне не меньших трудов, не меньших усилий, и в своем артистическом сознании я несколько не сомневался, что и эти роли удались мне не хуже. Впрочем, нет: роль Отелло была самая любимая, в Отелло я имел самый большой успех. Отелло был словно вексель на предьявителя, по которому публика платила аккуратно всякий раз, когда пьеса шла на театре»¹.

Двадцать три года спустя, 12 мая 1879 года, Йорик, один из виднейших итальянских театральных критиков девятнадцатого века, быть может, самый острый и популярный, посвятил сальвиниевскому «Отелло» страницы, опубликованные позднее в книге «Смерть музы» под названием «Боги уходят»:

«Доживи милостью божьей Вольтер до года 1879, он, без сомнения, отдал бы должное новым победам Томмазо Сальвини. ...Думаю,

¹ Перевод Н. Георгиевской.

что никто лучше Томмазо Сальвини не представил на сцене величавую, обаятельную и дикую личность мавра.

Если бы Вильгельм Шлегель увидел сальвиниевского Отелло, ему никогда бы не пришло в голову характеризовать его как «свирепое животное, прирученное лишь внешне». В нем нет ничего нарочитого, ничего искусственного, ничего затаенного, это характер правдивый и открытый, это избранный ум, это душа любящая и доверчивая. ...Томмазо Сальвини на редкость правдиво воссоздает характер человека, в котором страсть разгорается тем сильнее, чем жарче ток его крови, чем больнее задеты его великодушные и благородная доверчивость. Надо видеть, с какой безупречной убедительностью передает он пробуждение ревности от первого коварного восклицания Яго, как нарастает она под ударами отточенных стрел предателя, и пенствует, и бушует, и взвывается смерчем... Надо слышать, как правдивы в его устах слова обманутой любви, попранной верности, разбитых иллюзий; какая безграничная нежность сквозит в упреках Отелло его возлюбленной Дездемоне, какое глубокое страдание чувствуется в бешеных приступах ярости, какое неизбывное отчаяние любви кроется за жестоким решением мстить.

...Даже свершая ужасное деяние, он остается все тем же благородным достойным человеком, «убийцей честным».

Попробуйте сравнить ревность Отелло и ревность Яго, и вы увидите, с каким тонким искусством заставляет нас Томмазо Сальвини увидеть глубину пропасти, отделяющей страсть негодя от страсти человека честного и благородного.

...Монолог в последнем акте, исполненный артистом, чей гений равен гению автора, потрясает так, что не остается сил ни для анализа, ни для описаний. Никогда Отелло не любил Дездемону столь пламенно и безнадежно, как в ту минуту, когда он ее убивает. Никогда ее прекрасное лицо не казалось ему столь пленительно ангельским, божественно прекрасным. Он вслушивается в биение этого преданного сердца, он ловит на ее устах «чистейшее дыхание», перед которым «готово правосудье онеметь».

Нежность Дездемоны и яд наветов Яго... они противоборствуют, терзая душу Отелло, охватившую смятением. И Томмазо Сальвини с несравненной силой, убедительностью и правдой захватывает нас трагическим конфликтом.

Одной этой сцены было бы достаточно, чтобы понять энтузиазм, пенствование, иступление восторженных зрителей».

А вот некоторые суждения того же Йорика в его более зрелом этюде, написанном после постановки «Гамлета» («Смерть музыки»). Силой убеждения и полемической яркостью он превосходит этюд об

«Отелло», свидетельствуя, что новое творение Сальвини было безусловно и глубже и своеобразнее «Отелло», ставшего самым популярным созданием артиста, быть может, лишь благодаря мощному трагизму самой пьесы.

«Потомки отомстили за принца датского. «Низкая чернь», которая его поддерживала во Франции и в Италии [Йорик намекает на Вольтера], и в Италии еще более, чем во Франции, составляет цвет интеллигенции, благороднейшие сердца и души, влекомые к правде и красоте. Артиста, озаряющего блеском своего гения эту бессмертную драму, зовут Томмазо Сальвини.

Да, я сказал: Томмазо Сальвини, и ставлю на этом точку.

Я видел многие постановки «Гамлета», я аплодировал многим первоклассным актерам... я читал не менее десяти раз эту пьесу в оригинале, и столько же в разных переводах... и тем не менее признаю, что понимал в ней мало, а быть может, и не понял ее вовсе. Если говорить точнее, я не нашел в пьесе ничего из того, что понял и заставил меня понять вчера Томмазо Сальвини, и мне кажется, что его игра наиболее близка замыслу автора и является самым ясным, самым тошким и верным воплощением драматической поэмы бессмертного английского поэта.

...Гамлет, как его рисует нам гений Томмазо Сальвини, перестал быть абстракцией, чем-то отвлеченным, воплощением сомнений и меланхолического северного сплина. Это личность, это измученная душа, которая страждет и бьется, охваченная отращением и омерзением к несовершенствам человеческим, это светлый ум, презирающий себя за рабство в оковах «грязной плоти». Он был молод, красив, добр и доверчив, влюблен и чистосердечен... но вот призрак убитого отца поведал ему о такой ужасной тайне, о таком жестоком убийстве, которое мозг человеческий не в силах себе представить.

...Такое дело,
Которое пятнает лик стыда,
Зовет невинность лгуньей...!

Вся драма и весь характер Гамлета — в этих стихах. Человек полностью переродился, переменялся, захваченный ураганом буйной, яростной страсти, и в глазах этого человека весь мир изменил и форму и облик свой.

...Родилось сомнение, но уже не абстрактное сомнение философа, это сомнение человека, чья душа колеблется, не зная, какое решение принять: то, что подсказывает мнимая явь или же истина фактов? Как вскрыть истину, как постичь правду? И вот решение принято:

¹ Перевод Б. Пастернака.

притворяться, наблюдать, скрываясь под личиной странного, необъяснимого безумия. Не сомнение, а подозрение терзает уязвленное сердце.

...Все это человечно, все это правдиво, все это драматично, в смысле художественном и современном, но увидеть и понять все это мне помогло лишь мудрое искусство Томмазо Сальвини. И все это мне открывает, выявляет, делает ясным знаменитый монолог «Быть или не быть»... Это не проповедь философии картезианства, не тревожные поиски тайн жизни и смерти!.. Это просто борьба между жаждой праведной мести и соблазном уйти из жизни, чтоб положить конец агонии и отвращению. Умереть... уснуть... А если в этом смертном сне откроется вся истина душе, освобожденной от земных оков... Вот в чем вопрос! («Узел», как написал в своем переводе Джулио Каркано, да простит ему бог!)

Наставления Гамлета комедиантам уже не кажутся чудачеством ученого-гуманиста... это тонкий замысел, его цель — усилить воздействие и убедительность решающего испытания театральным вымыслом. Сцена с флейтой уже не выглядит злой шуткой... издевкой над глупостью придворного, цель ее — разоблачить потворство придворных любым желанием государя-братоубийцы...

В таком решении трагедия Шекспира предстает отнюдь не как пугающая и гротескная драма, надуманная и лишённая чувства меры, по определению Гизо; не трагедией умалишенных, по словам Шатобриана; не варварским и грубым произведением, как ее охарактеризовал Вольтер; не оргией сомнений, какой она казалась Вольфгангу Гёте; не нагромождением преувеличений, как то мнилось Ипполиту Тэню, а также не гимном романтического бунта, как чудилось Виктору Гюго... Это проникновенная и правдивая история великой души в борьбе между сомнением и верой; души глубоко человеческой, сильной и в то же время слабой; от природы великодушной, но вынужденной стать жестокой; любящей, но израбленной ненавистью, что рождена благородною страстью.

В Гамлете Сальвини я узнал Гамлета Бельфоре¹: «Принц Гамлет прикидывался безумным так изящно и ловко, что, делая вид, будто он лишился рассудка... совершал тем не менее поступки полные большого смысла, и такие, что человек с ясной головой не замедлил бы понять, какой мозг породил столь хитроумную выдумку!..»

...Надо видеть, как Сальвини играет принца Гамлета, следящего за представлением подученных им актеров; он не находит себе ме-

¹ Франсуа де Бельфоре в «Трагических повестях» (1576) пересказал запись датского хронографа XII века Саксона Грамматика.

ста, то сядет, то встанет, подползает к ступеням трона, кладет голову на колени Офелии; он то прерывает актеров, то поясняет зрителям стихи, рычит и вздыхает, и шепчет, и наконец, раздражаясь хриплым воплем... О!.. так это правда... это правда!.. Здесь и отчаянье и торжество!..

Сказать: это бесподобно,— значит ничего не сказать, ровным счетом ничего. Нужно пойти и посмотреть Гамлета на сцене, вернуться домой, лечь в постель, тихо полежать и уснуть... Уснуть? Мечтать, быть может!..»

Как уже говорилось, в Риме победил «Отелло», а после Рима слава о Сальвини облетела всю Италию. Убедительным доказательством этого служит один театральный договор: договор Мариано Сомпльи, импрессарио и владельца театра «Кокомеро» во Флоренции, с труппой Дондини на осень 1856 года. Одним из главных пунктов его была *обязательная* постановка «Отелло».

Тысяча восемьсот пятьдесят седьмой — год Парижа.

Какие причины или, если хотите, какие художественные и нравственные побуждения заставили Чезаре Дондини и Томмазо Сальвини, ставших к тому времени компаньонами, отправиться с труппой через Альпы попытать счастья в столице Франции, центре европейской театральной жизни? Решающим был несомненно успех «Отелло» и отзвуки блестящего приема, оказанного в Париже Аделаиде Ристори.

Здесь надо ненадолго вернуться назад.

Густаво Модена продал свою усадьбу в Тревизо, считая, что едва ли сможет туда вернуться, и в конце 1855 года избрал своим приютом городок Торре Лузерна в Пьемонте. Оттуда в течение долгих месяцев потоком неслись его ставшие знаменитыми письма, обращенные к драматургам и актерам.

То был период, когда, горько переживая политические события, реформатор пребывал в состоянии конфликта со всем окружающим. Вдобавок он затеял вместе с неким Флорно торговлю вином. Предприятие, естественно, лопнуло. Модена писал Гарберолью: «Мой мучитель Гарберо, тебе нужна моя биография? Вот она: родился, жил, теперь плюю на все и скоро подохну...» То был период его язвительных насмешек над «трагисветской» труппой театра «Кариньяно» и Королевской Сардинской труппой, которую он прозвал «труппой холуев Его Величества», — период его саркастических советов итальянским драматургам. Так, Франческо Даль Онгаро, предложившему ему пьесу о Вильгельме Телле, он отвечал: «Хорошие люди, уж больно хорошие, нагоняют на зрителей сон: а посему состряпай-ка мне лучше Трибуле!»¹

Именно в это время Аделаида Ристори, собираясь на гастроли в Париж, задалась целью украсить свою труппу именем Модены. Он проницательно называл ее «маркизочкой», и Ристори было хорошо известно полупрезрительное отношение гордого республиканца к ее новоприобретенному титулу. Роль посланника Ристори поручила Эрнесто Росси, своему товарищу по Сардинской труппе, ставшему любимым учеником Модены. Из Торре Лузерна пришел ответ маэстро в следующих едких и горьких выражениях:

¹ Трибуле — шут королей Людовика XII и Франциска I. Персонаж драмы В. Гюго «Король забавляется».

«Милый мой дружище, ты сам знаешь, я старик, вернее, недуги и несчастья состарили меня до времени. Что мне делать в Париже? И, если хочешь, напоминаю старинную мебель, пусть дорогую, но попорченную. Я подобен свету заходящего солнца: лучи его неверны, они то красные, то фиолетовые, и уже больше не греют. Оставь меня, оставь меня в покое там, где я нахожусь. Когда мне надо сварить себе поленты, я созываю своих старых знакомцев — Саула и Людовика, добавляю несколько крикунов в качестве хора и статистов: добрая публика довольна, доволен и я.

Ты молод, перед тобою будущее. Иллюзии тебе к лицу, а я заложил их в ломбард и потерял квитанции! Что мне делать рядом с Ристори? Вспомни, мальчик, и не забывай старую поговорку: «Один женский волос сильнее пары волов». Все же советую тебе быть хорошим волом, но позволь мне отказаться идти с тобой в одной упряжке: я отстану на половине дороги.

Прощай, счастливого пути, и да будет тебе легок воздух империи...»

Напутствие Модены оказалось пророческим. Судьбы парижских гастролей Сардинской труппы с Ристори, Росси, Белотти-Бопом и Глеком общезвестны. После довольно прохладного приема, оказанного «Франческе да Римини», пришел шумный успех «Мирры» Альфьери и «Марии Стюарт».

Успех этот возрос благодаря соперничеству с великой Элизой Рашель, классичкой и академичной «звездой» «Комеди Франсез», и потому еще, что Эрнест Легуве, чью «Медею» отвергла Рашель, стал главой и глашатаем кампании, поднятой в пользу итальянской актрисы против французки.

Весь триумф пришелся на долю Аделаиды, а на долю Эрнесто Росси — в полном соответствии с предвидением Модены — участь вола, который везет телегу, не устаиваясь благодарности. «Она забыла, — писал позже Росси в своих мемуарах «Сорок лет жизни в театре», — что я был моложе ее... что мне также хотелось пробить себе дорогу, совершенствоваться, стать большим артистом; и так как я готов был для нее на все, я надеялся, что и меня поднимет и поддержит дружеская рука...».

Что до Дондини и Сальвини, то они отправились в Париж, ни у кого не прося совета, веря в свои силы и полагаясь отчасти на свою счастливую звезду. Клементина Каццола, встревоженная успехами Ристори и понимая, что главной опорой гастролей должна стать трагедия, не чувствовала в себе сил, чтобы соперничать с Ристори и Рашелью, и, быть может, из чрезмерной скромности, отказалась ехать с труппой. Ее роли были переданы Альфонсине Алибранди, опыт-

ной и добросовестной актрисе, из тех, что, как говорится, никогда не испортят картины.

Париж был крепким орешком. Для иностранной труппы предстать перед этой публикой без подготовительной рекламы в печати, без шумихи было в девяносто девяти случаях из ста огромным риском.

«Город-светоч» начала Второй империи еще не предоставил театрам свободы, еще господствовали привилегии, и директора назначались правительством. Зато необычайное разнообразие «жанров» (в каждом театре преобладал свой), обстановка споров, соперничества, борьбы между лучшими, между старым и новым и редкостное изобилие хороших актеров придавали театральной жизни оживление, кипучесть и полноту, которых не было больше нигде.

Отшумела великая романтическая буря. Тот, кто тридцать лет тому назад вызвал ее своим «Кромвелем» и своим «Эрнани», — Виктор Гюго, — жил, осиянный славой, почитаемый как некое божество. Были еще живы и два властелина драматической поэзии, два Альфреда: де Виньи и де Мюссе. Но уже начинала меркнуть слава Александра Дюма-отца; ему, неукротимому создателю театральных эффектов, принадлежала огромная заслуга: он оценил — что дано было немногим французам — и блестяще охарактеризовал Шекспира: «Шекспир был для меня как прозрение для слепого. Я понял, что на театре все исходит от него, как в мире все исходит от солнца. Драматичен подобно Корнелю, комичен подобно Мольеру, оригинален подобно Кальдерону, глубок подобно Гёте, страстен подобно Шиллеру — вот что такое Шекспир».

Но отца уже оттеснял сын.

Именно к Александру Дюма-сыну и Эмилию Ожье, создателям «тезисной драмы», устремлялись симпатии нового зрителя, в то время как великий мастер драматической интриги Эжен Скриб потрафлял вкусам среднего буржуа.

Томмазо Сальвини прибыл в столицу Франции за неделю до начала гастролей, чтобы понемногу осмотреться в этом Вавилоне. И, конечно, он сразу же направился, как в храм, в театр «Комеди Франсез», который тогда, как и прежде, был подлинной кузницей актеров и где наряду с уже прославленными «сосыетерами», как актрисы Рашель, Броан, Аллан-Депрео, Арну-Плесси и актеры Сансон, Ренье, Жеффруа, Прово, начали выдвигаться молодые: Го, Брессан, Делоне и «пижженю» Фиссе.

Томмазо чувствовал себя молодым, потому что актеры, уже завоевавшие репутацию, на его взгляд, слишком «декламировали», ему же пришлось по душе только молодежь и более других Го и Фиссе,

с тонким вкусом игравшие в комедии Мари Юшара «Фьяммина». Эту пьесу Сальвини увез с собой в Италию, избрав для себя характерную роль англичанина. Но ему вовсе не понравилась постановка мольеровского «Скупого», которую играли с ненужным нажимом и грубыми вульгарными «лацци».

Его первый визит был к Франческо Даль Онгаро, жившему в Париже в качестве политического изгнанника. Импи были в те годы и Манин, Монтанелли, Сиртори, Тоффолли, бывший коллега Томмазо по театру, — все старое окружение Модены, которое было отчасти и миром Сальвини. Даль Онгаро, не забыв о сорок девятом годе и памятном заключении в генуэзской тюрьме вместе с Томмазо и Саффи, тепло принял артиста и посоветовал ему обратиться к одному итальянскому писателю, не то чтобы очень талантливому, но имевшему некоторый вес в литературных и театральных кругах, — к Пьеру Анджело Фьорентино.

Фьорентино был политэмигрантом из Королевства обеих Сицилий. Уроженец Неаполя, он основал там вместе с Винченцо Торелли, отцом актера Акилле Торелли, театральные журналы «Омнибус», приобретший широкую популярность. Написал он также драму «Форнарина», которая с треском провалилась, после чего была переработана автором и стала любимейшей пьесой всех примадонн Неаполя.

Ныне, в совершенстве овладев французским языком, он перевел — да простит ему бог! — «Божественную комедию» Данте, и вот уже в течение двадцати лет, занимая привилегированное для иностранца положение, писал статьи о театре в «Конститусьонель» и в «Монитор Юниверсель».

Прием был вежлив, но сдержан:

— Я слышал о вас от мадам Ристори...

— От Аделаиды... — вырвалось у Сальвини, удивленного этим «мадам» в устах итальянца.

— Мадам Ристори сумела быть в парижском обществе также и светской дамой, безусловно учтивой, умной и с тонким вкусом, что весьма способствовало ее успеху.

— Я совершенно в этом уверен.

— Она сумела превзойти Рашель также и на арене учтивости.

— Но превзошла ли она ее на арене искусства?

— Коварный вопрос.

— Ваше «также» заставило меня подумать об этом...

— Ну так вот. На премьере «Мирры» мадам Ристори удостоилась такой долгой овацции, какой я еще не слышал ни в одном парижском театре. Рашель, как вы, должно быть, знаете, пожелала присутствовать на одном из спектаклей, но ничем не выразила своего одобрения.

А мадам Ристори, напротив, поехала к «Французам» и, облокотясь о барьер своей ложи на авансцене, горячо аплодировала сопернице.

— Да, я знаю об этом, синьор Фьорентиню.— Томмазо Сальвини не назвал его «мэтр», на французский манер, чего тот, вероятно, ждал. К тому же хозяин был несколько удивлен, что после получасовой беседы гость еще не заговорил о своих делах.

Намек был брошен, почти мельком, в самом конце разговора:

— Конечно, вы тоже хорошо пройдете здесь. Париж требователен, но он отдаст должное таланту! Я вам это предсказываю...

В общем, этот «Катон-цензор» пыжился изо всех сил, словно ваяя с трибуны.

Более приветливо, даже радушно, повел себя Теофиль Готье, писавший статьи для «Монитёра». В высшей степени сдержанно, сухо, почти как пазойливого посетителя принял Томмазо Жюль Жанен, главный театральный критик «Журналь де деба». Он тоже расточал хвалы Сардинской труппе и блистательной итальянской артистке, которая вдохновила музу Ламартина, Жорж Санд и Альфреда де Мюссе.

Итак, уже до начала гастролей начались огорчения и разочарования. Еще хуже получилось с Александром Дюма-отцом. Хотя он был предупрежден о визите Сальвини, однако предпочел не оказаться дома и оставил итальянскому актеру, словно мальчишке, письмо. Оно явно было набросано паспех, о чем свидетельствовали орфографические ошибки, допущенные автором «Графа Монте-Кристо».

«Сударь,

Прошу прощенья, но мне необходимо выйти. Я видел мадам Ристори и, ничего ей не сказав о Вас, спросил о ее планах...

Она останется во Франции еще на три года. Вам известно, что она пользовалась здесь огромным успехом. Поэтому хочу дать Вам дружеский совет не состязаться с ней. Она говорила о Вас сама и очень высоко отзывалась о Вашем таланте.

Сожалеею, что мне пришлось выйти.

Примите, Сударь, уверения в моих самых лучших чувствах.

А. Дюма».

Так Томмазо и остался с уверениями в самых «лучших» чувствах.

Для возбуждения аппетита это было недурно: высокомерный прием двух критиков и любезный совет вернуться восвояси от большого писателя, который даже не удостоил его чести быть принятым.

Смешнее всего было то, что он вовсе не собирался «состязаться» с Ристори. Ему хотелось сказать своим заботливым советчикам, что именно поэтому примадонна его труппы, которая тоже была заметной фигурой, преспокойно осталась в Италии.

Он приехал в Париж с одной лишь целью — просить у парижан щепки. Разве это преступление?

Нет, это не было преступлением. Но «город-светоч» требовал неподдающую пошлину. И пошлина обошлась Томмазо недешево: холодный, сдержанный прием на первых спектаклях «Заиря» и «Саула».

Чезаре Дондини думал отдать дань уважения французам, начав гастроли с трагедии Вольтера. Лучше бы он этого не делал! Критики воспользовались случаем и принялись за «Запру», словно впервые о ней узнали. Они выступили один за другим против этой «рухляди» и упрекали итальянских актеров, что те напрасно извлекли ее из мрака забвения.

Словом, дул противный ветер. Все же Томмазо хотелось узнать, какова будет реакция критики на такой шедевр, как «Саул», самую лирическую и сильную из трагедий Альфьери. Приговор «Саулу» позволял судить о беспристрастности отношения к нему французам.

Приговор был вынесен: и не просто отрицательный, но беспощадный и злой. Можно было бы привести все, что не решился сказать знаменитый Жанен, но почти единогласно высказали другие аристархи. Ограничимся лишь забавным суждением Александра Дюма-отца: «Было бы много приятнее и много эстетичнее, если бы господин Альфьери показал нам Саула в цвете сил и лет, а не старым, дряхлым, озлобленным монархом».

Что делать! Великая трагедия была воспринята как некое схоластическое сочинение, холодное, тяжеловесное, почти непонятное. Дондини и Сальвини растерялись, но они упустили из виду один немаловажный, а быть может, решающий факт: они забыли об эпиграммах «Мизогалло»¹, об этих жгучих стрелах, направленных Витторио Альфьери против Вольтера. Французы же о них не забыли.

Было еще одно обстоятельство. Ни Дондини, ни Сальвини не прочитали внимательно либретто-перевод «Саула», розданный зрителям. Они не заметили, что вместо величавых, полнозвучных стихов, с которыми появляется на сцене царь Израиля:

Как заря прекрасна! В пеще кровавом пыле
Не всходит солнце...

стояло:

О, прелестное утро!

Оперетта вместо трагедии...

¹ «Il Misogallo» (итал.) — «Пенавистник Франции». Сборник статей и стихотворений В. Альфьери, направленных против Великой французской революции.

Ясно, что предубеждению сопутствовало недоразумение. Оставалась последняя карта — «Отелло». А если и Шекспир не подействует на аристархов? Теофиль Готье утверждал, что это невозможно. Напротив, сказал он, Виктор Гюго долгие годы утверждает культ Шекспира, Альфред де Виньи перевел «Отелло», Стендаль провозгласил, что стратфордский поэт превосходит Расина. Об одном обстоятельстве умолчал Готье. Но о нем хорошо знал Сальвини. Это затаенная неприязнь, — скорее национальная, чем художественная, — и она могла вспыхнуть внезапно.

Неожиданной поддержкой явилось письмо дуайена «Комеди Франсез» и почтеннейшего из ее сосыетеров Сансона — учителя Рашели, блестящего оратора, автора ценной книги об искусстве слова. Его Маркизом в «Мадемуазель де ла Сельер» восхищался за два года до того Эрнесто Росси, а теперь Сальвини. В этой роли Сансон имел много общего с Чезаре Дондини.

Итак, еще и из уважения к Сансону и «Комеди Франсез» было решено: поставить «Отелло»!

На премьере огромный зал Вантадур был полон: добрый знак. Присутствовали все знаменитости мира искусств. Франческо Даль Онгаро пришел за кулисы до начала спектакля и со сцены показал Сальвини Эжена Скриба, обоих Дюма, де Виньи, Готье и Ожье, группу критиков во главе с Сен-Виктором: Жанена, Мэри, Фьорентино, Анри Мартена; музыку представляли Обер и Мейербер; в императорской ложе находились принцесса Матильда и сам Наполеон III. Это было даже слишком!

— Как ты себя чувствуешь? — спросил Даль Онгаро.

— Узнаешь через два часа.

Атмосфера борьбы была его стихией. И он ринулся на зрителя, — позволим себе это несколько грубое сравнение, — как зверь, готовый на все, чтобы победить.

В первых сценах происходит лишь первое знакомство с Отелло. У него мало текста. Но решительные действия, поступки, которые он совершает по воле автора, сразу определяют основу его характера, ясно говорят, что он собой представляет. В публике уже слышался шепот: «Великолепно!» Но вот началась сцена в сенате, «защитительная речь» Отелло перед Советом Десяти. Томмазо медленно приблизился к судьям и, остановившись невдалеке, начал свою повесть, с величайшим спокойствием, исполненный гордой уверенности. Ни одного жеста, ни движения, так вел он свой рассказ, не отрывая пламенного взора от лиц сенаторов. Ни тени пафоса, никаких красок: он просто говорил. И постепенно история его жизни становилась историей его любви, его безграничной нежности к дочери

Брибанцио. Твердая речь его одушевлялась волнением, в ней вспыхивали страстные интонации. В конце своего монолога, в ответ на обвинение в том, что он пользовался волшебным зельем или чарами магии, Отелло — Сальвини воскликнул с непередаваемым выражением:

...Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним...¹.

Взрыв аплодисментов прервал исполнителя. С этой минуты битву можно было считать выигранной. Публика впервые увидела перед собой Отелло во плоти и крови, воплощение благородства, царственного, но глубоко человеческого, высокого духом и с возвышенным характером. «Вот Отелло, настоящий Отелло!» — слышался шепот в зрительном зале.

Томмазо Сальвини подумал: «Слишком быстро; никогда бы не поверил, что сражение будет таким коротким». Да, это своеобразное сражение между артистом и публикой, которую предстояло завоевать, длилось всего три сцены — первый акт.

А в третьем акте, где недостаточно одного лаконизма стиля, где надо было обнажить все терзания, страдания, муки Отелло, понимание и сочувствие зрителей вылились в шквал аплодисментов, овацию, энтузиазм.

К трагедии, разыгравшейся на сцене, здесь добавилась маленькая, не замеченная зрителями драма между Томмазо и Пиччинини, прекрасно исполнявшим роль Яго. Лоренцо Пиччинини был недисциплинированным актером, а в этот вечер он имел все основания опасаться физической силы Сальвини, пылкого неистовства страсти, обуревавшей Отелло.

Наступил кульминационный момент: мавр должен повалить наземь своего поручика; но тот неожиданно воспротивился. Упасть на колени — да, лечь — ни за что!

Представьте себе положение Томмазо, когда он внезапно почувствовал сопротивление Яго. Тот пытался подняться, но Отелло, у которого на этой мизансцене шел определенный текст, так прижал бунтаря руками и коленями, что едва не раздавил его, как гадюку. Только сила одолела противника. В этой борьбе тело Яго обмякло, он упал и, покотившись по планшету сцены, дважды перевернулся, а затем остался лежать недвижимо, почти бездыханный.

И публика, французская публика, состоявшая из скептиков, пресыщенных интеллектуалов, отбросив свой снобизм, забыв предрас-

¹ Перевод П. Вейнберга.

судки, поднялась как один человек, и неистово аплодировала, честь артиста, который сумел ее потрясти. А победитель, испуганный, что едва не стал невольным убийцей, приблизился к лежавшему без движения товарищу и под шум аплодисментов вполголоса спросил, не ушибся ли тот. Пиччинини со вздохом ответил:

— Не я ушибся, а ты меня... ушиб!

Несмотря на то, что Яго изрядно пострадал, спектакль прошел триумфально. Четвертый и пятый акты, где Отелло карает, убивает и сам уходит из жизни — финал, исполненный такой человеческой муки, — если не усилили общие восторги, что было уже невозможно, то сплотили зрителей в их стремлении воздать должное Томмазо Сальвини.

В конце концов, и критика оказалась единодушной в оценке таланта артиста, силы его воздействия, самой его личности. Один лишь Жанея словно бы нехотя отметил это художественное событие.

Но самое большое признание и самую желанную награду на фоне все возрастающего успеха «Отелло» получил Томмазо от «Комеди Франсез». Его покровитель и энтузиаст Сапсон от имени дирекции первого театра Франции выразил желание, чтобы в бенефис Сальвини группа видных актеров и актрис приняла участие в спектакле. Можно ли было более любезно и по-товарищески воздать должное итальянскому артисту?

Они возвращаются на родину. Труппу Чезаре Дондини там ждут с нетерпением: эхо парижских успехов укрепило ее популярность. Предложения так и сыплются со всех сторон. Они поедут в Ломбардо-Венецианское королевство, в Романью, в Тоскану, в Сицилию.

Милая родина. До Лиона актеры удобно путешествовали по железной дороге, а теперь, когда пришлось пересечь в дилижансы, сразу создается впечатление, что они очутились в глубокой провинции. Однако все это казалось не важным. Как сладостно было, перевалив через Альпы по пути, пройденному когда-то Наполеоном, вступить на эту землю, поверженную, разъединенную, за которую еще так болит сердце, но которую, быть может, именно за эти страдания любишь еще горячее.

Где же Густаво Модена? Тщетно ищут его в Турине, в этой Мекке итальянских патриотов, тщетно разыскивают в Новаре. Вечный странник, он писал Давиду Кьюссоне: «Твоего «Моряка» я промотал в Асти, в Альбе, в Мортара; зрители почитают себя обкраденными, если не выжмут все соки из комедианта на подмостках сцены». И еще: «...играя, я убиваю себя». Он колесит с места на место, как в юности, а дилижансы труппы Дондини не могут уклоняться со своего и без того уж длинного пути. Пришлось отказаться от встречи.

В Милане до них дошли вести о Модене, но, увы, неутешительные. Эрцгерцог Максимилиан, регент Ломбардо-Венецианского королевства, торжественно пригласил артиста принять участие в серии спектаклей в Каннобиане, с труппой, которую субсидировало правительство. Модена, непримиримый враг Австрии, отказался. Он предпочел «убивать себя», кочуя по стране, чем поступить на «службу» к иноземцам.

Вскоре пронесся слух о новом многообещающем проекте — уже не на средства Австрии, а Пьемонта. Новый человек в театральном мире, человек широких взглядов, Гульельмо Стефани вернулся к идее миланца Джачинто Баттальи о создании Драматического института, при котором была бы собственная профессиональная Национальная труппа, с постоянным местопребыванием в Турине. Проект получил одобрение ни более, ни менее, как самого Камилло Кавура. В пылком письме, опубликованном во всех газетах, он заявлял о своей поддержке драматического театра, «арене и трибуне современных народов».

Много шума поднялось вокруг этой Национальной труппы. В нее должны были войти Клементина Каццола, а также Доменикопи, Морелли, Каллу, Белотти, Пьери и Чезаре Росси,— последние в качестве администраторов. Первым актером был приглашен Эрнесто Росси, а художественное руководство предложено Густаво Модене.

Как поступит маэстро? Маэстро прежде всего республиканец, и вторично, в течение одного года, следует его резкий отказ. В письме к драматургу Джованни Саббатини он называет Кавура «графом-лакеем» Наполеона III и не скупится на колкости в его адрес. В результате отказа Модены проект остался неосуществленным, Национальная труппа не увидела света. В театрах и на страницах театральных газет по этому поводу шумно зубоскалили.

Что до актеров труппы Дондини, теперь, когда они вновь играли на родине и после Милана выехали в Болонью и Романью, ликование в связи с провалом злополучного проекта пошло в их среде, так сказать, семейный характер. Клементина Каццола, их первая актриса, которая опять была с ними и которую все любили, никуда не уйдет и надолго останется в труппе.

Однако же, когда «сорвался» контракт со Стефани, Клементина подписала другой со старым Доменикопи и Аламанно Морелли. Она сделала это втайне от всех, предупредив одного Дондини, что покинет труппу к началу великого поста 1859 года.

Почему? Потому что вернулось прежнее чувство, которому у нее уже не было сил противиться, и она решила бежать от любви.

Наступило лето 1858 года. Более двух лет провела она рядом с Томмазо, деля с ним сценические заботы и триумфы. Она была его товарищем и незаметно стала его советчицей и другом. Но даже сознавая, что в ней растет новое, еще неизведанное чувство, она верила или хотела верить, что его смогут подавить тревоги, заботы, радости и горести искусства, никогда еще не казавшиеся ей столь прекрасными. Она верила, что ее жизнь артистки, жены скромного актера Джакомо Брицци, за которого она вышла, чтоб уйти из-под опеки семьи, будет ограничена подмостками сцены. Душа чистая и цельная, она отдавалась своей вдохновенной страсти к искусству как некоей религии, бывшей ей щитом и опорой.

И вот теперь этой религии ей уже не хватало. Она наблюдала себя день за днем, все время, что длились парижские гастроли и не было рядом Томмазо. Она не ожидала, что разлука будет таким тяжким испытанием; не ожидала, что будет в такой тревоге ждать возвращения, не возвращения труппы, а *его*. Полной счастья, гордой его успехом, ей понадобилась вся сила воли, чтобы сдержаться, не

броситься ему навстречу с расспросами, так, словно они уже были близки.

Встреча была сдержанной, но за немногими словами и несмелыми взорами Томмазо ощутил трепетное волнение, которое было вызвано не только дружбой. С каждым днем, полный незнакомой ему радости, он начинал яснее понимать, что нет ему ничего дороже этой духовной близости, все более глубокой и сильной.

Томмазо привез из Парижа небольшой портрет Рашели и эстамп с изображением Мари Дюплесси, вдохновительницы «Дамы с камелиями», роль которой в Италии создала Клементина. Войдя в ее уборную, чтобы передать эти подарки, он застал ее одну. Безмолвно стояли они, держась за руки; слезы застилали ей глаза.

Судьбе было угодно, чтобы они вновь стали партнерами, играя бессмертных любовников Пию и Ринальдо, Франческу и Паоло, Маргерит и Армана. Но теперь в звучании своих голосов они узнавали иную, неподдельную страсть. Они давно знали эти роли от слова до слова, и все же им казалось, что они переживают и создают их впервые.

Они любят. Любовь поет, рвется из сердца. И настанет день, час, мгновение, когда тайное станет явным. Это произойдет в Римини, в городе Франчески, июльским вечером, на сцене.

В честной, измученной душе Клементины начинается борьба страсти и раскаяния, растет отчаянная потребность найти защиту от самой себя.

Он написал ей. Ведь они могли встречаться и говорить очень редко, только мимоходом. Она отвечала не раздумывая, пламенным письмом.

«Друг мой!

Что я могу тебе сказать? Хотелось бы стольким поделиться, но не знаю, с чего и начать. Рука дрожит... Укоры совести или любовь так терзают меня... Не знаю... Но смелее! Да, я тоже выскажу тебе все, я тоже открою тебе свое сердце, которое так долго было замкнуто!.. Твое письмо доставило мне неизъяснимую радость, и знаешь почему? Потому что я нашла в нем то, что сама перестрадала, играя три года эту роль!

Да, друг мой, я полюбила тебя еще тогда, и вообрази, сколько мне пришлось пережить, изо дня в день борясь между любовью и долгом. И ты знаешь, я победила: да, победил долг, и только потому я решила уйти из нашей труппы... А теперь не знаю, какая неведомая сила опять толкнула меня к тебе... к тебе, которого я так люблю и с которым так скоро должна расстаться!! О, ты не покинешь свою бедную подругу, готовую для тебя на любую жертву!

И знай, что это не пустые слова для женщины, которая, богом кли-путь, никогда не нарушила ни своего дочернего, ни супружеского долга!

Подумай об этом... Подумай прежде, чем на меня ляжет вся вина! Подумай об этом серьезно, заклиная тебя! Я хочу быть любима одна! И горе мне, если я буду обманута!»

Это женщина, которой чужды компромиссы и которая не хочет идти на сделку ни со своей, ни с его совестью. Слишком долго она сопротивлялась, слишком много горечи познала, а потому, отдавая себя целиком, и от него требует того же. Это так естественно для нее, что в следующем письме она настаивает: «Я нашла бы в себе силы выдержать испытание и принести великую жертву... но ты, когда я стану твоей, если не перед лицом общества, то перед лицом всевышнего, достанет ли у тебя сил сделать то же самое? Я вовсе не хочу связать и поработить тебя... боже меня сохрани!»

А между тем она хочет, чтобы Томмазо отказался от развлечений, от светского общества, где могут встретиться «девушки красивые, чистые, певинные», готовые похитить его сердце. Она знает, как это трудно человеку в его положении, «но тебе нужно будет вести себя так до той поры, пока наша любовь не сможет бесстрашно открыться перед всеми, потому что ведь придет наконец этот день!! А теперь скажи мне искренне, пока есть время... скажи мне, хватит ли у тебя решимости отказаться от твоей холостой жизни, чтобы начать другую, быть может, более прекрасную, но менее интересную для артиста, тем более артиста твоего дарования. Спроси свое сердце и ответь со всей прямоотой. Ибо я не хочу, чтобы ты смог упрекнуть меня в чем-либо... не хочу... не хочу... Пусть бог говорит твоими устами».

«Пусть бог говорит твоими устами...». Любовь лихорадочная, великодушная, самозабвенная становилась для Клементины любовью-религией, любовью мистической.

Большая часть писем Томмазо Сальвини, которые она получала тайне и которые, особенно вначале, прятала у близкой подруги, утеряна. Но не так уж трудно представить себе, как отвечал он на ее пламенные слова, на ее призывы. Эти летние месяцы 1858 года, проведенные в Романье, были для обоих открытием друг друга, но также борьбой и самоотречением. Письмо следовало за письмом. Жажда общения, потребность делиться мыслями владела ими тем сильнее, чем пристальнее становилось внимание к ним окружающих.

Порою он терзал ее подозрениями и упреками, которые в ней, более пылкой и непосредственной, вызывали страстную реакцию. Томмазо нападает на ее мужа, «ничтожного и как личность и как ар-

тист», она же великодушно защищает его от злорадных суждений окружающих, в чьих глазах он не более чем корыстный эгоист. «Он любит меня, и, на мое горе, слишком; а потому я предвижу всяческие беды; но будь, что будет, я ко всему готова, и ничто меня не пугает; моя любовь к тебе так велика, что дает мне силы спокойно идти навстречу судьбе. Ты тот, о ком я мечтала с юных дней... в тебе и нашла все... все, чего мое, быть может, слишком требовательное сердце жаждало с первым биением любви! А теперь, после стольких надежд и страданий... теперь, когда я обрела наконец вторую половину своей души, ты думаешь, что из пустого страха... из-за чьих-то глухих взглядов и предрассудков я перестану тебя любить? Значит, наша разлука была слишком коротка!.. Как же так? Я не понимаю: два года прошло, и два года ты считаешь коротким сроком? Нам лучше поговорить обо всем лично. Нет сомнения, что мы найдем способ встретиться с глазу на глаз... но терпение, только этого я жду от твоей любви... терпения! В Форли будет видно, сможем ли мы встретиться тайне, в доме, где я буду жить. Не сомневайся, я сделаю все, чтоб это удалось. И знаешь, постарайся, чтоб наши театральные уборные всегда были рядом».

Но Клементина не умела лгать, не умела притворяться, не могла раздвигаться. Вскоре — трупна еще была в Романье — о владевшем ею чувстве нельзя было не догадаться по выражению изменившегося бледного лица, на котором светились и горели ее чудесные глаза. Джакомо Брицци заметил, что она все более отдаляется от него и, хотя не мог застать ее на месте преступления, ибо это было невозможно, все же узнал правду.

Начались сцены, проклятия, угрозы. Ни слова не сказав, он внезапно покинул трупну и затем, уже из Рима, сообщил, что поручил дело адвокату и требует, чтобы жена последовала за ним. Клементина отказывается, возмущается, заявляя, что обвинения не служат уликами, а главное, ссылаясь на свой моральный долг перед трупной. Для Брицци игра была проиграна с самого начала, хотя сопровождалась обычными бесполезными мольбами и напрасными скандалами.

Томмазо понимает, что на нем лежит огромная ответственность. В течение каких-нибудь двух месяцев жизнь Клементины круто изменилась: будто ураган потряс ее хрупкое тело, ее чувствительное, ранимое сердце. Ей случалось писать ему: «Как смогу я сегодня перенести, с такой бурей в душе? Пусть бы еще трагедию, но фарс! Смеяться, веселиться!!! Можно с ума сойти!»

Сомнений нет, — он глубоко любит ее. До того он принадлежал лишь себе и своему актерскому честолюбию. А теперь где его гор-

дось? Самое нежное существо, встретившееся на его пути, натура возвышенная, великая артистка, она стала для него необходимым источником добра, буквально, как сказала она сама, «половиной его души».

Его воображение разыгрывается. Не в его характере считаться с препятствиями, когда цель ясна. Он решает, что Джакомо Брицци должен быть устранен, они легко добьются права раздельного жительства, а затем будут просить у римской курии расторжения церковного брака, и Клементина сможет стать его женой. Мечта? Нет, — просто решение, которое надо немедленно выполнить, потому что дальнейшая жизнь среди тысяч повседневных тревог невыносима, а Клементина, женщина и артистка, нуждается в покое.

Тут же он пишет письмо, предлагая ей свое имя. И пишет еще не раз (в наши дни это показалось бы невероятным), потому что оба эти актера, живущие театром, любя друг друга, даже теперь, когда муж уехал, не решаются на долгие беседы, видятся мельком, как два школьника. А сколько старомодной наивности в ее ответе! Тут и «мама», она вместе с отцом и сестрой Клементины служит в той же труппе, — и «роковой дом», и клятвы...

«Благодарю... благодарю тебя, мой Мазо, за чудесное письмо, принесшее мне утешение среди стольких горестей!

Я знаю, что ты любишь меня... знаю... и горе мне было бы, если не эта уверенность! Я верю тебе, верю каждому слову, и знай, что ты не ошибся, подарив мне столько любви и веры! Я сделаю твою жизнь радостной, счастливой, лишенной малейших забот! Каждое твое желание будет для меня законом... долгом... живи спокойно... тебе не надо расставаться с твоей Клементиной... твоей... так навсегда твоей... твоей навеки!!

Благодарю тебя, друг мой, за уважение ко мне, за то, что ты хочешь дать мне свое имя... богу известно, какое это будет для меня счастье... пока это невозможно, и ты хорошо знаешь почему... но в будущем (если будет на то милость божья) я приму его с гордостью, с любовью, признательностью, и *клянусь тебе* хранить его незапятнанным!!! *А ты знаешь, что я не даю пустых клятв!*

Мне надо сказать тебе еще так много... но не могу, потому что пришла Карлотта, и я должна пойти с мамой домой укладывать вещи, а потом опять вернуться сюда, так как теперь, когда он уехал, я не обязана жить вместе с мамой в этом роковом доме! Терпение.

Терпение, мой Мазо! Меня тоже томит желание прижать тебя к своей груди и получить награду после стольких мучений!! Но как же быть теперь? Терпение!.. Быть может, сегодня в шесть часов я увижусь с тобой в театре в маминой уборной и там смогу хотя бы

поцеловать тебя... Я так этого хочу!! Пока прощай! Благоразумие... и любовь! Люби меня всегда!»

Благоразумие владело ими еще несколько месяцев, до отъезда труппы Дондини в Сицилию. Туда Брицци не явился и прекратил до поры докучать своей жене и преследовать ее. Позднее он даст согласие на официальный раздел.

В Катанье страсть разгорелась жарким пламенем. В своих «Воспоминаниях» Томмазо напишет: «Если еще живы те, кто видел меня тогда на театре в сценах любви, они должны будут признать, что трудно представить себе более пылкое, более трогательное, более правдивое раскрытие этого чувства. Здесь не было моей заслуги! Я не играл роль, я просто был молодым человеком, который давал волю своим любовным эмоциям. Тут хвалиться нечем. Всякий другой актер, более талантливый, чем я, но не побывавший в моем положении, играл бы бесспорно хуже меня. Нельзя себе представить, какое благотворное действие оказывает любовь на искусство...»¹.

Катанья — город вулканов, родина Винченцо Беллини.

Осень стояла теплая, любовники полной грудью вдыхали ароматы и запахи благословенной земли, опьяненные теплом и солнцем, бродили они среди холмов и вдоль побережья.

То были волшебные дни. Сбросив наконец оковы «благоразумия», они жадно дышали воздухом так трудно завоеванной свободы; он, полный страсти к этому нежному, трепещущему созданию, она, счастливая тем, что может дарить себя без оглядки, что больше не надо скрываться, что наконец покончено с ложью.

Как-то в свободный день они поехали в коляске в Таормину. Клементине хотелось преклонить колени в часовне Сан Доменико и тем как бы освятить узы любви, которые связали их навек.

— Жизнь принадлежит нам, Клементина.

— Не говори так. — С грустной улыбкой она закрыла ему уста ладонью. — Мы должны ее заслужить, и да простит нас господь.

Мимо них по дорожке монастырского сада прошел монах и приветливо поклонился, — будто фра Лоренцо шекспировским Ромео и Джульетте.

В восхищении остановились они у края скалы, обрывающейся над морской бездной, и любовались апельсиновыми деревьями, морем, этой роскошной природой и далекой вершиной Этны — божественной гармонией стихий.

Они поклялись друг другу в любви в одном из самых прекрасных уголков земли.

¹ Перевод Н. Георгиевской.

Глава четырнадцатая

ДВА ГОДА ЖИЗНИ В ПИСЬМАХ КЛЕМЕНТИНЫ

И вот настало время разлуки: март 1859 года. Как быстро пролетели опьяняющие дни любви! После сентября, проведенного в Катанье, прошло всего полгода — одно мгновение. Чтобы бежать от возлюбленного, она в свое время подписала контракт с труппой Аламанно Морелли, директором которой был Лунджи Доменикони; теперь она никогда бы этого не сделала.

Сальвини же предстояло еще целый год оставаться у Дондини, а потом, что еще больше осложняло положение, он обязался перейти на сезон 1860/61 года к Адамо Альберти, ставшему директором «Фьорентини». Поводом отчасти были старые «счеты» с неаполитанской публикой. Но, думалось ему, «сведения» их можно было бы отложить на лучшие времена.

Однако пункты контрактов говорили ясно: им предстоит разлучиться на два года. Целая вечность! Как быть? Ну, что же, придется возложить надежды, по крайней мере первое время, на маршруты трупп. Они сумеют встречаться, пусть накоротке, когда доведется быть поблизости.

— Впрочем, разлука будет для нас пробным камнем, — как-то пошутил Томмазо. Но она не допускала шуток на эту тему. Ее любовь не нуждалась в испытаниях.

Об этих годах мы узнаем из писем Клементины. Пылкие, страстные, они должны были хоть в малой мере заполнить возникшую пустоту и дать почувствовать Томмазо, — словно в том была еще необходимость, — как эта женщина сжигала себя, вся отдаваясь любви. Ее романтические письма представляют большой художественный интерес, хотя они написаны искренне, просто, безыскусно, непосредственно, так, словно бы она беседовала с ним. Для истории театра они имеют ценность документов, потому что в них кроме забот и тревог актрисы предстает — случай крайне редкий — детальная картина жизни и репертуара драматических трупп 1859—1861 годов.

Они расстались в середине марта в Ливорно. Клементина начинала там сезон у Доменикони, Томмазо уезжал в Геную. Первое письмо, посланное шестнадцатого, воссоздает всю боль прощания:

«Мазо мой!.. Я знала, что твое путешествие будет приятным, потому что море было спокойно в ночь твоего отъезда... И все же я не смогла удержаться, чтоб не пойти в этот роковой вечер нашего расставания вместе с мамой к шести часам на пристань. Я видела дым трубы твоего парохода, готового к отплытию! Поверь, мой Мазо, я не

и силах была долго там оставаться.. Я тут же вернулась домой, терзаясь мыслью, что ты покидаешь меня!.. О, как я страдала в тот вечер! Не помню, как прошла репетиция, но, видимо, все это понимали и незаметно старались меня успокоить... В труппе все так внимательно ко мне, соревнуются, чтобы мне угодить, чтобы спектакли были возможно лучше. Вчера давали «Адриениу»¹. Почти все играли хорошо, особенно молодой Буонамичи, который был недурным Морисом. Уверяю тебя, что этот юноша сделает карьеру, у него большое дарование и желание работать». (Речь идет о флорентийце Джузеппе Буонамичи, «абсолютном первом аморозо» у Доменикони; быстро достигнув признания, он умер молодым.)

Следующее письмо, от семнадцатого марта, начинается словами любви и нежности: «Твои письма для меня *все!* Моя жизнь!!! Передо мною твой портрет, я смотрю на него... люблюсь им и к нему обращаюсь со словами любви...» Дальше идут намеки на политические события, назревающую войну за независимость. Эпопея 1859 года на пороге. Месяцем позже герцог Леопольд II покинет Тоскану. Уже готовится поход гарибальдийской «тысячи». В Венеции Аделаида Ристори играет «Юдифь» Джакометти. Устами библейской героини она призывает:

Потомкам завещайте это имя,
Пусть ведают: священна та война,
Когда грозят чужие племена
Земле, что нам господь парек Отчизной.

После каждого спектакля студенты целыми группами вступают в войска Пьемонта.

Встревоженная надвигающимися событиями, не столько за себя, сколько за судьбу Томмазо, Клементина пишет:

«Увы, близится нечто ужасное. У нас в городе беспокойно. Каждый день молодежь уходит, записываясь волонтерами в пьемонтскую армию. Они покидают семьи, охваченные горем, и эта атмосфера всеобщей борьбы сказывается на искусстве и торговле, ливорнцам не до развлечений, это относится и к театру... Нас страшит будущее... поэтому я скоро дам бенефисный спектакль и советую тебе сделать то же самое. Думаю поставить «Меропу» Вольтера... но пройдет ли она? Я уверена, что в Генуе сейчас тоже не очень-то хорошая обстановка. Всюду политика... всюду война. Ты можешь вообразить, как я жду не дождусь окончания сезона, чтобы увидеться с тобой вдали от всей этой неразберихи... Ради бога, если что-нибудь случится, немедленно приезжай сюда, в Тоскану. Не вмешивайся ни во что...»

¹ «Адриениа Лекуврер» — драма Скриба.

Спокойная твердость духа Томмазо скоро разогнала тревогу. К тому же пришла и добрая весть: он ведет переговоры с Адамо Альберти, чтобы Клементину пригласили в труппу «Фьорентини» на следующий сезон 1860/61 года вместо Фанни Садовски. Она не решается поверить, проект кажется ей слишком радужным. Хорошо, если бы так получилось — пусть даже и через два года.

В своих письмах они часто говорят на другую, более радостную, более дорогую для них тему. Клементина ждет ребенка; осталось всего два месяца; она даст ему имя Густаво. Густаво Сальвини. Это и большая радость, но и большие заботы. Хотя она и добилась официального раздела с Брицци, однако живет в постоянном страхе новых оскорблений с его стороны и новых угроз.

Томмазо, по свойству своего характера, энергично и решительно продолжает добиваться от Брицци согласия на расторжение брака. Уверенный в правоте своего дела, глубоко убежденный, что его артистическое имя ничем не запятнано, в один прекрасный день он обратится к папе Пию IX с прошением о разводе.

Любовь их полна тревог и борений. Но Клементина находит поддержку в сочувствии товарищей по искусству. В ее трудном положении они больше чем когда-либо окружают ее любовью. Это люди с добрым сердцем, а старик Доменикони относится к ней, как родной отец. «Что может сообщить тебе Доменикони о моем состоянии? Пока и я не могу ничего сказать тебе, кроме того, что играю положенные пять спектаклей в неделю и очень устаю. Он в восторге, и я не могу передать, сколь он внимателен ко мне, даже слишком!»

В другом письме она рассказывает о царящем в труппе духе товарищества и с нанвностью, вызывающей сегодня улыбку, оправдывается в том, что приняла приглашение на обед. Письмо заканчивается описанием спектаклей, в которых она участвует:

«Только что вернулась с репетиции «Меропы». Я довольна Буонамичи; Доменикони именно тот Полидор, которого я вижу; а Сегецца вполне удовлетворительный Полифонт. И все они вместе взятые, быть может, сумеют хоть отчасти восполнить отсутствие такого Эгиста, как... сиеньор С.! К четвергу, надеюсь, спектакль будет готов. Вчера я смотрела «Корзинку» [комедия Гофмана и Гранже «Корзина папашини Мартена», выигрышная вещица для характерных актеров], впечатление так себе... Каллу играет недурно, но Дондини был куда лучше. В понедельник пойдет «Бенвенуто Челлини», написанный специально для Морелли. [Тогда популярностью пользовались драмы, посвященные художникам, скульпторам, актерам прошлых веков. «Челлини» принадлежал перу миланского драматурга Сопцоньо.] Морелли не так уж плох, хотя пьеса очень дурна. Нет-нет да и про-

являет в нем подлинно артистическая жилка... Но всегда остается нажим. Во вторник играем «С мужчинами не шутят» [Герарди дель Теста]... Завтра вечером идет «Хозяйка Сен-Тропеца», его коронная вещь. Посмотрим... Послезавтра «Проза». В воскресенье «Джульетта и Ромео». В понедельник, вероятно, снова «Проза»; вторник я свободна, среда — «Жизнь в розовом цвете», а в четверг «Меропа».

Искусство, любовь, рождение ребенка: в каждом письме звучат эти темы, которые владеют ее мыслями и чувствами. 27 марта она сообщает, что добрый Доменикони позволил ей в начале июня уехать на время родов во Флоренцию, чтобы быть рядом с Томмазо. Это большое счастье («о, тогда все будет по-другому, и ты сможешь узаконить своего ребенка!..»). Потом она рассказывает о комедии Паоло Феррари «Проза». «Сегодня во второй раз идет «Проза». Великолепная комедия! Она вызывает восторг, и, надо сознаться, труппа отлично ее играет. Морелли очень неплох в своей роли, а какая чудесная у него роль! Моя тоже хороша, и я, похоже, с ней не так уж плохо справилась».

А «Проза», если вы помните, — не что иное, как переработанный «Лев-обманщик», приведший некогда к разрыву между Феррари и Сальвини.

В другой раз, когда Томмазо, явно в шутку (ибо он не мог сомневаться в ней), сделал вид, что ревнует, Клементина вскипела: «Зачем ты говоришь мне о других мужчинах? О господи! Да я вижу тебя одного! Только тебя! Вся моя жизнь в тебе! Ради бога, не смей мне говорить о других мужчинах! Ты и твоя любовь сделали меня счастливейшей женщиной! Скоро я буду матерью, и благодаря тебе!! И в этом сыне бессмертие нашей любви!!»

А в конце грустная приписка: «Знаешь, — бедная Интернари скончалась от удара. Труппа собрала деньги на ее похороны». Вот они, горести театра! Умирает в своем родном Ливорно звезда сцены, великая Каролина Интернари, воспитавшая Карлотту Маркионни, та, которая считала себя «выше бога», и, чтобы похоронить ее, приходится прибегнуть к милосердию собратьев по искусству.

В апреле Клементина описывает свой бенефисный спектакль «Графиня Альтемберг»; в этой пьесе когда-то, и тоже в Ливорно, Аделаида Ристори заставила плакать шестнадцатилетнего Томмазо Сальвини.

Интересны и любопытны финансовые детали: «битковий сбор»; продано 982 билета; на долю бенефициантки пришлось 238 лир, 164 лиры на оплату расходов и 96 лир — «шестая часть» — отчисление владельцу театра. Но билет стоил всего одно паоло!

Первые акты шли плохо («здесь нужна отличная актриса на роли «матерей», а наша Борги, с ее манерой шестнадцатого века, если и не вконец испортила все, то почти»). Но пятый акт вызвал подлинный восторг: «Итак, нам удалось спасти от гибели бедную «Графиню», которой грозила большая опасность. Ты мне советовал хорошенько порабатать над сценой дочери... и я воспользовалась твоим советом [как всегда] и действительно имела в ней блестящий успех. В общем, драма, говоря по правде, не в моем вкусе,— но, если ее отшлифовать, она может понравиться зрителям».

Клементина ждет Томмазо, ибо ему удалось на два дня вырваться из Генуи в Ливорно перед ее отъездом в Рим. Короткая, горячая, радостная встреча! И как скоро наступила минута прощания!

Письмо из Рима, 26 апреля: «Путешествие прошло отлично; мы достали прекрасный экипаж, и так как посторонних не было, я смогла удобно расположиться; однако думаю, что едва ли будет благоразумно на обратном пути ехать в почтовой карете или в дилижансе... При хорошей погоде я быстро, безопасно и без задержки доберусь до Ливорно морем...»

Следующее письмо вновь полно политических тревог:

«Цензура теперь запрещает нам решительно *все*. Новая радость! Вместо Руджери — другой цензор, гораздо более строгий; мы в полном смятении! Постоянные посетители нашего театра, конечно, возмущаются, что мы показываем им старье... Хотела бы я знать, где найти новые и притом *хорошие* вещи? Вчера «Фьяммина» имела успех. В общем труппу принимают неплохо. Об этом говорят приличные сборы, несмотря на то, что Рим, хотя это не бросается в глаза, находится в состоянии *сильнейшего политического брожения!*

В течение последней недели город ежедневно покидает цвет молодежи... одни говорят одно, другие другое... В общем, живешь в полной неуверенности... вокруг тревожно... наступили ужасные дни. Сегодня мы узнали о судьбе великого герцога Тосканы; кто знает, как-то вы себя почувствуете в Ливорно? Хорошо это для вас или плохо... Не порвет ли Сомилли в результате государственного переворота в городе [великий герцог бежал, и было создано временное правительство] договор с вами? Ради бога, ниши мне обо всем! Я живу в смертельной тревоге не столько за сегодняшний, сколько за завтрашний день. Заклинаю тебя, ни во что не вмешивайся, помни, что ты теперь отец! Будь осторожен и не высказывай открыто своих суждений».

Наступил май. Девятый месяц беременности, а Клементина продолжает играть. Играет, невзирая на страшную усталость, невзирая на постоянное беспокойство о Томмазо и непрерывную заботу о будущем. Чудо воли! Порою ей кажется, что она изнемогает, но силы

поворачиваются к пей, как только она берется за перо, чтобы писать ему.

«Неужели ты хочешь идти на войну? — в отчаянии вопрошает Клементина 11 мая. — Бога ради, не шути этим! Скоро я буду во Флоренции!» Но из письма от 13 мая видно, что и ее захватила градиозность событий: «Меня сильно взволновало твое описание высадки пьемонтцев в Ливорно и той торжественной встречи, которую им оказали! Все, кому я рассказываю об этом, тоже очень взволнованы. Папа просто был вне себя от радости. Здесь никто ничего не знает, ибо сообщения о политических событиях сильно запаздывают».

29 мая. В письме ни слова о войне. Мы слышим только голос матери.

Вот как все произошло. Клементина поехала в Чивитавеккью, чтобы оттуда морем плыть в Ливорно и добраться до Флоренции ко времени радостного события. По разным причинам ее отъезд задержался, и младенец появился на свет в Чивитавеккье. Это был мальчик, его решено было назвать Густаво в честь Густаво Модены, маэстро. Через три дня Клементина отправила ребенка вместе с кормилицей к отцу во Флоренцию. Она пишет: «Наконец-то бог даровал мне счастье получить от тебя долгожданное письмо! Теперь я чувствую себя лучше. Почтовые пароходы приходят сюда из Тосканы и отправляются обратно лишь по воскресеньям и средам... Значит, мой карапуз здоров? Дорога ему не повредила? Он поправляется? О, я уверена, что ты окружил его заботой; иначе разве я бы согласилась отправить его к тебе? И где ему может быть лучше, как не на попечении отца? Будь благословен!!! Господи, как я его люблю! А еще больше люблю тебя!!»

Пройдет немного дней, и она тоже приедет во Флоренцию, и всем ее тревогам настанет конец: она снова с Томмазо, с их малюткой, которого окрестили в церкви Сан Джованни.

В конце июня труппа Доменикони отправляется в турне. Разместившись в diligенсе, актеры кочуют по Умбрии, Марке и Романье. От Терни до Римини три дня пути. Томмазо по-прежнему во Флоренции. Он едет навестить Каролину Унгер-Сабатье. Знаменитая певица, оставив сцену, приобрела столь милую сердцу Боттичелли историческую виллу делла Гресса, расположенную среди холмов Треспяно. Туда съезжаются артисты и писатели со всех концов света. Клементину это больно задело потому, что Томмазо написал ей, будто бы (что, конечно, не могло быть правдой) он встретил там сплошное собрание мумий. «Я рада, что ты развлекаешься у *старой* синьоры Унгер. Невероятно, чтобы у этой синьоры бывали одни ста-

рухи!!! И не так она глупа, чтобы ей не нравились красивые молодые люди!»

Это не единственная вспышка ревности. В другой раз, узнав об успехах Томмазо у дам (успехи эти были не только платонические, внебрачные развлечения повторялись весьма часто и не всегда оставались тайной) и отвечая на его иронические отписки, она раздражается тирадой: «Ты жалуешься на мою ревность, на мои постоянные сомнения? Отлично, отныне можете быть спокойны, я не буду больше надоедать вам; более того, прошу вас подробно описывать каждую победу, *невинную и не невинную!* Уверяю, мне доставит величайшее удовольствие знакомство с вашим дожуанским списком! И заранее клянусь, что с моих уст не сорвется ни единой жалобы; напротив, я почту за счастье быть избраницей человека, который кружит голову стольким женщинам!!! Пусть все идет своим чередом! Так мы будем счастливее, не правда ли? Следует быть сдержаннее... не желать невозможного... и не давать сердцу воли! Это вышло из моды. Итак, договорились!! Ты доволен?»

В письме, посланном через несколько дней из Терни, вновь идет речь о Рисорджименто и о войне: «Среди жителей Романьи большие смуты. Начинается что-то очень серьезное. Говорят, что в Перудже происходят стычки между народом и папскими солдатами». Это «междоусобицы» 1859 года. Густаво Модена отказывается последовать призыву Гарибальди, считая, что тот изменил идее республики, придя на помощь королю, и ждет знака Мадзини. А Эрнесто Росси освистан генуэзскими патриотами, так как после успешных гастролей в Вене, — что ему вменили чуть ли не в политическое преступление, — он отказался выступить в злободневной пропагандистской драме Ипполито д'Асте «Тереза Маццанти».

В начале июля Клементина приезжает в Римини. Она счастлива: к ней привезли маленького Густаво. И другая радость переполняет ее романтическое сердце: «Если б ты знал, что испытала я, переступив порог моей уборной. Там родилась папа любовь! Там ты впервые поцеловал меня! Каждый вечер, входя в эту комнатку, в это святилище, я чувствую себя словно в раю! Я вспоминаю все пережитое нами здесь — украдкой — и живу! живу хотя бы в эти минуты!»

Осень 1859 года: долгие три месяца в Риме Клементина выступает в новой пьесе местного автора Луиджи Дасты «Эрминия певица». Пьеса хотя и не нравится ей, но пришлась по вкусу зрителям и надолго осталась в ее репертуаре. С большим успехом идет мелодрама Деннери и Мальона «Мари-Жанна». На представлении «Елизаветы» Джакометти зрители, к возмущению актрисы, устроили обструкцию

из-за того, что центральным образом пьесы является королева Англии, «деспот на троне».

Томмазо в Сицилии, и она, как обычно, томится беспокойством. Ходят слухи, что в Палермо сражаются и что революция «уже сильно продвинулась». Он, как всегда, успокаивает ее. Спустя всего несколько дней положение в Риме становится кризисным, что отражается и на театре. Постановка нашумевшей пьесы Леоне Фортиса «Сердце и искусство», где Клементине пришлось играть, вызвала осложнения.

Она пишет Томмазо:

«Неправда, что папа бежал. Он несколько дней пробыл в Порто д'Анцио, а затем вернулся в Рим... Говорят, что французы собираются уйти отсюда, однако никто этому не верит. Вообще ходит столько разных слухов, но что из них верно?.. Ты знаешь, меня хотели оштрафовать за одну реплику в «Сердце и искусстве», но смилостивились. В результате вызвали в викариат, но я не пошла, а послала отца; он вернулся с радостной вестью, что *на этот раз меня помиловали*. А вот с баритоном Панкани получилось хуже: после четвертого представления «Риголетто» спектакль запретили, и Панкани уплатил десять скуди штрафа».

7 ноября: «Вчера шла новая комедия Луиджи Дасти «Городские состязания». Она очень понравилась и правится даже мне... Идея прекрасна; она крепко связана с происходящими событиями, и потому пьеса имеет больший успех, чем того заслуживает. Сегодня вечером хотели дать повторный спектакль, но его запретили. Будем играть «Безумную из Тулона»¹. Недавно ставили (еще одна новинка!!!) «Двух сержантов». Ты не можешь себе представить, что делалось в зале во время второго акта! Казалось, все поскользилось с ума! Увы, кто знает, сколько нам придется еще все это терпеть!»

Последние дни пребывания в Риме. Она долго искала квартиру на время карнавала, когда Томмазо придет сюда с труппой Дондини, и нашла прекрасные семь комнат на площади Ротонды, рядом с театром «Каприлика», за двадцать пять скуди в месяц. Клементина напряженно работает, готовясь к последним спектаклям. «Мне запретили все! Я дошла до того, что от злости готова была отказаться от бенефиса... Сегодня в шесть утра я уже зажгла лампу и работала, как каторжница!..»

Дождливым, ветреным декабрем труппа Доменикони отправилась в дилижансе из Рима во Флоренцию. Стоит ознакомиться с описанием этого полного приключений путешествия.

¹ «Безумная из Тулона» — пьеса Аликса, Лакоста и Лефевра.

«30 декабря. Наконец-то мы во Флоренции, и не без мучений! Какая ужасная поездка, мой Мазо! Вместо того чтобы провести в пути 28 часов, мы потратили больше 40! Дороги совершенно размыты ливнями. Ежеминутно мы рисковали опрокинуться! В дилижансе переправляться через эти бурные потоки было немыслимо; всем нам пришлось выйти, и мужчины переносили нас на руках одну за другой на тот берег, переходя потоки вброд. Вообрази ужас наших женщин! Я больше всего дрожала за мое маленькое сокровище, который даже не дышал, бедняжка! Бедный синьор Луиджи устал и вывихнул руку... Одним словом, мерзкая, отвратительная поездка! В дилижансе было так тесно, что мы сидели почти скорчившись. Я была в одном купе с мамой и Эльвирой Морелли, но так как она себя укутала и обмотала чем можно, то, чтобы ей было удобнее, мы тесно прижались друг к другу. Добравшись наконец сюда вчера в десять утра, полумертвые от усталости, мы не могли играть и начнем лишь сегодня вечером».

Клементина сняла квартиру на Пьяцца дель Дуомо, 6239, на третьем этаже, в двух шагах от театра «Кокомо» (ныне «Театр Никколини» на виа Риказоли). «Прекрасное помещение, светлое, веселое, недорогое и удобное».

В театральную уборную ее приходили приветствовать выдающиеся критики и писатели. Шли спектакли: «Клевета», «Памела в девишском платье», «Жизнь в розовом цвете», «Эрминия невидца», «Дачная лихорадка»¹, «Пиан деи Толломи», «Фьяммина». Клементина пишет, что для бенефиса она возьмет «Даму с камелиями» и уже приобрела «два платья, просто великолепные... представь себе, что они оба обошлись мне всего-навсего в пятьсот франков [для того времени это было действительно фантастично дешево]. ...Ты увидишь, как я буду шикарна! Ну и что ж! ведь вы, синьор щеголь, сделали себе роскошную кирасу для «Кориолана»? А я себе — две кирасы для «Камелии»... Две — потому, что хочу превзойти вас!!»

Но о спектакле «Дама с камелиями» в письме из Флоренции нет ни слова. «Камелия», так Клементина называет пьесу для краткости, — основная тема писем из Болоньи, где трушша играет во время карнавала, в театре «Корсо». Драма Дюма стала для Каццолы одним из самых незабываемых триумфов в ее жизни.

«Спроси Тибери, — пишет она 5 января 1860 года Томмазо, переехавшему в Рим, — какой был прием! Он один может рассказать тебе всю правду. Меня засыпали роскошными букетами... поистине роскошными! Один, огромный, весь из *белых камелий*, был перевязан

¹ «Дачная лихорадка» — комедия К. Гольдони.

нарядной лентой, а на ней золотой браслет, просто чудо, с запиской: «От трех лож просцениума». Браслет удивительно изящен и красив; уверена, он тебе понравится...».

То был поистине золотой сезон. Каждый вечер пятьсот зрителей наполняли театр. Большая часть билетов была распродана за неделю вперед. Клементине панес визит маркиз Пеполи, губернатор города. Графиня Эрколани настойчиво приглашает ее на свои приемы и просит, чтобы все свободные вечера артистка проводила в ее палатце. Приходится под разными предлогами отклонять эти приглашения, ссылаясь на то, что отец занят в театре и не может ее сопровождать. Ее светские успехи были не меньшими, чем артистические.

Однако Клементину разочаровали вкусы болонской публики, обычно такой тонкой и требовательной. «Здесь имеют успех вещи трескучие, поверхностные! В самом деле, я с некоторых пор не узнаю здешних зрителей. Быть может, на них действует шум сражений и они хотят видеть то же и на сцене!»

Зато она утешена посещением одного поэта: «Видела вчера вечером в театре поэта Даль Онгаро; он выразил большое желание, чтобы мы поставили его «Бьянку Капелло», чудесную драму в стихах, — и бы охотно в ней сыграла. Сегодня утром он сам пришел, чтобы прочитать ее мне и синьору Доменикони... Мы долго и о многом говорили, и он сказал, что в Париже организуется театр иностранных актеров. Как только этот прекрасный план будет осуществлен, добавил он, было бы очень хорошо, чтобы я выступила там на открытии итальянской прозаической драмы. Я ответила: это будет нетрудно сделать, если меня пригласят одновременно с синьором Сальвини. Он прервал меня и сказал дословно следующее:

— Тогда по рукам! Сальвини слишком хорошо был принят Парижем, чтобы он не захотел вернуться туда».

В тот же вечер ее навестил еще один известный человек, Паоло Фамбри, писатель и венецианский патриот. «Я виделась в театре также с Фамбри, который чудом избежал смерти... впрочем, он остался тем же толстяком. Здесь он на военной службе, с ним его жена, она обещала навестить меня. Ему все известно о нашей любви... да и кто об этом не знает? Все остальное я расскажу им сама».

Фамбри беседовал с ней также и о войне, и вот она опять полна тревоги, что Томмазо даст вновь себя увлечь, как в 1849 году.

«Мазо, богом тебя молю, не вмешивайся! Я знаю твою одержимость и храбрость... но сейчас не время для тебя!..»

Клементина начинает заниматься французским языком. Уроки ей дает отец сторожа при театре «Корсо», бывший преподаватель в лицеях Вены и Лондона. Она пишет Томмазо о новой труппе, которую

тот хочет создать на сезон 1861/62 года. Ему нужны ее советы, и она с радостью их дает: «Чезаре Росси — отличный характерный многоплановый актер [впоследствии прекрасный «резонер» и директор трупп]; Франческо Чотти — хороший «аморозо», но лишь в комедии и драме, для трагедии, как мне кажется, у него нет данных [она оказалась права: Чотти действительно стал превосходным актером на амбула первого драматического героя]; я бы отдала предпочтение Клотильде Вергани, она имела большой успех в ответственных ролях «матерей»; Аделаида Тессеро [тогда совсем юная] может играть «инженю», но не более того».

Томмазо посылает Клементине в подарок платье и обещает ей также обручальное кольцо.

«Я с радостью обновлю платье, которое ты мне посылаешь; оно должно быть очень красивым, ведь оно понравилось тебе, а у тебя столько вкуса... Но скажу правду: еще больше чем платью, я буду рада *кольцу!* О, оно будет мне дорого бесконечно! Платье со временем износится... Кольцо будет со мною всегда!.. Но ты должен сам, своими руками надеть мне его на палец, и оно останется там, даже когда меня не будет!!»

Настал пост. Труппа Доменикони проводит в Болонье и этот сезон, а Томмазо приехал к Клементине, чтобы побыть с нею до своего отъезда в Неаполь, где во «Фьорентини» сезон начинался, по обыкновению, не раньше вербного воскресенья.

Договор с Адамо Альберти, скрепленный печатью Королевства обеих Сицилий, гласил, что Томмазо Сальвини является «абсолютным первым актером и благородным отцом, с правом выбора роли в каждом и любом спектакле», получая вознаграждение в размере шестнадцати тысяч австрийских лир. Был в этом документе один примечательный пункт, безоговорочно исключавший из репертуара «комедии синьора Паоло Феррари». Еще одно подтверждение упорства Томмазо!

Со времени первого злополучного опыта во «Фьорентини» прошло четырнадцать лет. Шестнадцатилетний юноша, безжалостно освищенный «второй аморозо», актеришка, живший на чердаке и штавшийся ломтем хлеба с арбузным соком, возвращался в Неаполь в расцвете молодости и сил, в ореоле национальной славы. И, безусловно, получая шестнадцать тысяч гонорара, он мог «питаться на собственный счет» (согласно контракту).

Все же у него были основания бояться здешней публики, этой странной публики *искушенных знатоков и завсегдатаев*.

Почти ничто не изменилось в театральной жизни Неаполя. Мало перемен произошло и в труппе «Фьорентини». Двое умерли: Джован

Баттиста Препьяни и Пьетро Монти. Новый директор Адамо Альберти придерживался более широких взглядов, хотя ценил преимущественно радости бытия, предпочитая деревенский досуг трудам сценическим. Первой актрисой была Фаучи Садовски, хотя и постаревшая, но по-прежнему полная находчивости и юмора. Зато другие... Уже пережил себя Луиджи Маркионни, в честь которого было принято ставить время от времени такую страшную, как «Сибирские изгнанники» и «Светочи Розенберга». Еще «держались на посту» одряхлевшая Луиджа Альберти и неразлучные Северо и Эрико Альберти, «превратившиеся в живые мощи». В амбула героев-резонеров, которое всегда занимали в этом театре подлинно выдающиеся исполнители, вот уже десять лет как подвизался Луиджи Таддеи, знаменитый Отец Горио. Из любопытной заметки Рази мы узнаем, что он «бросал в зрительный зал концы фраз и двигался по сцене, как балерина». Своеобразный, блестящий актер, теперь большой и совсем навший духом, он стал тенью самого себя. Рядом с этими, когда-то могучими столпами отряд молодых был весьма невелик: среди них первенствовал второй сын Луиджи Вестри — Анджело, с которым Томмазо вскоре свел дружбу.

Все эти актеры, исключая новичков, несколько напоминали сосьетеров «Комеди Франсез»: они жили на проценты с приобретенной славы и традиций, не опасаясь конкуренции, благодаря ежегодной субсидии бурбонского правительства. Вот пример того, насколько крепки были традиции семейств, имевших в театре постоянный абонемент, который переходил от отца к сыну. В брачный контракт нередко включалось обязательство, предоставлявшее молодой супруге ложу в театре «Фьорентини». Легко представить себе, что в подобной замкнутой, *пристрастной* обстановке укоренился обычай создавать и опорочивать по произволу репутации актеров, особенно приезжих из других областей, пришельцев, — как принято было говорить, «из Италии».

Замкнут и ограничен местным патриотизмом был в Неаполе также круг художественной и литературной журналистики. Тот создавал «Омнибус», который по влиянию соперничал с самыми популярными театральными газетами того времени. Возглавляемый Виценцо Торелли «Омнибус» так настойчиво раздувал успехи Акилле, то есть Торелли-младшего, что в один прекрасный день, когда директор протянул номер газеты местному драматургу, герцогу Прото ди Маддалони, отличавшемуся своим остроумием, тот произнес экспромт в мартеллианских стихах:

Это не омнибус. Торелли, по кабриолет:
Его вы с сыном заняли, другим там места нет.

Не без оснований, следовательно, Томмазо Сальвини опасался предвзятости настроенной неаполитанской публики. Тем более что, когда перед ним встал вопрос, какую пьесу взять для своего дебюта, он неожиданно оказался в затруднении. И вот почему.

Согласно условиям контракта, имея право выбора, он сказал Адамо Альберти о своем намерении поставить «Заиру».

— Для «Заиры» у меня нет декораций, друг мой, а было бы не-solidно давать спектакль в убогом оформлении.

— Тогда я выступлю в «Арфистке».

— Но, дорогой Томмазо, Фанни Садовски, наша чудесная Фанни, еще не овладела ролью.

— Ну, ничего. Я сыграю «Ореста». Ты доволен?

— Тут беда другая. Заболел Микелино Боцци, а ведь он — наш Пилад.

— Что же, потерпим. Оставляю выбор за тобой.

Секрет был прост. Адамо Альберти имел свои причины противиться тому, чтобы Томмазо дебютировал в трагедии. Причины эти, по правде говоря, были в прямом противоречии с тем, что Томмазо пригласили как трагического актера. Прислушаемся к свидетельству Ядро: «Для замены Сальвини Альберти заключил договор на целых три года с Акилле Майерони; боясь подорвать его репутацию и тем поставить под угрозу будущее, он не хотел допустить, чтобы Сальвини в своих лучших ролях завоевал прочный успех у публики».

Так Альберти добился, что выбор для дебюта пал на «Памелу». Трагик должен был впервые предстать перед публикой в гольдониевской комедии и, в довершение всего, без участия примадонны, так как возраст Фанни Садовски уже не позволял ей показаться в роли Памелы. В труппе возникли серьезные разногласия по поводу выбора пьесы. Казалось, что провал неизбежен. Против ожидания, спектакль прошел как нельзя лучше. Зал был переполнен. Присутствовал королевский двор и весь артистический и литературный мир.

Удивительное дело. Из высказываний критиков того времени явствует, что публику, столь сильно приверженную к условностям, покорила именно правдивость артиста — правда жеста и дикции, и, как пишет Пиччини, «элегантность, мягкая величавость, нежность, застенчивость, веселость и пылкость».

Никто, мне кажется, не дал более точного и убедительного объяснения этому успеху, чем наш современник Марио Феррини, который недаром был сыном знаменитого критика Йорика:

«Сальвини был в восторге от исполненного изящества и благородства образа лорда Бонфила. Он создавал его со вкусом, с нас-

лжждением; он наслаждался, играя как бы под сурдинку; его исполнение было изысканным и легким, подобно фехтованию на фьореттах¹ [ведь он умел фехтовать не только словами, но шпагой, саблей, тростью и... дубинкой]. Сохраняя обаятельность, он умел становиться смешным, смешным с налетом юмора, как истый англичанин. Этот громадный человек, великодушный и добрый, сознает свою слабость и бессилие перед девушкой, всецело завладевшей его мыслями. Он томится, думая, что попал во власть безродной служанки. Еще больше мучает его то, что Памела избегает его взгляда, и он ломает себе голову над тем, как спасти и честь и любовь. Все это было выражено с таким аристократическим изяществом, которое трудно себе представить.

Но подлинным шедевром была немая сценка в последнем акте, когда в ходе рассказа старого Эндрю лорду Бонфилу постепенно открывается благородное происхождение Памелы. По игре Сальвини можно было догадаться о прошлом обоих, об их настоящем и о желанном будущем. Радость, надежда на счастье, сперва робкая, потом все более крепнущая, но сдержанная и гордая, выражалась лишь в глазах, сиявших сквозь застилавшие их невольные слезы.

Вслед за ним начал смеяться и плакать партер. Все почувствовали, что эта легкая и как будто несложная комедия — настоящий шедевр, исполненный светом ясной, здоровой, чистой жизни. Пьесу окрасила и озарила не беззаботная молодость Памелы, а внутренняя радость лорда Бонфила. И спектакль завершился таким порывом всеобщего восторга, что, казалось, сердца зрителей трепещут, объединенные атмосферой любви.

Мы привели эту выдержку также из-за одного интересного совпадения. Спектакль, описанный нами, состоялся в 1859 году. Марио Феррини видел Сальвини в «Памеле» в 1893-м. Прошло целых тридцать четыре года, и, однако, именно эту немую сцену последнего акта наш старший современник называет «маленьким шедевром», тем самым утвердив триумф во «Фьорентини». Именно во время рассказа Эндрю, когда лорд Бонфил почти безмолвно вникает старику, отзываясь на его слова лишь жестом и мимикой, неаполитанская публика, по свидетельству критики, разразилась такими долгими восторженными овациями, что победа Сальвини уже была вне сомнений.

Итак, Неаполь тоже был покорен. Рухнули все предубеждения, и Адамо Альберти вынужден отныне позволить своему первому актеру выступать в трагедии, чему он так упорно противился.

¹ Фьоретты — тонкие эластичные шпаги с тупым концом.

«Орест», «Заира», «Гамлет» — успех растет от спектакля к спектаклю; имя актера известно каждому неаполитанцу. Томмазо кумир этой экспансивной, капризной публики. Его общества ищут, за ним ходят следом, его ласкательно называют «нашим любимчиком Сальвини».

Триумфальный сезон во «Фьорентини» отмечен созданием одной из тех ролей, которые в течение долгих лет составляли славу артиста. Это был Ингомар.

Некий немец, влюбленный в театр, принес ему странную драму под названием «Сын лесов». Драматурга звали барон фон Мюнх-Беллингаузен. Родился он в Кракове, жил в Вене и писал под псевдонимом Фридрих Хальм. Он был известен преимущественно как автор драмы «Равеннский боец».

Томмазо ничего не слышал ни о Фридрихе Хальме, ни о Мюнх-Беллингаузене и не знал ни одного немецкого слова. Вообразите же себе его встречу с этим решительным господином, который явился, держа рукопись пьесы, и, видя затруднительное положение, попытался прочитать свое творение по-немецки, время от времени комментируя его на неудобопонятном итальянском языке.

Беседа, вероятно, была весьма сумбурной. С одной стороны проситель, церемонный, но настойчивый; с другой — актер, которому от этого авторского чтения поначалу казалось, что перед ним бесцветная «философическая» драма, и он нетерпеливо ждал, когда же все это кончится.

Однако Томмазо быстро уловил и оригинальность сюжета и национальные особенности характеров; они увлекли его своеобычностью и высоким драматизмом. Образ Ингомара, варвара, в котором живут герой и романтик, показался ему интересным. Одним словом, он почувствовал, что это «роль», и решил рискнуть. Один из его друзей, неаполитанский ученый Джулио де Костер, взялся за перевод, а сам Томмазо читал ему вслух каждую фразу героя пьесы, «чтобы придать его речи ту грубоватость и резкость, тот варварский колорит, который ярче всего выявлял его характер».

Публика живо приняла спектакль. Бурные аплодисменты положили начало длительному успеху драмы как в Италии, так и за границей.

Образ Ингомара стал первым из созданных Сальвини «особых» (согласно определению Марио Ферриньи) персонажей. Несколькоми годами позже Луиджи Капуана писал: «Фридрих Хальм — псевдоним барона Мюнх-Беллингаузена, писателя, который с наибольшим основанием слышет «объективным» среди столь расползавшегося в Германии субъективизма. Но объективность его относительна. Не всегда

Хильму удастся ее сохранить: нередко перед нами мыслитель, философ, который с помощью художественного силлогизма стремится доказать некую идею, и тогда его персонажи не более чем отражение мыслей самого автора.

«Сын лесов» проникнут идеей победы цивилизации над варварством, победы духа над материей, благородных и добрых чувств над дикими и грубыми инстинктами. Драматург сталкивает тевтонского варвара, гладиатора и юную гречанку из Фокийской колонии (ныне Марсель).

Образы Ингомара и Партении обрисованы рукой опытной и с незаурядной силой. Действие разворачивается без скачков, плавно нарастая. Разве что кое-где встречаешься с явно надуманными положениями, но чаще перед нами ситуации прекрасные в своей безыскусственности. Однако Ингомар, Партения и события, с ними происходящие, все же недостаточно объективно очерчены, чтобы скрыть движущую ими руку автора.

Томмазо Сальвини — превосходный Ингомар. В создании этой роли ему помогает не только его артистическое мастерство, но и его геркулесовское сложение...»

Что до особенностей исполнения, то обратимся к Луиджи Рази, так много страниц посвятившему анализу образов, созданных Сальвини: «Во втором акте «Сына лесов» Партения пытается посвятить Ингомара в таинства любви, но он неожиданно прерывает ее: «Не понимаю, продолжай!..» О, это «продолжай!» Дрожь каждый раз охватывала зрителей... Кто еще мог вот так, как он, одним лишь словом, междометием, восклицанием, одним вздохом потрясать сердца?!»

Художественное мастерство, могучая фигура, поразительное владение словом и даже одним простым восклицанием — все это уже достаточно избитые места в статьях, посвященных Томмазо Сальвини. Нам кажется, что секрет воздействия некоторых его ролей надо искать не столько в физических данных и прославленной технике артиста, сколько в другом — более личном, интимном, потаенном. Мы думаем, что в образе, подобном Сыну лесов, он видел — и это отнюдь не парадокс — отчасти самого себя. Не потому, что дичился любви, но, без сомнения, потому, что в своем горделивом одиночестве художника пренебрегал всем, что мешало его успеху и становилось на его пути. Любовь пришла к нему неведомая и даже нежеланная, явление далекого и чуждого мира. Она поразила и ранила его, считавшего себя неуязвимым. Незаметно, повелительно подчинила себе, так же как завоевала и подчинила она варвара Ингомара, чье сердце забилося впервые. Клементина, далекая и такая близкая, стала для него Партенией,

как прежде была его Дездемоной: нежность, победившая силу, цветок, покоривший титана.

Где ты теперь, Клементина? Далеко, о, как далеко, — в Турине, в театре «Кариньяно». Там в апреле Леопольдо Маренко читает ей драму в стихах «Марчеллина», которую он написал для нее. Там, на Пьяцца Кастелло, в гостинице «Качча реале» ее часто навещает брат Томмазо Алессандро Сальвини со своей женой Маргеритой Вилла. Он играл здесь с собственной труппой и принес ей однажды два букета камелий и два совета в ее честь (безумец!). В Турине соревнуется довольно много трупп, начиная с популярной «Джербино», с Дондини и Эрнесто Росси, который произвел фурор своим Гамлетом.

Клементину буквально осаждают авторы и актеры: «На каждом спектакле мы имели *честь* видеть у себя Маркионни. В свободные вечера нас удостаивает своим посещением синьор Росси! Чего же больше? Синьора Модена собирается посмотреть меня, а может быть, придет и Он!.. Я заранее волнуюсь при мысли об этом... Ежевечерне десять-двенадцать лож набиты актерами. И я работаю на совесть не столько ради зрителей, сколько ради *тех*, кого ценю выше, чем зрителей!.. Морелли и Белотти очень разгневаны на туринцев за то, что при выходе на сцену они приветствуют одну меня...»

Столица Пьемонта, со всеми этими труппами, с присутствием в ней того, кто всеми признан как Маэстро, казалась в эти дни также центром драматического искусства.

И письма Клементины доносят отзвуки этой яркой, а порою тревожной жизни артистов.

Ей захотелось посмотреть восемнадцатилетнюю Аделаиду Тессеро, игравшую в пьемонтской труппе Тозелли в театре «Д'Анжен» и о которой уже начинали говорить. «Тессеро много обещает... она добьется успеха потому, что в ней виден большой ум... артистический дар; но она слишком молода... у нее почти нет груди... ей еще надо подрасти... сформироваться всячески и во всем. Не ее вина, что она еще очень неопытна — это от молодости; а потому я решительно утверждаю, что она не могла бы занять амплу первой любовницы в твоей труппе, куда ты бы должен пригласить побольше «примадонн» на время моего отсутствия. В будущем я сама буду просить тебя взять ее, потому что, повторяю, из нее *получится* первоклассная «амороза», если только ее не испортят раньше в качестве «примадонны».

Пророчество оправдалось полностью. Известность Аделаиды Тессеро началась через два-три года с ее выступлений в итальянском репертуаре труппы Бонацци-Ведова, и постепенно она стяжала славу, которой теперь окружено ее имя.

Юная «амороза» выходит на дорогу. Умирает большой и молодой еще актер — Гаэтано Вестри, с которым Томмазо встретился в «Молодежной труппе» на заре своей карьеры.

«Бедный Вестри совершенно болен... он уже не играет! На днях он едет в Лион, где есть замечательный врач, умеющий лечить такие болезни. Мне кажется, что у него психическое заболевание; он все время жалуется на ощущение полной пустоты в мозгу! Наша труппа вместе с труппой Доиндиши обязалась оплатить расходы на его поездку и лечение. Как-то вечером ко мне пришла Тессеро с просьбой, чтобы я подписалась первая... Все это держалось в тайне и проводилось с большими предосторожностями. Он ни о чем не подозревает, думая, что это деньги по векселю, занятые Тессеро на ее имя. Дело само по себе очень деликатное в отношении такого артиста, как Гаэтано; так что будь и ты осторожен».

И время от времени — «секретная» информация: Брицци живет в интимной близости с другой женщиной, а потому Клементина может чувствовать себя застрахованной от какого бы то ни было давления с его стороны.

В мае Клементина уже в Равенне. После столицы Пьемонта она очутилась в глубокой провинции. На квартире у Алессандро Морелли мужчины играют в «терцильо», женщины — в лото. Какой же любовью пользовалась Клементина, если в этом патриархальном городке, в этой семейной обстановке отныне все, даже репертуар, зависело от нее, от состояния ее здоровья: со дня на день она ждала новых родов. И на этот раз она играет до последнего момента, но лишь в пьесах, не требующих напряжения: «Счастливые ревнивыцы» Жиро, «Блудный отец» Дюма-сына, «С мужчинами не шутят» Герарди дель Теста. Однажды пришлось прервать спектакль и отнести ее домой на руках с помощью отца, Морелли и Буонамичи. Но тревога оказалась ложной. Схватки начались в другой раз и опять в театре. Через час она произвела на свет девочку, «беленькую как жасмин» Эмилию.

Малютка родилась 22 мая, а 4 июня неутомимая Клементина пишет о том, что сыграла «Антигону» Альфьери, «чтобы заставить молчать этих равеннцев, жаждающих кишжалов и крови!»

Наконец настал июль — месяц отдыха вместе с Томмазо на берегу Неаполитанского залива.

Это был поистине счастливый отдых. Гарибальди завоевал Королевство обеих Сицилий; Неаполь ликовал, труппа «Фьорентини», избавившись от цензуры Бурболов, могла ставить патристические пьесы. Разрешено, наконец, даже на сцене кричать: «Вива Италия!» Томмазо Сальвини играет главную роль в «Ломбардской лиге» Ричьярди, посредственной, но полной благородного жара насмешки со-

чиненной драме, которая, невзирая на убожество стиля, идет из вечера в вечер.

Однажды в театре «Сан-Карло» состоялся экстраординарный спектакль — «Орест» Альфьери. В роли Электры — Клементина; Томмазо — Пилад; Акилле Майерони, красавец Акилле, с испанской бородкой и в широкополой шляпе — Орест; Бараккани — Клитемнестра. Поводом для спектакля была печальная необходимость оказать помощь Луиджи Таддеи, измученному болезнью и нуждой. Еще один большой актер, спутник Интернари в Париже, кончает жизнь в нищете. У кого-нибудь, возможно, сохранились в памяти стихи, посвященные ему за несколько лет до того острословом Гуаданьоли:

Мой стишок, гори светлее
для любезного Таддеи,
чтоб меля твое сиянье
заменяло в расставаанье.
Будь при нем, не отлучаясь,
новым шуткам обучаясь,
и повадке неманерной,
и веселости примерной,
в нем воспитанной с рожденья
родине для услажденья.
Вся Италия родная,
их со сцены принимая,
горести позабывает,
что давно се терзают!

Эта маленькая ода звучала теперь горькой иронией. Творец острот и шуток, которые, по словам поэта, «услаждали» Италию, лежал без сил, изнуренный болезнью. Нужно было устроить благотворительный спектакль, чтобы хоть на несколько месяцев облегчить ему жизнь.

Но не так-то просто все складывалось. Кто-то предупредил Томмазо Сальвини, что импрессарио театра «Сан-Карло» задумали извлечь выгоду из представления и собираются наложить руку на львиную долю сбора. Возмущенный Томмазо объявил, что снимает свое имя с афиш. Публика запротестовала. Актер держался твердо, пока, наконец, сам префект не пригласил его к себе. Сальвини поставил условие: он согласен играть, но выручка будет целиком передана ему.

Наутро после знаменательного спектакля, предотвратив подлый удар, он смог явиться к старику Таддеи и принести ему весь сбор: двенадцать тысяч лир.

Сентябрь — октябрь. Длительный и успешный сезон Клементины в Триесте в помещении небольшого, но изящного театра «Армония». А вот письмо Морелли к Томмазо, где он между прочим сообщает:

«Тед тронулся: газеты, к нашему удовольствию, много пишут о нас... В бенефис Клементины — овации: она играла в новой драме «Искусшение», а сегодня «Прошрое женщины» (обе в переводе с французского); уверяю тебя — не как журналист, — что *ни одна из наших актрис не смогла бы ее превзойти* в этих созданиях ее щедрого таланта, особенно во втором. Будь здоров, повелевай мною, приветствуй Вестри и ни о чем не беспокойся, я тебе брат и, разумеется, Авель!»

Но вот беда с этой неаполитанской почтой! Писем от Томмазо нет как нет. Клементина пережила «ужасный месяц». Чтобы хоть немного ее успокоить, на сцене вновь появляется Алессандро Сальвини, который уже был нами представлен в качестве доброго брата, дарующего радость.

«Сегодня пришло письмо от Сандро, прелестное, остроумное, я даже посмеялась немного. Слава богу! Он просит меня взять на себя труд и написать тебе от его имени, что согласен играть Ланчотто, Яго, Полидора и Уго в «Пию»... Если б ты знал, сколько забавного он мне пишет! Никогда не подумаешь, что это брат *серьезного* сеньора Томмазо Сальвини!..»

В том же письме, видимо, зная о его тревожениях в связи с созданием труппы, она нежно и заботливо, как преданная подруга, стремится успокоить его: «Не надо так тревожиться о будущем годе; больше смелости, черт побери! Я, женщина, должна внушать ее тебе? Я глубоко верю... В любую трудную минуту я всегда первая буду ободрять тебя! Помогать своими советами, если ты сочтешь меня способной и достойной! Помогать во всем и всегда, чтобы ты ни на миг не сдавался!»

И снова длинные письма из Генуи и Болоньи: из Генуи, где труппа провела ноябрь и декабрь, из Болоньи, где идет карнавальная сезон — наконец-то последний — перед тем как она соединится с Томмазо. Кончается 1860 год. И вновь, перемежаясь с описанием спектаклей и страстными словами любви, в письмах возникают политические и военные события:

13 ноября: «Почти каждый вечер меня посещают офицеры-гарибальдийцы, твои знакомые, передают приветы от тебя и, возвращаясь в Неаполь, уносят мои приветы тебе. Нет сомнения, что к посту разразится война за *освобождение несчастной Венеции*, но она будет короткой и решительной и не внесет расстройств в твои театральные планы, — вот увидишь. Напротив, если все, как можно надеяться, пойдет хорошо, ты начнешь свою антрепризу в очень благоприятное время, замечательное для всего искусства. Ты сам это прекрасно знаешь. Поэтому не падай духом, если некоторые условия тебе не нравятся; ты человек чести и оставайся им всегда».

17 ноября: «Итак, сегодня и завтра великий праздник для Неаполя! Счастливец, что можешь участвовать в нем! Теперь я тоже стала политиком... в полном смысле слова. Конечно! Я все время читаю газеты... Да и кто может остаться равнодушным к судьбе родины, когда наступает пора искупления? Воззвание *божественного Гарибальди* говорит достаточно ясно! Из него видно, что скоро, дай-то бог, всем бедам придет конец!»

9 декабря. Великое событие — театр посетил Верди.

«Знаешь, в одной из лож просцениума был Верди! С этого вечера он не пропустил ни одного спектакля... и если бы ты знал, сколько приятного он просил мне передать через одного из наших импресарио! Я поразила его! А ведь это непростая вещь — *понравиться (как артистка!!)* такому гению!! И, если только газовое освещение не обманывает, он показался мне красивым мужчиной. Он немолод, но его молодит гений... Он делает его ангельски прекрасным!! О, не пужно хмуриться! Итак: вы *кокетничаете* с неаполитанскими красотками, а я буду кокетничать с людьми гениальными, и более красивыми, чем вы... да, более красивыми!!»

15 декабря она описывает бенефис в пользу раненых гарибальдийцев: «О, мой Мазо, что делалось в театре! Просяному зернышку негде было упасть! Стихи, цветы, лавровые венки, портреты, иллюминация... Поверь, большего и желать нельзя... Стихотворение некоего Джулио Баррили, где говорится, что я очень талантливая молодая особа, посылаю тебе, так как, по-моему, оно весьма удачно; по крайней мере все такого мнения. Посылаю также стихи Ипполито д'Асте «Богоматерь Сицилийская», которые я читала с большим успехом... Д'Асте вне себя от радости. Сообщаю, что как твоему другу и весьма почтенному человеку я поручила ему быть *надсмотрщиком за соблазнительями нашей труппы*, которые только тем и заняты, что искушают меня... Ну так вот, несколько вечеров он меня охранял, а потом заявил: Передайте моему другу Сальвини, что я отказываюсь от поручения, ибо боюсь, это кончится тем, что я сам окажусь предателем!!!

...Хотелось бы знать, должна ли я непременно играть Далилу?! Я пожаловалась автору [речь идет о «Самсоне» Ипполито д'Асте], а с тобою, мой прекрасный Самсон, мы еще сведем счеты! И уж если я буду Далилой, то потребую подарка. Запомни это хорошенько.

Трогает нежной простотой письмо от 21 декабря — день святого Томмазо, — вложенное в цветы, которые она послала ни более, ни менее, как из Генуи в Неаполь: «Мне горько, что я не могу отпраздновать твои именины, как всем сердцем хотелось бы. А потому прими искренние пожелания счастья вместе с этими цветами. Они скажут,

как велика моя к тебе любовь! И в этот день я вновь торжественно
клянусь тебе в вечной верности! И вновь обещаю сделать твою жизнь
счастливой, в окружении любящих детей и преданной подруги!»

В январе известия из Болоньи: дети с ней, она взяла с собой и
«Эмилуччу... которая так хороша... настоящая пышечка». Клемен-
тина часто встречается с импрессарио Липпарини, который помогает
ей в хлопотах о новой труппе; у них опять «золотой» сезон, и добрая
сотня человек остается каждый вечер без билетов. Поставили новую
пьесу известного драматурга Гуальтиери «Сильвио Пеллико».

8 января: «Да, наш чудесный сон сбывается! Благодаря богу мы
здоровы, и я уверена, сможем заработать достаточно, чтобы дать об-
разование нашим детям! Это священная задача, и мы не должны
опасаться, что не выполним ее!!»

Эта зима стала памятной для Томмазо Сальвини и в связи с дру-
гим событием: в Неаполь приехал Густаво Модена.

Нам надо, однако, вернуться немного назад. Правительство Бур-
бонов запретило актеру-республиканцу и заговорщику въезд в сто-
лицу Неаполитанского королевства. Он до конца держался неприми-
римо, а после Виллафранкского мира и передачи Ниццы Франции
опубликовал на страницах «Либерта» безымянную заметку под на-
званием «Фейерверки и блинчики», где поставил к позорному столбу
и Кавура и прочие светила монархического Олимпа. Затем Модена
совершил вместе с труппой Тривелли короткое турне, оказавшееся
последним. Когда ему предложили во Флоренции кафедру декламаци-
и, что обеспечило бы его старость, он ответил отказом.

Теперь Густаво мог наконец увидеть Неаполь, не опасаясь пре-
следований. Он жаждал этого. Томмазо Сальвини настойчиво звал
своего учителя дать серию спектаклей, но зову ученика маэстро
упорно противопоставлял свои сомнения и трудности. 24 октября
1860 года он пишет:

«Из Болоньи, 24 октября.

Мой дорогой Томмазо.

Твое письмо от 17 пришло ко мне вчера, пересланное из Турина.
Благодарю от всего сердца за твои заботы обо мне. Я знаю от акте-
ров об условиях неаполитанских театров, поэтому я не собираюсь ни
подчиняться им, ни требовать, чтобы они подчинились мне. Я непа-
вяжу всякое подчинение. Мне хотелось бы лишь знать, может ли
сбор с двух дантовских вечеров [Модена имеет в виду исполнение
песней из «Божественной комедии»] покрыть расходы на поездку и
пребывание в Неаполе, откуда я бы хотел отправиться в Палермо
с той же программой и обеспечить себя таким путем на три зимних
месяца, не трогая моей скромной ренты. Вот почему я обратился по

этому поводу к моему другу Бруско-Оннис, который сам пришел к тебе, — и хорошо сделал.

Для этого моего наискромнейшего намерения очень подошел бы театр «Дель Фондо», где цену на билеты можно установить в один дукат (как сделала Ристори)... О «Фьорентини» не может быть и речи; мы с тобой знаем, сколь справедливы соображения, не позволяющие этому театру внедрять подобные hors d'œuvres¹; и потом могло бы создаться впечатление, что я проник тайком, почти навязав себя, а я не желаю, чтобы кто-нибудь даже заподозрил меня в этом.

И раз уж ты так щедр на любезности, то, пожалуйста, напиши мне снова в Турин, куда я вернусь через неделю. Великодушие, с которым ты предлагаешь выступить вместе со мной, мне чрезвычайно дорого, и я сохраню твое письмо как свидетельство твоей любви и душевного благородства; но ты связан контрактом, и мне пришлось бы считать себя обязанным твоим капокомико, а осторожному человеку следует избегать, елико возможно, ставить себя в зависимость, дабы избежать опасности оказаться неблагодарным в отношении тех, кто ему помог.

Джулия шлет тебе дружеский привет, а я обнимаю тебя от всего сердца.

Твой *Густаво Модена*».

Томмазо отвечал, что он начал переговоры с «Дель Фондо», где можно было бы начать дантовские чтения; он сообщил также, что Альберти возражает против подобной «академии» в этом театре и вновь предлагает Модене месячные гастроли во «Фьорентини», что для всех было бы праздником. Но маэстро не хотел и слышать об этом и шлет весьма выразительное письмо:

«Турин, 7 ноября.

Дорогой Томмазо.

Отвечаю на твое письмо от первого числа. В нем ты спрашиваешь о моих намерениях: я должен выехать в конце месяца, для выступлений там, где представятся хорошие возможности, а если не будет ни выступлений, ни «академий», я смогу барствовать. Благодарение дьяволу (он, ведь *красный* и его преследовал бог, который *синенький*²), я в состоянии истратить пару тысяч франков ради того лишь, чтоб увидеть Неаполь и потом... умереть. Месяц играть у «Фьорентини» мне совсем не подходит, так же как не подходит и Альберти,

¹ Закуска, добавочное блюдо (*франц.*).

² В оригинале bleu (*франц.*) — видимо, намек на синие мундиры французских солдат.

потому что я не хочу ангажемента ни в Неаполе, ни в другом месте и потому, что я задену совершенно законное актерское самолюбие, которое есть и должно быть у таких актеров, как ты, Таддеи и другие.

Я перестал заниматься искусством: даю время от времени там и сям hors d'œuvres для заработка и чтобы не трогать моих маленьких бережений; отказывался и отказываюсь от всех предложений, не связывая себя никакими обещаниями и вознаграждением со стороны капокомико и титулованных меценатов.

Все актеры пристают ко мне, требуя: «Собери труппу! сейчас настало время объехать Италию и стать фигурой...» и т. д. и т. п. Я помалкиваю и отвечаю так же, как мне ответил однажды великий герцог Польдо: «Знаете, я не хочу неприятностей!»¹ Ты за это бережись, пусть так: ты молод и еще не испытал, что оно такое, и это в порядке вещей; но ежели взялся бы я, уже испытавший все, меня стоило бы отколотить. Может быть, и ты запросишь когда-нибудь палки, чтоб тебя проучили.

Тот синьор, что приходил говорить со мной о поездке, не написал мне ничего. Бедняга! Ему, видно, нелегко. Он истинный патриот, из тех, что обречены на голод, невзгоды, на людскую неблагодарность, как Христос; ему предстоит трудиться попусту, ради святой цели толочь воду в ступе, черпать море решетом и метать бисер перед свиньями...

Прощай. Приедешь ли в декабре в Геную?

Обнимает твой Густаво.

Прибыв в декабре в Неаполь, Модена не без горечи убедился, что «манипуляции» импрессарио, «враждебные и глухие», как пишет Бонацци, приняли широкий размах. Это подействовало на него угнетающе, но он не хотел начинать борьбу, отчасти из-за своего физического состояния. Здоровье его становилось все хуже, и даже мягкость неаполитанского климата, длительные прогулки вместе с неразлучной Джулией ему не помогли.

Томмазо часто виделся с Моденой, приходя к нему по утрам на квартиру, которую снял для него на Вомеро. Ему удалось собрать труппу актеров, готовых играть с маэстро, но тот откладывал с не-

¹ Имеется в виду случай, описанный в одном из писем Модены к Джузеппе Сальвини. Он собирался выступить в Новом театре во Флоренции с чтением стихов, содержащих патристические намеки; министерство полиции Тосканы запретило их. Модена добился аудиенции у великого герцога Леопольда II и выразил ему горячий протест. Герцог терпеливо выслушал его и затем сказал: «Вы хотите читать стихи? Читайте, но знайте, я не хочу неприятностей!» (*Прим. автора.*)

дели на неделю объявление о своих спектаклях и наконец признался: «Дорогой друг, я стар; у меня уже нет желания выступать перед публикой, да еще такой, которая меня не знает. К тому же я через несколько дней возвращаюсь в Турин».

Это было досадным разочарованием: ведь неаполитанцы никогда не слышали голоса реформатора драматического театра.

Наставать было тщетно: Томмазо оставалось удовлетвориться тем, что маэстро обещал перед отъездом пообедать у него.

— Я приду, но с условием, что мы будем втроем: Джулия и мы с тобой.

Он сдержал обещание. Пришел хмурый, укутанный, невзирая на теплое утро, и часто покашливал. Но, заговорив о политике, разгорячился и успокоился, лишь когда речь пошла о новостях театра: герцог ди Винтиньяно умер недавно в Неаполе, его лебединой песней были стихи «Возвращения Христофора Колумба», с которыми Томмазо выступал на сцене; затем заговорили о «маркизочке», ее успехах в Париже и о Доменикони, «зашибавшем деньгу» в Болонье, как писал Густаво Модена его верный Калду.

Сальвини, естественно, старался перевести беседу на спектакли «Фьорентини». Он не решался расспрашивать учителя, опасаясь, что вечерами из-за плохого состояния здоровья тот неохотно выходит из дому. Но все-таки, набравшись смелости, спросил, не может ли маэстро сделать исключение и посмотреть его хотя бы один раз: ему так хочется услышать от учителя, сделал ли он успехи в искусстве, он был бы так ему благодарен за советы.

Джулия улыбнулась. Густаво Модена взглянул на него, и глаза его загорелись: «Я видел тебя!»

Он видел его и ничего не сказал? Но когда и в каких ролях?

— Я видел тебя в Гамлете и в Сауле.

Боже милосердный! Он дважды был в театре «Фьорентини», тайно, и даже не пришел к нему за кулисы. И никто об этом не знал. Плохой признак! Короткое молчание казалось Томмазо вечностью. Лучше бы он не задавал ему этого вопроса. Никогда еще не чувствовал он себя в такой степени учеником, который, дрожа, ждет приговора сурового и нелицеприятного учителя.

— *Так вот, старина: Гамлета можешь играть только ты! Четвертый акт «Саула» у меня лучше, но пятый лучше у тебя!*

Итак, «приговор» вынесен; для Томмазо он был дорожке всех суждений, всех аплодисментов. «Гамлета можешь играть только ты! Четвертый акт «Саула» у меня лучше, но пятый лучше у тебя!» Эти слова, как драгоценное нанутствие, сопровождали его всю жизнь.

15 января пришло письмо от Клементины: «Как радостно узнать о похвалах Модены! Он не щедр на хвалы и если ты их получил, то заслуженно. *Это важная оценка, и ты можешь гордиться ею.*»

И, наконец, последние письма из Болоньи, перед тем как для них начнется новая пора жизни. Секретарь труппы Караччоло уже снял им квартиру в Турипе, на виа По, удобную, близко от театров «Кариньяно» и «Джербино»: «Надеюсь, что ничто не нарушит нашего счастья и семейного спокойствия! Я хочу этого так же, как и ты. Боже, как сильно мне этого хочется!»

22 января: скульптор Бертелли, с которым она познакомилась у княгини Спада, взялся лепить с нее бюст; она позирует у себя дома, сидя у камина. Маркиз Пеполли, основатель газеты «Инкораджаменто», пригласил ее на бал, но она отказалась. «Он спросил, смеясь, о причине моего отказа, и я ответила, тоже смеясь, что дала обет не посещать в этом году никаких увеселений! Он добавил: вы дали этот обет *святому Томмазо?*..»

Она была крестной у дочурки Аламанно и Эльвиры Морелли, которую нарекли ее именем: Клементина.

23 января: «Мне есть что тебе порассказать: наша публика совсем обезумела. Вчера шла эта злосчастная драма «Петр Великий»¹... С самого начала раздались свистки. Когда вышли мы с Морелли, все стихло, и к концу третьего акта были даже аплодисменты... Но едва начался четвертый, последний, как снова свистки, свистки... и уже ничто не могло их успокоить! Морелли, рассердившись, весьма не любезно поклонился и покинул сцену... Занавес опустился под такие испуганные вопли, каких я в жизни не слышала! Зрители не желали расходиться, а Морелли не хотел выйти и попытаться их успокоить... Они ломали скамьи, кидали на сцену подушки с сидений... Свистела та часть публики, которая платит десять байокки, то есть лавочники... студенты... газетчики и драматурги... и все, кто заодно с ними; почему — ты сам можешь догадаться; они явились толпой, а у нас немало врагов среди тех, кто, запродав душу театру «Комунале», объявил нам беспощадную войну... Говорят, что плох репертуар; им бы каждый вечер подавай «Сердце и искусство», «Сен-Тропез», «Жизнь в розовом цвете» и т. п. От комедий — боже избави! особенно, если Гольдони... они даже имени его не хотят слышать!»

В письме, посланном днем позже, — объяснение происшедшего: «Вчера вечером все прошло хорошо. Мир заключен! Был пущен слух,

¹ «Петр Великий» — посредственная драма в 5-ти актах П. Деное и Ш. Оже.

что мы консерваторы, потому что не считаемся с обстановкой... Все это — дело авторов, чьи пьесы мы не захотели взять!»

27 января. Она вне себя от беспокойства, зная, что он болен и никак не поправляется: «Я зажгла лампаду перед моей маленькой мадонной, в которую я так верю... Я отнесла лучший букет цветов из тех, что получила в свой бенефис, мадонне делла Паче¹, чтобы она даровала мир нашей семье, особенно нам с тобой, ради нашего счастья и воспитания наших детей! Ты скажешь: как, букет цветов, полученный в театре, ты понесла в церковь? Да, и без малейшего сомнения, что этим я могла оскорбить, унизить святость намерения! Ведь эти цветы подарены мне с такими чистыми, искренними чувствами, что они не могут оскорбить божество!»

¹ Паче (итал.) — мир.

Глава пятнадцатая

ПЕРВАЯ ТРУППА САЛЬВИНИ

Прибытие в Турин ознаменовалось печальной вестью.

Томмазо Сальвини не успел распаковать вещи, как ему сообщили о смерти маэстро.

Густаво Модена вернулся из Неаполя в разгар зимы. Его хроническая болезнь легких серьезно обострилась. Он слег и спокойно ожидал конца: принимал друзей, беседовал с ними об Италии, той единой Италии, что была мечтой его жизни, пока неосуществленной, «о долго лелеемых надеждах и о так быстро наступивших разочарованиях». 2 февраля 1861 года, в один день с Эженом Скрибом и несколькими днями позже Карлотты Маркионни, он склонил голову на изголовье и простился с жизнью, которая, как справедливо сказано, была «живою драмой». Ему было пятьдесят восемь лет.

«У изголовья умирающего, — свидетельствует Анджело Брофферио, — шептала слова прощания любимая женщина. Рядом с ним была она в изгнании и в битвах, на политических собраниях и на сценических подмостках, полная любви, преданности, самоотречения, энтузиазма, на которые способны лишь ангелы на небе и любящие женщины на земле».

Томмазо отдал последний долг учителю: он нес его вместе с тремя другими актерами до самого кладбища. Кладбище было маленьким, могила совсем скромной, — вдалеке от храма Санта Кроче, где надлежало бы вечно покоиться его останкам, если бы родина чтила его так, как Англия чтит великого Гаррика, похоронив его в Вестминстерском аббатстве у подножия памятника Шекспиру.

В тот вечер театр «Кариньяно», где должна была начать выступления труппа, впервые носившая имя Томмазо Сальвини, был закрыт в знак траура.

Но уже на следующий день надо было браться за работу, а работа ждала труднейшая: объединить труппу актеров и актрис, никогда не игравших вместе, и выпустить не менее тридцати спектаклей, как то было обусловлено в договоре с владельцем театра Франческо Ригетти.

Вот состав труппы.

Актрисы: Клементина Каццола, Клотильда Вергани, Изолина Пьямонти, Эмилия Каваллини, Розина Верньер, Карлотта Ладзари, Ильдегарде Каццола, Клаудия Каццола, Каролина Каццола.

Актеры: Томмазо Сальвини, Алессандро Сальвини, Гаэтано Воллер, Гаэтано Кольтеллини, Альберто Верньер, Гульельмо Привато,

Луиджи Бьяджи, Джузеппе Ридзарди, Лучано Куниберти, Альфредо Пьямонти, Лучано Караччоло, Чезаре Вергани, Джованни Години, Джузеппе Каццола, Доменико Беффа.

Суфлер — Амато Ладзари.

Костюмеры: Чезаре Коласанти и Джорджо Бенинказа.

Администратор — Эрколе Беффа.

Труппа набиралась тщательно, осмотрительно, и результат был отличным. «Благородная мать» — классичная Вергани; «первая молодая актриса» — умная, темпераментная Изолина Пьямонти, которая окончила во Флоренции школу Берти; «вторая донна» — красавица Каваллини, только вышедшая замуж за «брильянте» Гульельмо Привато; «первый характерный» — Гаэтано Воллер, который, по словам Рази, не имел себе равных в «благородных ролях»; «характерный комик» — Гаэтано Кольтеллини; «первый молодой актер» — Луиджи Бьяджи, впоследствии он составил себе имя в качестве «первого актера» и создал роль Нерона в трагедии Пьетро Косса; и, наконец, Алессандро Сальвини. Рази пишет о нем: «Он казался маленьким рядом с величественной фигурой брата, но обладал выразительным лицом и красивейшим голосом: его прозвали «Сальвинетто»; он был блестящий характерный герой, исполнитель таких ролей, как папаша Марген (в «Корзине»), Людовик XI и великолепный Яго».

Эту большую труппу современники единодушно провозгласили «избраннейшей». В ней имелись исполнители на любое амплуа, и она могла свободно и с одинаковым успехом переходить от классической трагедии к комедии и фарсу. Перед нами перечень пьес, сыгранных в течение 1861 года. Он очень велик. Мы выберем лишь те, которые имели особенный успех.

Трагедии: «Отелло», «Гамлет», «Заира», «Саул», «Меропа», «Орест», «Франческа да Римини», «Джюльетта и Ромео», «Пиа деи Толмеи».

Драмы: «Арфистка», «Графиня Альтемберг», «Сердце и искусство», а также «Елизавета, королева Англии», «Око за око» и «Завещание несчастной» Джакометти.

Комедии: «Памела в девушках» и «Влюбленные»; «С мужчинами не шутят» и «Система Джорджо» Герарди дель Теста; «Жизнь в розовом цвете» и, наконец, «Безумная из Тулона» Аликса, Лакоста и Лефевра.

Первым спектаклем шла «Памела», и с тех пор вошло в традицию открывать ею сезон. За ней последовала «Заира». Томмазо не был в Турине несколько лет; Клементина завоевала общие симпатии в прошедшем году; интерес к их совместным выступлениям был очень велик.

Успеху и стечению зрителей способствовала также конкуренция: словно бы нарочно, в театре «Джербино» играла труппа соперника Томмазо — Эрнесто Росси, а в «Театре Скриба» толпа снобов и поклонников иностранщины превозносила французскую труппу Мейнадье с пленительной Эме Декле.

Незамедлительно возникли две партии: за Сальвини и за Росси. Ученики того же учителя, оба играли почти один репертуар, оба были в полном расцвете сил. Партии, не щадя себя, продолжали борьбу и вели бои не только в Турине, но и в каждом городе Италии на протяжении долгих лет. Ценнейший свидетель ее — известный актер Джованни Эмануэль. Он даже опубликовал полемическую брошюру «Росси или Сальвини?», выступая в ней как ярый сальвинист. Эта борьба партий питалась не только вкусами публики, но также соперничеством и полемическим задором критиков. В Турине особенно отличались четыре, как их тогда называли, «театральных фельетониста»: Джузеппе Гримальди из «Опиньоне», Анджелино Де Губернатис из «Диритто», Доменико Ботто из «Гадзетта ди Торино» и Акилле Монтиньяни — автор популярных драм «Брак в годы республики» и «Порочное воспитание».

Де Губернатис и Ботто были «россистами», Гримальди и Монтиньяни — «сальвинистами».

Эти господа всячески пытались поссорить соперников, которых не только не задевали их нападки, но которые от них лишь выигрывали. Однако самый яростный из четверки, Доменико Ботто, перенес спор в другую область, явно перейдя границы.

Он играл в Генуе как любитель и, по слухам, производил фурор в роли Доминго в «Арфистке». Однажды туда прибыл Сальвини и, выступив в драме Давида Кьяссоне, положил актера-любителя, можно сказать, на обе лопатки. Ботто был до такой степени задет, что надолго затаил обиду против артиста. С трудом верится, чтобы любитель был ущемлен успехом знаменитого актера, — это выглядит просто ребячеством.

Так или иначе, вот чем кончилось дело. Самого Томмазо Ботто не трогал, но в «Гадзетта ди Торино» он писал, что у Сальвини посредственная труппа, устаревший репертуар и что ему следовало бы брать пример с отличной труппы, для чего достаточно пойти в «Театр Скриба» и посмотреть актеров Мейнадье. Мало того, — он утверждал, что ни один итальянский актер не умеет читать стихи, и только французы владеют этим труднейшим искусством. Какое грубое заблуждение!

То было время расцвета в Италии «виртуозов» сценической декламации. Тогда, как и позднее, оставалось бесспорным, что, если

французы превосходили нас в изяществе и комедийном блеске, они никогда не смогли превзойти нас в трагедии из-за своего академизма и ложного пафоса.

Естественно поэтому, что позиция, занятая Ботто, казалась многим и неверной и беспринципной. Томмазо советовали не пренебрегать несправедливыми нападками, но ответить критику по заслугам. Однако он и слышать об этом не хотел. Пока речь идет о нем самом, как актере и директоре труппы, он твердо решил не обращать внимания на любые атаки.

Не вот появилась статья, автор которой подверг порицанию Клементину Каццолу — и как актрису и как женщину. Тут уж душевное равновесие оставляет Томмазо.

Он повсюду разыскивает Ботто: в редакции, в кофейне, даже на дому... Все тщетно, тот неуловим. Наконец он находит его на балемаскараде в Королевском театре и, оттеснив в коридор, подалее от публики, требует объяснить его поведение. Во-первых, с какой целью Ботто стремится посеять раздор между итальянскими и французскими актерами, тогда как итальянское искусство нуждается в одобрении и поддержке? Во-вторых, что заставило его избрать мишенью достойнейшую артистку, сделав ее жертвой лживой и низкой клеветы?

Нетрудно представить себе эту сцену: так и видишь проницательный взор Томмазо Сальвини, устремленный на Ботто, и жалкую фигуру «фельетониста», прижатую атлетом к двери ложи. Кажется, слышишь:

— Здесь не место для объяснений; и потом я никому не обязан что-либо объяснять. Это мое мнение. Недостойно прибегать к насилию.

— Насилие? Я только спросил вас о причинах, понятно? — И актер, взяв критика за шиворот, встряхивает его «разика четыре» и, ударя о дверь ложи, приговаривает:

— Вы невежа, нахал, наглец!

Затем он невозмутимо спускается в партер. Тот бежит следом и вне себя от ярости взывает к дежурным карабинерам: «Арестуйте этого бандита, этого жулика!»

Тут разразилась буря: буря ударов и тумачков обрушилась на журналиста. С трудом кому-то из публики удалось разнять их. В руках у Сальвини остались кусок жилета, клоч рубашки, половина белого галстука и часть золотой цепочки; он кинул все это в лицо обидчику и крикнул: «Чтоб ты знал, что я не вор!»

В результате — дуэль. Виноваты были оба. Ботто — выступив в печати с оскорбительными заявлениями, Томмазо Сальвини — позво-



Томмазо Сальвини
в роли султана Оросмана.
«Заира» Вольтера



Томмазо Сальвини
в роли Отелло.
Сцена на Кипре



Мавританский костюм

THE SATURDAY
PROGRAMME
AND
SKETCH BOOK

(Which, when it is introduced, is the FIRST PROGRAMME.)

LONDON · SATURDAY, JULY 3, 1875.

1 No. 11, Vol. II. Registered for TRANSMISSION BY POST.



SIGNOR TOMMASO SALVINI

(As "OTHELLO".)

Photographed from life by LOUIS APPEL, WHITEFIELD, 174, Regent Street.

Published by W. G. & Co., 11, Abchurch Lane, London, E.C. 4.

Программа
к спектаклю «Отелло».
Лондон, 1875 г.



Сцена из спектакля
«Орест» В. Альфьери.
В центре — Томмазо
Сальвини



Томмазо Сальвини
в роли Коррадо.
«Гражданская смерть»
П. Джакометти



Томмазо Сальвини
в роли Ингомара,
«Сын лесов» Ф. Хальма



Томмазо Сальвини
в роли Марко Краевича.
«Сербский геркулес»
Ф. Даль Онгаро



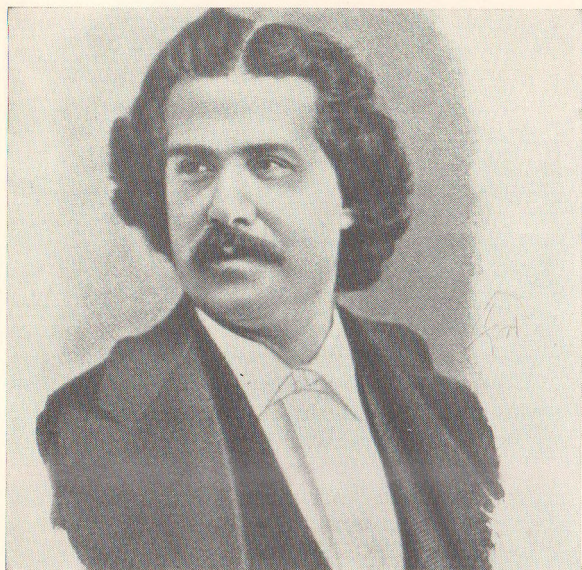
Томмазо Сальвини
в роли Ичилио.
«Виргиния» В. Альфьери.
Рисунок Ф. Папа



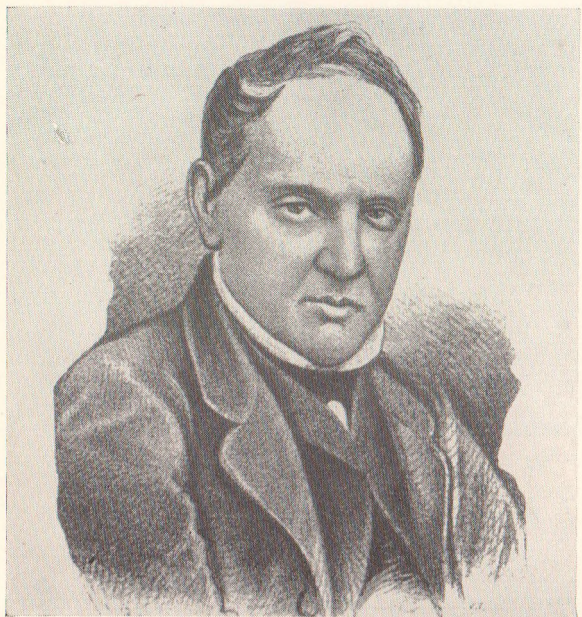
Томмазо Сальвини
в роли Самсона.
«Самсон» И. д'Асте



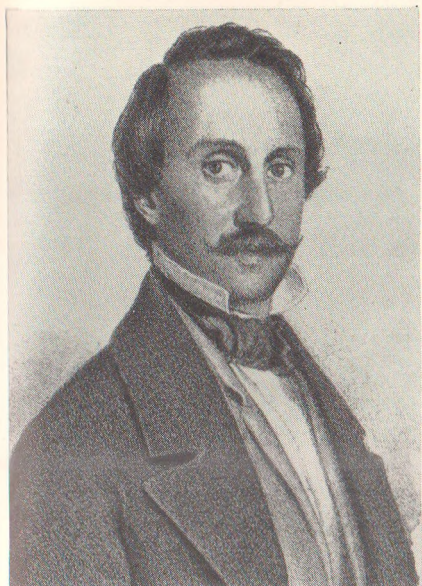
Сфинкс увековечивает
имя Томмазо Сальвини.
Дружеский шарж



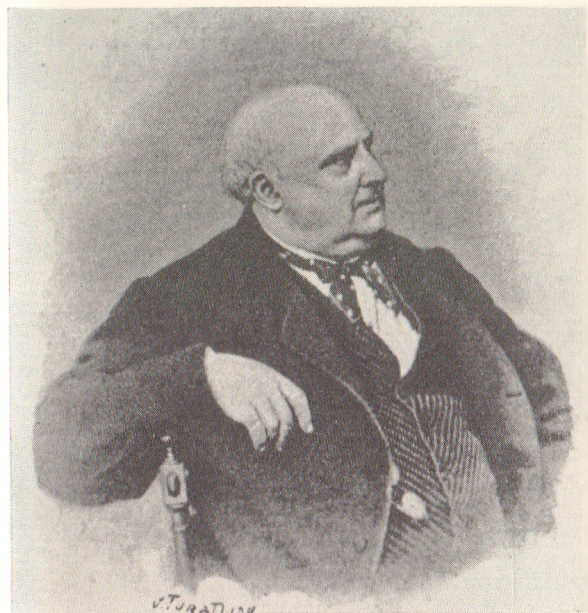
Эрнесто Росси



Луиджи Таддеи



Аламанно Морелли
Лунджи Белотти-Бон



Чезаре Дондини



Вирджиния Марини



Джачинта Пеццана



Элеонора Дузе
в роли Сантуццы.
«Сельская честь»
Дж. Верги



Элеонора Дузе



Реконструкция
сцены из спектакля
«Партия в шахматы»
Дж. Джавазы

лив нетерпимости и гневу увлечь себя за границы дозволенного, вместо того чтобы стать выше нападков критика.

Встрече противников предшествовал скандального характера «пролог». Накануне шел спектакль «Франческа да Римини». Когда на сцене появился Сальвини — Паоло, чей-то резкий свисток прорезал взрыв аплодисментов. В партере раздались выкрики: «Долой грубияна, вон его!» Полицейские стали выводить «свистуна», который заявил, что хотел отомстить актеру, оскорбившему в лице Ботто весь журналистский клан.

Дуэль происходила на самых жестких условиях. Место — близ стены Кампосанто. Оружие — сабли. Томмазо, блестящий саблист, казалось, играл с противником, как с мышью. Дважды он ранил Ботто в правую руку, второй удар в запястье был так силен, что Ботто выронил саблю. Продолжать схватку было невозможно. Однако Ботто не излечился от своего пристрастия к скандалам и дуэльной саморекламе: несколько лет спустя он пал жертвою «своего неразумного поведения», погибнув на очередной дуэли от pistolетной пули.

Другой эпизод, имеющий уже отношение к «проблеме» России — Сальвини, рассказан Анджело Де Губернатисом в одном из выпусков его «Блистательной Италии». Искренность изложения побудила нас привести здесь отрывок:

«Дуэль Ботто и Сальвини наделала шума, а у Монтиньяни были свои счеты с Эрнесто Росси.

В театре «Кариньяно», где выступали Сальвини и Каццола, должно было состояться представление новой драмы Монтиньяни «Рита». Эрнесто Росси поручил мне воздать ей должное («воздать должное» частенько означает в нашем мире пустить в ход чуточку силы). За мною, скромным поклонником артиста, было ядро враждебно настроенных в отношении Сальвини студентов, ибо я возглавлял тогда университетскую группу обожателей Эрнесто Росси. Я дал команду: отправляемся в «Кариньяно» и, если «Рита» того заслуживает, устроим ей хорошенькую серенаду из свистков. Я очень огорчился, увидев, едва поднялся занавес, что Риту играет Каццола, которую я глубоко почитал и которой искренне симпатизировал. Поэтому я не только не подстрекал студентов, но сдерживал их поначалу. Однако драма была действительно плоха, просто никудышная. Сдерживаться дольше было немислимо, и, когда стало ясно, что зрители пьесу не принимают, хор свистков нашей беспокойной компании подействовал ее шумному провалу.

Через день в драматическом обзоре «Диритто» я, натурально, расправился с освистанной драмой. Расевирипевший Монтиньяни хотел

немедленно вызвать меня на дуэль. Потом он стал грозить, что на мою голову обязательно упадет камень и расплющит меня. Я был маленького росточка, а Монтиньяни выглядел колоссом, и туринцы посмеивались над этим. Казимиро Тея, присяжный карикатурист «Паскуино», выставил остроумную карикатуру в портке улицы По. Я был изображен на ней в виде юного Давида, а Монтиньяни в виде Голиафа; у его ног лежал надгробный камень с надписью по-латыни: «Здесь покоится Рита Монтиньяни». Тогда я этому радовался, а теперь, как добрый пацифист, сожалею. Уступив враждебным, нехорошим чувствам моего друга, а не по искреннему, глубокому убеждению, я поднял шум, вступив в битву, и, видимо, переборщил, зло осудив писателя, не сделавшего мне ничего дурного. Тем самым я в некоторой степени способствовал неудаче спектакля и причинил боль актрисе, которая вложила в роль Риты много чувства и труда, что отличало все ее сценические создания. И, кто знает, быть может, с той поры Сальвини затаил на меня обиду».

Весна в Турине, сезон в театре «Джербино». Томмазо и Клементина живут двойной жизнью. В доме на виа По — первые семейные радости, долгожданная нежная близость, улыбки детей. Вне дома, в театре, в мире искусства их имена у всех на устах, сражения журналистов, дуэли, недовольство авторов, ливень рукописных пьес, чьи создатели добиваются чести быть поставленными труппой Сальвини. Среди множества одна показалась своеобразной. Томмазо она привлекла драматизмом, а сердечные струны Клементины затронула тем, что в ней осуждалось установление Тридентского собора о нерушимости брака.

Автором пьесы был Паоло Джакометти, и называлась она «Гражданская смерть».

Они читали ее вместе, и некоторые сцены их глубоко волновали. Образ беглого каторжника захватил Томмазо, но его не убеждал финал — отравление стрихнином. Эстетическое чувство возмущалось шаблонным для всех современных драм самоубийством; особенно отталкивало изображение конвульсий. И здесь, в своем понимании характера Коррадо, Сальвини оставался классиком, ставившим прекрасное выше скрупулезной правды. Смерть должна быть прекрасной. Он *придумал* — это точное слово — своему Коррадо *смерть от горя*: лишь так мог умереть человек, вконец уставший, с разрушенным от тяжелой работы и горестей здоровьем, измученный душевной трагедией. Это было большой смелостью, и Паоло Джакометти в начале отказывался от переделки. Тем более что для постановки пьесы в Риме приходилось вносить еще немало поправок, подобных, например, превращению «монсиньора» в «синдика»...

Но Томмазо настаивает. Он, как всегда, упрям и не признает компромиссов. Автору же страстно хочется, чтобы Сальвини взял его пьесу. Приходится уступить. Он пишет:

«Гаццуоло, 4 мая 1861.

Мой дорогой Сальвини!

Вчера лишь я получил твое письмо от 30 апреля, с вложением ассигнации в 500 франков, в уплату, как обычно, за право первой постановки в любом городе (за исключением в этом году Турина) моей новой драмы «Гражданская смерть». При этом я гарантирую тебе право первой постановки в Риме для предстоящего сезона, как осенью, так и на время карнавала. Я также повторяю свое обязательство внести специально и только для Рима в указанную драму те изменения, о которых мы условились, но снимая с себя ответственность — повторяю также и это — за непоследовательность и придирки цензуры, ежели к тому времени черты не стацат ее в преисподнюю. Тогда ты извести меня заранее.

Мой дорогой Томмазо! Уж если я поступился своими принципами и характером, идя навстречу твоим желаниям, надеюсь, что ты не забудешь об этом.

Что касается трагедии, то сообщу тебе ее сюжет, когда сам буду его знать. Пока дай мне немного передохнуть. Послезавтра я жемсь — видишь сам, сейчас не время для этой трагедии. Но вскоре я ею займусь.

Библейскими сюжетами не стоит злоупотреблять, хватит с меня «Юдифи». Я буду придерживаться изображения сильных страстей, не отказываясь, однако, полностью от политического элемента, без которого невозможна подлинная трагедия. Но буду вводить его осторожно.

Сообщи мне, где ты думаешь дать премьеру «Гражданской смерти» и как ты намерен распределить роли. Не подойдет ли для Алессандро роль Аббата?

Кстати, об Алессандро: могу ли я рассчитывать на него теперь, когда он перешел на роли «характерных героев»?

В ожидании получи поцелуй от твоего преданного друга

Паоло Джакометти».

Будущий Коррадо отвечал, что Каццола будет Розалией, Луиджи Биаджи — Пальмьери, Кольтеллини или Воллер — Монсеньором, а что до Аббата, им будут либо Сандро, либо Привато. С премьерой он спешить не собирается; надо, чтобы исполнители вжились в образы драмы; поэтому она, вероятно, впервые пойдет в Риме, где в течение долгого осеннего сезона будет больше свободного времени.

Но еще до Рима мы встречаемся с труппой Сальвини в Ливорно в «Театре Россини», а также в Фаэнце во время ярмарки Сан Пьетро и в театре «Верцаро» в Перудже.

Это эпоха новейшей трагедии, которой предстоит стать одним из столпов сальвиниевского репертуара. Страшитесь, филистимляне: идет могучий герой, его зовут «Самсон». Клементина, не хотевшая играть Давилу, сдалась. Пьеса, сочиненная для Сальвини престарелым Ипполито д'Асте, вещь довольно посредственная, изобилующая внешними громозвучными эффектами и написанная напыщенным, неудобоваримым одиннадцатисложным стихом, как, например:

Убитого осла подьѐмлет челюсть,
На наших воинов нападает он,
И с мощью он такой ее вращает,—
Что челюстью несет погибель нам¹.

Виною этому время: итальянская муза не может дать ничего лучшего. Но трагедия эта позволила Сальвини создать один из своих самых грандиозных, сверхчеловеческих характеров, гигантских образов, чему способствовали также его внешние данные и мощный голос.

Бесполезно заниматься запоздалой критикой; лучше обратимся к письму Ипполито д'Асте, посланному в Фаэнцу: «Мне известно, что мой «Самсон» очень понравился в Милане, и я радуюсь этому; вечно недовольные журналисты его критикуют, и бог с ними. Прочте статью в «Иль Пунголо»²... мне говорят, что ее автор — многоуважаемый Феррари, и я почитаю себя польщенным замечаниями столь distinguished писателя, но от автора «Гольдони»³ мне не хотелось бы слышать такие хвалы «Дочери Каина»⁴, произведению, которым гордиться не могу. Все пишут, что я сделал из Самсона атлета, акробата, но, по правде говоря, я считаю, что Самсон и был настоящим атлетом. О, суждение журналистов, сведущих или несведущих, самая драгоценная вещь в мире!»

«Акробат», «атлет», говорят критики, — что до этого Ипполито д'Асте? Что ему до упреков в плохом подражании Альфьери перед лицом успеха у зрителей? Так было и так есть: если автор имеет признание публики — заслужено оно или нет, — он всегда будет согласен с публикой, критиков же будет чернить, как вероломных врагов.

¹ Согласно библейской легенде, челюстью осла Самсон разбил войско филистимлян.

² «I l P u n g o l o» (стрекало) — сатирический журнал, основанный в Неаполе в 1860 г. И. Кошиом. — Журнал с таким же названием выходил и в Милане.

³ Имеется в виду П. Феррари, автор пьесы «Гольдони и его шестнадцать новых комедий».

⁴ «Дочь Каина» — трагедия Ипполито д'Асте.

Ипполито утешался тем, что его трагедия «Спартак» получила премию на конкурсе в Турине. Но дорожке всех премий было победное шествие его «Самсона» по сценам театров. Особенно правился ему момент, когда Томмазо Сальвини под оглушительные овации зрителей, схватив старика отца (его играл Гаэтано Воллер, громадный человек, тяжеловес), скидывал его «мгновенно себе на спину» и стремительно взбегал с ним вверх по пратикаблю¹.

«Как идут дела? — спрашивает д'Асте в письме из Генуи в сентябре. — Я верю, что они будут идти отлично, и от всего сердца желаю тебе стать Крезом среди капокомико, как сегодня ты являешься Моденой среди ныне живущих актеров...».

Сентябрь — и вот труппа Сальвини в Риме. Контракт с Филиппо Монтефоски, арендатором театра «Валле», «утверждает ее пребывание» на осенний сезон 1861-го и на карнавал 1861/62 года. Помимо прочих пунктов договор обязывает Сальвини поставить в течение двух сезонов «шестнадцать новых комедий», не меньших, чем по два акта каждая, и «шестнадцать новых фарсов».

Среди шестнадцати новых спектаклей (шестнадцать за один год, как это было однажды с Гольдони) были: «Гражданская смерть», «Клеопатра» Альфьери, «Мушинные лапки» Сарду, «Фьяммина» Юшара, «Дуэль» Людовико Муратори и две пьесы Алессандро Сальвини — «Королева цветов» и «Три римские невесты».

Сандро, как уже говорилось, был балагур и весельчак, — родился в Париже, он стал бы типичным представителем богемы. Актер, художник и комедиограф, он за ночь мог набросать целую пьесу. Само собою, результаты были соответственными, часто просто плохими, но он не задавался великими целями, а порою даже развлекался, присутствуя на своих веселых провалах, и говаривал друзьям: — Пойдем послушаем, как освистывают мое злодеяние.

Некоторые из его комедий: «Шпион», «Единственный сын», «Девушки шутят», отличавшиеся живым диалогом, хотя и пустоватые, имели недурной успех. Однако две комедии, поставленные на римской сцене, просуществовали почтенный срок — два с половиной часа, и даже того менее, ибо вторую — «Три римские невесты» — зрители не дали окончить.

За этим последовал комический инцидент в прессе. Газета «Энтакордо» — «театральная, литературная и прочая смесь», вышедшая раз в десять дней, сочла комедию сатирой на римские нравы, ибо в

¹ П р а т и к а б л ь — объемная часть декорационной установки, на которой актеры могут сидеть, стоять, ходить. Используется для изображения бугра, скалы и т. п.

ней были показаны «три девицы, выходящие из корысти замуж за стариков, а затем покидающие их, чтобы следовать за любовниками; а также отцы, клеветящие на своих детей; жадные и бесчестные портрису и тому подобные типы... которым не может быть места не только среди нас, но даже в обществе атеистов или анархистов...».

На эту филиппику Сальвинетто ответил следующим, не лишеным остроумия письмом: «Я решительно протестую и отрицаю отнюдь не то, что моя пьеса плоха, но то, что я якобы хотел высмеять в ней римлян. Она была написана еще в 1858 году и шла в Турине под названием «Три девицы из Туринна», затем в столице Ломбардии, как «Три дамочки из Милана», а в Венеции, как «Венецианские невесты». Для Рима эта пьеса была повинкой, и злой дух внушил мне мысль превратить моих туринок, миланок и венецианок в трех римлянок. Я оцлошал, в чем горячо раскаиваюсь. Но готов поклясться, что мне и в голову не приходило кого бы то ни было высмеивать. Будь оно так, я бы, о. «Эптакордо», и не заикнулся, что прочитал вашу статью, а молчание ведь не грех. Вот какова истина, и моя совесть (отнюдь не резиновая) вынуждает меня об этом заявить.

Считайте меня тем не менее вашим (если вам угодно)

Алессандро Сальвини».

«Эптакордо» напечатала это письмо с комментарием: «Мы считаем долгом опубликовать следующее опровержение, которое делает высокую честь его автору». И мир был заключен.

Большая неприязнь ожидала Инполито д'Асте: на «Самсона» обрушился гнев цензуры. «...Это просто-напросто смешно: памеки на Наполеона III в моем сыне Маноя? ¹ ...можно ли вообразить подобную пелепость? Ах!.. я верю, что политический цензор изменит свое решение и что наш назорей ² уже приветствует или вскоре будет приветствовать сцены возжеленной столицы Италии. Твердо зная, что я не виновен в приписываемом мне грехе, пребываю в уверенности, что Рим увидит представления «Самсона». А пока сообщите мне, как обстоят дела с драмой Джакометти...»

На беду, политический цензор, некий Риччи, не ограничился придирками к несуществующим памекам на Наполеона III, но даже в разрушении Самсоном храма филистимлян усмотрел памек на падение светской власти первосвященника и стойко держался своего вето, несмотря на более терпимое (как уверяли некоторые) мнение Пия IX.

¹ Маной — отец Самсона.

² Назорей (*древнеевр.*) — человек, с детства посвященный богу и давший обет воздержания. Так, Самсон не стриг волос, ибо в них заключалась его необыкновенная сила.

«Сообщи мне, как обстоят дела с драмой Джакометти»,— просил д'Асте. Речь шла о «Гражданской смерти». Провалявшись в Брешии с Эрнесто Росси, провалявшись затем в Неаполе с Акилле Майерони, драма эта вскоре предстала перед римской публикой под измененным названием «Коррадо». Но, главное, в ней был переделан финал.

Спектакль стал триумфом. Предоставим же слово Ярро:

«Можно смело сказать, что вместе с Джакометти Томмазо Сальвини был подлинным отцом этой драмы. По мощи и единству стиля, удивительным в своей правдивости эффектам, его исполнение никем и никогда не было превзойдено. Он обладал также даром по мере движения драмы достигать огромной, потрясающей силы воздействия, совершенно недоступной другим актерам,— он заставлял содрогаться. Вначале Коррадо — Сальвини стремился выглядеть покорным и смиренным, но, когда возмущение и гнев разгорались в душе его, зрители цепепели, они оказывались во власти ужаса. Ужас, можно сказать, заполнял сцену. Коррадо стоял перед женой, отказывающейся следовать за ним, перед лицом того, кого он считал своим соперником... и зритель, глядя на этого человека, такого большого, такого сильного, невольно думал: если он даст волю ярости, если осуществит свои угрозы, если прибегнет к силе, плохо придется тому, кто решится ему противостоять, затрепчат у него кости, и может свершиться новое преступление.

А какие возвышенные контрасты между этими порывами негодования, этими взрывами гнева, которые вы в нем угадывали, вернее, которые вас в нем страшили, и сменявшими их внезапно смиренной кротостью, упадком духа. В каком постоянном напряжении находился зритель! Самый голос его и внешность, равных которым не было ни у кого, могли воплощать одновременно нежность и могучую силу (достаточно вспомнить «Сына лесов»), доброту и жестокость. Они поднимали его в подобных ролях на такую высоту, о которой никто другой и мечтать не мог.

Эрнесто Росси преимущественно стремился показать условия, в которых вырос Коррадо, его образованность, хорошие манеры, привычку к порядочному обществу. Его Коррадо был менее груб. Росси даже достигал в этом образе некоей поэтичности. Но он не был столь глубоким, столь цельным, он казался, скорее, нервным. Ему не хватало в этой роли, как и в других его созданиях, во многих отношениях замечательных, строгого единства стиля, уравновешенности всех частей, отвечающих высшему закону правды: Сальвини же в этом смысле — дозволено будет сказать тому, кто беспристрастен, кто благодаря изучению и опыту знает, что такое искусство,— был величайшим из великих».

Отныне «Гражданская смерть» стала вторым «Отелло»: повсюду ее ждали и требовали, повсюду ею восхищались, связывая с именем исполнителя. От Флоренции, куда труппа переехала в декабре в «Театр Никколини» (так в 1860 году был переименован старый «Кокомеро»), до Болоньи; от Генуи до Триеста; в Романье, в Марке, в Эмилии; вплоть до декабрьского сезона 1862 года в миланском театре «Каркано».

Тщательным комментатором этого периода остается прилежный Ипполито д'Асте, которого можно принять за графомана, но чьи письма содержат подробные сведения не только о его собственных писаниях, но и вообще о театральной жизни того времени. В декабре он сообщает о своей новой драме «Джироламо Адорно»; в феврале радуется вместе с Томмазо по поводу рождения у того третьего ребенка, сына Алессандро; а в сентябре обещает ему трагедию «Мученики», которую вскоре и отправил в сопровождении письма, где касается вопросов политики: «Вместе с этим письмом к тебе придут «Мученики», творение, не лишенное, по-моему, сценических достоинств и души, но родители не могут быть справедливыми судьями, а потому предоставляю вашей с Клементиной мудрости дать ему оценку... Ты хочешь услышать от меня о последних событиях, но как это сделать? Кругом столько грязи, что я решил жить сам по себе, дабы как можно меньше запачкаться... Бедная Италия находится сейчас в самом жалком состоянии, а где лекарство? Никто не может предвидеть развязки этой драмы... Куда мы идем? Что сделают с Римом? Мы знаем только то, что знаешь и ты: сплошная неизвестность за каждым вопросом. И неизвестность будет до тех пор, пока не забрезжит свет...»

Томмазо принимает «Мучеников» и ставит их в Модене в присутствии автора. Успех был умеренным. Клементина играет Чимодочью, христианку, борющуюся с верованиями своих детских лет; Сальвини — Эудоро, характер которого, по признанию автора, «несколько литературен».

Даже придирчивый Турин дает «путевку» пьесе, и в самом деле, эта драма, с ее религиозными конфликтами, бесспорно лучше «Самсона», хотя и пользуется меньшим успехом у широкого зрителя.

Наступил апрель. Ипполито д'Асте сообщает сенсационную новость: Томмазо и Клементина подписали контракт на 1864 год с «Фьорентини». Сальвини пишет ему, что распускает свою труппу и что в Неаполе он сможет «пожить спокойно». Что же случилось? Гром среди ясного неба?

«Один из моих матросов,— говорит Сальвини в «Воспоминаниях»,— начал сеять семена раздора среди экипажа и, подобно Яго,

под покровом чистосердечия и добродушия, породил такую смуту... что я решил в конце театрального года отпустить всех на свободу».

Мы не знаем, кто был этим Яго, но действительно после карнавала Сальвини распустил «экипаж» и вступил вместе с Клементиной в труппу «характерного» актера Антонио Стаккини. Человек странный, но умный, он отличался безобидным хвастовством. Игра его носила патетический характер, и прославился он в единственной роли — лорда Болингброка в «Стакане воды» Скриба. Оставив театр, Стаккини вел светский образ жизни и, не испытывая недостатка в средствах, проводил время между Флоренцией и Парижем.

Этот ангажемент был для Сальвини и Каццолы своего рода «паузой», прерываемой отдыхом и путешествиями. Клементина проводила август в Каденаббни, в гостинице «Фрателли Мелла», с их четвертым ребенком Марио¹, который родился в марте в Реджо-Эмилии. Томмазо смог осуществить наконец свое давнее желание посетить Лондон и там изучить возможности гастролей на родине Шекспира. Но крупнейшие английские актеры и многие импрессарио были на каникулах, время для заключения контракта оказалось неблагоприятным. Ему удалось лишь посмотреть спектакль «Горбун» с участием замечательного французского актера Шарля Фехтера, создавшего в 1855 году роль Армана в «Даме с камелиями». Наиболее подходящим для «итальянского эксперимента» Сальвини считал театр «Сент-Джеймс», однако требования театральных агентов показались ему чрезмерными, и, напуганный ими, он вернулся домой.

Пока приходилось отказываться от мечты о Лондоне, мечты сыграть Шекспира на его родной земле. Италия ждала его и вознаградила за испытанное разочарование триумфальным сезоном в Триесте.

Сальвини начал с «Франчески да Римини» Пеллико, бросив дерзкий вызов австрийским властям. Первый же спектакль повлек за собой, как он и предполагал, демонстрацию ирредентистов².

Когда Паоло Малатеста воскликнул:

Ты, в гражданах своих рождающая доблесть,
Италия моя! Сражаться за тебя
Пойду, когда войну тебе навяжет зависть...—

зрители разразились бешеными аплодисментами и, стоя, несколько минут приветствовали артиста. Томмазо сделал паузу после слова «навяжет», тем самым подчеркнув, что война была вызвана не «завистью», но Австрией.

¹ Марио Сальвини — отец автора этой книги, впоследствии художник и скульптор.

² Ирредентисты — участники движения за воссоединение с Италией Триеста, Фиуме, Триента.

Разразился бурный скандал! Начальник полиции, а также императорско-королевский цензор были вызваны к наместнику и получили строгий выговор. Злополучные же строки с обращением к Италии запретили во всех областях страны, подчиненных Австрии. Но уже близился 1866 год!

В этот осенний сезон в Триесте протагонистом, если можно так выразиться, стал другой автор, также глубоко национальный, а именно триестинский изгнанник Франческо Даль Онгаро. Томмазо Сальвини полюбил его еще подростком, с дней «Форнаретто»; а затем и уже навсегда — в камере геноуэзской тюрьмы и во время встреч в Париже. Теперь он собирается поставить его пьесу «Марко Кралевич, или Сербский Геркулес». Пока же Даль Онгаро (несомненно более поэт, чем драматург) нишет ему о других своих работах, по большей части на греческие сюжеты, заимствованные у Менаандра.

Вот письмо о пьесах «Фасма» и «Сокровище»:

«Милан, 26 сентября 63.

Мой дорогой Томмазо!

Мнение твое о моей «Фасме» служит большим поощрением для меня; а твои слова: «наш долг дерзать и мы будем дерзать» — никогда не забудет история искусства. Это будет наш девиз, и мы победим. Я отсылаю сегодня в «Темно» несколько осторожных высказываний о «Марко Кралевиче». Поставь это название безо всяких «или» (то есть сняв подзаголовок «Сербский Геркулес»).

Прежде чем взяться за «Фасму», я уже обработал для сцены «Сокровище», как ты меня просил. Пока ты получишь «Фасму», приложи свою руку к «Сокровищу» и тогда сможешь поставить пьесу во Флоренции. Эта комедия более содержательна и разнообразна, а главная роль будет как раз по тебе.

Советую Клементине готовиться к «Бьянке Капелло». Пьеса для Флоренции будет новинкой и тем более желанной, чем дольше за нее велась борьба. Я вышлю ей красивейший и новый костюм для Диотимы.

Твой Даль Онгаро.

19 октября — радостное событие. Постановка «Марко Кралевича» в «Театро Гранде» вызвала у жителей Триеста восторженный прием, имевший явно политическую окраску.

Далматинцы поднялись на сцену и торжественно вручили Сальвини «бусдован» — булаву «желез полководца», как бы подчеркивая этим его роль в искусстве. А вот что гласил их адрес:

«Томмазо Сальвини — который — на спектакле 19 октября 1863 — своим могущественным словом — вызвав — из царства блаженных —

Марко Кралевича — Героя Сербии — пробудил — в груди Славян — радости и страдания — подавленные веками слез — славу и надежды — славянских народов — Среди аплодисментов и венков — эту Булаву — на вечную память — Ему — посвящают — Славяне Триеста».

Узнав об успехе, Франческо Даль Онгаро спустя три дня пишет из Турина, вновь возвращаясь к «Фасме»:

«Благодарю Клементину, пожелавшую взять под свое покровительство «Фасму», благодарю и тебя, рулевого спектакля в роли Федоде. У меня нет никаких сомнений в исходе, ибо ты тот актер, который способен передать тонкую шутку, составляющую «соль» этого образа. По существу, мой грек — брюзга, ворчун, но одновременно скептик и фаталист; он боится быть обманутым, но, когда это случилось, принимает происшедшее как веление судьбы и находит благовидный предлог для самооправдания.

...Не знаю, как ты поступишь с лунным светом. Следовало бы направить сноп электрических лучей на статую и на Фебу, когда ее видит Главк. Возможно, что в Триесте нет передвижного электрического аппарата; тогда придется оставить сцену в полной темноте, ограничившись газовым рожком с зеленым стеклом.

Я вижу, что «Марко» имеет успех. Правда ли, что далматинцы поднесли тебе роскошный «будсован»? В пьесе есть место, во время танцев, когда Марко пишет письмо гусиным пером, которое он постоянно носил на поясе вместе с чернильницей. Жду, что какой-нибудь славянин пришлет мне такое перо, чтобы я написал им что-нибудь еще более увлекательное!

Не думаю, чтобы Белотти приехал во Флоренцию ранее тебя. Во всяком случае, я не позволю ему ставить ни «Бьянку», ни «Фасму», они должны пройти в первый раз во Флоренции с участием Клементины. А там уже мы поговорим о других пьесах, которые ты захочешь от меня получить».

С луной или без нее, с электрическим светом или без него, и «Фасма» и «Марко Кралевич» отлично прошли в Триесте, а затем в декабре в «Театре Никколини» во Флоренции.

Но Франческо Даль Онгаро то и дело предлагает дополнения и поправки. Новое письмо, полное извинений и новых замечаний, посылается в Геную, где наконец Клементина осуществила желание триестинского поэта, сыграв «Бьянку Капелло». Это был последний сезон у Стаккини. И вот холодным февральским утром старший Иннолито д'Асте со слезами на глазах провожает Томмазо и Клементину на пристань, чтобы доверить обоим «паровой посудине», которая, захитив их у преданного друга, направит свой путь к Неаполю.

Глава шестнадцатая
НЕАПОЛЬ. ЛАНЧОТТО И СОФОКЛ

Третий раз возвращается Томмазо в Неаполь и наконец-то с Клементиной. Какое радостное, желанное возвращение. «Отныне мы заживем спокойно», — писал он своему верному Ипполито д'Асте. Мирный веселый залив, мягкий климат, а впереди три года без поездок, без мучительного ожидания внезапных сборов, без вечных докучливых забот руководителя труппы. Наконец-то можно вздохнуть с облегчением!

И потом — публика, обожающая его, и «золотой» контракт, на исключительных условиях.

Адамо Альберти дал ему *carte blanche*, согласившись на все его требования. Чего же еще ждать?

Фанни Садовски и Акилле Майерони перешли в театр «Дель Фондо», и за ними последовали многие завсегдатаи «Фьорентини». Но Альберти это не пугает. Так продолжаться не может. И действительно, за год положение коренным образом изменилось. Если весенний сезон 1864 года принес «Дель Фондо» от продажи абонементов 130 тысяч лир, а «Фьорентини» 80 тысяч, то в 1865 году выручка «Дель Фондо» скатилась до 60 тысяч, а у «Фьорентини» поднялась до 140 тысяч. Красноречивые цифры, настолько красноречивые, что на третий год труппа «Дель Фондо», не выдержав конкуренции, вынуждена будет покинуть место битвы и отправиться в Северную Италию.

Причины надо искать не только в актерах, но и в превосходстве репертуара.

Сохранился перечень всех *«пьес и ролей»*, которые Сальвини передал Адамо Альберти по приезду в Неаполь. Приведем его:

Пьесы: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» (рукопись), «Самсон», «Мученики», «Дама с камелиями», «Лукреция», «Жизнь в розовом цвете», «Армия певичка», «Леонардо да Винчи», «Салливан», «Наши союзники», «Мать сицилианка», «Остриж», «Битва женщин», «Живые признания», «Гражданская смерть», «Безумная из Тулона», «Щедрое сердце», «Муж и любовник» (рукопись), «Герцогиня Сан Джульяно», «Графиня Альтемберг», «Ломбардская лига», «Букет роз», «Герцог Монтальбан», «Поэзия и действительность», «Игра в жмурки», «Адвокат — мозольный оператор», «Навязчивая идея», «Муки отшельника», «Ошибка за ошибкой».

Роли из пьес: «Око за око», «Джованна плакса и Джованна хохотушка», «Фьяммина», «Положение обязывает», «Муж вдовы»,

«Муж моей жены», «Игрок», «Рыжая куропатка», «Беатриса», «Абимелек», «Счастливые ревнивцы», «Благородный человек».

Роли в фарсах: «Ах! то была кухарка...», «Синьор с фиалками», «Домициан», «Повар-политик», «Синьор не умеет читать».

Большинство этих пьес совершенно исчезло со сцены, но, по-видимому, для своего времени они не лишены были известной притягательности и интереса: к примеру, «Салливан» Мельвиля, яркая романтическая история о великом актере, напоминающая «Кина», или «Муж и любовник», написанная для Сальвини мастером диалога Винченцо Мартини.

Одна из новинок, поставленная вскоре по приезде, принадлежала перу юного Акилле Торелли и называлась «Миссия женщины». У этого двадцатилетнего автора, почти дебютанта, был бесспорный талант. Построенная на тонкой интриге, его комедия остроумна, свежа, отличается незаурядным знанием психологии. В ней выступили Клементина и Томмазо, старый Луиджи Таддеи, многообещающая Вирджиния Марини, ставшая «первой молодой героиней», и другие. Приятно отметить, что при опубликовании пьесы в своем «Избранном театре» под новым названием «Точка опоры» Торелли посвятил ее Клементине Каццоле, первой и незабываемой исполнительнице. Труппа подтвердила свою веру в начинающего драматурга, поставив позднее его «Истину» с Сальвини в главной роли, и еще одну комедию «Честные», которая при издании получила название «Осел Буридана».

Поначалу спектакли имеют успех преимущественно у интеллигенции. Это объясняется репутацией актеров. Чтобы задеть за живое, заечь исконную публику «Фьорентини», понадобилось нечто иное. Понадобилось, чтобы Клементина сыграла «Даму с камелиями», чтобы Томмазо выступил — впервые перед неаполитанцами — в «Гражданской смерти» и в «Отелло».

То были три больших события.

На премьере «Дамы с камелиями» Каццола трепещет как лист. Партер «Фьорентини» вызывает у нее, как и у всех артистов, непреодолимый и почтительный страх. Только в третьем акте она почувствовала, что публика покорена.

После спектакля ее ждала редкая неожиданность. Какой-то незнакомец, заплативший за билет, как и все другие, и, казалось, молча и невозмутимо следивший за драмой Маргерит Готье, появился за кулисами и попросил разрешения приветствовать примадонну. Служители возражали:

— Синьора Каццола никого не принимает. Она очень устала.

— Передайте ей визитную карточку.

На ней стояло: Александр Дюма-сын.

Клементина еще не успела переодеться. Мельком взглянув в зеркало, она увидела, что лицо ее стало бледнее, чем в сцене смерти. Дюма вланиается:

— Синьора, я преклоняю перед вами колени; и я бы действительно сделал это, если б не боялся театральных жестов...

— О маэстро...

— Позвольте мне сказать. Франция гордилась бы такой великой актрисой, а я был бы счастлив, будь в моем отечестве исполнительница, равная вам.

Вскоре настал черед «Гражданской смерти». Незадолго до спектакля случилось нечто такое, что еще более способствовало его успеху.

Когда было объявлено о постановке драмы Джакомоетти во «Фьорентини», Акилле Майерони пришла в голову злосчастная мысль выпустить ее на несколько дней раньше в театре «Дель Фондо». Спектакль провалился.

Томмазо Сальвини ставит пьесу, невзирая на сопротивление дирекции, и торжествует победу. Так было всегда, по всей Италии. В Неаполе «чудо» приобретает грандиозные масштабы: партенопейцы настолько пристрастились к этому спектаклю, что требуют непрерывного его повторения и добиваются, что Сальвини не реже раза в неделю предстает в облике Коррадо.

Паоло Джакомоетти пишет ему:

«Гаццуоло, 3 декабря 1864.

Мой дорогой Томмазо,

Позволь дружески позжать тебе руку, чтобы поблагодарить за реабилитацию силою твоего таланта моей «Гражданской смерти» в театре «Фьорентини» после недавнего провала в театре «Дель Фондо». Если даже для тебя это одна из тех высоких радостей, которые дает тебе Искусство, не меньшей радостью это было и для меня, с тою лишь разницей, что ей я обязан твоему гению...»

И наконец — «Отелло». Долго колебался Томмазо, прежде чем решился поставить трагедию в Неаполе. Даже во время столь удачного сезона 1861 года он не захотел показать ее, считая, что публика «Фьорентини» привыкла к пьесам совсем иного рода. Теперь же, решает он, время пришло.

Сальвини играл поистине вдохновенно.

«Очень редко я был доволен собою в этой роли; более того, мне хватило бы пальцев одной руки, чтобы из тысячи спектаклей указать те, о которых я мог сказать: «Лучше я сделать не в силах!» Именно таким был спектакль во «Фьорентини». Казалось, электри-

ческий ток пронизывал и артиста и публику! Каждое чувство передавалось аудитории, она мгновенно откликалась на него; зрители ловили малейшее движение, подхватывали его, переживали со мною, выражая это в глухом рокоте и сдержанном трепете. Не было места ни рефлексии, ни сопротивлению. Все были едины, непосредственны, согласны...».

По окончании представления произошел беспрецедентный в истории театра случай. Мало того, что бурные аплодисменты не смолкали в течение всего спектакля, но, выйдя из театра, люди не расходились. На улицах и площадях образовались группы зрителей, продолжавших обсуждать, кричать, восторгаться. И вдруг, сразу, «словно привлеченные магнитом», все они возвращаются к театру, силою заставляют открыть двери, зажечь лампы и требуют, чтобы артист, полураздетый, в халате, вышел на авансцену.

Значит, неаполитанцы приняли Шекспира, он отныне не труден для них? И тогда Сальвини решает ставить «Короля Лира». Теперь предстояло испытание более тяжелое. Эта трагедия, хотя, быть может, и превосходит все пьесы Шекспира своим лирическим нафосом, однако она, без сомнения, представляет больше трудностей для непосредственного понимания и восприятия.

Но Томмазо буквально влюблен в нее. Пять лет он ее изучает, вживается в образ. Пять лет, как мы увидим, ждет он «вдохновения», чтобы суметь передать драматизм последнего акта.

Он добился большого успеха. Критика, как обычно, оперирует превосходной степенью. Однако после второго спектакля число зрителей начинает уменьшаться. Приходится спрятать костюмы «Короля Лира» в сундуки. Горькое разочарование для исполнителя... Но бывают разочарования, рождающие шедевры.

Перед нами страница, посвященная «Королю Лиру», одна из самых глубоких, личных и характерных среди опубликованных в журнале «Фанфулла делла Доменика» под пазванием «Мысли и соображения о некоторых произведениях и персонажах Шекспира». В ней Томмазо Сальвини спорит как с теми актерами, которые с самого начала играют древнего короля Британии хилым, полупарализованным, астматическим старичком, так и с теми, которые видят в нем лишь глупца и сумасшедшего. Он считает необходимым объяснить, «что король Лир хотя и великодушный, тем не менее на всем протяжении первого акта остается самовластным, сильным, величественным, гневливым и веньльчивым; что во втором акте, больно чувствуя неблагодарность, к тому же удвоенную, повторенную, король в нем все больше уступает место отцу; и, наконец, в третьем акте, когда физические страдания превышают страдания

моральные, он уже более чем отец и король, он — человек, восставший против враждебной природы». По мнению Сальвини, это труднейшее сценическое решение, так как оно противоречит тому правилу драматического искусства, «которое предписывает постепенно усиливать эффекты, согласно закону развития действия, чтобы развязка была неожиданной, убедительной, впечатляющей». Для «Лира» же необходимо совсем иное: «Вместо того, чтобы «нажимать на педали» сценических данных для усиления эффектов, в этой трагедии, чтобы добиться подлинной правды, следует, напротив, постепенно смягчать их, ибо Лир, полный сил в первом акте, должен слабеть под тяжестью лет и внезапных потрясений во втором и еще более в третьем, особенно после сцены бури, которой он бросает вызов, с которой меряется силами, порожденными величайшим нервным напряжением; этого же требует необходимость передать в четвертом акте уместное расстройство, наступающее вслед за полной потерей сил».

Май 1865 года. Флоренция празднует шестисотлетие со дня рождения Данте. Это также великая дата для Томмазо Сальвини, потому что она ознаменовалась самым большим его успехом в прямом соревновании со своим главным соперником.

В дантовских торжествах принимают участие Аделаида Ристори, вызванная из Парижа, Эрнесто Росси, приехавший из Милана, и он — Сальвини, получивший позволение отлучиться из Неаполя.

Величественный кортеж движется по улицам праздничной Флоренции. Впервые в одной живописной группе идут около ста актеров во главе с Томмазо Сальвини, президентом Общества взаимопомощи драматических артистов, которое он создал и организовал в Неаполе. Среди множества знамен и флагов у них имеется свой стяг, штандарт по рисунку Доменико Морелли.

В огромном театре «Пальяио», в присутствии короля Виктора Эммануила II, состоялось представление живых картин на дантовские сюжеты. Каждая картина сопровождалась чтением соответствующей песни «Божественной комедии» в исполнении Ристори, Росси, Сальвини и Гаттицелли.

На долю Сальвини выпала честь открыть вечер чтением первой главы «Ада». Он дошел до терцины, где предрекается, что Пес изгонит голодную Волчицу:

Со всяческою тварью случена,
Она премногих соблазнит, но славный
Нагрянет Пес, и кончится она¹.

¹ Песнь первая, 100. Перевод М. Лозинского.

Артист повернулся к ложе просцениума и, обратив пристальный взор на короля, несколько мгновений выразительно молчал.

Ураган рукоплесканий приветствовал государя всей Италии, хотя еще и не до конца объединенной. Виктор Эммануил дипломатично делал вид, будто не понимает смысла манифестации, потому что «римский вопрос» был в те дни, как никогда, трудным и сложным, но толпа продолжала аплодировать, восклицая: «Да здравствует король! Да здравствует Италия!» Тогда, вынужденный встать, король повернулся лицом к партеру. Демонстрация принимала внушительный характер, энтузиазм достиг предела. «Мне казалось, что от грохота аплодисментов обрушится театр», — пишет Сальвини.

Памятный спектакль! Каждый из нас, рожденный в более прозаические времена, хотел бы быть его свидетелем. Но еще более памятным стало представление тринадцатого мая «Франчески да Римини». В первый и единственный раз играли вместе трое самых знаменитых итальянских актеров: Ристори, Росси, Сальвини. В вестибюле «Театра Никколини» память об этом событии запечатлена для потомства золотыми буквами.

Надо было распределить две главные роли. Если Ристори — Франческа, Лоренцо Пиччинини — Гвидо да Полента и Антонио Боццо — паж, то кто будет Паоло — Росси или Сальвини? Оба они постоянно выступали в этой роли, самой привлекательной, самой поэтичной, самой эмоциональной.

Томмазо не стал обсуждать этот вопрос: он оставил Росси «его» Паоло, удовлетворившись ролью Ланчотто, обманутого мужа, «злодея», которого неизменно играли как мстительного деспота, убийцу. Конечно, у него была своя трактовка образа, и спектакль — нужно ли говорить, что он стал триумфом, — выявил, какова была эта трактовка.

Предоставим слово самым прославленным критикам тех лет. Вот что пишет Челестино Бьянки, учитель Йорика, который под псевдонимом Пьер Мороне вел театральный отдел в «Национе»:

«Что можно сказать о Ристори, о Росси, о Сальвини такого, что уже не было сказано и что не общеизвестно?»

Искусство освещает Ристори светозарными лучами вечной молодости; страсть вдохновляет Росси на свежие, неподдельно искренние интонации. Поэма любви стала еще прекраснее, когда зазвучали в ней самые чарующие, самые заветные струны.

Помните, как мы видели их десять лет тому назад на этой же сцене, в той же «Франческе да Римини», и как трепетал потрясенный зрительный зал?

Ныне Ристори и Росси не менее велики, выражая великую страсть, но их игра более сдержанна, более целомудренна, и потому впечатление более длительно и более глубоко. Публика следила за спектаклем, завороженная, затихшая, покоренная. И когда, вслед за трагической развязкой, опустился занавес, зрители еще долго оставались во власти могучего очарования...

Новым предстал Ланчотто в исполнении Сальвини. Несчастный муж, оклеветанный историей, оклеветанный поэзией, оклеветанный актерами, которые скрепя сердце брались за эту роль, был полностью отомщен Сальвини. Раньше и сострадание и слезы зрителей были отданы двум влюбленным; теперь симпатией публики овладел Сальвини. Раньше вся трагедия сосредоточивалась в третьем акте, теперь все пять актов зрители смотрели зажав дыхание. Сальвини создал шедевр, обнаружив при этом драматическую мощь, вскрыв новые пласты образа и обнаружив корешкой недостаток самой трагедии. С таким Ланчотто, как Сальвини, вина Паоло и Франческа становилась непростительной, и драматизм пьесы вопреки намерениям автора сосредоточивался на нем».

Де Губернатис, как известно, ярый «россист», писал: «Все считали, что Сальвини принес жертву, взяв на себя роль ревнивого мужа-убийцы. Но Сальвини почувствовал, что в этой, ранее казавшейся одиозной роли таятся большие возможности. С первых же слов, сказанных Ланчотто, стало понятно, что перед нами глубоко и страстно влюбленный муж. Его сладостный проникновенный голос не мог не тронуть сердца Франчески. Было очевидно, что он любит ее самозабвенно. И Паоло становился третьим лишним, декларативным персонажем, предателем брата, вульгарным соблазнителем, а Франческа — низкой изменницей, по слабости уступившей гнусным обольщениям. Паоло и Франческа виновны; они обманщики; Ланчотто прав, прав полностью. Любовники вызывали антипатию и рядом с Ланчотто выглядели преступниками. Зритель был поражен, ошеломлен, покорен своеобразием и полной повизной исполнения. Больше всего аплодисментов, самых искренних, самых горячих и самых продолжительных, выпало на долю Сальвини, который в этот достопамятный вечер достиг такой вершины успеха, какой он, может быть, не достигал нигде, разве только в «Гражданской смерти», которую другие артисты провалили. Сальвини же обессмертил, создав из нее новый могучий шедевр».

А вот что писал Лунджи Рази: «Когда он появился на сцене и, обратившись к Гвидо, начал свою горестную повесть, по рядам взволнованных зрителей пронесся шепот удивления и восхищения, и он сопровождал весь спектакль. Знаменитым стало то место, когда

на вопрос Паоло: «Ты обращаешься к брату или к подданному?» — Ланчотто отвечал: «К брату», а лицо его выражало столько сдержанной ярости, что публика буквально застонала. У Томмазо Сальвини кроме безупречной глубины и несравненной выразительности всегда были моменты, когда он, казалось, наслаждался возможностью внезапно сразить — если можно так выразиться — зрителя.

Разве это «К брату!» нельзя сопоставить с так называемыми «комедийными эффектами», проницательно подмеченными Луиджи Бонацци в его книге о Густаво Модене? «Нет великого без простоты и правды. Мне кажется достойным внимания, что знаменитые находки великих трагиков, которые традиция сохранила для нас, находки даже старейших представителей как итальянской, так и иностранных школ в какой-то степени несут «комедийный» характер. Это «Ни канли» Гаррика в «Отелло» или «Ничто» Модены в «Агамемноне» Альфьери. Малейшее изменение нюансировки может вызвать смех».

«Отныне мы заживем спокойно...» — писал Томмазо Ипполито д'Асте, думая о Неаполе. И теперь, когда пароход доставил его к берегам залива, должны были наступить дни мира и полного невозмутимого счастья. Успех Ланчотто имел большой резонанс в артистическом мире. Начиная от Аделаиды Ристори, с восхищением поцеловавшей его после третьего акта, не было ни одного актера, который не признал бы превосходства Сальвини над соперником, имевшим все для победы, но вынужденным уступить пальму первенства.

В театре «Фьорентини» Томмазо встретили горячо и сердечно, как встречают сына, вернувшегося домой после долгой разлуки. А когда правительство опубликовало указ о награждении его орденом, коллеги-актеры также вручили ему крест с надписью: «Томмазо Сальвини — королю сцены — от товарищей по искусству».

То были дни преувеличенных восторгов, помешательства, головокружения от горделивых надежд, столь победоносно осуществленных. Но счастья нет, счастье покидает его именно в этот полный блаженства год. С каждым днем утрачивает он спокойствие: достаточно взглянуть на лицо Клементины, чтобы его охватила печаль.

Клементина утомлена, но молчит. Она тает на глазах, но не хочет сознаться в этом. Она ссылается на нервы, заботы, бессоницу, а Томмазо начинает понимать, что причина более серьезна, что ее надо лечить, оберегать, быть может, запретить ей играть. Но главное — осторожность! Ее чувствительность так обострилась. Следует быть очень бережным, чтобы не повредить ей.

Идут репетиции «Сапфо» и «Нормы». Убедить Клементину отказать от них невозможно. Две трагедии — этого слишком много, и это доконало ее. После «Сапфо», которую она сыграла с поразительным вдохновением и которая навсегда останется связанной с ее именем, она почувствовала такой упадок сил, что сама пожелала обратиться к врачу. Врач сказал ей: «Усталость, истощение, необходим отдых». Но с Томмазо у него был иной разговор.

Чудовищный удар! Казалось, рушится весь его мир. Болезнь легких поразила это дивное создание. Недуг Маргерит Готье — героини, которая в ее несравненном исполнении жила и умирала на сцене театра, — какая горькая ирония...

Спасти ее, спасти! Непременно спасти! Томмазо призывает новых врачей. Один из них подает некоторую надежду: заболевание еще в самом начале, быть может, его удастся победить.

Страшная зима 1866 года, страшная весна в том самом Неаполе, куда они ехали, чтобы наконец «зажить спокойно». И надо таить в себе это огромное горе, эту тревогу, что мучительнее любой боли, нужно ежевечерне с ясным лицом появляться на сцене, а самую трудную роль приходится играть перед нею, чтобы скрывать истину.

Увести ее из Неаполя — и думать нечего. «Где найдется лучший климат?» — возражает Клементина при малейшем намеке на отъезд. Истинная же причина кроется в том, что ее страшит мысль о разлуке с Томмазо, об отрыве — пусть недолгом — от театра. Невозможно запретить ей играть, хотя бы изредка; невозможно запретить ей жить интересами мужа. Драматурги, друзья продолжают писать, предлагать пьесы: Паоло Джакометти прислал зимою «Софокла»; Ипполито д'Асте собирается приехать в Неаполь, чтобы прочесть своего «Моисея»; Франческо Даль Онгаро шлет Клементине в январе любезное письмо, в котором сообщает о пьесе «Паганини»:

«...За тобою долг, и немалый. Но ты можешь его погасить, вдохнув жизнь в героиню моего «Паганини». Мне нужен реванш, и если ты поможешь мне, я вознагражу тебя в свою очередь всеми силами души и таланта, отпущенного мне. Ты можешь создать шедевр из сцены тонкого кокетства с героем. Это совсем новое положение высокого стиля, и в нем ты блеснешь свойственным тебе одной аристократическим лукавством. Мазо не сможет играть Паганини. Он слишком громоздок и чересчур красив...

В новой комедии Понсара «Влюбленный лев» для тебя была бы великолепная роль — маркизы, но ты не любишь стихов. Огорчительно для поэта, считающего, что он их пишет неплохо.

В стихах или в прозе я всегда твой поэт

Ф. Даль Онгаро».

— Мне еще предлагают роли, хотят, чтобы я играла «кокет». Значит, я не больна!

«Паганини» не был поставлен, не был поставлен и «Влюбленный лев», и тщетно надеется она «вдохнуть жизнь» в образ обольстительной женщины. Мартовское солнце, это теплое, ласковое солнышко, которого она так ждала, не приносит ей облегчения. Нужно взяться за ум, нужно отдохнуть. Томмазо видит, как она истощена, как овладевает ею мрачная меланхолия. С тяжелым сердцем берется он за работу над «Софоклом».

Ему кажется, что эту трагедию, поэму страдания, посылает ему рок. Пафос греческого трагика удивительным образом отвечает состоянию его собственной души. В «Софокле» говорится о скорби старца, осененного славой и одновременно сраженного семейными горестями. На склоне лет ему наносит подлый удар собственный сын Иофонт. Опасаясь, что Софокл уменьшит его долю наследства в пользу более любимого старшего сына, Иофонт просит судей лишить отца права распоряжаться имуществом, объявив его слабым.

И вот старый Софокл, седой, дрожащий, неверными шагами приходит в ареопаг. Чтобы доказать ясность своего рассудка, он читает песнь хора из трагедии «Эдип в Колоне», над которой работает. Чудесные стихи восхищают судей и спасают поэта. Его выносят на руках, как триумфатора.

Последняя сцена. Софокл умирает, внешне примиренный. Он дарует благословение даже преступному сыну. На его устах улыбка, хотя душа его уязвлена, а тело сломлено болезнью. Ему подают цитру, но слабая рука уже не в силах коснуться золотых струн. И тогда один из его внуков зачинает изан¹. Софокл, внимая звукам, шепчет: «Вот он, вот!.. ах! продолжай!.. играй еще!.. поет душа...» — и тихо угасает.

Томмазо увлекся Софоклом, как редко случалось ему увлекаться своим героем. Речь шла о самой благородной и, без сомнения, самой лучшей трагедии Джакометти, хотя ей, казалось, не суждено завоевать единодушное признание, ибо этот сюжет из древнегреческой истории почти неизвестен. Спектакль состоялся 2 апреля. Сальвини был охвачен необычайным даже для него подъемом и вложил в печаль и вдохновение великого трагика всю муку собственного сердца. Впервые этот артист, в совершенстве владевший собою, плакал на сцене настоящими слезами.

¹ Пэаны — древнегреческие гимны в честь бога Аполлона, покровителя поэзии.

Десятого апреля Паоло Джакометти, которому была не по средствам поездка в Неаполь, писал:

«Мой дорогой Томмазо!

Спасибо, друг, за добрые вести о моем «Софокле», которыми ты меня порадовал; спасибо за газеты, что ты мне послал; из них, не будь достаточно и твоего письма, я бы узнал о приеме, оказанном моему произведению, о прекрасном твоём исполнении. Я не видел тебя и не знаю, когда увижу в эпическом облике великого трагика. Я глубоко опечален этим, ибо, присутствуя на спектакле, пережил бы минуты, которые, быть может, составляют подлинное счастье писателя. Я запечатлел бы братский поцелуй на твоём челе, обители гения.

Когда автор отдаёт артисту свое творение и артист, прежде чем утвердить его в мире искусства, принимает благоговейно в свои руки, размышляет над ним и возвеличивает его, он приобретает священное право на уважение, на любовь поэта.

Твоим доблестным товарищам, которые, насколько можно судить по статьям, превосходно тебе вторили, я особо свидетельствую свою благодарность. Ты прекрасно сделал, убрав некоторые стихи, затягивавшие действие или мешавшие тебе; и я согласен, чтобы в момент смерти Софокла обрывалась струна лиры,— это и очень уместно и очень поэтично, поздравляю тебя с этой находкой. Целую тебя!

Всегда твой Паоло Джакометти».

Среди «доблестных товарищей» не было Клементины. Чаровнице запретили не только играть, но даже присутствовать на премьере «Софокла». И было это, вероятно, к лучшему, так как лишь она одна могла заметить, что Томмазо плачет по-настоящему и она поняла бы — почему.

Глава семнадцатая СМЕРТЬ КЛЕМЕНТИНЫ

Паоло Джакометти обещал написать драму для Клементины. Об этом можно судить по письму от 23 апреля 1866 года, в котором он говорит о дополнении ко второму акту «Софокла» и просит Томмазо исполнить у Адамо Альберти небольшую сумму за «исключительное» право постановки трагедии в Неаполе. «Я подумываю о том, чтобы оставить в покое проперциев и других исторических героев, известных и неизвестных, и заняться, по твоему совету, интимной драмой, подобной «Око за око» или «Гражданской смерти». Думается, что игра воображения и твои советы помогут, остальное — дело мое. Идет? Синьора Клементина довольна? Тогда я берусь за работу, и да поможет мне бог. Постараюсь быть невозможным законичным, хотя позволю тебе заметить, что если в «Софокле» 1499 стихов, не считая тех, которые ты сократил, то «Саул» Альфьери (Альфьери немногословен) насчитывает 1565, не говоря о поэтах лирических, которых мы касаться не будем. Итак?..»

Отвечая автору «Софокла», Томмазо не обнадежил его; ей же солгал еще раз, уверяя, что все идет хорошо, но втайне поделился с другом заботами и горем своим.

Эта «интимная драма» так никогда и не была написана, и Джакометти уже не заговаривал о ней и вообще умолк надолго, до того дня, когда, исполненный горечи и унижения, он просит Сальвини вычеркнуть его имя из списков Общества взаимопомощи драматических артистов, «не имея возможности уплатить сорок лир» членского взноса. Да, триумфатор «Гражданской смерти» вынужден признаться: «Когда драматическое искусство поможет мне жить более или менее сносно, чего сейчас нет, тогда с живейшей радостью я вернусь под сень Общества...»

Подумать только! Благородные, талантливые писатели, патриоты, актеры вынуждены просить милостыню у друзей. На сцене театра вчера Лунджи Таддеи, а сегодня старик Домещикони обращается со словами благодарности к своему бывшему ученику и к товарищам за щедрое пособие и просит «усилить заботу о том, чтобы помощь не прекращалась, но, если возможно, была увеличена, ибо это ненадолго, ведь мне осталось жить на свете совсем мало».

Вскоре после Джакометти взывает о помощи и Франческо Даль Онгаро: «Теснимый обстоятельствами, прошу Альберти дать мне задаток в двести лир. Постарайся, чтобы он не отказал, и сделай все возможное, чтобы поторопить его».

Томмазо кажется, что все, имеющее отношение к искусству, в нынешней тревожной политической обстановке носит печать неизлечимого уныния. Что это? Начало упадка? Теперь, когда трагедия мертва, драматический театр становится роскошью, и «Софокл» — как напишет позднее Йорик, — видимо, стал лебединой песнью трагической музык... Даже Эрнесто Росси вслед за Ристори отправился за границу и прислал из Барселоны вежливый отказ на давно лелеемый проект совместных выступлений с Сальвини. В письме его звучит скрытая горечь:

«Барселона, 29-7-66.

Дорогой друг и коллега!

На твое столь любезное письмо, полученное мною в Париже, мне помешали ответить серьезные заботы. Ты, конечно, не сочтешь это молчание за невежливость. Многие причины встают на пути осуществления нашего плана. Не хочется писать о том. Когда вернусь, я сообщу все нашему общему другу Антонио Сомильи. Надеюсь, ты найдешь мои доводы убедительными. В одном ты должен быть уверен, во избежание неясностей и недоразумений: я всегда сочту за честь играть вместе с тобой, и у тебя есть тому реальное доказательство, ведь я сам предложил приехать в Неаполь и дать в театре «Фьорентини» несколько спектаклей с твоим участием. Это пожелание осталось втуне исключительно из-за театральных предрассудков.

Не могу сообщить точно, когда я возвращусь в Италию, так как дела мои в Испании идут отлично, а тебе хорошо известна старая поговорка: «оставайся там, где тебе хорошо». Однако не скрою, что я страстно хочу вновь увидеть свою прекрасную родину!!!

Сердечно тебя приветствую и сердечно обнимаю, остаюсь преданный тебе

Эрнесто Росси».

Только Ипполито д'Асте сохраняет мужество — он осведомляет ся у Томмазо о своем «Моисее», спрашивает о «здоровье Клементины» и желает ей скорого выздоровления. Однако письмо его полно печальных предчувствий.

«Быть может, мой «Моисей» явился на свет в неподходящий момент? Под лязг стали, под гром пушек или под бременем постыдных компромиссов, — можно ли говорить о театре?»

Ему дорого и важно, чтобы актеру понравился его «пророк», но он отдает себе отчет, что момент самый неподходящий, что трудностей много и что во всяком случае пьеса требует изменений и сокращений. Судьба не сулила ему увидеть трагедию на сцене и

дождаться похвал. Письмо от 11 сентября, в котором его сердце итальянца взывает: «Я унижен нашей подлой политикой и повторяю вместе с тобой: я краснею за моих современников», — было последним. Прошло не много времени, и смертельная болезнь унесла жизнь старого верного друга Томмазо Сальвини.

А желанное выздоровление Клементины? Увы, то была короткая иллюзорная надежда, жившая всего одно лето. С приближением зимы Клементине вновь стало хуже, и на этот раз врачи высказались более сурово и более репительнее. Совершенно необходимо удалить ее из Неаполя, где ее неизбежно влекла бы к себе сцена. Она должна поселиться вдали от Томмазо, от театра, от всяких волнений.

Это будет тяжким испытанием, но только при этом условии — заверяли врачи — можно надеяться на выздоровление. Больная выслушивает их слова, как приговор, но сдается и соглашается.

Избран тосканский город с более мягким климатом, расположенный недалеко от моря, защищенный от ветров — Пиза. Клементина поселилась на очаровательной набережной, в квартире, где окна выходили на юг и целый день было солнце. С нею родители и дети Эмилия и Марио. Двое других остались с отцом в Неаполе.

В первый месяц, декабрь, ей стало немного лучше. «Сейчас погода ровная, и климат здесь, мой Мазо, просто райский. Даже когда небо хмурится и идут дожди, воздух все тот же, он остается теплым... Кажется, будто наступила весна. Город довольно населенный, шумный. Я считала, что увижу множество больных, но оказалось, что больная — одна я. Сажу у окна и развлекаюсь великолепным зрелищем людей, гуляющих мимо моего балкона. Так проходит время... Если я теперь не растолстею, то мне это уж никогда не удастся! Встаю я около полудня, засыпаю около девяти вечера. Разговариваю только с папой и с Марио; видишь, я экономлю даже на голосе!.. Спасибо тебе, что ты велишь детям перед едой молиться за мое здоровье... Ты затронул самую чувствительную струну моего сердца! Да услышит бог тебя и эти невинные души!!»

Дни надежды сменяются днями «уныния и мрака». Она пишет ему о трупше, которую он набирает на весенний сезон 1867 года, когда покинет «Фьорентини»; печалится, что среди стольких дел он полон тревоги и что ее «невольной причиной» является она. Пишет о новом доме, который Томмазо строит во Флоренции на улице Сан Себастьяно (названной позднее улицей Джинно Капиони). Только придется ли им жить там вместе?..

Ее осматривает некий доктор Кутурри, и в январе она сообщает Томмазо его диагноз: «Он считает, что у меня застой крови в бронхах, но нет никаких органических нарушений. И поэтому я

должна некоторое время воздерживаться от малейшего напряжения, дабы не возобновились приливы крови, что может иметь серьезные последствия!..»

Ухватившись за призрачную надежду, что через три месяца ей можно будет играть, вскоре она пишет, что здоровье ее с каждым днем, хотя и медленно, восстанавливается: «Я чувствую в себе больше сил и даже чуточку пополнила, но я еще ужасно бледна, бледна как полотно. Я — белая? Какая перемена! Но довольно, у меня впереди целых три месяца до возвращения на сцену... а потому я могу претолчно добиться выздоровления. Будем, по крайней мере, надеяться на это».

Однако в конце января ей становится хуже. Мучают непрерывные боли в груди и пояснице. «Я вбила себе в голову, что меня лечат не от того... они не знают, чем я больна!»

Нужно представить себе драму этой женщины, которая, без сомнения, несмотря на все умолчания и обманы, теперь, когда она называет обманщиками своих врачей, поняла, какая у нее болезнь. Страшная драма любящей женщины, матери, артистки. Нежное романтическое создание, она созгла свою жизнь в любви к нему; она любила его, как любят высший идеал и даже, быть может, больше, — как пекий кумир; она смело встретила испытания своей семейной жизни и преодолела их; она поверила в возможность вечного счастья с обожаемым человеком; подарила ему четверых детей, мужественно нося их в лоне своем и выступая на сцене до самых последних дней; она тратила свои силы, изнашивала здоровье, перенося тяжесть разлук, подозрений, непреборимой ревности. И теперь, когда покой казался близким и можно было свить семейное гнездо в доме, о котором столько мечталось, теперь, на вершине славы, в тридцать четыре года, глядеть дождливой зимою с унылого балкона над пизанской набережной, как убегают мутные воды реки, видеть, как все исчезает, шатается, рушится... Зачем он отослал ее так далеко? Почему Томмазо собирается отдать детей в школу? Почему врачи противоречат друг другу, избегают прямых ответов и не могут вылечить ее? Ответ один-единственный: ее болезнь неизлечима, ее судьба решена.

Однажды, февральским днем, собравшись с силами, она вместе с отцом отправилась во Флоренцию, чтобы самой познакомиться со школой, где будут учиться дети. По улице Сан Себастьяно она выехала в карете за город, чтобы взглянуть на маленькую дачу, свою заветную мечту, в которой ей не суждено было жить. Но, увы, в доме Аламанно Морелли у нее хлынула горлом кровь. Охваченная страхом, она поспешила вернуться в Пизу.

Доктор Кутури предписал ей провести несколько дней в постели. Несколько дней превратились в два месяца.

Тем временем Томмазо Сальвини вернулся «к неблагодарной карьере канокомико», как писал ему Луиджи Белотти-Бон. Он собрал труппу неполного состава, временную, в ожидании лучших дней. Он не взял достойной «первой актрисы», из внимания к своей бедной больной, чтобы оставить ей немного надежды и иметь возможность сказать, что, как только она поправится, к ней перейдут все ее роли. Труппа играет в болонском театре «Брунетти». Томмазо пишет жене подробные письма, пытается ободрить ее. Они служат ей большим утешением, ибо она прикована к постели и не в силах взять в руки перо. Немногие слова, которые она диктует отцу, полны безнадежной печали. 30 марта Томмазо сообщает, что он отказался от контракта в Венеции, но ведет переговоры об осеннем сезоне в Сицилии. «Я рад, что ты решила принимать огурную траву. А рыбий жир ей перед едой... Ты напрасно предаешься в своем письме отчаянию — к этому нет причин. Да и оснований не верить в твое выздоровление нет. Вспомни, как ты себя чувствовала перед этим новым приступом? Теперь улучшение, конечно, пойдет медленнее, нужно очень беречься и быть крайне осторожной, особенно когда ты почувствуешь, что дело идет на поправку. Будем надеяться, что «Театр Никколини» принесет мне прибыль, но в данный момент, даю тебе честное слово, у меня всего четыреста франков свободных. Мне пришлось выслать деньги Торелли, Джакометти, уплатить художнику, а то небольшое, что я получаю от импрессарио, уходит на текущие расходы. Не знаю почему, но никогда еще не был я в таком жестоком безденежье. Как бы то ни было, я обещаю тебе, что дети непременно в мае пойдут в школу. Я знаю, что, когда они все четверо дома, обстановка адская; надо, чтобы они уходили гулять после обеда, стараться также, чтобы они не были всегда все вместе... На днях я играл в «Заире»... Где ты, моя Клементина? Боцци, эти живые мощи, делала что могла... Покажу также «Виргинию», «Отелло», «Саула» и «Самсона». Много еще придется потрудиться, дорогая. Пасху я встречу с тобою. Я не хочу, чтоб ты мне писала длинные письма. Хотя на каждое у тебя уходит по два дня, все же и это утомляет. Пусть папа пишет под твою диктовку, а потом, если хочешь, напиши две строчки от себя. Ты поправишься, совершенно поправишься на радость мне, твоей семье, друзьям и искусству!..»

Прошел апрель. Весь май Томмазо играет во Флоренции, в «Театре Никколини». А для нее он снял дачу на холмах у Кареджи. Они будут близко, рядом, но сколько горечи в самой этой бли-

зости. Он играет «Софокла», который будто вторит своими грустными стихами его неутешному горю. Лунджи Капуана так воспел этот спектакль: «Томмазо Сальвини создал творение, которое можно считать одним из самых выдающихся в его театральной карьере. Представь себе, читатель, одну из тех греческих статуй, которые изображают почитаемого мудреца и в которую Пигмалион вдохнул искру жизни,— и вот эта статуя предстала на сцене. Тогда, может быть, ты поймешь, что такое сальвиниевский Софокл. Думается, сам Фидий не смог бы изваять образ более внушительный, более прекрасный. В финальной сцене глубина замысла поэта и его воплощение артистом достигли невиданной высоты и гармонии... «Играй, душа поэт»,— говорит Сальвини; и мимика его, сопровождаемая едва заметным движением рук, словно раскрывает твоему взору душу поэта, и тебе видится свет, озаряющий его в этот последний миг, и перед тобою один за другим проносятся великие образы прошлого, проходящие в памяти умирающего...»

Но что ему до этих похвал и до тех, которыми его осыпают за исполнение роли Клиния в «Цикуте» Ожье, переведенной Франческо Даль Онгаро. Не трогает и восторженное письмо Андреа Маффеи после «Сына лесов»: «Совершенно новый характер Ингомара великолепен, но кто после вас сможет сыграть его? Никто, я уверен и утверждаю, что вы не только сыграли, но создали его».

Никогда не чувствовал он так остро бесполезность жизни и даже работы, тщету своей славы: все казалось ему неверным, преходящим, обманчивым. Лишившись и надежды и веры, он не начинает никаких дел, не связывает себя ни с кем и ни с чем, словно решив отказаться от своих планов, от самых заветных стремлений. Из некоторых писем Джулио Каркано, написанных в те дни, мы узнаем об охватившем Томмазо унынии. Каркано заклинает его «не отказываться от мысли дать сценическую жизнь шедеврам Шекспира». А Шекспиру, как мы знаем, были отданы мечты Сальвини, его самые горделивые надежды.

Ежедневно он отпраивался на виллу Баллодоле, к Клементине. Выехав из Порты Сан Галло и миновав холм Монтуги, он сворачивал на Кареджи по узенькой дороге, которая шла меж полей и незаметно поднималась к вилле Медичи. Здесь все напоминало о Медичи: улица под названием «Старый Козимо»; большая вилла, в тени гигантских каменных дубов, была резиденцией Лоренцо Великолепного. Неподалеку сохранились стены здания, где в эпоху Возрождения помещалась Платоновская Академия. Когда-то Томмазо достаточно было вдохнуть деревенский воздух, чтобы стало легко на душе, и такая прогулка по дороге, полной знакомых отго-

досков и воспоминаний, под тихий шелест оливы, наполнила бы его глубокой, ясной радостью. Но теперь как печально глядят оливы, как грустны и призрачны кипарисы Кареджи! Дорога, которая извилисто карабкается по склону, кажется ему крестным путем. Он знает, что там, в конце подъема, у тропинки, ведущей к усадьбе Баллодоле, в тени густого кипариса поджидает его Клементина. И раньше чем увидит любимую, он услышит звук ее голоса, когда-то такого сочного, а теперь слабого, почти беззвучного, и встретит с содроганием ее горестный взор.

Иногда вместе с нею младшие дети: живой крепыш Сандро и пухленький и спокойный Марио (двое старших уже поступили в школу). Но даже вид сыновей — одному четыре, другому пять лет — не радует его; более того, ему еще тяжелее. С глухим безнадежным отчаяньем думает он об их будущем.

Мсье Леон Бигори приветствует Сальвини в саду виллы. Он и владелец и одновременно повар в Баллодоле. Старый француз, бывший актер, он приехал в Италию с труппой Мейнадье, сколотил небольшое состояние и теперь разводит фасоль и цветную капусту в своей усадьбе. Он носит старомодный жилет «благородного отца» и изъясняется на некоем итало-французском «волапюке».

— К *déjeuner* должны были пожаловать *plusieurs* приглашенные, и я потратил много *argent* напрасно! ¹

Эта церемонная любезность действовала Сальвини на нервы, но все же смешные повадки старого актера несколько развлекали.

Томмазо рассказывал детям какую-нибудь историйку, потом отсылал их катать обруч по аллее акаций, ведущей к воротам. Тогда Клементина угасшим голосом просила: «Теперь расскажи что-нибудь и мне!» И он говорил, что поставил «Шьетро, или Новые люди» Луиджи Альберти, завтра пойдет «Золото и мишура» Герарди дель Теста, а он будет свободен. Театральная жизнь отныне кажется им сказкой, в которой больше выдумки, чем истины, волшебной сказкой, которой он стремится развлечь ее и заставить забыть.

Так один за другим проходили майские дни: между Флоренцией и Баллодоле, по дороге, окаймленной бледными оливами и печальными кипарисами, до большого дуба, где встречал его угасший взор Клементины. Она сидела у решетки, увитой розами, устремив большие глаза на цветущие луга и на монастырь делла Кончещионе, возвышавшийся на холме. «Ты видишь этот холмик? Крестьяне

¹ Le *déjeuner* — завтрак, *plusieurs* — многие, *l'argent* — деньги (франц.).

звуют его «маленьким кладбищем». Невеселое название, Мазо, не правда ли? Видишь монахинь в белом, там, наверху? Порою я завидую им, — хочется быть такой же: им чужды мои стремления — любовь, семья, театр. Они, паверное, счастливее меня!»

Ее письма становятся все более грустными. Томмазо вновь уехал, далеко: в Геную, Пизу, Ливорно.

«О, одной только милости прошу я у бога: чтобы как-нибудь кончилось это существование!»

Разлука для нее невыносимо тяжела. Кашель, несмотря на теплую погоду, не прекращается. Она просит узнать у престарелого Давида Кьоссоне, врача и драматурга, живущего в Генуе, нет ли средства, чтобы облегчить болезнь. Он приезжает к ней в августе и заявляет, что ее состояние улучшается: милосердная ложь, которой она же первая не верит. В канун праздника богородицы Клементина пишет: «...я решила отслужить мессу в часовенке; пришел почтенный монах, он получил пять франков, и мы его угостили... Ты понимаешь, о чем я молилась: чтобы ко мне вернулось здоровье и я облегчила бы бремя, которое ты с такой любовью взял на себя! Когда кончилась месса, я попросила детей молиться за тебя, я не забыла об этом! О, дети... семья и религия, это не пустые слова, нет!!»

10 сентября: «Почему ты хотел заключить договор с Марини на три года, если она согласится? Значит, на меня ты уже не рассчитываешь?»

Оба в отчаянии, которое смягчается на короткое время — октябрь и ноябрь, — когда, казалось, к ней вернулись силы. Томмазо увозит ее с собою на Сицилию — в Палермо, в Мессину, в Катанью, в незабываемую Катанью их далекого счастья. Но это лишь короткая передышка, последняя иллюзия. (А в это время Аделаида Ристори пишет Сальвини из Филадельфии, предлагая ему новую пьесу; Каркано умоляет не бросать театра, — он согласен на понижение своих гонораров за переводы Шекспира до трехсот лир в год, в течение трех лет.)

Двадцать первого декабря Клементина возвращается в Пизу, в отель «Неверада». Оттуда она пишет, что получила «последний удар», узнав из случайно попавшейся на глаза газеты, что Томмазо подписал на следующий год договор с Марини. Она рассказывает, что вызвала лучшего врача в городе, Бартолини, который находит, что «ее болезнь сосредоточена у правой лопатки», что он против «шпанских мушек», которые ей ставили, и прописал общее лечение крови. К физическим страданиям присоединяются моральные: «Твое вчерашнее письмо достигло своей цели, иначе говоря,

нанесло мне последний удар! Я прочтала в газете «Густаво Модена», что твоей примадонной в будущем году буду не я! Я не хотела этому верить... Ты поступил отлично. Я жалею лишь на то, что ты все время меня напрасно обнадеживал, обманывал уверениями и наконец нанес решающий удар. А разве не лучше было сказать: Клементина моя, врач считает, что тебе необходим еще год отдыха — так будь же благоразумна!.. Ты бы убедил меня... и уберег от двух нелегких потрясений!»

Посреди стольких горестей она просит его возобновить подписку на журнал «La Mode Illustrée» с «цветными рисунками» — печальное и последнее кокетство обреченной. «Это будет моим единственным развлечением: ...смотреть, как одеваются другие элегантные женщины, с которыми прежде я соревновалась и которых стремилась превзойти...».

Проходит еще одна зима, бесконечная и пугающая. Единственное утешение Клементины в письмах — она пишет их часто и в них рассказывает о детях: о малютке Марио, который неразлучен с нею, о Густаво, который поступил в пизанский колледж, учится хорошо и будет выступать в детском спектакле. Не многие теперь навещают ее, как пусто в Пизе! Скоро наступит последний день карнавала, а ей придется любоваться им из окна! Томмазо пытается развлечь ее, рассказывает о своем сезоне в венецианском театре «Сан Бенедетто», о партиях в бильярд в кафе Кюди, о дружбе с графом Реведин, страстным театралом, которому он читает «Короля Лира» и «Галлилея» Понсара.

В феврале, прибыв во Флоренцию, Томмазо неожиданно пришел навестить ее. Письмо, посланное 3 марта, говорит о том, что это посещение принесло больше вреда, чем пользы: «Никогда не было мне так мучительно больно расставаться с тобой! Уже четыре дня я только и делаю, что плачу, и ничто не может меня успокоить. Я похожа на тень... Видно, никак не могу еще привыкнуть к разлуке; видеть тебя, быть рядом с тобою доставляет мне не радость, а нестерпимую муку при мысли, что я снова должна тебя потерять. Я чувствую, что умру, если мне доведется вновь пережить то, что было вчера; а потому я приняла решение и чувствую в себе силы сдержать его — не видеть тебя весь этот год... Прошу тебя принести еще и эту жертву...»

Не видеть его целый год! Она постоянно противоречит себе, — болезнь вконец расстроила нервы несчастной, — принимает решения, чтобы завтра же от них отказаться, ее мысли колеблются, мешаются. То она не хочет больше встречаться с ним, то собирается переехать во Флоренцию.

Читая письмо от 28 марта, с трудом веришь своим глазам. Вероятно, только роковой неосторожностью старого Каццолы можно объяснить то, что он нанес своей дочери чудовищный удар: «Папа получил письмо от моей сестры Ильдегарды, где она в отчаянии спрашивает, верен ли слух, распространившийся в Милане, будто мне осталось недолго жить... Их первый актер, некий Собрио, прочитал об этом в «Секоло» и в «Пирата», миланских газетах, а потом подтвердил это от твоего имени... Выходит, что ты сам написал ему, будто я умираю. Я хочу знать правду от тебя, Мазо мой, от тебя, который не умеет лгать...»

Несчастное создание, что мог ответить ей ее Мазо? Апрель застает ее во Флоренции, где, по иронии судьбы, она нашла квартиру на виа делла Пергола, как раз напротив театра, потому, быть может, чтобы до последнего дня проходили перед нею артисты и зрители, как призраки былых дней. До нее дошли известия, что Мазо собирается в турне по Испании, и она пишет ему безумное письмо: «Уезжай, уезжай в Испанию, в Америку... на край света, покинь эту ужасную страну, именуемую Италией... и да позволит мне бог увидеть тебя еще раз перед смертью...»

Призрак смерти преследует ее... «Два дня спокойных и четыре — сильнейшего кашля!» Он посылает ей девяносто лир для летних платьев, а Клементина отвечает: «Не упрекай меня, но половину этих денег я отдала, чтобы помочь страдальцу, пораженному той же болезнью, что и я, только еще более несчастному, так как у него нет средств к существованию, — бедному актеру Ридзарди...»

Отныне ничто не приносит ей успокоения. Тщетно терзаемый жалостью, Томмазо предлагает ей обосноваться в Ливорно или в окрестностях Флоренции. 15 июня он пишет из Генуи: «Хочешь поехать со мною в Ливорно? Если тебе это будет приятно и ты думаешь, что перемена климата послужит тебе на пользу, ты могла бы выехать раньше меня и тем временем подыскать квартиру. Если же ты предпочтешь жить за городом, но в другом месте, поручи это дело кому-нибудь, а потом поезжай и посмотри сама... Верь мне, Клементина, лучшим местом для тебя были бы окрестности Флоренции, холмы Фьезоле. О господи, я, как собака, прикован к своей цепи, иначе я непременно занялся бы поисками сам! Но так как ты не можешь доверить это отцу, пусть мой брат Сандро наймет экипаж и займется этим, или поезжайте вместе и постарайтесь найти что-нибудь удобное и здоровое. Мне помнится, Сомильи говорил, что дача адвоката Пуччони сдается внаем; спроси его. Она расположена много ниже, чем Баллодоле, в отличном месте...»

Но она не справляется о вилле Пуччони. Она остается во Флоренции, во власти безнадежности, и 27 июня пишет ему новое отчаянное письмо: «Когда ты говоришь мне о театре... о новых договорах... и о продлении прежних, нервы мне изменяют и голова моя кружится! Будьнисходителен к моим слабостям, отнеси их за счет моего состояния, которое так плохо, что хуже быть не может!! Не говори мне ни о чем, бери в труппу кого хочешь, как ты и делал всегда, протежируй... оставляй... Мне достаточно видеть тебя время от времени, чтобы наши дети, став взрослыми, могли сказать: мы видели их обоих, вместе, папу и маму!.. И на кого, потвоему, я должна надеяться? Я, как тонущий, хватаюсь за доску, которая... должна спасти меня! Я несчастная дурочка... На что-то надеюсь, что-то делаю для очистки совести. А надежды у меня почти не осталось!»

И вот началось ее последнее земное странствие.

В июле мы видим ее в Ливорно, где выступает Томмазо. Она последовала за ним, как автомат, как тень, без воли, почти бездыханная. «Море, — твердят ей хорошие друзья, — море...» «Не лгите!» — отвечает ее угасший взор. Ее уговаривают провести у моря еще август, пока Томмазо во Флоренции будет играть в «Политеама Фьорентино», где Виктор Эммануил II (Флоренция стала столицей Италии) присутствует почти на всех его выступлениях, принимает его во дворце Питти и дарит ему свой бриллиантовый перстень. Но близкие вынуждены подчиниться ее желанию быть, пока это возможно, близ Мазо, близ детей.

Пока возможно... И в этом доме на виа делла Пергола, в доме, что напротив театра «Делла Пергола», она до последнего дня живет ожиданием избранника своего сердца, который, окончив спектакль в «Политеама», рассказывает ей о «Самсоне», о «Сыне лесов», о «Софокле».

— Как поживает Марини?.. А что ты играешь завтра? «Отелло»? Не переутомляйся... Как я любила песню об иве... «Затянемте ивушка, иву споем, — ох, ива, зеленая ива!..»

То были ее последние слова.

31 августа 1868 года.

Несколько дней спустя Джулия Модена писала Томмазо Сальвини:

«Посылаю тебе листок. Он вырос на могиле моего Густаво. Когда ты будешь у Клементины, положи его на ее могилу. Прощай, Томмазо, будь мужественным. Жизнь для каждого из нас — великая битва».

Глава восемнадцатая
ИСПАНСКОЕ ИНТЕРМЕЦЦО
И ВОЗВРАЩЕНИЕ ВО ФЛОРЕНЦИЮ

Безутешность... Нет, судьба не была к нему щедрой. В пятнадцать лет она оставила его без всякой поддержки, лишила забот отца, его, никогда не знавшего материнской ласки, осиротевшего в младенчестве.

Томмазо почувствовал тогда, что он один-одинешенек на свете. И, совсем еще мальчиком, выиграл суровую битву с одиночеством и нищетой.

Но теперь, на пороге сорокалетия, достигнув, казалось, решающего рубежа на своем пути, он был сражен ударом, от которого оправиться нелегко.

В сравнении с одиночеством юных лет, когда жизнь сулила так много, одиночество зрелости расстиралось перед ним пустыней, и в этой пустыне не было видимой цели: с уходом Клементины кончались все.

Но у него остались дети: четверо ребятишек, для которых надо было жить и трудиться. «Исполнится наша прекрасная мечта!» — так написала она ему однажды, и теперь эти слова скорбью отдавались в его сердце. «Бог дарует нам здоровье, и вот увидишь, мы сможем заработать достаточно, чтобы дать образование нашим детям!» И ради них, больше, чем ради себя, он вновь начинает борьбу.

Он начал ее, разбитый горем, изверившийся и разочарованный во всех и во всем, в репертуаре, в своих актерах. Казалось, что в полумраке сцены звучит эхо голоса — единственного и неповторимого, — который ему уже не суждено услышать. Какой мукой был этот сентябрьский сезон во флорентийском «Политеама»; какая мука — карнавальший сезон в боломском «Корсо» и вслед за ним в Генуе в «Театре Паганини», где было одержано столько побед вместе с Клементинной.

Теперь первой актрисой его труппы стала Марини, дочь сторожа Александрийского театра, уроженца Швеции. Вирджиния Вейс, очень талантливая актриса, рано вышла замуж за характерного актера, горбуна Джамбаттиста Марини, и выступала в амплуа «первой любовницы», играя с Томмазо и Клементинной во «Фьорентини». Потом была примадонной у Алессандро Монти. На приглашение Сальвини Марини отвечала письмом, исполненным преданности и восторга ученицы:

«Дорогой синьор Сальвини!

Близится момент, когда я стану членом Вашей труппы, и я прошу Вас прислать мне роли. Тогда я смогу поработать над ними и не сидеть без дела во время поста. Незачем говорить о том, какая радость для меня выступить с таким великим артистом, как Вы, от которого я могу многому научиться. Вы сами знаете, — еще в ту пору, когда мы вместе играли в Неаполе, я стремилась присутствовать на каждом Вашем спектакле.

Сердечный привет от Марини, и позвольте Вашей преданнейшей ученице крепко пожать Вашу руку».

Другими актерами, кроме «пожилого характерного» Марини, были (их имена сохранил договор): Луиджи Бьяджи — первый молодой актер, Ичилио Брунетти — лирический «аморозо», Паоло Джентильони — первый комик и «брильянте», Эприко Дондини — драматический «аморозо» и второй «брильянте», Джустино Пезаро — «благородный отец» и «резонер», Лучано Куниберти — «простак», Эуджениа Барракани — «мать», Джузеппина Бодзо — лирическая «инженю», Коринна Кодеказа — первая «амороза», Джузеппина де Стефани — актриса на второстепенные роли, и так далее.

Вирджиния Марини обогатила труппу своей молодостью и умом, ярким темпераментом и выдающимся дарованием. Когда она работала во «Фьорентини», то, по свидетельству Сальвини, «не пропускала ни одного слова, произнесенного Каццолой». Это пламенное преклонение, это долгое общение не могли не сказаться на стиле новой примадонны. Талант спас ее от бесплодного подражательства, но влияние Каццолы сказывалось. Ее Адриенна Лекуврер, ее Маргерит Готье были иными, чем у Клементины, менее лиричными и романтическими; они носили даже несколько бытовую окраску, но нет-нет да напоминали о несравненной Каццоле интонация, жест, всплеск чувства. И тогда у Томмазо сжималось сердце, эти отзвуки, эти ритмы и радовали его и бередили незаживающую рану. Железная воля Вирджинии, ее неустанное стремление учиться, ее внимательное отношение к каждому замечанию Сальвини и умение дорожить каждым советом заставляли его ценить молодую артистку и видеть в ней свою, как она любила себя называть, ученицу. Он чувствовал, что ее ждет большое будущее, но не говорил ей этого, памятуя завет Густаво Модены. Тот никогда не хвалил учеников в глаза, дабы они не возгордились. Он был с нею еще более строг и требователен, чем с другими. Так, в течение целого месяца добивался он от нее верной интонации одного возгласа в «Зауре», пока наконец не остался доволен.

— Придет день, и вы поблагодарите меня! — говорил он.

Она действительно могла быть ему благодарна. Когда спустя два года, в 1870-м, им пришлось расстаться, Вирджиния Марини уже была признанной величиной: вступив в труппу Морелли, она, играя в комедии и драме, заслуженно делила первенство с лучшими итальянскими актрисами, Пеццаной и Тессеро.

В 1869 году Томмазо Сальвини получил предложение дать гастрольные спектакли в Испании, куда он отказался поехать за год до того, чтобы не удаляться от своей бедной больной. Теперь же он принял приглашение импрессарио Хосе де ла Калье.

Заграница означала бегство, как сказали бы сегодня. А бегство именно сейчас было для него потребностью, и не только душевной, но и артистической. Драматическое искусство, особенно трагедия, переживало в Италии глубокий упадок. Мы уже называли его главные причины, важнейшей из них был репертуарный кризис. К этому присоединялось растущее равнодушие областных правительств. Когда Камилло Кавур в 1861 году писал Аделаиде Ристори после ее парижских триумфов: «Продолжайте Вашу священную миссию. Да послужит Ваша слава на пользу нашей Родине. И я буду приветствовать в Вашем лице не только первую артистку Европы, но и самую деятельную помощницу в дипломатических переговорах...», — этот благожелательный жест премьер-министра прозвучал всего лишь дешевой риторикой. Итальянские актеры были бы ему куда более благодарны, не отними он у туринского театра «Кариньяно» его ежегодную субсидию в двадцать тысяч франков, а позже — четыре тысячи дукатов у неаполитанской труппы «Фьорентини».

Неужели эти жалкие субсидии разорили бы государственную казну? И разве не чувствовали себя униженными наши лучшие артисты, сравнивая положение итальянских театров не только с положением «Комеди Франсез» или лондонского «Лицеума», но и всех крупнейших иностранных драматических театров, которые в большей или меньшей степени пользовались государственной поддержкой и субсидиями: во Франции, в Бельгии и Голландии, в России, в Австрии и Германии, в Испании и Португалии? Ристори, Росси и Сальвини очень скоро увидели и осознали всю тяжесть такого положения. Сальвини с горечью писал:

«Конечно, условия, в которых находится итальянское искусство, мало или даже совсем не помогают артисту. Ему мешает все: плохо написанные или залатанные декорации; разрозненный, случайный реквизит; грубые, невежественные статисты; оркестр, играющий в антрактах трагедии штраусовские вальсы; стук экипажей и ругань кучеров, слышные с улицы; возмущение публики, когда

делается перерыв для смены декораций или костюмов; суфлеры, которых публика слышит раньше, чем артисты; семечки, которые зрители щелкают во время самой патетической сцены, когда летом спектакли идут на открытой сцене... Мы чересчур возбудимы, самостоятельны, требовательны; точность чужда нашей природе, соблюдать ее кажется нам жертвой... Добавьте к этому скудость наших средств для достойного оформления спектаклей и согласитесь, что быть артистом в Италии требует немалого мужества...»

Итак, Сальвини отправился в середине марта в Испанию, чтобы первого апреля начать спектакли в Барселоне.

Испания в те дни была наиболее благоприятным местом для наших актеров, в сравнении с любой страной Европы. Родство языка и культуры, легкость их восприятия сразу создавали атмосферу взаимопонимания и симпатии. Казалось бы, что и во Франции должно было происходить то же самое. Но мы видели, какой дорогой ценой собратьям из латинских стран досталось признание Парижа, гордившегося своим положением интеллектуальной столицы континента.

До Сальвини в Испании уже побывали Аделаида Ристори, имевшая там триумфальный успех; Эрнесто Росси, которого принимали так же горячо; Акилле Майерони и Каролина Сантони.

Сальвини тоже встретил дружеское гостеприимство, а затем и пламенных поклонников. Тогда, в 1869 году, Барселона была охвачена республиканскими и сепаратистскими волнениями. Однако политические дискуссии не препятствовали тому, что в многочисленных кофейнях по-прежнему на все лады судачили и сплетничали об артистах и писателях. Само собою, имя нового итальянского артиста немедленно стало предметом оживленных толков. Сальвини замечал, как на него указывают пальцем, а порою, к его удивлению, с ним здоровались совсем незнакомые люди.

Его выступления в «Прадо Каталан» имели шумный успех. Общие симпатии завоевала и Вирджиния Марини. Самые «свирепые» критики не скупились на горячие похвалы. Известные писатели — Сорилья и Де-Махора, большой поклонник Шекспира, — захотели поближе познакомиться с Сальвини. Единодушное восхищение вызвала «Гражданская смерть», которую пришлось повторять много раз. Последствием этого был один случай, не столь исключительный, сколь необычный.

Однажды Томмазо пригласили на любительский спектакль. Он хотел было уклониться от приглашения, но импрессарио отсоветовал ему: это может оттолкнуть лучшее общество, ибо любители принадлежат к самым аристократическим, избранным семействам

Барселоны. Явившись на вечер, Томмазо не поверил своим глазам, когда убедился, что перед ним разыгрывается пародия на «Гражданскую смерть», блестящая пародия, в которой сальвиниевский Коррадо был воспроизведен в совершенстве — и грим, и жесты, и голос. Никогда больше — а попыток подражать ему и пародировать его было много — не приходилось ему видеть пародии столь меткой и талантливой.

Незадолго до отъезда он получил еще одно приглашение, на этот раз более торжественное, ибо речь шла об «Атенео Каталано». Президент этого замкнутого литературного кружка, Хосе Латемеди, устраивал прием в честь Сальвини и просил его осчастливить присутствующих, прочитав какое-нибудь стихотворение. Томмазо ненавидел тогда, как ненавидел всю свою жизнь, чтение стихов в салонах и на светских приемах, — словом, вне театральных подмостков. Ему, актеру до кончиков ногтей, а следовательно, прежде всего интерпретатору образов, в которые он вкладывал всю свою страсть, претило распалить себя по заказу, претило участвовать в подобного рода «романсах», как он их называл. Он предпочел прочесть «Несколько мыслей о сценическом искусстве», которые впоследствии объединил в статью под таким же названием. Касаясь вопроса о роли чувства в сценическом искусстве, он говорил, что «не может быть правдивым, не переживая», выступив тем самым против знаменитого «Парадокса об актере» Дидро, утверждавшего, что искусство драматического актера является лишь холодным подражанием страстям изображаемых персонажей.

Из Барселоны Сальвини поехал на неделю в Сарагосу, а из Сарагоссы в Мадрид. Там, в театре «Лицео», он провел долгий и успешный сезон. Столичная пресса тщательно анализировала каждое выступление артиста. Особенное внимание уделялось шекспировским ролям. Отмечая различие между Сальвини и Росси, обоих весьма хвалили.

Неизменный триумф вызывала «Гражданская смерть».

Последним этапом в конце мая была Севилья. Однако политические беспорядки и призывы к восстанию так участились, что публика не решалась выходить по вечерам, и театры пустовали. К счастью, пребывание Сальвини в Испании подходило к концу. Трушна, вздохнув с облегчением, пересекла португальскую границу и 29 мая прибыла в Лиссабон.

Блистательный и легендарный Лиссабон с его аллеями пальм и апельсиновых деревьев, с его садами благоухающих роз и глицинтов, с его холмами, покрытыми богатой, почти тропической растительностью!.. Все это могло дать отраду и душе и взору, но разве мог быть

покой для Томмазо, чье сердце терзала боль, которому повсюду чудилась тень Клементины, вознесенной — как писал Джакометти¹ — в сферу «песнопений и света». Однажды вечером волею случая Сальвини попал на выступление известной актрисы Эмилии лас Невес. Выступая в драме Дюма, она напомнила Томмазо глубиной и полнотою чувства упреждающее навек обожаемое им создание. Он был так потрясен, что не хотел больше ни слышать, ни видеть португальскую артистку.

Импрессарио снял для него королевский театр «Сан-Карло», предназначавшийся обычно для итальянской оперы. Не окажется ли слишком велик этот зал для выступлений неизвестного Португалии иностранного актера? Сомнения недаром охватили Сальвини. Первый спектакль не собрал полного зала. Признание и популярность мгновенно пришли благодаря королю Луису.

Юный король, женатый на одной из дочерей Виктора Эммануила, стал усердным посетителем спектаклей итальянской труппы, подобно своему тестю, «завсегдатаю» флорентийского «Политеама». Вслед за королем, вслед за двором и аристократией в театр потянулся и рядовой зритель. Король Луис пожелал познакомиться поближе с новым итальянским актером, как год тому назад с Эрнесто Росси. Дело было поручено итальянскому послу маркизу Ольдонни. Тонкий флорентийский дипломат представил ко двору исполнителя *Отелло*.

Беседуя с Сальвини о трагедиях Шекспира, король выказал отличное их знание: он перевел «Гамлета», «Отелло» и «Венецианского кунца».

— А вас не привлекает образ Шейлока? — как-то спросил он артиста.

— Это великолепное создание, ваше величество, но, по-видимому, не в моем плане. А потом, думается, едва ли я смогу быть лучше моего брата Алессандро, который в этой роли превзошел самого себя.

— Мне действительно известно, что ваш брат превосходный «характерный герой», — отвечал на отличном итальянском языке король, не только в совершенстве владевший нашим языком, но и пьемонтским и ломбардским его диалектами.

Не раз король приглашал Сальвини к завтраку. Он беседовал с ним на литературные темы (он перевел также «Божественную комедию»), о театре, о музыке. Они даже пели дуэты. Король Луис обладал хорошим баритоном, а Сальвини с детства занимался музы-

¹ Джакометти написал сонет «На смерть Клементины Каццолы».

кой и пением. Одно время речь шла даже о том, чтобы он посвятил себя опере, как тенор, но с возрастом голос его приобретал баритональный тембр, а теперь, в сорок лет, он пел басом. Вместе с королем-артистом они цели дуэт из «Пуритан», после чего Дон Луис, любивший остроумную шутку, рассказал ему анекдот относительно его самого и Джоакино Россини.

— Говорят, будто бы я спел в присутствии Россини арию из «Дон-Жуана» Моцарта. Спросив, понравилось ли ему, я услышал в ответ от этого шутника: «Ваше величество, вы поете как истинный король!» Остроумию, не правда ли? Но это всего лишь удачная выдумка. Ничего подобного я не спрашивал у автора «Севильского цирюльника», чтоб не поставить его в неловкое положение.

После Лиссабона — Опорто и Коимбра. Гастроли в Лиссабоне оставили доброе впечатление. Спектакли в Коимбре были не менее значительны благодаря пылкому приему, оказанному Сальвини студентами. Коимбра исстари славилась своим университетом. Сальвини выступал в университетском театре, который открывался лишь в исключительных случаях и по особому разрешению ректора.

Добираться туда пришлось по крутой обрывистой дороге. Артисту казалось, что он находится в подлинном храме искусства, так сосредоточены были студенты. Даже их одежда производила строгое и торжественное впечатление: костюмы черного бархата и береты, какие носили в XIV веке, а также черные длинные плащи. Они походили на Гамлетов. Поначалу студенты слушали Шекспира с книгами в руках, с почти религиозным вниманием. Но постепенно их захватили перипетии трагедии, и тогда исчезла торжественная скованность. Юноши, охваченные восторгом, бросали на сцену свои береты и плащи, а после окончания представления проводили Сальвини до самой гостиницы с факелами в руках.

Приближалось тридцать первое августа — годовщина смерти Клементины. Томмазо оставил трупку на пути из Португалии в Барселону и поехал во Флоренцию. Он распорядился соорудить фамильный склеп на кладбище Монте алле Крочи и хотел сам перенести туда горестные останки, временно помещенные в колумбарий.

Словно еще раз желая приблизиться к ней, там, среди кипарисов церкви Сан Миньято, он вел последний безмолвный разговор с той, которую так горячо любил. Глядя на город и далекие холмы за ним, где Клементина вела отчаянную борьбу со смертью, быть может, он слышал ее слабый трепетный голос: «Грудись, борись; не отчаивайся; я вижу тебя, слышу тебя, следую за тобой. Ты победишь, ради себя и ради наших детей».

Спустя два дня Томмазо вновь пустился в путь. Приехав в Барселону, он встретил там импрессарио, своих актеров и погрузился в работу, словно слепо выполняя долг, подчиняясь некоему высшему велению. Де ля Калье заключил с ним договор до октября. Невзирая на политические волнения, симпатии зрителей, которые Сальвини завоевал вместе с Вирджинией Марини, позволили труппе продолжить турне по театрам Каталонии еще на целый месяц и стяжать новые лавры.

Наступил ноябрь. Опять Италия, опять Флоренция и маленькая вилла на виа Сан Себастьяно. Клементина звала ее «приютом мечты». Бледная, больная, она посетила этот дом ветреным мартовским днем, предчувствуя, что ей не придется там жить. А теперь он стоял, словно подкидая хозяев. Печальная ирония судьбы: дом обставлял одинокий человек, грустно глядевший на гостиные, приготовленные для нее; на комнаты, предназначенные для детей, которым сейчас и еще долгие годы придется жить в колледже. Теперь, когда вилла с просторным светлым рабочим кабинетом, выходящим в заросший пальмовый сад, была готова, им овладело искушение отделаться от нее, продать, чтобы нога его никогда больше не ступала сюда. Но «чувство семьи» взяло верх. Он подумал о будущем, о необходимости — раньше или позже — иметь пристанище для себя и детей.

В сочельник, приступая к спектаклям в «Театре Никколини», он решил открыть двери виллы и вызвал к себе на эти печальные праздничные дни всех своих детей.

И вот опять сезон в «Никколини», во Флоренции, которой еще несколько месяцев предстояло оставаться столицей Италии.

Начинать приходилось с образов тех «великих людей», которых авторы словно взапуски предлагали ему: «Галилей» Понсара в переводе Франческо Даль Онгаро, «Бенвенуто Челлини», «Торквато Тассо» и «Константин» Анджоло Дольфи. Сколько красноречия! В конце концов, некий Алессандро Пароди, генуэзец, который, обосновавшись во Франции, стяжал в Париже известную репутацию и подписывался Пароди (с «игреком» на конце на французский манер), сумел всучить Сальвини, несмотря на долгое сопротивление, ужасающего «Ульма-отцеубийцу». То была псевдоромантическая окрошка из всех на свете стилей. В результате пьеса продержалась четыре акта и то лишь благодаря мастерству исполнителя. На пятом она потеряла решительное фиаско. Что касается автора, то его отчитал Йорик в своей знаменитой заметке, которая заканчивалась словами: «Пусть синьор Пароди запомнит... его Ульм — подлинный отцеубийца!.. «Ульма», трагедию синьора Пароди, негодование зри-

теля смело со сцены уже в начале второго акта; «Ульм», трагедия Томмазо Сальвини, была покрыта аплодисментами после четвертого; и если в пятом она потерпела безнадежное поражение и скатилась в драматургическую преисподнюю, — виною этому не что иное, как первородный грех».

И все же среди всего этого мрака вдруг зазвучал новый, свежий голос. Показалось, что на какое-то время просветлел небосклон агонизирующей итальянской трагедии. То был голос молодого, неизвестного адвоката, жившего в местечке вблизи Флоренции. Он вызвал из тумана двенадцатого века образ первого короля Италии. Адвоката звали Станислао Морелли, а его трагедию — «Ардуино д'Ивреа».

Спектакль имел оглушительный успех. «Ардуино» надолго сохранился в репертуаре Сальвини, перейдя впоследствии к Гульельмо Эммануэлю. Этому способствовал политический климат: в образе гордого героического маркиза д'Ивреа, который первым разорвал цепь, приковывавшую Италию к Германии, после чего сейм Павии короновал его, итальянцы хотели видеть воплощение «короля-мученика» Карла Альберта и Виктора Эммануила II.

Справедливо ли подобное сопоставление — сказать трудно, но, так или иначе, пьеса эта не принадлежала перу ремесленника. Она была исполнена благородного вдохновения, а главное, написана в возвышенной манере, без малейшей вульгаризации. Об этом свидетельствует критика, и прежде всего Йорик, заклятый враг грубого натурализма, которым немало грешила литература того времени. «Богу было угодно, — так заканчивалась его рецензия, — чтоб мы слышали итальянский язык в итальянских стихах и на итальянской сцене!.. Нам нужна лирика, но не в чрезмерном количестве; благоухающий цветник риторики, цветы которой держатся, однако, на крепких здоровых ветвях; цветы, которые обещают плоды и приносят их; это не камелии, нанизанные на проволоку вместе с листьями хрена и ладошника, срезанные со стеблей для украшения праздничной процессии. О блаженство! Наконец у нас появился трагический герой, не пытающийся подражать Петрарке, не прибегающий к ребяческим выдумкам, к убогому фантазерству, к любовной сладости; воин, не вздыхающий в садах Армиды, Геркулес без пряжки у ног Омфалы!.. И мы услышали, как об Италии и свободе говорится без общих слов, без декламации, без неологизмов, без «панетти», как говорят актеры; ...мы услышали тирана, который не восклицает «О ужас!»... и увидели предателя без черного плаща... и когда мы возвращались со спектакля, голова наша не была набита пустыми, словно мыльный пузырь, выражениями, подобными «дерзостной смелости», «яростному гневу» и «сумасшедшему безумию»!..

Сальвини в драме Морелли был подлинным Ардуино. Заметьте себе: не казался, а был. Никогда еще столь благородный образ не нашел столь благородного воплощения. Тот, кто так играет свою роль,— не говорит, но живет в роли; он ее создает, он ее пишет, дарует ей жизнь вместе с автором... даже больше, чем автор. И не нужно создавать себе иллюзий: мало быть образованным, необходима неустанная работа, ум и сердце... и, кроме того, талант.

Так понять и воплотить образ маркиза д'Ивреа, короля Италии, воина, отца, монарха и монаха, может лишь тот, кто обладает душой, способной к благородным чувствам, высоким умом, незаурядной культурой, редкостным дарованием. Лучше сыграть нельзя. Во всяком случае, не знаю, кто бы мог... никто другой... Никто!.. Дело сделано и сделано хорошо. Когда на сцене Сальвини, вы убеждены, что перед вами король. Да здравствует король сцены!..»

Станислао Морелли, писатель, так много обещавший, ушел из жизни совсем молодым, сторев от чахотки в 1882 году. Он умер в безвестности и нищете, как и жил, успев еще написать «Фра Монреале» и «Эttore Фьерамоска», произведения хотя и менее значительные, но которыми могли бы гордиться многие из его коллег по искусству. Ему не хватало не только честолюбия, но и веры в себя. Когда, после триумфа «Ардуино», министерство просвещения выделило ему пособие в тысячу лир, он был очень удивлен и спрашивал, кого ему должно благодарить за такой щедрый «дар». И, пишет Йорик, «спокойно зажил по-прежнему, сидя на скамье в своем деревенском кабинетике, дыша пылью архивных бумаг и старых книг или бегая по ярмаркам под палящим солнцем и проливным дождем, затертый в толпе крестьян, выискивая нарушителей межи и злостных неплательщиков, чтобы, вернувшись вечером домой, записать в приходную книгу: «Получено комиссионное вознаграждение синьором таким-то от таких-то: 2 лиры 50 центезимо»,— согласно тарифу. То был хлеб для его бедных детишек!..»

Тысяча восемьсот семьдесят первый год. Для Томмазо Сальвини начинается новая жизнь. В марте он впервые пересекает океан. Этот трансатлантический рейс не только оторвал его от старого европейского континента, он ознаменовал собою новый период его биографии. Посещение Парижа в 1857 году, поездки в Испанию и Португалию в 1869-м были всего лишь эпизодами. Подлинная разлука с родиной, в широком смысле, предстояла только теперь.

Мир артиста до этого времени определялся требованиями ближайшей действительности. В театре, как и в политике, это был романтический мир Густаво Модены и итальянского Рисорджименто. В области личной — мир чувств Клементины Каццолы.

Осень в Милане, карнавал в Турине, великий пост в Болонье, апрель в Риме... вечные переговоры с импрессарио, переезды в дилижансах, препирательства с цензурой.

Что до репертуара — постоянные, утомительные и зачастую бесплодные поиски прекрасного. Отчизна Карло Гольдони и Витторлио Альфьери, отчизна, измученная и разделенная на части, где каждый город до 1870 года имел свои пристрастия, своих кумиров и, так сказать, свой «вкус», не смогла преодолеть эти различия и, сплотившись, добиться единства и силы в области драматического театра. Много авторов и ни одного большого. Все, кто писал трагедии и драмы для Сальвини, стремились использовать прежде всего его физические данные. Это кажется просто невероятным, но никто не подумал создать, а может быть и не сумел, за исключением одного лишь Джакометти в «Софокле», образ психологический, возвышенный и значительный. Мир театральных образов актера оставался в большой степени призрачным, далеким, абстрактным. Он первый понимал это и глубоко сокрушался. Артист-интерпретатор, следуя подобным путем, жил бы процентами с прошлого, он не строил бы здания будущего.

Таково было состояние души Сальвини, когда он предпринял то, что романист сенсационного толка назвал бы «великим приключением». Но его первое заокеанское путешествие, так же как и все последующие его поездки в Лондон, Париж, в Россию, означало нечто и много большее и много меньшее, чем великое приключение. Это означало сжечь мосты, связующие его с прошлым, раз это прошлое мешало ему неустанно идти вперед. Но это значило тоже, что надо собрать всю волю, всю силу таланта, направив их к единой цели, со-

вершенствовать и углублять свою артистическую личность, прислушиваться ко всем голосам мира, узнать свою истинную цену перед лицом зрителей всех стран.

Если пришлось отказаться от роли пропагандиста «нового» театра, который, увы, не состоялся, остается неизменной истинная задача актера. Она не в пропаганде, не в том, чтобы стать знаменосцем нового слова, а в том, чтобы раскрывать, творить, давать жизнь сценическим образам.

Искусство актера самоцельно, в актере оно начинается и с ним же кончается. Значит, нужно отбросить все лишнее, все, что было необходимо в Италии: и громозвучные «эффектные» пьесы, и многих «великих» людей, которые являлись таковыми лишь на афишах; выбрать всего несколько персонажей, но живых и глубоких; несколько характеров, но грандиозных.

В середине марта Томмазо покидает Геную на итальянском пароходе «Изабелла»; в сравнении с современными лайнерами он показался бы ореховой скорлупой. «Синьор Сальвини должен отправиться со всей своей труппой из порта Генуя на борту парохода «Изабелла», отплывающего в Рио де ла Плата в середине марта настоящего 1871 года», гласил первый пункт договора с доном Антонио Пестальярдо, импрессарио театра «Колон» в Буэнос-Айресе.

И вот, снявшись с якоря и оставив блистательную Геную, где в 1849 году он был политическим узником, Сальвини устремился навстречу рискованному предприятию, в совершенной надежности коего, впрочем, его убеждают все окружающие. Но он еще не знает, что кончается большой период его жизни и начинается другой, над которым в этот день поднимается занавес и который история назовет легендарным.

Вместе с Томмазо едут актеры новой труппы, набранной им в Болонье. Некоторые давно уже неразлучны с ним: брат Алессандро и старый Лоренцо Пиччинини; примадонна Изолина Пьямонти, «талантливейшая и обаятельная актриса с мелодичным голосом и прекрасной внешностью», она играла в его отменной труппе 1861 года, а теперь достойно заняла место Вирджинии Марини; Каролина Караччоло и Амилькаре Айюди с дочерью Пьерини; девица влюбилась в Доменико Джаньони, «брильянте» большого, яркого таланта, и в один прекрасный день сбежала с ним; дело кончилось свадьбой, а Пьерина со временем стала одной из самых, если не самой знаменитой «амороза» итальянского театра; и, наконец, Куниберти и сугруги Пезаро. Остальная часть труппы почти целиком состояла из молодежи, новичков, исполнителей трехъестественных ролей, — всего человек двадцать.

Капитан судна — некий Салярис, генуэзец, славный малый. Его восторженное преклонение перед Сальвини выражалось в величайшем почтении: он наделял его своего рода властью, словно бы артист был капитаном «honoris causa»: так, он предоставлял ему решать продолжительность остановок и время отплытия в разных портах. Во время сорока двух дней этого путешествия, исполненных сердечности и радушия, с капитаном было сыграно бесчисленное количество партий в карты.

Не было недостатка и в больших тревожениях. Началось с того, что в Лионском заливе они попали в сильнейшую бурю. Сломана мачта, паруса разорваны в клочья, все актеры попрятались, кроме Сальвини. Вспомнив подобное же приключение, пережитое им в юности во время плавания по Тирренскому морю, он добился позволения любоваться ураганом с капитанского мостика. Лицо его хлестало дождем и морскими брызгами среди раскатов грома и сверкания молний, зрелища, достойного фантазии Шекспира. На заре хрупкую «Изабеллу» прибило к африканскому берегу, а затем судно нашло желанное убежище в Гибралтаре.

Трехдневная остановка для серьезного ремонта. Здесь, в Гибралтаре, случайно Томмазо Сальвини в лице одного марокканца встретил идеального Отелло, Отелло, о котором он всегда мечтал. То был богатый купец, человек удивительной красоты, с сильной фигурой, с величавой горделивой поступью. Благородство его римского профиля нарушала лишь слегка выдающаяся нижняя губа. Окраска темно-медного лица напоминала по цвету кофе; у него были тонкие усы и редкая кудрявая бородка. Сальвини казалось, что это веление самой судьбы, и он решил изменить внешность своего персонажа.

«Раньше я всегда выступал в «Отелло» с одними усами, но, увидев этого красавца, добавил бородку и старался подражать жестам, движениям и осанке гибралтарского мавра. Если б я мог, то скопировал бы и голос, — до того эта роскошная фигура казалась мне настоящим типом героя. Отелло, вероятно, сын Мавритании, если судить по словам Яго, обращенным к Родриго: «Он отправляется в Мавританию». Почему именно туда? Значит, автор хотел сказать, что мавр возвращается на родину? Мне это кажется вполне логичным».

Вывод, может быть, спорный, но не далекий от истины.

Следующая остановка была у выжженной земли Сан-Виченцо, одного из островов Зеленого Мыса, где надо было запастись углем. А затем старая «Изабелла» направилась к экватору. Удушливая жара и сильная качка, при том что скорость парохода не превышала девяти миль в час, делали плавание малоприятным. В трех днях

пути от американского континента — новая жестокая буря. На этот раз Кордильеры наслали через памиру яростный, неукротимый ветер, вызвавший сильнейший шторм. Сломался руль, и судно, отданное на произвол стихий, целых двадцать четыре часа носило по волнам. Приходилось ждать, пока ветер стихнет, чтобы, поставив новый руль, взять наконец курс на Буэнос-Айрес.

Но, увы, на подходе к Монтевидео их ждала самая скверная неожиданность. К «Изабелле» приблизилась плюшка, и раздался крик: «В Буэнос-Айресе желтая лихорадка!» А ведь труппа должна была выйти на берег именно в Буэнос-Айресе. Пестальярдо приурочил прибытие Сальвини к дням национальных аргентинских празднеств, так же как он приурочил последующие гастроли в Монтевидео к дням национального праздника Уругвая.

«Там желтая лихорадка, умирает по восемьсот человек в день!» — продолжал кричать вестник злосчастия.

Глубокое волнение охватило экипаж. Решиться пойти навстречу такой опасности было бы нелепо. Сальвини, который нес главную ответственность за судьбу труппы, счел, что в крайних случаях нужны крайние меры. Посоветовавшись с актерами и с Саларисом, он принял решение отказаться от Буэнос-Айреса, высадиться в Монтевидео и, положившись на волю судьбы, начать спектакли в этом городе, пусть даже и без подготовки.

«Изабелла» повернула в сторону столицы Уругвая. Выйдя на берег, Томмазо смог оценить всю серьезность положения. Он оказался в незнакомой стране, лишенный связи с импрессарио, который сидел взаперти в своем поместье под Буэнос-Айресом. Он уплатил своим актерам за полтора месяца пребывания в пути и сверх того солидную прибавку, надеясь покрыть эту весьма значительную сумму спектаклями во время национальных празднеств в театре «Колон». Как же теперь организовать гастроли в Монтевидео, где едва ли удастся найти свободный театр?

И вот, нежданно-негаданно, словно ангел-покровитель, является перед ним соотечественник, старый богатый генуэзский коммерсант Сивори, которому Пестальярдо поручил оказать всяческое содействие Сальвини. Без обиняков он приступает к делу.

— Вам нужны деньги?

— Нет. Мне нужен только театр.

— Театр есть. Лучший в Монтевидео, построенный для оперы, — «Солис». Как только я узнал о желтой лихорадке в Буэнос-Айресе, я решил его снять.

В театре, названном в честь открывателя этой земли Хуана Диаса де Солиса, в обширном театре, возвышающемся над большой пло-

падью в центре города, Томмазо двумя днями позже назначил свой первый спектакль «Гражданская смерть».

Его никто не знал; ему не предшествовала реклама. Многие думали, что речь идет о теноре или танцоре.

Но когда Коррадо вошел в кабинет аббата Руво и, усталый, обрванный, обессиленный, произнес: «Мне бы всего лишь передохнуть одну ночь, немного отдохнуть...» — никто уже не спрашивал, кто этот актер. Исполнитель мгновенно и полностью овладел зрительным залом.

Если в первый вечер театр не был полон, то на втором представлении в нем яблону негде было упасть, и с этого дня до конца гастролей на все два месяца билеты были распроданы. Непосредственные пылкие южане с жаром, одинаковым и у новичков и у искусственных знатоков искусства, приходили в экстаз. «Касуэлу» — центральную галерею, которая, по традиции, отводилась лишь для прекрасного пола, — ежевечерне заполняли очаровательные женщины. Переживая страдания Офелии и Дездемоны, они улыбались, плакали, но их взоры, улыбки и слезы были предназначены одному — их любимцу «Томассо». Ему пришлось дать согласие играть не три раза в неделю, как было принято в оперном театре, но четыре. Письма, в которых его просили оказать эту исключительную любезность зрителям Монтевидео, носили характер мольбы, почти любовной просьбы.

Для бенефиса у «обольстителя» явилась удачная мысль раздать зрительницам «касуэлы» триста небольших букетиков, перевязанных лентой с надписью «Бенефис в Монтевидео». Мест было триста, но женщин в «касуэле» — вдвое больше. Немалого труда стоило успокоить страсти и споры, особенно среди простолюдинок, обожавших гастролера и вырывавших друг у друга драгоценные букетики. В этот вечер в кассу театра поступило 4300 песо, или 22 575 лир, ибо цены на билеты чудовищно подскочили. То была рекордная сумма.

Мы уже вступаем в область легенды. Незвестный актер, итальянец, явившийся в Монтевидео просить убежища, как ищут помощи в беде, завоевал сердца столицы и удостоился почестей, которые обычно воздают лишь национальным героям.

Во время одного из представлений «Гражданской смерти» у Сальвини пропало кольцо, подаренное ему во Флоренции королем Виктором Эммануилом II. Он положил его за зеркало в своей уборной, забыл взять оттуда после спектакля и так и не нашел. Этот бриллиант был ему дорог как память о «короле-джентльмене»¹, снявшем

¹ Так называли Виктора Эммануила II, воплощавшего тогда для патриотов объединенную родину.

его в дар Сальвини с собственной руки. Попски не привели ни к чему. Ни обращения в полицию, ни объявления, развешанные по городу, ни публикация литографии, изображавшей форму бриллианта и кольца, разосланной всем ювелирам Америки и Европы, не дали результатов.

И вот уругвайцы решили вознаградить артиста. Была объявлена общественная подписка. По окончании прощального спектакля «Жозеф — береговой стражник»¹, в то самое время, как в зале гремели овации, на сцену, уставленную цветами, поднялся мальчик, держа в руках поднос с маленьким футляром. Артист нагнулся, чтобы поцеловать ребенка, и в этот момент букет роз, брошенный из ложи, ударил по подносу, и футляр упал, затерявшись среди цветов.

Занавес опустился. Томмазо вызвали на прощениум, а тем временем окружающие стали разыскивать потерянный футляр. Рассерженный Сальвини повелительно крикнул: «Всем покинуть сцену!» Оставшись один, он стал искать и обнаружил среди цветов футляр с драгоценным даром. То был великолепный бриллиант, не хуже королевского, а на карточке, приложенной к нему, было написано: «Вы потеряли королевское кольцо; республиканцы Монтевидео Вам его возвращают».

Безумствующая толпа требует актера, чтобы приветствовать его на прощание. Отчетливо слышны отдельные голоса, они становятся все более многочисленными и слитными, и вот уже хором звучит: «Еще раз! Еще раз!» Зрители требовали дать еще один спектакль. Хор стих лишь после торжественного обещания артиста исполнить просьбу.

Отплытие парохода «Америка», на котором труппа Сальвини должна была отправиться в Буэнос-Айрес, где уже утихла эпидемия желтой лихорадки, было назначено на следующий день. Тем не менее капитан согласился на отсрочку из уважения к итальянскому актеру, дабы тот мог сдержать свое обещание. Ради Сальвини менялись распоряжения, даты, программы.

И все же описанные нами события бледнеют перед теми, которые предстоит описать. Подлинная легенда начинается только теперь.

И начинается она с необъяснимого и странного появления в доме артиста, готовящегося к отъезду, двух господ во фраках, при белых галстуках и в белых перчатках. Что понадобилось этим, очевидно, важным «персонам», столь торжественно разодетым среди бела дня? Они ему определенно мешают. Педантично аккуратный во всем,

¹ Видимо, пьеса Фурнье и Матера. Есть несколько пьес с похожим названием.

Сальвини занимался укладкой своих чемоданов. Посетители представились: один оказался аргентинцем, другой итальянцем. Они вежливо попросили разрешения сопроводить гостя на борт «Америки». Отказаться было невозможно, но Томмазо никак не мог объяснить себе их торжественный вид, а также доносящийся с улицы все более громкий гул голосов и звуки фанфар.

На его недоуменный вопрос итальянец отвечал: «В нашем лице Монтевидео и итальянская колония желают иметь честь и удовольствие сопроводить высокопочтимаго артиста и славного соотечественника к пароходу, который доставит его в братский город Буэнос-Айрес». Ничего не поделаешь — дело шло о демонстрации. «Я в вашем распоряжении», — ответил Сальвини и спустился по лестнице в сопровождении двух важно выстунавших особ.

Не успел он перешагнуть порог дома, как его глазам предстало незабываемое зрелище. Вдоль всего пути его следования выстроились тысячи людей. Они стояли на ступеньках, высовывались из окон, заполняли балконы. Виззанию по толпе прокатилось: «Вива Сальвини!» Средняя часть улицы была усыпана цветами и ветками лавра. По обеим сторонам городские чиновники, также в черном и при белых галстуках, сдерживали напор толпы. Балконы были украшены коврами, яркими тканями, звучали фанфары, женщины бросали цветы, мужчины махали шляпами и флажками.

Сальвини приходилось идти очень медленно в сопровождении все тех же двух спутников, а толпа, прорвав «ограждение», следовала за ними. На три километра растянулась эта фантастическая процессия. Наконец она достигла мола. Здесь за одну ночь воздвигли триумфальную арку из лавровых ветвей и цветов, под которой должен был пройти артист, словно герой-победитель. Но этим дело еще не кончилось. Стоя перед аркой, две депутации прочитали адрес по-испански и по-итальянски. Затем на Сальвини надели гирлянду цветов, переплетенную лентами национальных цветов Уругвая и Италии. Восторгу толпы не было границ. Актеру пришлось нести гирлянду в руках, ибо невозможно было пройти весь путь под ее довольно весомой тяжестью.

У пристани ожидал катер, чтобы доставить Томмазо к «Америке». Он надеялся, что демонстрация наконец окончится. Ничуть не бывало. Катер в сопровождении других, также празднично разукрашенных, под звуки фанфар обошел порт. И тогда произошло чудо, вероятно, небывалое в биографии корифеев драматической сцены. Многочисленные военные корабли — там были представлены едва ли не все нации — трижды подняли и опустили свои флаги. Матросы из иллюминаторов, офицеры с палуб и капитанских мостиков крича-

ли «ура», приветствуя итальянского артиста, как принято приветствовать лишь адмиралов, принцев крови, королей.

Наконец, Томмазо на борту «Америки». Пароход снимается с якоря. И вновь из порта, со всех причалов, отовсюду несется могучий долгий крик — последнее восторженное прощание жителей Монтевидео.

В Буэнос-Айресе приезда Сальвини ждали с тревожным нетерпением. После его триумфов в столице соседнего государства реклама была не нужна. Когда он прибыл к Рио де ла Плата, его встретили два парохода с неизменными оркестрами. Казалось, отныне стоит ему очутиться в одной из стран Латинской Америки, как его будут приветствовать звуки фанфар. Аргентинская столица еще не залечила ран, нанесенных желтой лихорадкой; тем не менее многие осиротевшие семейства, невзирая на траур, не в силах были противостоять соблазну театра.

В обширном здании театра «Колон», где выступал Сальвини, царил весьма своеобразная обстановка. Зал был ежевечерне переполнен, однако большая часть зрителей скрывалась от взоров. Ложки были закрыты решетками подобно исповедальням. Но за таинственными решетками угадывались лица страстно увлеченных зрителей, которые явно предпочитали трагедии и драмы итальянской труппы репертуару театра гаучо и сарсуэлям¹. Тем не менее они не показывались из лож. Томмазо впоследствии признавался: «Мне казалось, что я играю в монастыре или в гареме». В самом деле, он не был бы вполне удовлетворен, если бы не чувствовал волнения, трепета, чувств этих невидимых зрителей, оказавшихся не менее пылкими и восторженными, чем толпа в Монтевидео. И хотя здесь, в Буэнос-Айресе, он также пропустил национальные празднества, импрессарио Пестальярдо этим не огорчился. Он сказал: «Там, где вы, всегда праздник!»

Третий этап — столица Бразилии. Сальвини сообщает в письме критику Ярро: «С карманами, полными золота, отправляюсь в Рио-де-Жанейро». Два гастрольных турне по Южной Америке дали ему больше, чем целый год в Италии, а в Рио его и так достаточно внушительный заработок еще увеличился.

Бразилия тоже бедна была национальным репертуаром, итальянский артист явился для нее вестником более высокой культуры. Его обществу ищет интеллигенция. Его популярность стремительно рас-

¹ Театр гаучо — народные аргентинские разговорно-музыкальные представления; сарсуэлы имеют испанское происхождение, в Аргентине укоренились в XIX веке, близки к комической опере.

тет. Однажды в антракте благотворительного спектакля «Отелло» в пользу общества борьбы за уничтожение рабства ему, среди других подарков, подали на сцену четырехлетнюю негритяночку, маленькую рабыню. Разумеется, Отелло поспешил объявить ее свободной под восторженные восклицания зрителей.

Осенью он возвращается на родину. Сезон в Болонье, затем в Неаполе, карнавал в римском театре «Валле», после чего несколько месяцев отдыха и работы во Флоренции. Мы отмечаем только главные моменты, ничего примечательного не случилось.

У артиста, который вознесен в мир сказки, почти волшебный мир, далекий от повседневности, не бывает будней, а если такие дни и выпадают, то не оставляют следов; это не более чем остановка, трамплин перед новым прыжком. Однако летом во Флоренции произошло событие, которое стоит отметить: Сальвини получил предложение выступить в театре «Умберто» с Эрнесто Росси.

Это вторая непосредственная встреча соперников на сцене. Идет «Орест» Альфьери, и на этот раз Томмазо Сальвини снова предоставляет своему талантливому конкуренту главную роль, ту, которая когда-то ему, восемнадцатилетнему юноше, принесла славу: сам же довольствуется ролью Пилада, который, как известно, всего лишь второстепенный персонаж этой трагедии.

Объективности ради нужно сказать, что и этот отказ от главной роли отнюдь не был продиктован великодушием или скромностью. То был результат размышлений и мудрого расчета, тонкий, хотя и смелый вызов коллеге по искусству. Они скрестят оружие в неравном поединке, и, если Томмазо удастся превзойти соперника или хотя бы сравняться с ним в роли явно менее значительной, победа будет вдвойне ценной. Сказать по правде, если уж кто и опростоволосился в этой повторной дуэли, так это Эрнесто Росси; и опростоволосился в этот раз еще больше, чем в первый.

Итак, Пилад. Задача не кажется Сальвини сложной, хотя трагический пафос почти целиком отдан Оресту, силе, безумию, мукам Ореста. Чтобы создать столь же впечатляющую фигуру Пилада, мало его сыграть, думает Томмазо, нужно наполнить значением и смыслом немые сцены, подчеркнуть и сделать вычлуклыми не только слова, но сделать красноречивым само молчание, нужно снова подняться над повседневностью, вдохнуть в нее дыхание жизни, вступить в мир героического.

Вот с какими мыслями готовился он к спектаклю. Успех ждал его при первом же появлении. Ярро описал этот эпизод с присущим ему остроумием: «Орест и Пилад в начале трагедии (начало второго акта) должны вместе появиться на сцене. Эрнесто Росси, актер ге-

ниальный, но который никак не мог отделаться от тщеславия, с милой улыбкой обратился к Сальвини: «Знаешь, я подумал, что будет лучше, если мы выйдем врозь: сначала я, как протагонист, а потом ты». Сальвини, не менее самолюбивый, но более дальновидный, согласился. Росси вышел: публика встретила его бурными проявлениями любви и восторга — утехой и заслуженной наградой великих актеров. Когда Росси досыта наслаждался аплодисментами, гремевшими в театре, он подал условный знак в кулисы. И вот показался Сальвини — Пилад, такой скромный, смиренный, почти жалкий.. Это было обдуманно тщательно... Когда публика увидела перед собой колосса, гиганта ростом и гиганта в искусстве, таким униженным и жалким, из тысячи грудей вырвался крик, невыразимый крик, которому, казалось, не будет конца... Ураган всеобщего энтузиазма длился добрую минуту, и Сальвини стоял под ним, склонив голову, опустив глаза, словно хотел сказать: я не достоин этого.

«Знаешь, я думаю, нам лучше выйти вместе!» — обратился к Томмазо Эрнесто Росси на следующий вечер перед началом спектакля».

Действие началось, и, сцена за сценой, внимание публики все больше приковывалось к Пилладу, так что, согласно утверждению современников, он стал почти что протагонистом трагедии. Нам на таком отдалении трудно объяснить себе, как могла произойти подобная переоценка ценностей. На помощь приходит Луиджи Рази с его чрезвычайно интересным и точным описанием: «...даже в сцене, когда Росси с особенным подъемом, движимый чувством благородного соревнования, рвался к победе, предаваясь отчаянию у гробницы Агамемнона, Сальвини, экономно используя свои безграничные возможности, радовал невиданной еще глубиной исполнения, красноречием каждого жеста, каждого взгляда. После юношески пылкого восклицания Ореста:

...О, священная могила
Царя царей, ты ожидаешь жертвы?
Ее получишь ты!

Электра вопрошает Пиллада: «Что скажешь?» Стоя у колонн дворца, он обращает к ней рассеянный взор, словно бы все происходящее его не касается, и произносит: «Не знаю» — с такой несказанной простотой и с таким богатством модуляций, одному ему доступных, что неудержимый взрыв аплодисментов тысячи зрителей потрясает огромный зал».

На следующий день какой-то ядовитый флорентийский острослов наклеил на афишах, объявлявших о повторении спектакля, карточ-

ки, где вместо названия «Орест» стояло: «Пилад», трагедия Витторио Альфьери.

Прошло всего несколько месяцев после возвращения на родину, и вот к Томмазо обращается другой американский импрессарио, Морис Грау, с еще более заманчивым, хотя и более рискованным предложением. На этот раз дело идет не о Латинской Америке, но об Америке Северной. Если в Аргентине и Бразилии успеху бесспорно способствовало родство языков и рас, североамериканское турне представляло особые трудности. Остро стоял вопрос: насколько может заинтересовать актер, играющий на языке, совершенно незнакомом большинству зрителей? Ни одна итальянская труппа еще не решалась предолеть это препятствие, кроме одной лишь Аделаиды Ристори. Но Ристори — женщина и «маркизочка», как сказал бы Модена, — это можно счесть исключением.

Большие сомнения владели Сальвини. Его приглашали американские критики и друзья, которых у него уже было немало. Особенно настаивал Уильям Стори, бостонский скульптор и писатель, с некоторого времени восторженно восхвалявший его в своих корреспонденциях «Римские новости», которые печатались в ряде газет Соединенных Штатов. И тем не менее Сальвини не дал бы себя убедить без вмешательства Мориса Грау, племянника известного менеджера Джекоба Грау, организатора гастролей Ристори в 1866 году. Грау начал переговоры с Сальвини сразу после посещения артистом Латинской Америки, но делу помешала тяжелая болезнь импрессарио.

Теперь атаку возобновил его наследник Морис Грау. Условия были столь убедительны, что Сальвини решился их принять. Он организовал труппу, в которую вошли Изолина Пьямонти, Алессандро Сальвини и почти все актеры, игравшие с ним в прошлом году в Милане и Болонье. Они отплыли из Гавра на «Европе». В сравнении с нестойчивой «Изабеллой», в чьих трюмах было больше воды, чем угля, «Европа» уже походила на современное трансатлантическое судно.

На том же пароходе отправлялась и оперная труппа, которой предстояло выступать одновременно с труппой Сальвини в театре «Музыкальная Академия». В пути Сальвини свел дружбу с двумя знаменитыми певцами: баритоном Маурелем и тенором Капулем.

Не успело судно причалить в нью-йоркском порту, как для встречи Сальвини подошел маленький пароходик с трехцветным итальянским флагом, а затем артист был буквально осажден отрядом репортеров. Для того, кто знает лишь понаслышке приемы и настойчивость североамериканской прессы, действительность превосходит

всякое воображение. Сальвини хотел выставить журналистов за дверь, чтобы немного отдохнуть в гостинице, куда его отвез менеджер. Но Грау умолял потерпеть: интервью — необходимость, обязательная нагрузка, и было бы в высшей степени невежливо уклониться от них.

Если бы дело ограничилось только интервью! Если бы достаточно было того, что он сообщил репортерам. Нет, господа, не прошло и двух дней, как Сальвини убедился в грандиозной рекламной подготовке, которая предшествовала приезду нового иностранного артиста. Повсюду его фотографии: тысячи литографических оттисков в сотне различных поз раздавались на каждом углу; его имя гигантскими буквами красовалось на стенах домов, во всех общественных местах, на омнибусах, на трамваях, на тротуарах; объявления и портреты в ресторанах и кафе, даже на подносах для посуды. Но что совершенно превзошло все границы, так это брошюры и биографии: тысячи биографий раздавали в гостиницах, в театрах, на собраниях; их разбрасывали на самых оживленных улицах, причем ни одна не походила на другую, истории его жизни были совершенно фантастичны, в них не было ни слова правды, кроме его имени.

Поначалу Сальвини выходил из себя, возмущался, хотел расправиться с авторами этого потока лживых биографий, но почти все они были анонимны. И мало-помалу он сдался, начал подсмеиваться над ними и даже находить их забавными.

По правде сказать, вскоре после первого знакомства с американской столицей он почувствовал себя в ней хорошо. Оперативность, динамизм, стремительный ритм новой жизни нашли в нем восторженного поклонника. В «Воспоминаниях» есть страница, ярко рисующая его настроение:

«То ли действие воздуха, более легкого, более живительного и насыщенного кислородом; то ли хорошие материальные условия; то ли восхищение перед этим деловым, прилежным народом, любящим труд; то ли энергичного вида прекрасные женщины, которых я тысячами встречал на улице, элегантно одетые, с независимой и гордой походкой; то ли мысль, что эти люди — потомки тех благородных борцов, которые сумели кровью завоевать независимость своей родины, но мне казалось, что я возродился для новой жизни. Мои легкие дышали глубже, впитывая бодрящий воздух, напоенный движением и свободой; я чувствовал себя как в двадцать лет, когда бродил по улицам республиканского Рима. С глубоким радостным вздохом я подумал: «Вот это настоящая жизнь».

Первый спектакль — «Отелло» — состоялся 16 сентября в «Музыкальной Академии». Сальвини поставил на самую крупную карту,

зная, что эта трагедия хорошо известна американцам. В Соединенных Штатах, еще не имевших национального репертуара, который появится только с Дэвидом Беласко, господствовал Шекспир. «Отелло» насчитывал выдающихся исполнителей, начиная с Эдвина Форреста и кончая Джоном Эдуардом Мак Коллу, Эдуардом Давенпортом и Эдвином Бутсом.

Спектакли с самого начала проходили в переполненном зрительном зале. Театральные критики единодушно утверждали, что публика безусловно потрясена, но вместе с тем удивлена и смущена. Американцы не могли решить — «допустимы ли» средства, которыми актер добивался результата, а также чем объясняется волнение зала: воздействием традиции или «могучим дарованием артиста».

Нам кажутся весьма странными эти сомнения. Мы согласны с Уильямом Уинтером, выступавшим против суждений других критиков о том, что сальвиниевского Отелло американцы почли образом могучим, но не соответствующим замыслу Шекспира. И вот почему. Сальвини, как мы уже видели, придавал большое значение величию души, глубокой «честности» мавра. В его исполнении он был великодушным полководцем, неким владыкой царственного происхождения (что, кстати, соответствует тексту автора), величественным и полным достоинства. Ясно, что такое толкование, как внешне, так и внутренне, должно было вступить в противоречие с традиционным толкованием американских актеров, игравших мавра диким, мстительным, неистовым воином.

Но вернемся к рецензиям. Вначале публика недоумевала; однако результат этого недоумения был примечателен: многие зрители возвращались, чтобы еще и еще раз смотреть исполнителя, чтобы лучше его понять; и каждый день приближал его полное признание. В результате споров и полемики критики пришли к единодушному выводу. «Постепенно, — пишет Ярро, — создалось общее мнение: никто не может сравниться с итальянским актером в передаче образа Отелло, он превзошел, и намного, всех других».

Итог. Трагедия о мавре прошла в этот первый приезд Сальвини в Нью-Йорк двадцать раз. За нею последовали «Гамлет», «Гражданская смерть», «Самсон», «Сын лесов», «Елизавета, королева Англии», «Салливан». Говорить об успехе я считаю излишним.

Приговор Нью-Йорка обеспечил признание (и доллары) во всех Соединенных Штатах. Запланированные по договору «сто спектаклей» превратились в число гораздо большее. Сальвини выступал в Филадельфии и Балтиморе, Бостоне и Вашингтоне, в Чикаго и Питтсбурге, а также в ряде других городов. Дав в Нью-Йорке еще не-

сколько внеплановых спектаклей, труппа Сальвини посетила Новый Орлеан.

Самым дорогим воспоминанием об этом долгом и удачном турне стало знакомство, превратившееся затем в прочную дружбу, со знаменитым американским поэтом Генри Уордсуортом Лонгфелло. Встреча произошла в «ученейшем» Бостоне. Автор «Гипериона» и «Евангелины», переводчик Данте, уже достигший преклонного возраста, проявил большую симпатию к нашему артисту, неоднократно приветствовал его на сцене театра, принимал у себя и, вспоминая годы, проведенные им во Флоренции, говорил на чистейшем итальянском языке, насыщенном тосканскими остротами и словечками.

После Нового Орлеана настала очередь острова Кубы, а затем Мексики, куда Сальвини был приглашен в Большой Национальный театр импрессарио Киццола, ставшим впоследствии любимым менеджером в его новых американских турне. На Кубу же его повез Грау. Особенно памятно остались гастролы в Гаване, пышной экзотической Гаване, где, несмотря на гражданские волнения и эпидемию желтой лихорадки, огромный театр «Такон» наполняла живописная толпа зрителей, необычайно жизнерадостных и экспансивных. Среди них выделялись сигарные фабриканты. После бенефисного спектакля они преподнесли Сальвини специально сделанные ящички из ценного дерева, наполненные сигарами высшего сорта, с этикетками, носящими имя артиста.

Новое посещение Филадельфии и Нью-Йорка, и вот уже труппа Сальвини готовится весной к отплытию на пароходе «Онтарио», вторично держа курс на Латинскую Америку. Они делают остановки у острова Сан-Томас и в Пара, медленно следуя по течению Амазонки, и через двадцать восемь дней прибывают в Рио-де-Жанейро. (Счастливая звезда уже не покидает Томмазо, «Онтарио», на котором он совершил такое приятное путешествие по Бразилии, спустя всего несколько месяцев пошел ко дну со всеми пассажирами.)

В Рио-де-Жанейро спектакли открылись «Гражданской смертью». Кульминацией энтузиазма, с которым бразильцы встретили исполнителя роли Коррадо, был эпизод, показавшийся бы сегодня по меньшей мере нелепым: едва окончилось представление, часть зрителей, перескочив через оркестр и рампу, устремилась на сцену, чтобы убедиться, не умер ли актер на самом деле. В театре был Де-Кастро, директор «Коммерсио» (самой влиятельной газеты города), известный отменной сдержанностью и совершенным бесстрашием. Так вот, даже он поднялся на сцену, но не для того, чтобы увидеть мертвого, а чтобы поздравить живого, и на глазах у него были слезы. Невероятно, но факт. И прыжки через оркестр и слезы этого желез-

ного человека стали двумя событиями, которые на следующий день были у всех на устах и сделали для успеха «Коррадо» больше, чем любая рекламная кампания.

В маршруте артиста значились еще два пункта: Буэнос-Айрес и Монтевидео. Но в аргентинской столице бушевала гражданская война, и поэтому пришлось ограничиться Монтевидео. Антрепренеры усиленно уговаривали Сальвини поехать туда, причем не за свой, а за их счет; будут удовлетворены любые его желания.

Ему стало ясно, что эти господа, рассчитывая на его популярность, задумали большую спекуляцию, и он предъявил им самые что ни на есть высокие требования: все расходы и проезд оплачиваются полностью; гонорар — сорок восемь тысяч лир за одиннадцать представлений (для 1874 года цифра астрономическая); и, кроме того, полный сбор с двенадцатого, бенефисного спектакля.

Условия были приняты безоговорочно. Оперный театр оставался закрытым во все время итальянских гастролей и получал ежевечерне неустойку в четыреста пиастров, а театр «Солис», где выступал Сальвини, сделал сбор свыше ста двадцати восьми тысяч за одиннадцать вечеров, так что и для импрессарио осталась кругленькая сумма. На прощальный спектакль ложи и кресла были распроданы с аукциона: кто больше даст, в целом цены поднялись вдвое. Сбор вновь достиг, как и во время первых гастролей, двадцати двух тысяч лир.

Последним этапом американского турне было Чили. Чтобы попасть туда из Уругвая через Магелланов пролив, требовалось одиннадцать дней. Томмазо решился на это путешествие; но сборы в Вальпараисо и в Сантьяго оказались невысокими — едва удалось покрыть расходы.

Возвратившись в Монтевидео, Сальвини отплывает оттуда в Бордо. По прибытии в Париж он получил письмо, которое венчало его американские успехи и доставило ему живейшую радость: английский менеджер Мэплсон приглашал его на гастроли в Лондон в театр «Друри-Лейн»; на размышления — две недели!

Он побывал в Лондоне летом 1863 года и вернулся оттуда разочарованным: театры были мало расположены приглашать итальянцев, импрессарио недружелюбны и требовательны; ему казалось, что перед ним неприступная крепость. А теперь его зовут туда и с нетерпением ждут его согласия.

Он спешно возвращается в Италию и с помощью телеграмм собирает тех из своих актеров, которые остались без ангажемента, еще нескольких других и среди них красавицу Леонтину Папа, «первую актрису», пользовавшуюся большим успехом в трагическом репертуаре благодаря «богатому чувством» голосу, как писал Гвеваци.

За две недели — плохо ли, хорошо ли — труппа была укомплектована. Но выступить с нею перед лондонской публикой, привыкшей судить о постановке в целом, когда все в ней продумано до мельчайших деталей, было немалым риском.

Впрочем, это было не единственное, чем он рисковал, соглашаясь играть в Лондоне. Он сознавал, что ему снова предстоит «большое приключение». И, возможно, по прибытии в английскую столицу он еще не отдавал себе полностью отчета во всех ожидающих его опасностях. Самая серьезная, скажем сразу, представляла в облике великого актера Генри Ирвинга.

Генри Ирвинг, начав завоевание Лондона в 1871 году с мрачной мелодрамы Эркмана-Шатриана «Польский еврей» (в английском переводе «Колокольчики»), возродил культ Шекспира, изгнанного с британской сцены после нового крестового похода пуритан, развернувшегося около 1850 года. Переменчивая судьба шекспировского театра на родине драматурга — одна из самых удивительных и труднообъяснимых страниц во всей истории драмы. После елизаветинского периода поэт впал в немилость между 1640 и 1660 годами, во время гражданской войны и протектората, когда пуритане потребовали закрытия всех театров. Он вернулся на сцену в десятилетие 1660—1670 годов, но в уродливых адаптациях и переделках. Слава его вновь возсияла с появлением Гаррика в 1741 году и держалась вплоть до конца века благодаря великому наследнику Гаррика Джону Кемблу.

Однако лишь в 1820-х годах пламенному Эдмунду Кину и утонченному Уильяму Макреди, который первый восстановил подлинные шекспировские тексты, удалось покорить власти поэты партеры театральных залов. Но вот около 1850 года, как уже было сказано, тор-

жествует «пуританская» викторианская оппозиция. Один лишь мужественный Фелпс ставит Шекспира в «Сэдлерс-Уэллс».

День 31 октября 1874 года стал вехой в театральных анналах Лондона. На сцене появился в плаще Гамлета Ирвинг и стяжал небывалый триумф. Благодаря ему великий поэт вновь взмошел на свой пьедестал и теперь уже, видимо, навсегда. Ирвинг был не только большим актером, глубоким и современным, вдумчивым и человечным, но также великолепным постановщиком (тогда еще не говорили «режиссер»). Возобновленный им на театре шедевр был, в известном смысле, настоящим откровением. Тонкий вкус и новаторский дух артиста чувствовались во всем: в совершенной гармонии декораций и костюмов, света и цвета, в глубокой, проникновенной обдуманности каждой сцены: в точном репении каждого персонажа. Шекспир и его поэзия положили начало огромному успеху Генри Ирвинга. Успех этот принес ему не только несколько миллионов, но позволил стать директором, а затем владельцем «Лицеума» и дал ему звание сэра. Отныне артист мог исполнять все свои капризы и желания, как, например, выбросить полмиллиона (на этот раз — на ветер), поставив «Данте» Викторьена Сарду. Позднее, идя по его стопам, Бирбом Три без колебания тратил по шесть тысяч лир на каждый спектакль «Юлия Цезаря» и по пятнадцати тысяч лир на цветы для одного лишь акта «Оборвыша Робина» (то есть «Бродяжки») Ришпена.

Итак, в апреле 1875 года в «Лицеуме» продолжал с перерывами идти «Гамлет». Едва Томмазо Сальвини прибыл в Лондон, как в глаза ему бросились афиши, объявлявшие о семьдесят седьмом представлении трагедии. Ему хотелось, не откладывая, убедиться, насколько репутация Ирвинга соответствует его таланту. Это желание мучило и томило его. Из глубины ложи, никем не замеченный, следил он за спектаклем.

Первые акты его поразили красотой постановки, о которой в Италии и понятия не имели, а также удивительным своеобразием артиста. Благородство лица, источенное страданием, уже само говорило о мыслях, владевших Гамлетом. В монологе «Быть или не быть», в сценах с придворными, с Офелией, с актерами проникновенность, глубина, сдержанная и человечная манера игры английского актера показались ему недосягаемыми. И в стилистическом и в эстетическом отношении он чувствовал, что не сможет состязаться с Ирвингом.

В ложе Томмазо был его старший сын, шестнадцатилетний Густаво, которого он в награду за успехи взял с собою в Англию. После второго акта Сальвини признался:

— Не говори никому, но в Лондоне я никогда не выступлю в «Гамлете»!

Начался третий акт. Юноше казалось невероятным, что его отец, не легко поддававшийся унынию, вынес себе такой решительный приговор. Но вот — большая сцена с матерью, где вся страсть датского принца, которую он до той поры сдерживал, вырывается наружу, доходя до предела отчаяния и гнева. Сколько раз Густаво был свидетелем того, как потрясенные итальянские зрители вскакивали со своих мест, когда играл его отец. Удивительное дело, но этот пламенный диалог прошел почти незаметно. Генри Ирвинг играл как-то однолинейно, и, когда упреки и обвинения Гамлета становились все сильнее и резче, казалось, что великий актер подстегивает свой темперамент, а его простота оборачивалась манерностью. Густаво взглянул на отца, как бы безмолвно спрашивая, остается ли он при прежнем мнении. Томмазо понял этот немой вопрос и воскликнул: «О нет! Гамлета я смогу играть и буду играть!»

Два критика подтверждают впечатление, которое Ирвинг произвел на Сальвини, — Ярро и Марио Борса. Ярро пишет: «Я знал Ирвинга, видел его в «Гамлете», где он был превосходен, но тем не менее удовлетворял далеко не всех, даже наиболее тонких английских критиков. Он прекрасно доносил *мысль* Гамлета: речь его была речью человека, который размышляет, вызывая живущие в нем образы...» А вот мнение Марио Борса: «...он не был эмоциональным актером, его величие лежало в области разума. В пьесе для него существовали не конкретные ее обстоятельства, но некие обобщающие выводы. В общем, в отличие от своих коллег, он любил не *роль*, но *драму*.

В этом заключались слабость актера и превосходство художника. Вот почему он был не столько великим Гамлетом или Ричардом III, сколько великим шекспировским актером, интерпретатором и постановщиком произведений гениального драматурга, напоенных поэзией, красотой и глубиной мысли... Исполнение его было манерным, но публика с этим свыклась...»

Репертуар Сальвини, составленный вместе с импрессарио Мэпсоном, включал всего три пьесы: «Отелло», «Гамлет» и «Гладиатор», трагедию из жизни древнего Рима Александра Сумэ, французского романтика начала века, которая, по правде говоря, не имела особых достоинств, но с хорошим протагонистом успела списать успех даже в Англии.

Для первого спектакля мог быть взят только «Отелло». Сам Сальвини считал, что не стоило начинать сражение «Гамлетом».

Итак, «Отелло». В «Друри-Лейне», одном из двух «монопольных» лондонских театров, в знаменитом «Друри-Лейне» Гаррика, Кина и Макреди, своего рода храме, посвященном Шекспиру.

Вся лондонская интеллигенция, от Суинберна до Браунинга, посетила этот спектакль, а также все последующие, которые шли три раза в неделю в дни, свободные от представлений знаменитой оперной труппы. Таким образом, «Отелло» в исполнении итальянского артиста держался на афишах три месяца кряду.

Спектакль сделался предметом бесконечных дискуссий английской критики, которую в 1875 году уже отличало высокое и строгое достоинство, ставшее традицией. Длинные колонки в газетах, обширные рецензии в журналах посвящались новой интерпретации «Отелло». Разумеется, не поскупились отметить недостатки. Прежде всего к ним отнесли явный «ориентализм» героя. Писали о его звериной ярости, его жажде крови, даже о движениях, «похожих на движения пантеры», и, наконец, о новизне сцены смерти — Сальвини перерезывал горло, а не вонзал кинжал в сердце. Все это казалось придирчивым критикам деталями бесспорно восточными, но отнюдь «не шекспировскими». Некоторые, как, например, Генри Льюис, занимавший наряду с Клементом Скоттом ведущее положение в театральной критике, утверждали, что Сальвини выражал страдания и муки скорее «типичные», расовые, чем «индивидуальные».

Но зато все единодушно признали новизну толкования образа, то, что сочли откровением, — «любовь Отелло». Отелло в исполнении Сальвини — натура сильная и одновременно необычайно глубоко чувствующая, герой и рыцарь. Суровый воин, он весь отдается нежности, смягчается при виде возлюбленной. Все признавали не только оригинальность, но и силу игры Сальвини. Тот же Льюис утверждает, что в целом «исполнение было даже более обоснованным и совершенным, чем у Эдмунда Кина». Высшей похвалы быть не могло.

«Актерам принесло бы большую пользу, если бы они обратили особое внимание на несравненное умение Сальвини внезапно подниматься до трагических высот и спускаться с них», — пишет Клемент Скотт. Это владение тайной достигать трагических высот без всякого видимого усилия, не исчерпывая себя, и затем внезапно возвращаться к обычному простому тону особенно поражало знаменитого критика. «Когда мощь его вырывается, она вырывается подобно грандиозному потоку, сметаая все на своем пути...».

Перед нами самое удивительное и знаменательное свидетельство столь быстрого триумфа Сальвини. После трех представлений «Отелло» все актеры и актрисы лондонских театров — четыреста пятьдесят человек, к которым надо добавить тех, что приехали из про-

винции, — обратились к Томмазо Сальвини с просьбой дать для них специальный дневной спектакль.

Текст этого обращения гласил:

«Мы, нижеподписавшиеся, драматические артисты Лондона, которым их обязательства не дают возможности присутствовать на вечерних спектаклях идущей на итальянском языке трагедии «Отелло», прославленной Вашим исполнением Мавра, выражаем горячую веру в то, что Вы согласитесь дать нам возможность увидеть представление, пробудившее у зрителей интерес, который редко встретишь в нашей стране, что не может не вызвать глубокого отклика в душе каждого служителя английского драматического искусства.

Нижеподписавшиеся будут благодарны, если Вы согласитесь дать дневной спектакль «Отелло», чтобы они могли на нем присутствовать».

Одно из идентичных двадцати четырех писем, а именно — направленное «Театром Принца Уэльского», было подписано двумя знаменитостями: известной актрисой Мэри Бэнкрофт и юной Эллиен Терри, уже стоявшей у порога славы, той самой Терри, которой предстояло долгие годы играть вместе с Генри Ирвингом.

Ирвинг, со своей стороны, направил Томмазо Сальвини личное письмо:

«Я услышал о просьбе дать для нас дневной спектакль и надеюсь, что этот проект будет осуществлен.

Не смею думать, что мое письмо может оказать какое-либо влияние на Ваше решение; но уверяю Вас, что никто более меня не будет Вам благодарен за возможность увидеть Ваше замечательное исполнение.

Позвольте сердечно поздравить Вас с триумфальным успехом и подписаться

Искренне Ваш *Генри Ирвинг*».

Томмазо немедленно ответил на это письмо, которое более всех других должно было польстить его самолюбию.

«Великий Ирвинг,

Вы оказали мне большую честь собственноручным любезным письмом, и я крайне польщен просьбой дать «Отелло» утренним спектаклем. Я не только сделаю все, чтобы выполнить это пожелание, но сохранию память о нем, как об одной из величайших радостей моей артистической карьеры.

Сожалею, что, не владея английским языком, не могу поблагодарить Вас лично, но во всяком случае надеюсь иметь честь пожать Вашу руку.

Я уже имел счастье восхищаться Вашей игрой в «Гамлете», и Вы, конечно, понимаете, как при моем к Вам огромном уважении велико мое желание иметь суждение столь выдающегося артиста.

С радостью принимаю Ваши поздравления по поводу моего неожиданного успеха, которым я обязан не столько моим заслугам, сколько доброте и любезности английской публики.

Прошу Вас считать меня со всем должным к Вам уважением и восхищением, преданным Вам

Томмазо Сальвини».

Об этом спектакле, на котором присутствовало свыше пятисот драматических актеров и большое количество зрителей, предоставим рассказать Ярро:

«Актеры и актрисы Англии, чьи имена были известны или уже овеяны славой, впервые оказались вместе. Какая честь для итальянского актера! Все, особенно женщины, принесли с собой цветы, ленты, венки. Невозможно описать этот спектакль и жгучий интерес публики, обращенный не только к сцене, но и к зрительному залу. Сальвини говорил: «Мне кажется, я никогда так хорошо не играл в «Отелло», как в этот раз и еще однажды в Неаполе вместе с Каццолой. Мною владело вдохновение. Казалось, мои силы удвоились, способности обострились. Я бы хотел всегда так играть». По окончании актеры пришли на сцену приветствовать артиста: Бэнкрофт поднес ему ценный подарок, актриса Кендл преподнесла роскошный венок».

Гаттеско Гаттески в своей биографической заметке сообщает курьезную деталь: «После пятого акта английские актеры, покоренные, вне себя от восторга, бросились на сцену и стали по-братски обнимать Сальвини; эти пылкие поцелуи... превратили их в негров, тогда как Отелло стал совершенно белым».

На следующее утро, к удивлению Сальвини, ему подали новое письмо от Генри Ирвинга, написанное, несомненно, тотчас по окончании дневного представления «Отелло», до начала вечернего.

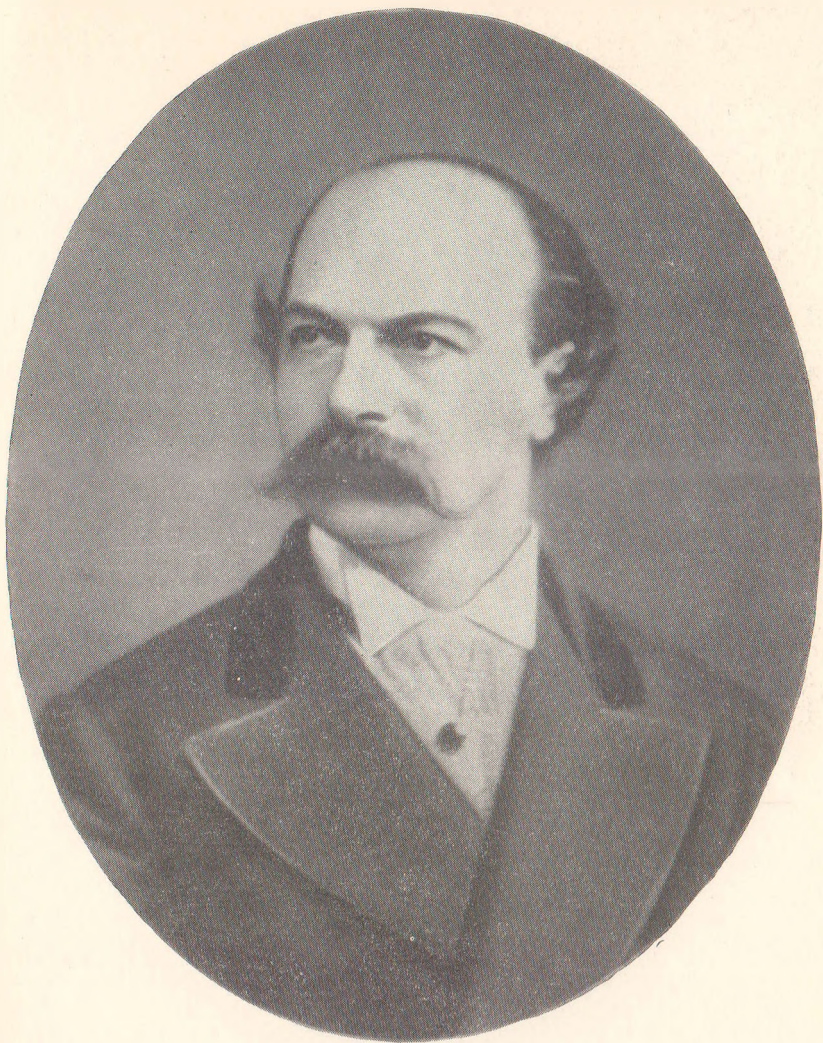
«Дорогой синьор Сальвини,

я не могу готовиться к своему вечернему выступлению, прежде чем не выскажу Вам ту исключительную радость, которую доставил мне Ваш сегодняшний спектакль.

Ваше решение образа Отелло бесспорно заставляет задуматься.

Я вынужден писать в большой спешке (а должен написать хотя что-нибудь, чтобы дать разрядку своим чувствам) и, так как я не могу посетить Вас лично, связанный уже назначенными встречами, я Вам пишу.

Искренне Ваш Генри Ирвинг».



Томмазо Сальвини.
Фотография 80-х гг.



Томмазо Сальвиotti
С.-Петербург, 1900 г.



Томмазо Сальвини
в России. 1900 г.



Чествование Томмазо
Сальвини артистами на
сцене Александрийского
театра после спектакля
«Отелло». 1900 г.

Сальвини в роли Отелло.
Зарисовки художника
Н. Кравченко. 1900 г.



Томмазо Сальвини
в роли Отелло.
Зарисовки художника
Н. Кравченко



Томмазо Сальвини
в роли Отелло.
Зарисовки И. Тюменова



Томмазо Сальвини
в пятом акте «Отелло».
Рисунок И. Тюменева



Томмазо Сальвини
в роли Отелло.
Акварель Ф. Светлова



Томмазо Сальвини
в третьем акте «Отелло».
Рисунок И. Тюменева



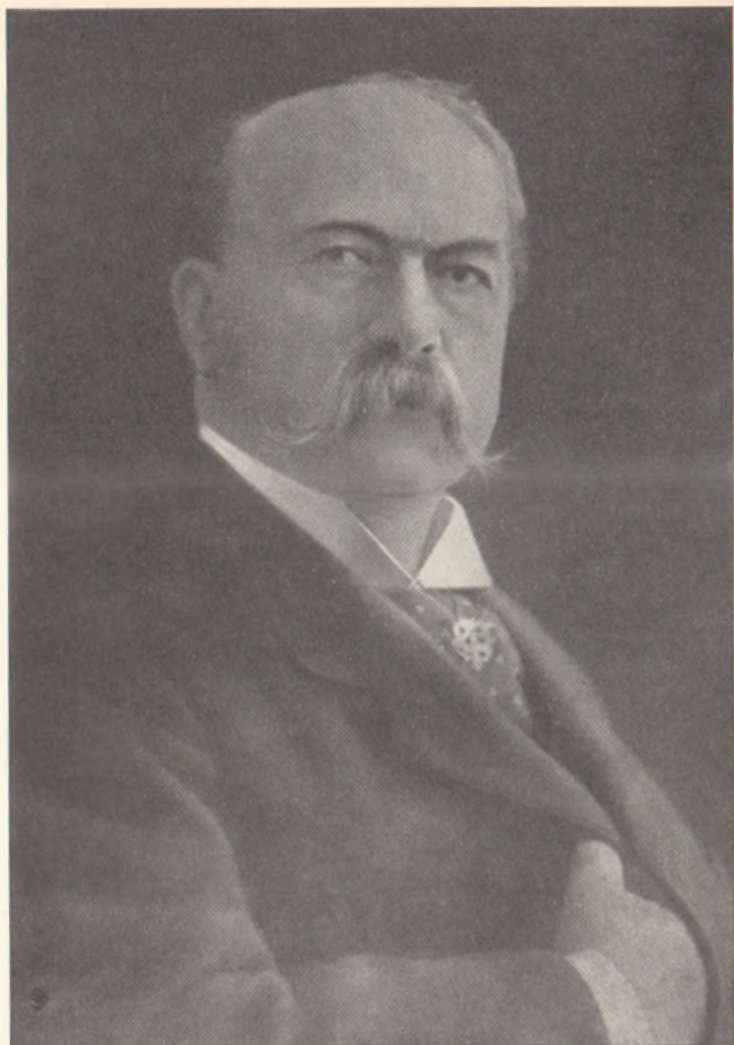
Томмазо Сальвини
в драме А. Сумэ
«Гладиатор».
Рисунок И. Тюменева



Томмазо Сальвини —
Коррадо.
«Гражданская смерть»
П. Джакометти.
Рисунок И. Тюменева



Томмазо Сальвини
в роли Макбета.
Рисунок И. Тюменева



Томмазо Сальвини.
Одна из последних
фотографий



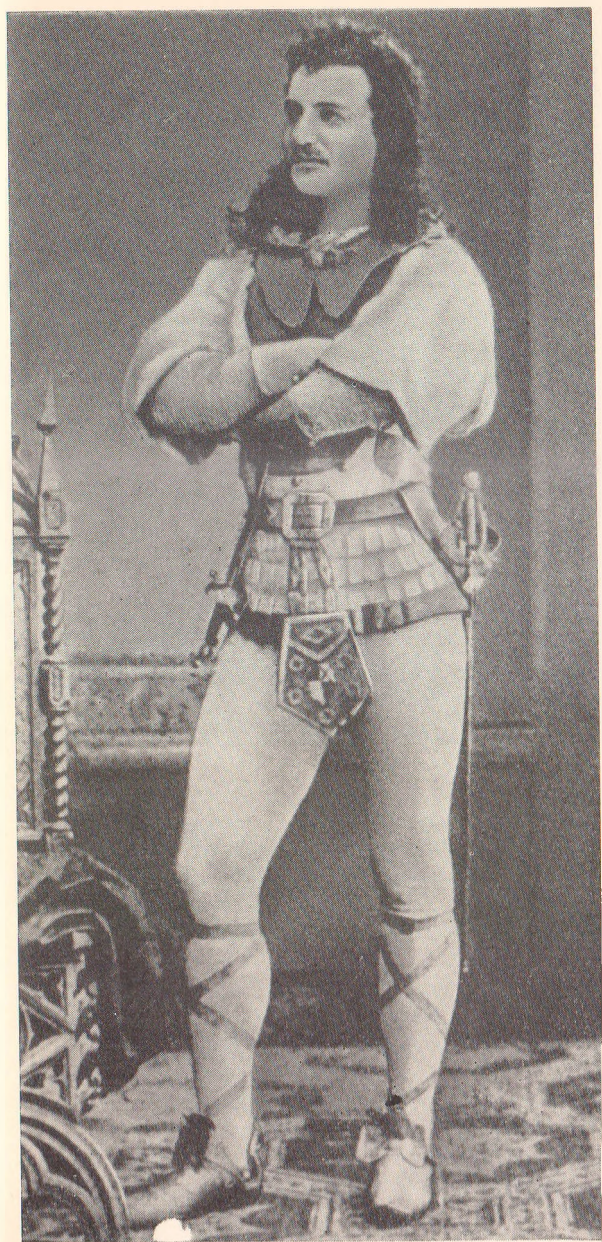
Алессандро Сальвини —
старший брат
Томмазо Сальвини



Алессандро Сальвини —
второй сын
Томмазо Сальвини



Аlessандро
Сальвини-сын в пьесе
«Дитя Неаполя». 1891 г.



Густаво Сальвини
старший сын
Томмазо Сальвини,
в роли Фернандо.
«Партия в шахматы»
Дж. Джакозы



Томмазо Сальвини
и его третий сын, Марио.
1910 г.

Эта лондонская весна 1875 года оказалась подлинно счастливой.

Сальвини не был особенно суеверным, но, как и все актеры, придавал значение некоторым приметам, неожиданным вестникам судьбы. Самое прибытие его в Лондон казалось ему отмеченным особой печатью.

На лондонском вокзале он увидел незнакомую молодую англичанку, на ее груди была гардения. В петлице Томмазо в тот день тоже была гардения. Они пошли навстречу друг другу и познакомились благодаря этому цветку.

Следует объяснить, как это все вышло. Девушку звали Лотти Шарп. Круглая сирота, она получила воспитание в одном из монастырских пансионатов Флоренции. Проведя там несколько лет, она близко подружилась (примечательное совпадение) с дочерью Эрнесто Росси, в особенности же со своей соученицей Лори и всем ее семейством. Именно синьора Лори поручила Томмазо передать Лотти медальон. Девушка, не имея родных, жила в Лондоне в гостеприимном доме близкого друга ее родителей, леди Отуэй. Нужен был какой-то знак, чтобы узнать друг друга: им и стала гардения.

Романтическая встреча на вокзале не была последней. Слов было сказано немного, но зато многое выразили взгляды. Обоим хотелось встретиться вновь. После успеха «Отелло» Томмазо казалось, что удачу ему принесло это прелестное юное создание; а Лотти, с детства много слышавшая об итальянском актере и теперь ставшая свидетельницей его триумфов на ее родине, чувствовала непреодолимое влечение и желание узнать его ближе.

Вскоре они опять встретились. Однажды она занесла ему в «Друри-Лейн» приглашение на обед к леди Отуэй, которая хотела познакомиться с артистом. За этим приглашением последовали другие. Подобно Дездемоне, Лотти хотела услышать от Томмазо повесть его жизни. В свободные от спектаклей вечера они вели долгие и откровенные беседы, в которых вспоминали о прошлом и уже говорили о будущем. Чудесным образом исчезала большая разница в годах. Она целиком оказалась во власти этого сорокашестилетнего человека, бывшего в полном расцвете сил. Его же неудержимо влекла к себе ее юность — двадцать лет — исполненная веры, свежести, доброты и вместе такая разумная и серьезная.

Счастливая весна! Рождающаяся любовь и, будто по заказу, вслед за письмом Генри Ирвинга, за празднествами в честь Сальвини в салонах и театрах, где его общества ищут писатели и художники, ему пишут два великих поэта: Роберт Браунинг и Генри Лонгфелло. Браунинг несколькими годами ранее встречался с ним в Италии, а Лонгфелло познакомился с ним в Бостоне.

Автор «Парацельса» первый написал ему (на хорошем итальянском языке) письмо, к которому приложен — что было инициативой самого Браунинга — членский билет клуба «Атенеум»:

«14 апреля 1875.

Глубокоуважаемый сеньор Сальвини, не знаю, сохранился ли в Вашей памяти англичанин, который много лет тому назад во Флоренции и Риме, познакомившись с великим создателем шекспировских образов, смог по достоинству оценить его редкий дар и предсказать ему безусловный успех на родине Поэта, если ему случится ее посетить. Предсказание это полностью сбылось.

Прошу простить, что я взял на себя смелость хлопотать для Вас прием в члены лучшего лондонского клуба, о чем и сообщает Вам его секретарь вместе с этим моим письмом. Подобной привилегии удостоиваются лишь самые знаменитые иностранцы, и добиться ее весьма трудно.

С просьбою всегда рассчитывать на мое содействие, остаюсь, глубокоуважаемый сеньор Сальвини,

Вашим слугою, другом, почитателем, *Роберт Браунинг*».

Конечно, Томмазо не мог забыть поэта, который вместе со своей женой Элизабет Баррет был в годы Рисорджименто бесценным другом и преданным защитником дела итальянского освобождения. Он тотчас отыскал его. Много раз встречались они и в клубе «Атенеум» и в тихой обители писателя. Браунинг принял также участие в банкете, устроенном в честь Сальвини его лондонскими друзьями, и заранее перевел на английский речь итальянского артиста. Прочитал же ее сам Генри Ирвинг, что было изысканным жестом товарищества.

Почти одновременно, как приятное совпадение, почта принесла теплый привет от американского поэта. Лонгфелло писал из американского Кембриджа, дабы голос друга донесся до Томмазо во время его артистической битвы под небом Лондона.

«Дорогой сеньор Сальвини,

радуюсь вместе с Вами счастливому возвращению на родину, долгожданному свиданию с семьей, и тому, что Вам вновь довелось вдохнуть хотя бы на мгновение «воздух родной Тосканы».

Сегодня здесь, а завтра снова в путь! Это письмо застанет Вас в Лондоне, где Вас ждут заслуженные аплодисменты. Я желаю и предсказываю Вам триумфальный успех.

Мне бы очень хотелось написать поэму к четырехсотлетию великого Лудовико Ариосто, но это невозможно. Зима была суровой, а

потому жестокой для меня. Целых три месяца я страдал и все еще страдаю ужасной невралгической головной болью, которая меня терзает, мучает ночью и днем.

Прошу Вас, напишите несколько строк синьору Герардо Проснери в Комитет Ариосто в Ферраре с просьбой извинить меня и объяснить, как мне горько, что я ничего не мог сделать.

Все мое семейство в добром здравии и шлет Вам привет...

Прилагаю сонет, который недавно написал по-итальянски. Прочтите его как друг, а не как критик.

Передайте от меня привет и дружеские пожелания Вашему брату и верьте моей вечной преданности.

Энрико У. Лонгфелло.

Сонет не является шедевром, но его надо оценивать как произведение, написанное на чужом языке и все же заслуживающее внимания чисто исторически, а также из-за своего флорентийского сюжета. К письму поэта приложено два варианта: первый является автографом Лонгфелло, второй же, по-видимому, — позднейшая переделка, к которой приложил руки какой-то итальянский доброжелатель. Вот оригинальный текст сонета, посвященного знаменитому флорентийскому мосту Понте Веккьо:

Я стар. Меня воздвиг Таддео Гадди
Пять сотен лет тому. Но, полон сил,
Стою над Арно, словно Михаил,
Поправивши змяя. С мудростью во взляде

Слежу я, как река течет, в прохладе
Сверкая чешуей. Она свой пыл
Обрушить на быки готова. Но, как был,
Так и останусь здесь, покоя ради.

Стою и вспоминаю, как когда-то
Изгнали Медичей; как гибеллини
И гвельф решили, что они в расчете.

Флоренция мне доверяла злато.
И я горжусь, что некогда, один,
На мне не раз стоял Буонаротти.

В начале мая другой лондонский клуб, более тесно связанный с драматическим искусством, а именно «Гаррик-клуб», принял Сальвини в число своих почетных членов. Молодой актер Джон Клейтон от имени распорядительного комитета объявил об этом на французском языке в необычных для англичанина восторженных выражениях. «Величайший светоч театра нашего времени» — так он назвал Сальвини.

Предстояло самое важное, рискованное испытание — выступить в «Гамлете». До этого Сальвини поставил «Гладиатора», который в ка-

честве своего рода передышки прошел всего четыре раза (свидетельство хорошего вкуса лондонцев).

«Гамлет» был показан 6 июня. Критика уже на другой день заговорила о спектакле так, словно трагедию увидели впервые: общий тон множества статей и даже спорных высказываний (пылкость исполнения казалась некоторым, как и следовало ожидать, слишком «южной») выражал полное признание. Мы узнаем об этом от Джеймса Мортимера, драматурга, переводчика Дюма и театрального редактора «Лондонского Фигаро».

«7 июня 1875 г.

Мой дорогой Сальвини,

Вы были попросту великолепны, и многие зрители отдают предпочтение Вашему Гамлету перед Отелло. Не правда ли, этим все сказано? Во всяком случае, все рецензии, которые мне пока довелось прочесть, в высшей степени благоприятны.

Спектакль кончился вчера так поздно, что я не мог зайти поздравить Вас руку.

Я очень занят; каждый день репетирую мою пьесу, которая пойдет в театре «Принсес» в будущую субботу, в девять часов. Если нам не удастся увидаться до тех пор, Вы найдете меня в ложе № 4, она выходит на авансцену... Мы будем любоваться Патти, сидящей против нас.

Не занимайте вечер понедельника, маркиз де Ко пришлет мне два места в кресла на «Травиату» специально для Вас.

Аделина непременно хочет, чтобы Вы в один из спектаклей выступили в роли Альфреда вместе с ней!!! Вы — великий тенор и «соблазнитель»!

Весь Ваш *Дж. Мортимер*».

Томмазо, вероятно, позабавило шутовское пожелание Аделины Патти видеть его Альфредом в «Травиате», но важнее было в письме другое: критика к нему благосклонна. Он послал за газетами; велел перевести себе статьи о спектакле. Особенно хвалили сцены с Призраком, с матерью и сцену смерти. Высказывания двух самых грозных критиков были особенно ценны: Генри Льюис называл его «первым актером в мире», а Клемент Скотт заявил, что «никогда мы не видели ничего прекраснее смерти Гамлета — Сальвини».

Генри Ирвинг также немедленно откликнулся письмом от 8 июня, — еще одно доказательство внимания и товарищеского отношения, столь редкостных у актера-соперника, который сам выступал в «Гамлете» на сцене другого театра. Не забудем, что то был истинный джентльмен.

«8 июня 1875.

Дорогой Сальвини,

я крайне огорчен, что вынужден отказаться от Вашего приглашения на 27-е, так как связан обещанием, которое невозможно нарушить.

Ваш «Гамлет» имеет неподдельный успех, и я искренне поздравляю Вас с этим.

Конечно, я много слышал о нем и стремлюсь его увидеть.

Если Вы будете играть между 5 и 10 июля, тогда я смогу прийти на один из вечерних спектаклей, что я бы, конечно, предпочел; но если в эти дни Вы не будете играть, мне придется посетить два «утренника», чтобы таким образом каждый раз посмотреть по одной половине пьесы.

«Отелло» так восхитил и заинтересовал меня, что в тот вечер я почти ни на что не годился. «Гамлет» будет еще более сильным впечатлением, и потому придется разделить это удовольствие, так как воскресными вечерами играю спектакли. Прощайте, прощайте и помните обо мне¹.

Искренне Ваш *Генри Ирвинг*.

Томмазо ждал, что скажет Браунинг, которому после премьеры он признался, что не совсем собою доволен. Суждение поэта скоро стало ему известно, и оно было самой высокой и радостной наградой.

«Дражайший Сальвини,

незачем говорить Вам, что я принял Ваше приглашение с большой радостью.

Не знаю, правы ли Вы были, сказав мне на премьере «Гамлета», что «струн нежности либо не хватало, либо они не звучали». Уверяю Вас, что в пятницу на всем протяжении спектакля трагическая лира звучала великолепно.

Весь Ваш *Роберт Браунинг*.

Приближалось окончание гастролей в «Друри-Лейне». «Гамлет» привлекал толпы зрителей, прием с каждым разом становился восторженнее. Спектакль прошел четырнадцать раз, и можно только сожалеть, что театр закрывался на лето в начале июля, — иначе он мог бы идти еще долго.

Между тем в доме леди Отуэй с грустью думали об отъезде Сальвини. Лотти, не пытаясь скрыть свое горячее чувство, упорно поговаривала о поездке в Италию.

¹ Парафраза слов Призрака в «Гамлете».

Томмазо принял решение: не было нужды долго раздумывать, чтобы убедиться в том, что никто не может с большим достоинством носить его имя и вновь создать семейный очаг. В один прекрасный день он посетил добросердечную женщину, заменившую Лотти мать, чтобы получить ее согласие на брак. Леди Отуэй незачем было спрашивать мнение своей воспитанницы, оно и без того было ей отлично известно.

Дело кончилось тем, что предполагаемая поездка состоялась — это было путешествие без возвращения. Лотти уехала в Италию спустя две недели после Томмазо и провела лето в Тоскане у друзей, а в начале осени во Флоренции состоялась свадьба.

Маленькая вилла во Флоренции на виа Сан Себастьяно — когда мечта Клементины Каццолы — наполнилась весельем и цветущей молодостью Лотти; казалось, с нею наконец пришли дни покоя.

Открылись окна в сад, полный цветущих роз, открылись гостиные для друзей и художников, исчез дух отрешенности и одиночества, в течение стольких лет тяготевший над покинутым домом артиста, где давно не слышно было голосов его детей. Двадцатипятилетняя Лотти с ее красотой и приветливой грацией вдохнула жизнь в окружающее.

Эмилия, которой уже исполнилось пятнадцать лет, смогла теперь покинуть пансион и вернуться в отчий дом. Лотти с ее добрым сердцем стала для девочки не мачехой, но любимой старшей сестрой. Мальчики, приехав на летние каникулы из своих колледжей, вдруг очутились в сияющей чистотой вилле. В лице Лотти они нашли наставницу и друга, встретили теплое участие и заботу.

Семейный очаг возрождался. Томмазо, умиротворенный любовью, видя беспредельную преданность подруги, снова уверовал в возможность счастья.

Он решил дать себе передышку; хотел на время не слышать и не думать о поездках за границу. Он согласился только выступить в нескольких спектаклях у себя на родине, и Лотти могла иногда сопровождать его.

Один из этих «экстраординарных» спектаклей (он был действительно экстраординарным, ибо в нем участвовали кроме Пьямонти такие актеры, как Чезаре Росси и Андреа Маджи) описывает Йорик в «Смерти музыки». Выдающийся критик в свойственной ему живой манере нарисовал картину флорентийского «Театра Никколини» во время представления «Саула»:

«7 февраля 1876 года. Только что пробило шесть часов (обратите внимание, прошу вас, что мой рассказ начинается так, как это принято в модных романах), а двери театра «Никколини» уже осаждала нетерпеливая шумная толпа, доведенная до иступления двумя часами ожидания. Это была лавина человеческих тел: местные жители и приезжие, женщины и мужчины, простонародье в куртках и знатные господа во фраках при белых галстуках. Из уст одних вырывались возгласы с типичным флорентийским придыханием, другие со скрежетом и шипением извергали проклятия на языках обоих полушарий.

Меньше чем за пять минут зрители до отказа заполнили партер. Прошли еще два часа, адские два часа. Толпа, зажата, сдавленная, в неустанном движении, словно во время качки, глухо рокотала, в воздухе то и дело раздавались грубые выкрики на всех наречиях мира, и, казалось, ярче разгоралось мерцание сотен свечей. Постепенно начали заполняться ложи, сидячие места, кресла, стулья, скамьи, табуреты, каждая ниша, будки для софитов... Надо всем этим колыхались руки в перчатках, головы, белокурые и темные волосы, причудливо уложенные в косы и похожие на корзины с цветами. Россыпь обнаженных плеч и рук, бантов, перьев, крахмальных воротничков, кружев, бриллиантов, бахромы, кисточек, всяческих безделушек и... сверкание глаз, способных соблазнить самого святого Антония».

И, наконец, о спектакле:

«Томмазо Сальвини был достоин самого себя... Это чудотворец сцены, а не актер, искусство, воплощенное в человеке... Нужно слышать его колдовской голос, переходы от упойтельно нежных любовных модуляций к свирепой ярости. Вы невольно склоняетесь перед силою этой неукротимой страсти, она покоряет, захватывает, овладевает вами, увлекает в свой водоворот самых бесстрастных и равнодушных. Надо следить неотрывно за искуснейшими переливами тональностей, вскрывающих сокровенный смысл каждой фразы, за нюансами интонаций, каждая из которых стоит длинного комментария; надо испытать магию этого пламенного взора, этой стремительной экспрессии, этой необыкновенной подвижности мимики, этих говорящих жестов, живописности движений, этих потрясающих криков, волнующей улыбки, этих невыразимо мягких вздохов и устрашающего рычания. Восторг властно овладевает вами, вовлекая в ураган слепой, могучей, непреодолимой страсти».

Мэплсон все не перестает настаивать, чтобы весной Сальвини вновь посетил Англию. И Томмазо тщательно готовит новую постановку — «Макбет».

«Макбет» восхищал его, пожалуй, больше других трагедий Шекспира, он считал ее шедевром из шедевров. Лотти по подлиннику помогала ему открыть красоты, которых не передавал ни один итальянский перевод, а Томмазо внес некоторые сокращения, требуемые, как он считал, условиями сцены. Он работал, изучая трагедию вновь и вновь, месяцами, с неутомимым пылом.

Однако год, который должен был стать годом «Макбета», оказался несчастливym для Томмазо Сальвини. Внезапная тяжелая болезнь помешала исполнению его мечты.

Джеймс Мортимер советовал артисту заключить договор с Четвертоном на серию спектаклей в театре «Принсесе», который, по его мнению, был лучше «Друри-Лейна». Именно в этом театре Чарльз Кин, сын Эдмунда Кина, одержал свои величайшие триумфы. Но Сальвини уже был связан с Мэлсоном. Тот организовал турне, имевшее большой материальный успех: Манчестер, Бирмингем и Ливерпуль, затем Шотландия и Ирландия.

С мая начались гастроли Томмазо в лондонском «Куинс театр», ныне уже не существующем.

По традиции, Сальвини начал с «Отелло». Помня об успехах прошлых гастролей, публика неизменно переполняла зрительный зал. Вдруг во время седьмого представления артист почувствовал сильные боли в горле и груди. Заболевание оказалось серьезным и крайне мучительным. Театр пришлось закрыть. К сожалению, это означало конец гастролей и отказ не только от «Отелло», но и от объявленного уже «Макбета». Семнадцать дней артист не смыкал глаз от сильных болей, болезнь затянулась на полтора месяца. Принц Уэльский, будущий Эдуард VII, направил Сальвини своего личного врача. Диагноз был суровым, и прогноз неутешительным. Положение больного внушало опасения. Выздоровление тянулось медленно. Но вот врачи разрешили Сальвини покинуть Лондон. Он сделал короткую остановку в Париже. Когда его пригласила на обед Аделаида Ристори и он приехал к ней на бульвар Мальзерб, старая подруга с трудом его узнала.

Все это время Томмазо приходилось скрывать свою болезнь от жены, чтобы не повредить ей, кормившей их первого ребенка, родившегося весной. Вначале он посылал ей письма, написанные секретарем, ссылаясь на ревматические боли в правой руке, которые якобы мешали ему писать; а затем пытался скрыть от нее истину под разными предлогами. Лотти спокойно ждала мужа, радуясь тому, что скоро покажет ему маленького Цезаре. Она была потрясена, увидев его по возвращении столь изменившимся и узнав наконец правду.

Сальвини нуждался в отдыхе. Он поспешил заключить договор с сенатором Аверальдо Фузинато на приобретение театра «Делле Лодже» во Флоренции, вблизи площади Синьории, а затем вместе с семьей покинул город. Часть лета он провел в горах, а часть у моря, куда из Швейцарии приехали и его сыновья.

Итак, у него снова семья. Но в то время как Сальвини-человек с удовлетворением думал о семейном очаге на виа Сан Себастьяно и о молодой преданной его хозяйке, Сальвини-артиста неудержимо влекло к новым странствиям.

Он горячо любил деревню и, словно стремясь «укорениться» на земле Тосканы, купил виллу, а с нею два участка земли на холмах к северу от Флоренции, на виа Боломбезе, ведущей теперь в Тресьяно. Но не успел он оформить приобретение, как уже пришлось готовиться к новому турне — по Австрии и Германии. Благоустроенным усадьбы занялась Лотти; она выбирала мебель, материи, цветы. Он полностью доверял ее вкусу и тонкому чутью. Сам он всем этим заниматься не мог: ему предстояли отъезд, путешествия, спектакли, новые дороги.

Сколько забот прибавилось у доброй Лотти! Забот о своем ребенке, об Эмили, становившейся весьма романтической особой, о двух домах, городском и деревенском. К тому же она вела постоянную переписку с мальчиками, жившими вне дома.

Прекрасные мальчики!.. Но восемнадцатилетний Густаво, которого послали в Германию, чтобы готовиться к профессии инженера, отчаянно противился этому. Им владел демон театра, и в письмах он открывался Лотти, ища у нее поддержки, не решаясь сам заговорить с отцом. В самом деле, чем виноват был бедный малый, если, родившись в театре, он, сын Томмазо Сальвини и Клементины Каццолы, обожал театр. Когда однажды Лотти робко пыталась намекнуть мужу — на что ей долго не хватало решимости, — тот строго приказал ответить Густаво и совершенно определенно заявить: пусть этот несчастный зря не тревожит отца и пусть, ради всего святого, откажется от своих глупых фантазий.

Гастроли в Вене начались 22 февраля 1877 года в «Рингтеатре» и, конечно, «неизбежным» «Отелло». За ним последовали «Гамлет», «Гладиатор», новая постановка «Макбета», «Салливан», «Гражданская смерть» и «Сын лесов». Художественный успех был высоким, но финансовый — посредственным, мешало незнание языка.

Естественным казалось, что «гвоздем» гастролей станет «Сын лесов», единственная австрийская пьеса в репертуаре Томмазо. Идея была верной. Успех Ингомара помог хорошему приему Отелло и Макбета. По этому поводу состоялась встреча Томмазо с бароном Беллингаузенем (Фридрих Хальм), считавшим его лучшим исполнителем своей пьесы. Сальвини удостоился также забавной карикатуры, на которой он был изображен гигантом среди знаменитых венских актеров, выступавших до того в «Сыне лесов».

«Бургтеатр», подобно «Комеди Франсез», хотя и в меньшей степени, хранил лучшие традиции национальной сцены. Сальвини познакомился со многими из его выдающихся представителей: с Шарлоттой Вольтер, этой «северной Ристори», с Виллебрандом и Зонншталем, с Левинским и Миттервурдером. Все они отнеслись к нему

очень любезно, проявив горячий интерес к его искусству. Он и сам дал им высокую оценку, особенно отметил умение австрийских актеров целиком отдаваться работе — качество, почти чуждое их итальянским коллегам, — а также наличие определенной школы; безупречную точность и подчинение каждого элемента спектакля общему замыслу.

Находившийся в это время в Вене император Бразилии Дон Педро попросил поставить для него «Гражданскую смерть» и настоял на том, чтобы Сальвини прочитал поэму Прати «Вечера в Альбино» на приеме в посольстве, где присутствовало все высшее австрийское общество. Это способствовало популярности артиста. После нескольких спектаклей и этого дипломатического празднества венская аристократия стала стекаться в «Рингтеатр» на все оставшиеся представления. Десятого апреля гастроль закончилась.

После Вены настала очередь Будапешта, Праги и, наконец, Берлина. Здесь публика устремилась во «Фридрихтеатр», привлеченная славой артиста. Интеллигенция отнеслась к нему так же хорошо, как и в Вене. Старый император Вильгельм I и принцы не пропустили ни одного спектакля.

Знакомство Сальвини с двором Гогенцоллернов ознаменовалось двумя курьезными случаями.

Принцесса Виктория, супруга наследного принца Фридриха, слыла покровительницей искусств. Она выразила желание познакомиться с Сальвини. Однако строгий придворный этикет требовал, чтобы он предварительно обратился с просьбой быть принятым в императорском дворце. Просьба, прошение? Ни за что, даже если бы его умоляли на коленях! Ему не позволяли этого ни гордость артиста, ни гордость республиканца. Если он получит приглашение, как это принято во всем цивилизованном мире, — хорошо, но просить — никогда! Камергеру пришлось вернуться во дворец не солоно хлебавши. Несколько дней спустя императорский этикет сложил оружие: Томмазо Сальвини был приглашен посетить дворец. Во время этой встречи они обратились к артисту с просьбой выступить в придворном театре Потсдама. Он охотно дал согласие.

Но вот что последовало за этим. К Сальвини явился некий придворный, дабы осведомиться, каковы условия артиста, то есть какое вознаграждение желает он получить за свое выступление в «Салливане» (выбор пал на эту комедию потому, что она шла в современных костюмах и в самом простом оформлении).

— Должен вам сказать, — отвечал Сальвини, — что, выступая в частных театрах, я не имею обыкновения получать оплату.

— Но прусский двор, — с любезной улыбкой настаивал посланец, — также не может ни от кого принимать подарков!

— Очень сожалею, однако ничем не могу помочь. Я не получаю подачек, посещая дома, куда меня приглашают. Передайте принцессе, что, если она пожелает почтить меня подарком, я попрошу перчатку, в которой она будет мне аплодировать.

И Сальвини выступил в Потсдаме, как и хотел, без гонорара. Но он не получил в дар перчатку принцессы Виктории. Дело объяснялось просто; ни она, ни ее гости во все время представления ничем не выразили своего восторга и ни разу не зааплодировали — таково было одно из нерушимых предписаний придворного этикета. Никогда еще Томмазо не доводилось ощущать такого ледяного холода. Однако по окончании спектакля, приглашенный на чай, он смягчился, услышав всеобщие поздравления, слова восхищения и признательности.

В Триесте, где он дал четыре спектакля, на таможене его ждала посылка из Берлина: взамен злополучной перчатки в ней лежал перстень с крупным бриллиантом, присланный от лица императора и принцев на память о Потсдаме.

Лето вновь прошло в деревне, на флорентийской вилле «Торричелла». Собралась вся семья. Вернулся из Германии и Густаво, полный смелой надежды убедить отца и добиться позволения стать актером. Убедить его? Какая нелепая мысль! Неужели этот мальчик не представляет себе, как тяжела жизнь актера? Он жил до сих пор в полном достатке, не ведая, что такое трудности. Он занимался с первоклассными учителями, учился в лучших колледжах Европы. Что знал он о нужде, о борьбе, о голоде, которые пришлось перенести его отцу? И, даже не говоря о голоде, подумал ли он об испытаниях, которые ждут его впечатлительную натуру, о той нелегкой ответственности, которую накладывает уже одно его имя, имя Сальвини?.. Обо всем этом отец не сказал сыну ни слова. Во-первых, потому, что такой разговор был ему тягостен, потому также, что он привык — в жизни, как и в искусстве — встречать послушание, и потому, наконец, что его мнения, основанные на огромном опыте, должны были приниматься на слово, без досадных сцен. Чтобы сокрушить решимость Густаво, его противодействие, казалось, достаточно одного жеста, одного взгляда.

Итак, Давиду не удалось вызвать на бой самовластного Саула, не нашлось у него и сладостных песен, чтобы смягчить его сердце. Решительный разговор между отцом и сыном не состоялся.

— Займемся сбором винограда. Не правда ли, какое получится превосходное вино? Настоящее бордо,— говорил Сальвини, едва у него являлось подозрение, что с ним хотят завести нежелательный разговор.

Густаво в душе плакал горячими слезами. Он не успокоился до тех пор, пока не нашел союзника в лице дяди Сандро, который был тронут отчаянием племянника и не мог не сочувствовать ему.

Случилось то, что неизбежно должно было случиться. Томмазо, убежденный, что добьется послушания, замыкался в своем упорстве и занимался изготовлением любимого вина. Но не это было его главной заботой. Он набирал новую труппу, чтобы осенью отправиться в Париж. А тем временем Густаво, после долгих просьб и молений, тайно договорился с дядей и подписал на следующую зиму договор как «молодой характерный актер» с труппой Акилле Дондини. Этому помогли красивый голос и прекрасная внешность юноши.

Глава двадцать вторая В ПАРИЖЕ — ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Двадцать лет спустя. Именно так, в стиле девятнадцатого века, назовем мы эту главу. В эти двадцать лет — с 1857 по 1877 — для Томмазо Сальвини, можно сказать, уложилась целая жизнь. Год 1857 был годом пылкой молодости, первой дерзкой попыткой осады крепости, прыжка в неизвестность. Год 1877 был отмечен возвращением артиста в Париж уже в расцвете зрелого мастерства, увенчанного признанием всего цивилизованного мира. А между этими двумя датами — сколько событий, сколько битв! Толпам зрителей, вызывавшим его на прощениум в Мадриде и в Вене, в Монтевидео и в Нью-Йорке, в Рио-де-Жанейро и в Лондоне, он, сжимая дрожащей рукой край занавеса, сдавленным от волнения голосом отвечал восклицанием: «Вива Италия!» И в этот миг, озаренный огнями рампы, он казался мраморной статуей. С каждым годом Сальвини все более чувствовал себя посланцем, знаменосцем итальянского искусства. Гордое сознание этого облакало его ореолом величия, возвышая над любыми превратностями, словно бы сама судьба возложила на него столь высокую миссию.

В 1877 году Париж уже ничем не напоминал столицу Второй империи. Но и Томмазо Сальвини уже не был похож на того, кто в 1857 году, явившись с визитом к старику Дюма, «не застал его дома», кто вынужден был терпеливо сносить недоверчивое отношение интеллигенции и до самой премьеры «Отелло» — высокомерие критиков.

Теперь ему не приходилось обивать чужие пороги, он не нуждался ни в утешителях, ни в советчиках. Третьего октября состоялся первый спектакль — трагедия о мавре — в зале «Ваптадур».

На следующий день Огюст Витю, знаменитый Витю, делавший критическую «погоду» своими статьями на столбцах «Фигаро», рассказал об этом событии в тоне, необычном для парижского критика. Особо знаменательны были два его признания.

Первое: писатель, вспоминая о гастролях Эрнесто Росси за два года до того, развивал мысль, что во Франции нет больше трагических актеров, которых можно было бы сравнить с Сальвини и Росси, и что «племя» это полностью вымерло.

«Видеть после всего лишь двухлетний промежуток одного за другим двух трагиков такого масштаба, как Томмазо Сальвини и Эрнесто Росси, — удача немалая, которой, увы, мы обязаны Италии. Во Франции трагиков нет, ни двух, ни даже одного. Во всех других

жанрах мы богаты талантами: мы можем показать за границей таких певцов, как Фор, Капуль и Буи, таких балерин, как мадемуазель Богран; в комедии наши актеры не имеют себе равных; у нас еще много хороших драматических актеров; мы экспортируем опереточные труппы в Бразилию и даже в Индо-Китай; но что касается трагиков, я говорю об исполнителях-мужчинах, мы забыли, что это такое после смерти Лижье и Бовале. Семена посева погибли или же дремлют в земле, и я не вижу, чтобы на нивах наших казенных школ всходили ростки.

Г-н Сальвини потому лишь, что является трагиком в полном значении этого слова, заслуживает особого внимания парижской публики... он воскрешает перед нами образы трагиков, которых видели наши отцы, подобных Тальма и Лафону, достойных истолкователей вырождающегося, но всегда дорогого французской литературе искусства.

Другое признание более своеобразно, ибо речь идет о «клаке», которая, как известно, была язвой парижских театров, впрочем, не только парижских. Так вот, критик особо подчеркивает, а это случалось не часто, что в клаке на сей раз не было необходимости. «Великого миланского трагика зрители приняли самым восторженным образом, по восемь-десять раз он выходил на вызовы, и каждое его появление сопровождалось бурными аплодисментами публики, восхищенной, что ей не приходится вступать в унижительное соревнование с клакой».

Шекспир — основа гастрольного репертуара Томмазо Сальвини. Артист избрал в Париже ту же тактику, что и в Лондоне: после «Отелло» он ставит «Гамлета» и «Макбета». Он вводит в моду английского гения, невзирая на всю странность доказательств, которыми критик Шарль Монселе объясняет вкусы итальянских актеров: «Непонятна любовь итальянских трагиков к Шекспиру. Что может их роднить? У великого англичанина все угловато; у них — все округло. Без сомнения, они подчиняются закону сходства противоположностей». Эмиль Золя выступил с еще более поразительной филиппикой: «Я видел его в «Макбете»; говорить не буду: мне не хочется повторять общие места. Я оставляю Шекспира его славе; признаюсь, что на нашей современной сцене он мне непонятен, особенно когда его играют по-итальянски, перед публикой, подогреваемой в себе восторг. Я остаюсь равнодушным, ибо все это слишком далеко от меня, все происходит в «заоблачных сферах».

Само собою тотчас возникли сравнения между Росси и Сальвини: немногие пишут об этом прямо, но сопоставления представляют бесспорный интерес. Витю так определяет главные черты Сальвини: «благородство, величие и глубина». Он утверждает, что в сравнении

с неукротимой порывистостью и «африканской дикостью» Росси в «Отелло» Сальвини более сдержан и точен; он превозносит до небес сцену с Яго в третьем акте, проведенную «с мастерством, безупречностью нюансировки, силой чувства и жизненностью деталей, доведенными до совершенства».

Монселе в свою очередь помещает в «Эвенман» взволнованную статью, характеризую Сальвини как несравненный образец для актеров «Комеди Франсез»: «Многие, несомненно, будут пытаться сравнивать г-на Сальвини с г-ном Росси. Сравнение это делает честь им обоим. Игру первого отличает большая полнота, широта, органичность; второй — неровен, он весь в поиске. Г-н Сальвини воплощается в образ и поэтому следует движению пьесы; это уже не *он*: это творение автора. Никакой затейливости, никаких ухищрений. Он весь поглощен драмой, то есть весь устремлен к развязке.

Благодаря этому он достигает столь естественных эффектов и раскрывает в них такое безупречное мастерство, которого бы я от всей души пожелал лучшим актерам нашей «Комеди Франсез». Перед вами драма, перед вами трагедия, перед вами сама жизнь».

Более полный и глубокий анализ дал Данкур (Адольф Раго) в «Газетт де Франс». Соглашаясь с Витю в отношении сдержанности и благородства Сальвини по сравнению с игрою Росси, он находит, что Сальвини превосходит соперника. В доказательство он анализирует три сцены: в Совете Десяти, сцену с Яго в третьем акте и сцену, предшествующую смерти.

В то время как Эрнесто Росси, — пишет Данкур, — защищаясь перед сенаторами республики, сопровождает слова жестикующей, ходит из конца в конец по сцене, прибегает к улыбкам, к прониц, к фамильярности, к «аффектированной наивности», «подобно нормандскому адвокату, столь похожему на адвоката восточного», Томмазо Сальвини произносит свою защитительную речь твердо, стоя неподвижно, уверенный в своей правоте, гордый чистотой своей совести: судей убеждают его глаза, его уста. «Достичь такого драматического эффекта посредством столь строго отобранных средств — это чудо, от которого нас уже давно отучили. Поколение тридцати-сорокалетних не видело ничего подобного... Это не так утонченно, как Отелло Росси, но это более значительно и не менее правдиво».

Та же разница стиля в большой сцене с Яго. И здесь Росси «ходил взад и вперед, сжимал руками ручки кресел, рычал, метался». Томмазо же, напротив, достаточно было простого движения головы, внезапного вздрагивания, пристального, мрачного взгляда, чтобы дать зрителю почувствовать, какая душевная буря нарастает в душе Отелло.

В последней сцене Россп уже не венецианец Отелло, а мавр, весь во власти диких инстинктов; Сальвини же, следуя логике характера, как он его понимает, убивает Дездемону, но — и мне кажется, что это отлично сказано — «его страдание сильнее жестокой радости мести, и это страдание, быть может, лучше объяснило нам отчаяние Отелло и его самоубийство, чем даже гнев обманутого мужа».

Что до «Гамлета» и «Макбета», критики единодушны в своих похвалах.

Огюст Витю пишет: «Г-н Сальвини в высокой степени наделен качествами, без которых актер, осмелившийся играть Гамлета, становится жертвой собственной дерзости. Свободная, совершенная дикция г-на Сальвини, его пронизательный ум, позволяющий раскрыть сокровеннейшие глубины титанического образа, вознесли его на вчерашнем спектакле до высочайших высот искусства».

Сцену с матерью Витю считает «артистическим шедевром» и описывает ее во всех деталях. Вот один лишь пример: Гамлет, видя, что королева, несмотря на все его мольбы, направляется в комнату мужа — убийцы и кровосмесителя, «вновь приходит в ярость, которая выражается уже не в жестоких словах, но в издевательском, разящем сарказме. Он становится ласковым, лукавым и, склонившись в проницательно-почтительном поклоне, берет факел и провожает государыню-мать до порога ее спальни. Затем, овладев собою, он пристально вглядывается в тело Полония, распростертое за драпировкой. Так понять и так передать мысль Шекспира — значит *выситься до его гения*. Редко мне приходилось видеть исполнение, столь величественное, столь сдержанное, столь потрясающее».

А вот Анри де Ляпоммерэ в «Ля Франс»: «Какая выразительная мимика! Какая могучая сила в каждом жесте! Ни тени преувеличения: благородная простота. Конечно, Гамлет в исполнении г-на Сальвини менее броский, чем те, которых нам довелось видеть; но, теряя в яркости, он выигрывает в глубине».

Из всех рецензий о «Макбете» приведем одну, принадлежащую перу такого тонкого критика, как Витю. Она была напечатана в газете «Фигаро»: «В образе Макбета во всем ужасе, со всею логикой и полностью воплощено преступление. Роль эта для трагика — одна из самых трудных и желанных. Опасность быть однообразным подстерегает исполнителя, если он не обладает достаточными средствами, чтобы от акта к акту передать нарастающее кровавое неистовство и страх, овладевающий гламисским таном. Величайшей похвалой г-ну Сальвини служит то, что ему это полностью удалось. В сцене цирка, когда с каждым появлением призрака Банко Макбетом все сильнее овладевает безумие, кровь стынет в жилах. Я на-

хожу, что он был особенно блистателен в предпоследней сцене, когда Макбет узнает о наступлении Малькольма и о смерти леди Макбет.

...Дотлевой, огарок!
Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.
...Постыл мне свет дневной.
Пусть рухнет весь мир вослед за мной!
Вой, ветер! Злобствуй, буря! Бей, набат!
Смерть я в доспехах встречу, как солдат!¹

Переход от горькой проны к экзальтации вошна, ждущего смерти как освобождения, г-н Сальвини передал с таким искусством контраста и богатством средств выражения, что вызвал долго несомкавшую овацию».

Итак, мы уже сказали, на две недели Шекспир вошел «в моду». Однако не будем заблуждаться. Всегда существует мода, ограниченная узким кругом знатоков, интеллектуалов, меньшинства, тех, кто даже в Париже сумел подняться до постижения более утонченных и независимых течений. Эта мода проходит мимо широких кругов зрителей. Публика «бульварных театров» в основном буржуазна, что до ее вкусов, — то, когда дело шло о Шекспире, ей, подобно — увы! — Эмилю Золя, представлялось, что все это происходит «в заоблачных сферах», а подниматься туда слишком утомительно. Точно выразил чувства зрителя в газете «Тан» знаменитый Франсиск Сарсэ, дородный и популярный Сарсэ, блестящий знаток театрального «ремесла»: «Шекспир заставляет меня зевать!»

Подлинно широкий успех, триумф, объединивший в зале «Вантадур» все слои зрителей, принес Томмазо Сальвини не великий поэт, а буржуазная драма значительно более скромного автора — «Гражданская смерть» Паоло Джакометти.

Огюст Витю тотчас откликнулся и на этот спектакль.

«Из зрителей один только я имел в руках итальянский текст, напечатанный в Вене в 1877 году, с параллельным переводом на немецкий. Так вот, среди сотен зрителей, имевших лишь сильно сокращенное, а потому почти бесполезное либретто пьесы, опубликованное в газете «Аитракт», и к тому же не понимавших по-итальянски, не было никого, по чьему лицу не текли бы слезы, когда занавес опустился после несравненной сцены смерти Коррадо — Сальвини.

¹ Перевод Ю. Корнеева.

Какой актер! Какой успех! Какой триумф! И, я употребляю совершенно точное слово, какой иступленный восторг! Мужчины махали шляпами, женщины платками... Его вызывали бессчетное количество раз; никто не покидал зала,— случай беспрецедентный для парижской публики, которая обычно, едва опустился занавес, опрометью бежит из театра. Когда зал наконец опустел, мне удалось подняться на сцену и пройти в уборную к сеньору Сальвини. Там было настоящее столпотворение. Не менее двадцати знаменитых актеров лучших театров Парижа, дамы и господа из высшего света, журналисты явились позвать руку великому трагику, не скрывая своих еще не просохших слез — свидетельство величайшего признания».

Другой выдающийся критик, Жюль Кларти, ставший позднее директором «Комеди Франсез», писал в «Пти журнал»: «Сейчас в Париже выступает трагик, смотреть которого сбежались бы все, если бы знали, как велик талант артиста и сколь волнующе и напряженно действие пьесы «Гражданская смерть» генуэзца господина Джакометти. Трагик этот — Сальвини.

Никогда еще Сальвини, актер шекспировский по преимуществу, оживлявший перед нами образы Отелло и Гамлета, не был более потрясающим, более захватывающим и более человечным, чем в этой современной пьесе.

...Пожелай артист, который, кстати говоря, отлично владеет французским, сыграть в этой же драме, переведенной и адаптированной для нашей сцены, он имел бы оглушительный успех.

Построение роли доведено до высшего совершенства.

...Нужно видеть Сальвини, чтобы представить себе подобную развязку. Великого трагика вызывали без конца, звучали приветствия, иступленные рукоплескания. Слезы застилали глаза... Невозможно с большей силой потрясти душу. Мы никогда не видели никого более удивительного и достойного восхищения, чем этот человек.

Скажу прямо, со всей искренностью, что эта захватывающая сцена «Гражданской смерти» останется одним из самых величайших художественных впечатлений моей жизни».

Арман Сильвестр, анализируя драму в «Эстафетт» и называя ее «в достаточной мере несложной», заканчивает следующим образом: «Остается только пожалеть, что он не наш соотечественник...

Его слава полна; нашей славе его не хватает».

И вот на сцену вновь выступает Эмиль Золя, но теперь уже в качестве восторженного поклонника. Главе школы натуралистов, не пожелавшему высказаться по поводу «Макбета», ибо (спасибо хотя бы за откровенность) он «ограничился бы общими местами», пона-

добилась «Гражданская смерть», дабы признать, что талант Сальвини — «весь — мера, утонченность, анализ», и заявить, что в сцене рассказа Коррадо о бегстве из тюрьмы артист «производит громадное впечатление своей простотой». Золя посвящает почти целую страницу последнему акту: «Я никогда не видел, чтобы кто-нибудь так умирал на театре. Сальвини передает постепенно последние минуты умирающего с такой правдивостью, что ужасает весь зал. Перед нами действительно умирающий с затуманившимися глазами, с бледнеющим и обезображивающимся лицом, с коченеющим телом...» И дальше: «В конце у Сальвини гениальная находка: он полулежит в кресле, обратив голову к Эмме, кажется, что он вот-вот упадет; наконец, тяжесть увлекает его, он падает и катится по полу, а присутствующие с криком отбегают от него. Нужно быть поистине великим артистом, чтобы решиться на это. Эффект неожидан и поразителен. Весь зал поднимается, все рыдают и аплодируют».

Итак, предвидение Жюлья Кларти оправдалось: весь Париж стремится увидеть «Гражданскую смерть», артист завоевал массового зрителя. Паоло Джакометти, получив радостные вести, пишет из Генуи другу: «Мы оба можем радоваться, я дал тебе участок земли, а ты открыл там рудник». И, мечтая, чтобы успех принес ему некоторую материальную выгоду, бедняга Джакометти (как всегда на краю нужды) советует предложить пьесу для издания во французском переводе.

Но об этом в Париже уже подумали. Не кто иной, как Витю, перевел драму для постановки в театре «Одеон». Успех, однако, оказался весьма средним, ибо исполнителю было не под силу (писал Ядро) «выдержать сравнение».

Тем временем Томмао покинул французскую столицу и отправился в короткое турне по Бельгии — в Брюссель, Антверпен, через Лилль он снова возвращается в «город-светоч», чтобы дать еще одиннадцать спектаклей; из них пять раз шла «Гражданская смерть».

Возобновляются и укрепляются его отношения с ведущими французскими актерами. Сара Бернар, гениальнейшая Сара, которую он приветствовал за кулисами, с безупречно отработанной учтивостью представила его как «нашего общего учителя» своим коллегам. То были Муне-Сюлли: лучший мастер стиха в «Комеди Франсез», единственный, кто прочно утверждал классическую традицию, хотя его исполнительскую манеру ограничивали условности, привитые в консерватории; Коклен-старший — восхитительный комик, которого Сальвини считал «самым остроумным, самым изобретательным, самым изящным и тонким мастером монолога своего времени».

Дуайеном «Комеди Франсез» был Го, тот, что так понравился Сальвини в 1857 году. Он выработал особую манеру в «характерных» ролях пьес Ожье и Дюма-сына. Подобные роли принято было характеризовать просто: «это Го» (роль в манере Го). Артист обратился к Сальвини с просьбой выступить в бенефисном спектакле Буффё, когда-то известнейшего комика, теперь тяжело больного и впавшего в крайнюю нужду.

Томмазо принял участие в волнующем прощании со сценой этого старого актера, бывшего своего рода французским Новелли¹, как и он с легкостью переходившего от слез к озорству и гротеску. Го поблагодарил Сальвини сердечным письмом.

Пришел торжественный день его собственного прощального спектакля. И зрители и артисты, словно состязаясь в учтивости, которой так славится французская нация, осыпали Сальвини величайшими почестями. На сцену вынесли роскошный лавровый венок и письмо от Виктора Гюго. Прославленный поэт еще до того послал ему на дом милую записку:

«Дорогой господин Сальвини,

Вас ожидал в Париже успех, достойный великого таланта. Я счастлив присоединить мои приветствия к аплодисментам, которыми Вас встречали, и от всего сердца жму Вам руку.

Виктор Гюго».

Но поэту хотелось также почтить артиста посланием, которое прозвучало бы как торжественное официальное признание:

«Весь Париж восхищается Вами и аплодирует Вам, и я обращаю к Вам свой голос поэта и гражданина.

Выступая в пьесах Шекспира, Вы подымаетесь до высот недостижимых; Ваша игра в «Гражданской смерти» несравненна. Италия, чья слава достойна Вашего величия, гордится Вами.

Франция хотела бы видеть Вас своим сыном, — сколь многим обогатили бы Вы ее! Но нас с Вами объединяет еще более великая нация. Наша родина — искусство, то есть весь Мир: истинный ценитель таланта, подобного Вашему, — все человечество. Вы увозите с собой в благородную Италию венок, который мы Вам подносим, увозите с собою наши пожелания вновь увидеть Вас, наше восхищение и наш энтузиазм.

Крепко и братски жму Вашу руку.

Виктор Гюго».

¹ Эрмете Новелли — итальянский артист, известный тем, что диапазон его ролей был очень широк, — от фарса до трагедии.

Ни один из заграничных триумфов Сальвини, ни в Америке, ни в Лондоне, не произвел в Италии такого впечатления, как парижские гастроли.

Казалось, что слова Виктора Гюго, опубликованные во многих газетах полуострова, поистине «короновали» Сальвини.

Со своей труппой Томмазо едет в Милан, затем в Турин, Геную, Болонью. Театры вдвое подняли цены на билеты. В Милане, где несколько лет тому назад в «Театре Мандзони» «Гражданская смерть» имела лишь посредственный успех, теперь в театр «Даль Верме» публика сбегается, переполняя зал до отказа. За два вечера касса собрала семнадцать тысяч лир, сумму для 1878 года небывалую.

В Генуе на представлении драмы Джакометти присутствовал Джузеппе Верди. Он был в восхищении и тут же послал Сальвини свою фотографию с восторженной надписью, о чем широко возвестила театральная пресса.

Однако этот, такой удачный, 1878 год окончился трагически. По настоянию жены, которая не могла сопровождать его (она ждала рождения второго ребенка), Томмазо летом поехал в Париж на Всемирную выставку. Вернувшись, он нашел Лотти больной. Здоровье ее внушало серьезную тревогу.

Они переехали из загородной виллы во Флоренцию. Тринадцатого ноября Лотти произвела на свет дочь Элизу, но у нее началась послеродовая горячка. Затем она заболела скарлатиной, и, наконец, острый перитонит унес в могилу юную женщину, едва достигшую двадцати четырех лет.

Для Томмазо Сальвини это было страшным ударом. Казалось, что артиста, которого весь мир считал счастливейшим из людей, судьба избрала мишенью своих преследований в его семейной жизни. После печального одинокого детства вот уже второй раз смертельно ранено его сердце. Жизнь с Клементиной была сном молодости, и она исчезла как сон. Разлука с нею казалась ему концом целого мира. Но вот, подобно чуду, словно нежданное обещание счастья, мира, покоя, явилась нежная Лотти. Все словно начиналось сначала — семья, тот идеал семьи, в который Томмазо, невзирая на пережитые бури, твердо верил, начинал осуществляться.

А теперь, когда свет, принесенный ею, померк, во что ему осталось верить? Он одинок, еще более одинок, чем прежде. Он поверил в чудо и увидел, что чудеса — всего лишь поэтический вымысел. Его судьба походила на судьбы героев, которых он играл на сцене: во власти стихий он то достигал вершины любви, то шизвергался в пучины горя.

Единственное утешение, как и раньше, — искусство, труд; его спутники — Макбет и Король Лир. Он чувствует, что еще не достиг их полностью, не вжился в них и не устаёт над ними размышлять в одиночестве, в уединении, когда смолкают голоса внешнего мира. Его влечет «Кромвель» Виктора Гюго, но он скоро отказывается от пьесы из-за ее чрезмерной сложности. Уже новый шекспировский персонаж является ему, захватывает воображение... но лишь спустя несколько лет в Америке он решится вывести его на сцену. Это — Кориолан.

Настает карнавалый сезон 1879 года, и Томмазо, вповь через силу, пускается в путь. С севера на юг пересекает почти всю Италию. В ноябре — Триест, а в декабре уже Вена и Будапешт. В начале 1880 года один импрессарио организовал ему поездку в Одессу. Сальвини выступал там целый месяц и был горячо принят публикой этого многонационального города, где немало людей знало итальянский язык. После Одессы он провел два месяца в Румынии. Выступал в Яссах, Галаце, Браиле; выезжал также в Сараево¹, где дал три спектакля, и, наконец, надолго задержался в Бухаресте. Повсюду его успеху способствовала языковая близость. Артист был принят при дворе принца Карла Гогенцоллерна и принцессы Елизаветы. Принцесса, писавшая под псевдонимом «Кармен Сильва», прочитала Сальвини свою довольно изящную комедию.

Румыния славится гостеприимством. Ежедневно сыпались приглашения на празднества и приемы. Уклоняясь от них, Томмазо ссылался на усталость. Его томит печаль. Даже играть порою тяжело. А мысль стать приманкою светских салонов попросту невыносима. Пусть его оставят в покое. Он отказывался от всего, отказался даже от продления гастролей и двадцатого апреля возвращается домой во Флоренцию.

¹ Сараево — столица Боснии, которая в 1878 году отошла к Австрии.

Глава двадцать третья
В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ
С АМЕРИКАНСКИМИ АКТЕРАМИ

Июнь 1880 года. В дом на виа Джинно Каппони явился неизвестный. Слуга, выполняя строжайший приказ, не хотел его впускать. Тогда незнакомец предъявил визитную карточку. Оказалось, что это итало-американский импрессарно, синьор Кипццола, который в 1873 году организовал поездку Сальвини в Мексику. Его пригласили войти.

— В чем дело, дорогой Кипццола? Вы приезжаете из Америки, даже не сообщив о себе письмом?..

— А зачем мне сообщать о деле, которое не так-то просто изложить в письме?

— Вы меня пугаете.

— О нет. Я не собираюсь вас пугать. И потом, я всего лишь посланец господина Джона Стетсона, владельца «Глоб Театр» в Бостоне и, как вы убедитесь, одного из самых влиятельных менеджеров.

Эта преамбула должна была подготовить актера к самому неожиданному и удивительному предложению: речь шла о турне по Соединенным Штатам совместно с американской труппой, которая, естественно, будет играть на английском языке.

Томмазо не верил своим ушам. Ему показалось, что Стетсон со своим представителем — мистификаторы, сумасшедшие. Его эстетические принципы покоились на глубоком убеждении, что в драматическом искусстве главное — гармония. А что же получится? Смешение языков неотвратимо разрушит эту гармонию. И потом, сколько технических трудностей! Как можно будет добиться согласия, понимания между актерами, говорящими на разных языках? Как американцы смогут подавать реплики? И как он в свою очередь сможет вступать вовремя, не зная английского, не зная, закончили ли свою сцену его партнеры?

— Дорогой Кипццола, это весьма забавный, но невыполнимый «американизм». Может выйти крайне неприятная история.

Но тот продолжал настаивать. Он уверял, что все вопросы продуманы, все предусмотрено и, можно сказать, решено. Американские актеры приучены к скрупулезной, почти математической точности; можно не сомневаться, что они будут знать наизусть последние слова каждой реплики Сальвини, и нечего опасаться, что они ошибутся или запоздают хотя бы на мгновение. Он может быть совершенно спокоен. Что касается его лично, то общеизвестно, что господин Сальвини зна-

ет наизусть все свои роли, что он паделен выдающейся памятью, а потому бесспорно быстро выучит на слух звучание английских слов.

Сальвини был настроен скептически. Однако, несмотря на его сомнения и недоумения, нельзя было не считаться с абсолютной уверенностью Джона Стетсона, который сулил ему горы золота: договор на пять месяцев; весь риск и расходы по содержанию труппы принимает на себя менеджер; итальянскому артисту оплачивается проезд и «треть валового сбора». Если такой деловой человек, как Стетсон, собирается вложить в турне тысячи и тысячи долларов, — значит, у него есть на то веские основания. В сущности, они сводились — и Киццола был в этом твердо убежден — к простому силлогизму. Если гастроли с Морисом Грау в 1873 году оказались прибыльными, — а тогда Томмазо выступал с итальянской труппой, языка которой никто не понимал, — то теперь, когда вопрос о разноязычности не будет стоять так остро, интерес публики, а следовательно, и сборы увеличатся вдвое. Аргументация простая и бесспорная, как дважды два четыре.

Упорный и настойчивый Киццола выиграл дело. Сальвини дал себя убедить и решился подписать договор. «Никогда в жизни я не был игроком, — пишет он в своих «Воспоминаниях», — но на этот раз я поставил на карту свою артистическую репутацию».

В начале ноября он приехал в Нью-Йорк. Вновь, как и прежде, сборы, долгое путешествие, сознание серьезной ответственности помогли ему забыться, отвлечься от жгучей боли.

Был согласован репертуар: «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Гладиатор», «Гражданская смерть», «Сын лесов», «Салливан». Две постановки для Соединенных Штатов были новинкой: «Макбет» и «Гладиатор». Стетсон и Киццола подготовили большую дисциплинированную труппу, в которой хотя и не было блестящих звезд, но зато многие обладали превосходными данными.

Репетиции начались в середине ноября в одном из концертных залов Нью-Йорка, а тем временем реклама широко оповещала об исключительном событии — возвращении Томмазо Сальвини, «первого трагика мира», и о его необычном содружестве с американской труппой. Этот начальный репетиционный период был самым тяжелым за все время гастрелей.

«Двуязычная система» налаживалась с трудом. На сцене два переводчика: один — итальянский журналист, другой — представитель Джона Стетсона. У каждого в руках был текст трагедии. И вдруг оба одновременно прервали репетицию, заявив, что Отелло ошибся, произнес одну реплику вместо другой. Репетировали сцену в Совете

Десяти. Томмазо замер, сбитый с толку, потрясенный, оскорбленный. Никогда в жизни с ним не случилось ничего подобного! Зачем понадобилось этим тупицам импрессарио уговаривать его пересечь океан? Чтобы поставить в самое глупое положение?.. Он просит американского актера повторить последнюю фразу и после короткой паузы произносит свою реплику; опять — ошибка.

Репетиция прерывается. Сальвини отходит в глубину сцены; надо собраться и понять, что, собственно, произошло. Он мысленно повторяет свой текст, стараясь точно рассчитать каждое вступление. Когда уверенность вернулась к нему, он подошел к товарищам и воскликнул: «Начнем сначала!» На этот раз все шло отлично; ни ошибок, ни затяжек ни у него, ни у его партнеров, репетировавших без суфлера; казалось, что он знает английский, а американцы — итальянский, с такой точностью велся диалог.

В течение двух недель они упорно репетировали, добиваясь полной слаженности. Более того, постепенно, с каждой новой репетицией, Томмазо стал не только понимать смысл каждой английской реплики, но даже улавливал звучание каждого отдельного слова: он замечал, если актер заменял одно слово другим.

(Это поистине достойно восхищения. Нам довелось быть свидетелями подобного же чуда во время репетиции «Венецианского купца». Играли итальянские актеры, спектакль ставил Макс Рейнхардт, не знавший нашего языка. Великий венский режиссер на слух подмечал малейшие изменения смысла или неверное слово; и он ни разу не ошибся.)

Несмотря на такую тщательную подготовку, тревога не оставляла Сальвини, когда на двадцать девятое ноября он назначил «Отелло» в «Честнат Стрит Опера Хауз» в Филадельфии. Многие из его американских и итальянских друзей откровенно выражали сомнение в успехе столь рискованного эксперимента. И вот, не успев окончить первый акт, как все сомнения улетучились. Изумленные почтители в восторге бросились за кулисы, с радостью признаваясь в своем заблуждении.

Телеграф разнес известие о событии во все концы Соединенных Штатов. Удачное содружество двух языков стало излюбленной темой газетчиков. И те же театральные критики, которые в 1873 году писали о Сальвини с известной сдержанностью (как-никак он был иностранцем), теперь посвящали ему обширные статьи, анализируя его игру и отдавая ему пальму первенства, словно дело шло об их соотечественнике. Ему казалось, что он нашел в Соединенных Штатах вторую родину, так глубоко тронули его искренность и сердечность критики.

Ярро пишет: «Триумф Сальвини был *беспримерным* не только в истории театра Соединенных Штатов, но и любой европейской страны. Невозможно описать популярность, которую завоевал итальянский актер от Нью-Йорка... до Нового Орлеана; ...имя его прославила литература и пресса, оно непременно упоминается авторами статей и любых книг, посвященных сценическому искусству». Сам Томмазо неоднократно писал в своих «Воспоминаниях», что не родись он итальянцем, то хотел бы родиться в Америке, так велико было его восхищение этим пародом-тружеником, который, невзирая на лихорадочный ритм своей жизни, высоко ценит искусство. Между тем у нас, на родине артистов (это его собственные слова и их приходится повторять до сих пор), «...искусство обесилело. Оно заражено общей анемией, страдает рахитом... и нуждается в длительном курсе лечения железом!..»

Из Филадельфии труппа отправилась в Нью-Йорк и выступала в «Фифт авеню Тиэтр», в самом центре метрополитана. Нечего и говорить об огромном наплыве зрителей. В Нью-Йорке повторилось то же, что было в Лондоне: все актеры двадцати театров просили Сальвини дать для них «утренник». В турне были включены Бруклин, Хартфорд, Нью-Хевен и, наконец, Бостон, куда труппа прибыла в начале января 1884 года. Бостон становится отныне любимым городом итальянского артиста. Он ценил его за более высокий интеллектуальный уровень, более тонкий художественный вкус. Здесь Томмазо встретил своего старого друга Лонгфелло, свел дружбу с писателями и артистами. Спектакли шли в «Глоб Тиэтр», принадлежавшем Джону Стетсону. Он приготовил для Сальвини роскошные апартаменты в отеле «Тремонт Хауз», где его одолевали бесчисленные репортеры. Некоторые из интервью довольно любопытны, в них затрагивались самые разнообразные вопросы. Так, один репортер спросил Сальвини, почему он не играет «Ричарда III» Шекспира. «Да потому, — отвечал он, — что Ричард III маленький и горбатый, а это не соответствует моей внешности». В первый и единственный раз сыграл он «Тимона Афинского» (то же говорится и в одном из писем Джулио Каркано), но странно, что об этом ни разу не упоминалось в итальянской прессе. По-видимому, то было всего лишь случайным эпизодом. В конце интервью журналист спросил Сальвини, кого из современников он считает самым выдающимся драматургом Италии. И Томмазо, не помня зла, не колеблясь, ответил:

— Конечно, Паоло Феррари.

Турне продолжалось: Монреаль, Торонто, Цинциннати, город музыкальных фестивалей, и снова Нью-Йорк. Несколько спектаклей в Олбани, Буффало, Детройте и две недели гастролей в Чикаго. Из это-

го промышленного гиганта труппа направилась в Милуоки на берегу озера Мичиган и вновь повернула к центру страны в Индианаполис, Луисвилль и Сент-Луис, слушившись до границы Соединенных Штатов в Новый Орлеан.

В марте начался долгий путь возвращения: Монтгомери, столица Алабамы; Атланта с ее особенно пылкой любовью к театру; Нэшвилл, столица Теннесси; остановка в Филадельфии; и весь апрель в любимом Бостоне.

В заключение столица — Вашингтон. Вскоре после приезда Томмазо узнал, что Эдвин Бутс, считавшийся величайшим американским актером, играет в Балтиморе. Так как этот город находился всего в двух часах езды, Томмазо поехал туда в свободный вечер. Прием был как нельзя более любезным: предупрежденный заранее, Бутс приготовил для Сальвини ложу, задрапированную тканями национальных цветов Италии. Томмазо был восхищен Гамлетом Бутса, быть может, самым тонким и глубоким из всех когда-либо им виденных. Он отметил «блистательную дикцию», изящную внешность и проникновенное исполнение актера. Позднее он восторгался им в ролях Ришелье¹ и Яго. Однако в «Макбете» актер показался ему слишком благовоспитанным и благородным и недостаточно «варваром».

Сальвини прошел за кулисы, чтобы позжать Бутсу руку, и с этого вечера между обоими артистами завязалась братская дружба, которую они пронесли через всю жизнь.

В Вашингтоне Сальвини был удостоен одной из высочайших почестей. Однажды он отправился осмотреть дворец Конгресса, Капитолий. Его тут же узнали и пригласили войти в зал, где заседали сенаторы. Председатель прервал заседание, поднялся с кресла, а вслед за ним поднялись все. Председатель обратился к Сальвини по-французски и с такой сердечностью приветствовал его и в его лице Италию, что артист почувствовал себя воистину посланцем своего народа и своей далекой родины. Пройдя сквозь ряды парламентских скамей в глубину огромного зала, он оказался в окружении толпы слуг, которые протягивали ему блокноты сенаторов, просивших автографов. Ему пришлось расписаться 278 раз, — к счастью, в этот день ассамблея была не в полном составе!..

Из столицы труппа вернулась в Балтимору, и в мае в Нью-Йорке гастроли закончились.

Теперь можно было объективно оценить результаты поездки. Сальвини совсем иначе представлял себе шкалу своих успехов. Его новые постановки были отлично приняты, но подумать только, посредствен-

¹ «Ришелье, или Заговор» — драма Э. Дж. Булвера-Литтона.

ный «Гладиатор» Сумэ занимательностью интриги буквально покори́л американскую публику, особенно в провинциальных городах. Уильям Уинтер, критик «Нью-Йорк трибюн», решительно не принял его мужественного Гамлета, будучи убежденным сторонником традиционного решения «печального принца», женственно слабого и чуждого реальности. Зато он превозносил до небес «силу, пафос, блестящий драматизм, с которыми Сальвини освещает трагическую драму героя «Гладиатора», вынужденного быть судьей родной дочери. Сначала на арене цирка он просит и молит об ее спасении, а потом в тюрьме убивает ее, чтобы избавить от позора». Такой шедевр, как «Макбет», имел умеренный успех в сравнении с «Гладиатором», если судить по кассовому сбору, несмотря на то, что самые уважаемые критики оценили его очень высоко.

Бостонский критик Уильям Болл особо отмечал, что, когда в третьем акте Сальвини надевал королевскую мантию, он становился «королем от головы до пят». Ни один англичанин не смог бы так сыграть Макбета. Южный темперамент позволил Сальвини совершенно по-новому, более своеобразно и более мощно, чем кому-либо из всех виденных нами актеров, воплотить этот образ, как то было и с Гамлетом и с Отелло.

Критические статьи Уильяма Болла поражают глубиной анализа и широтой сопоставлений. Это подлинные этюды о творчестве артиста. Мне хочется отметить их еще и потому, что автор чужд экзальтированной восторженности. Достаточно привести в пример его рецензию на «Гамлета». В целом благоприятная, она содержит ряд замечаний исполнителю, который, по мнению критика, чрезмерно акцентирует трагическую задачу мщения, возложенную на датского принца.

По поводу «Отелло» бостонский критик вступает в полемику со своим коллегой Джеймсом Рисом из Филадельфии, более известным под псевдонимом «Колли Сиббер». Рис был фанатическим приверженцем Эдвина Форреста, великого трагика прошлого поколения, этого Модены Соединенных Штатов. Фанатизм Риса доходил до того, что после смерти Форреста он не признавал великим ни одного актера. Принимая во внимание его нетерпимость, можно вообразить, какой резкий характер приняла полемика.

Вот что написал в одиннадцатой главе своей книги «Жизнь Эдвина Форреста» Джеймс Рис и что было с его стороны весьма щедрой похвалой: «Гений Шекспира озарял лишь очень немногих артистов, но когда он воспламенял их душу, тогда являлись актеры, подобные Куку, Куперу, Кину, старику Бутсу (отцу Эдвина), Эдвину Форресту и Сальвини!» Но тут же, говоря о сальвиниевском «Отелло», он критикует «итальянизм исполнения», чрезмерную ярость в сцене с

Яго, повадку «тигра» в последней сцене с Дездемоной. Он также считает ошибкой, что мавр перерезает себе горло, а не закалывается, — по его мнению, это «недостойно вопна и чуждо духу Шекспира».

Вот как отвечал Рису Уильям Болл: «Мы отнюдь не собираемся преуменьшить величие Эдвина Форреста, который прославил драматическое искусство нашей родины, как никто другой, но его «Отелло» не был оригинален. Он был традиционен, артист шел по пути, проложенному предшественниками. Его величайшим достижением был третий акт, где он потрясал трагическим взрывом страсти. Однако его исполнению не хватало цельности, ясной направленности; он был силен в середине трагедии, но слаб как в начале, так и в конце ее. У Сальвини все было по-иному. Не говоря уже о самобытности его создания, что само по себе достойно восхищения, построение характера Отелло *являет собою непревзойденный по совершенству образец драматического искусства*. Эта цельность достойна высочайшего восхищения. Напряжение нарастает постепенно, шаг за шагом, почти незаметно, разражаясь ужасающей катастрофой в пятом акте». Что же до способа самоубийства, то Болл считает, что «изогнутое мавританское оружие Отелло бесспорно приспособлено для того, чтобы рассекать, а не колоть; а чтобы решить, соответствует ли это Шекспиру, достаточно взять на себя труд перечитать вторую сцену пятого акта «Тита Андроника», где «Хирон и Деметрий перерезают себе горло и, более того, в присутствии прелестной девушки».

Попробуем теперь перейти к цифрам — они тоже достаточно красноречивы. После окончания вторых бостонских гастролей все газеты опубликовали подробный отчет о турне Томмазо Сальвини, приводя его как пример одного из величайших театральных успехов в Соединенных Штатах. После описания маршрута труппы и последовательного перечисления всех городов, где состоялось хотя бы единственное представление, в этом, своего рода официальном документе указано количество спектаклей — 86 (возможно, сюда не вошли первые 8 спектаклей), а затем их распределение по пьесам: «Отелло» — 36 раз; «Гладиатор» — 22; «Макбет» — 8; «Гражданская смерть» — 6; «Сын лесов» («Ингомар») — 6; «Гамлет» — 5; «Салливан» — 3. И финансовый итог: «Валовой сбор достиг 166 тысяч долларов, в среднем около 1930 долларов от спектакля. Из этой суммы синьор Сальвини получит свыше 55 тысяч долларов. В целом доход антрепризы более чем вдвое превысил доход после первого посещения Сальвини нашей страны». Итак, Кичцола оказался прав, когда, желая добиться согласия артиста, опирался на простой силлогизм: «дважды два — четыре».

Американское турне увенчалось своего рода «семейным» эпизодом. Осенью 1881 года в Соединенные Штаты отправился юный Алес-

сандро, второй сын Томмазо. Ему еще не исполнилось двадцати лет. Уезжал он, порученный заботам синьора Киццолы, который ехал в Америку с Эрнесто Росси. Но отец отнюдь не предназначал его для сцены, совсем напротив. Сальвини снабдил его письмом к своему балтиморскому другу, некоему Робинсону, который занимал важный пост в железнодорожной промышленности и мог помочь молодому инженеру стать на ноги.

Скажем сразу, что мистер Робинсон не увидел ни этого письма, ни его подателя. И все потому, что Саудро мечтал только о театре. Однако, наученный примером старшего брата, он принял все меры предосторожности, чтобы втайне подготовить свой план. В то время как юный Густаво влачил жалкое существование, играя в разных второстепенных труппах, отринутый отцом, изгнанный из семьи, Алессандро не собирался открыто идти наперекор отцу. Он шел к цели незаметно. Покорнейший из сыновей позаботился, чтобы между его поступком и неизбежной реакцией Томмазо легли тысячи миль расстояния, более того — целый океан. Оказавшись в Америке, он первым делом принялся совершенствоваться в английском, который раньше изучал в швейцарском пансионе. Несколько месяцев спустя Саудро уговорил Киццолу представить его влиятельному нью-йоркскому менеджеру А. М. Палмеру, директору «Юнион Сквер Тизтр», другу Томмазо Сальвини. Он прочитал ему монолог из «Гамлета». Английское произношение его еще страдало некоторыми недостатками, но от них нетрудно будет избавиться. Актерские данные были налицо: статная фигура, осанка, голос. Они покорили Палмера, и тот предложил Саудро выступить в амбула «любовника» вместе с знаменитой красавицей Кларой Моррис. Новопеченный итало-американский актер должен был превратиться в Жоржа Дюамеля из «Статьи 47», пьесы О. Дейли, в которой Клара Моррис восхитительно играла Кору.

Поздним вечером 23 февраля 1882 года, как гром с ясного неба, в адрес Томмазо Сальвини понеслась телеграмма, отправленная импрессарию: «Саудро сегодня сыграл Жоржа Дюамеля в «Статье 47». Большой успех».

Отец не пришел в восторг, для этого не было причин. Перед лицом совершившегося факта и зная, что в этой богатой стране актера редко ждут испытания столь тяжкие, коими, к сожалению, усеяна путь артиста в Италии, он ограничился тем, что с обидой написал сыну: «Как ты решился пойти на сцену без моего позволения?»

На что остроумный Саудро ответил: «Потому, папа, что знал — попроси я твоего разрешения, ты б никогда не согласился!»

Глава двадцать четвертая

ТРИ ПОСЛЕДНИЕ ПОЕЗДКИ В АМЕРИКУ

«Если б я не родился в Италии, то хотел бы родиться в Америке...». Слова эти не должны удивлять нас, если мы вспомним, что они приведены в его «Воспоминаниях», когда он мысленно обращался к десятилетию — с 1880 по 1889 год, — которое можно было с полным основанием назвать «американским». За эти десять лет он восемь раз пересекал океан по настоятельным просьбам американских менеджеров. Каждый раз он решал, что поездка будет последней, и вновь отказывался от принятого решения, связанный обязательствами и словно бы влекомый чувством, не подвластным его воле. Действительно, если он и собирал в этой стране обильный урожай долларов и лавров, а доллары, бесспорно, не могли не привлекать его, предусмотрительного созидателя своей артистической карьеры, не в меньшей степени его манил обильный урожай лавров. Не венки, не официальные почести, но восторг и особенно непосредственность, с какой его принимали, любовь этого молодого и пылкого народа, для которого он стал не на словах, а на деле почетным гражданином Америки. Ощущение широты, простора, которое испытывал он на родине Вашингтона, вознаграждало его за все горести, пережитые на родине. Там искусство, как ему казалось, все больше приходило в упадок, и множество актеров буквально умирало с голоду.

В декабре 1881 и январе 1882 года Сальвини совершил турне по Египту. В Каире и Александрии, где, согласно обычаю, каждый вечер ставилась новая пьеса, он сыграл кроме трагедий несколько драм и комедий.

После весьма удачных гастролей в России, продолжавшихся до апреля, о чем речь пойдет впереди, осенью того же года он вновь пересекает океан, направляясь в Нью-Йорк.

И в этот раз спектакли были «двуязычными», а материальный успех превзошел все ожидания. Сальвини показал свою новую работу — «Короля Лира». По мнению Ярро, то было «его величайшее содание, по непонятое итальянской публикой». Американская же пресса почти единодушно считала, что в образе короля Британии Сальвини превзошел и Форреста, и Джуниуса Брута Бутса, и Мак-Коллу, и Баррета, и Барри Салливана. Признавали, что «глубокая патетика образа была не меньшей, чем страстная сила его Отелло». Лира сравнивали с «Гладиатором». Но там Сальвини добивался успеха главным образом благодаря своим физическим данным. А в «Короле Лире» особенное впечатление производили последние сцены, где

слабый, теряющий рассудок старец поражал интенсивностью своей внутренней жизни.

Вдали от родины до Томмазо постоянно доносился голос той, что осталась, невзирая на все превратности судьбы, его верным другом, голос Аделаиды Ристори. Этой осенью артистка-маркиза находилась в Англии и часто писала ему, рассказывая о своем утомительном турне. Ей было уже шестьдесят лет. «Но, благодарение богу, у меня железное здоровье, и я убеждена, что, если доживу до восьмидесяти, все еще буду походить на огнедышащий вулкан... который вот-вот потухнет...» В то время как Сальвини продолжал свой итало-американский эксперимент, она решилась на еще более смелый опыт — начала играть по-английски.

Вот что говорится в ее письме от двенадцатого ноября из Манчестера:

«Конечно, это должно быть очень утомительным — играть, как Вы мне пишете, целых шесть пьес. Но Вам наверняка не приходится играть ежедневно, к чему вынуждена здесь я. И, наконец, Вы играете на нашем прекрасном языке, тогда как мне не дано передохнуть и на миг: усталость и напряжение возрастают оттого, что приходится играть на чужом языке! По правде говоря, я не ожидала услышать, что мой английский звучит лучше, чем у моих партнеров, и будто бы трудно поверить, что я не англичанка. Но одному богу известно, сколько и как мне пришлось работать и терзать мой бедный язык!

Я еще не знаю, приму ли на будущей год весьма соблазнительные предложения здешних директоров, которые довольны успехами моей леди Макбет и «Елизаветы, королевы английской» и всячески уговаривают добавить к этим спектаклям «Марию Антуанетту»¹ и «Марию Стюарт», также на английском...»

Несколько месяцев спустя, 3 марта 1883 года, в письме из Рима великая Аделаида сообщает о тяжелом ударе — трагической кончине Луиджи Белотти-Бона. Прославленный артист и театральный директор, сумевший создать три лучшие труппы Италии, «король калокомики», от которого зависела судьба всех наших лучших актеров, доведенный до отчаяния, потеряв веру и оказавшись на краю полного банкротства, покончил с собой в Милане выстрелом из револьвера в висок.

«Что вы скажете о несчастном Белотти?! Какой ужас! Из ложного самолюбия он оставил без средств свою семью и столько же погубил, не говоря уже о том, что довел до отчаяния тех, кто безгранично верил ему. О несчастный! Это произвело громадное впечатление во

¹ «Мария Антуанетта» — трагедия П. Джакометти.

всей Италии, повсюду шла подписка и устраивались благотворительные спектакли. Я приняла деятельное участие и в том и в другом и вполне успешно...»

В памяти Томмазо вновь возник образ добряка Луиджи, и его охватила глубокая горечь. Они оба принадлежали к актерам «старой гвардии». Однажды, будучи в ту пору изящнейшим «брильянте», Белотти даже написал веселую комедию «Беспечность и доброе сердце», искрящуюся юмором. А немногими годами позже, став одним из ведущих театральных деятелей, он прислал Сальвини брошюру под названием: «Условия театрального искусства в Италии». Она заканчивалась полными прони словами: «Я предпринял шаги, чтобы добиться должности городского мусорщика». Его роковой выстрел означал, что он не хотел окончить свою жизнь, как Таддеи, как Доменикони, как окончил ее Морелли, то есть живя на подачки и займы.

Итак, американское турне Сальвини подходило к концу. Слухи о том, что это было его последнее посещение Соединенных Штатов, подогревали интерес публики. К тому же Клара Моррис, которая содействовала успеху его сына Алессандро, захотела выступить в труппе Сальвини-старшего. Она приняла участие в шестнадцати спектаклях «Гражданской смерти», создав трогательный образ Розалии; ее прославленное имя на афишах также было приманкой для публики.

В конце мая Сальвини вернулся домой. А зимою 1884 года он снова в Лондоне, куда на этот раз его повез Киццола. Спектакли идут в «Ковент-Гардене». Зима была исключительно суровой, большой зал плохо отапливался: женщины кутались в шубы, а красивые прически закрывали капюшонами и шарфами; мужчины сидели, поджав воротники своих пальто. Все это мало способствовало привлечению зрителей.

Лишь когда потеплело, труппа смогла отправиться в турне. Ее горячо принимали в Эдинбурге, Глазго, Манчестере, Ливерпуле, Ньюкасле, Бирмингеме, Дублине и Брайтоне. Гастроли закончились грандиозным прощальным спектаклем в Лондоне. Теперь, в разгар сезона, можно было бы с успехом продолжать выступления, и притом с не меньшим успехом, чем в «Друри-Лейне» в 1875 году. Но, увы, театральные помещения были заняты.

Находясь в Бирмингеме — и это осталось самым дорогим, самым волнующим воспоминанием в то последнее посещение Англии, — Томмазо Сальвини смог исполнить давний священный обет: он совершил паломничество в Стратфорд-на-Эйвоне и посетил дом Шекспира. Два древних стража подарили ему букет из любимых великим поэтом цветов и трав, росших в его саду. Они показали ему также

пия «Джордж Байрон», вырезанное бриллиантом на оконном стекле и подпись Гаррика на одной из стен. Но они не разрешили Томмазо оставить там свой автограф — это уже давным-давно было запрещено.

Лето Сальвини провел во Флоренции и на своей вилле; осень и зима прошли в гастролях на юге страны, в Неаполе и Сицилии, а весной 1885 года он предпринял поездку по Украине, полную неожиданных приключений.

И снова наступило лето. Томмазо жил в Треспяно, готовясь к четвертой поездке в Америку, как вдруг пришло письмо от одного друга, где затрагивался вопрос, большой для Сальвини как отца, так и артиста. Друг этот, к сожалению, был журналистом. Ответ на свое письмо, носивший сузубо личный характер, он сделал всеобщим достоянием. Речь идет об Эудженио Кекки, известном писателе и критике, редакторе «Фанфулла делла Доменика». Он конфиденциально писал Сальвини о горячих аплодисментах, выпавших в Риме на долю его сына Густаво, который в труппе Морелли-Пьери выдвинулся на первые роли. Сам того не желая, а быть может, стремясь помочь примирению отца с сыном, он коснулся незакрывшейся раны. Но лучше приведем объяснение Кекки и ответ на его письмо, опубликованные в «Фанфулле»:

«Несколько дней тому назад мы частным образом сообщили в письме к нашему другу Томмазо Сальвини о замечательном успехе его сына Густаво в трагедии «Паоло» Гаццолетти. Мы думали, что порадуем отцовское сердце великого артиста; однако, отвечая нам, он поддался порыву чувств, который приобретает особое значение из-за известности автора.

Публикуя его письмо, мы, возможно, совершаем некоторую бестактность; и все же мы довольны, ибо человек, который знает, что написанное им не предназначено для печати, меньше всего заботится о форме изложения, стремясь наиболее точно и ясно выразить свою мысль. А в данном случае суть ее в том, что условия театрального искусства в Италии в настоящее время столь тяжелы, что даже одаренной молодежи лучше всего отказаться от театральной карьеры...

Сальвини затрагивает также жгучую проблему эмиграции наших актеров за границу; она тем более важна, что страсть пускаться через океан в поисках аплодисментов и долларов обеих Америк овладела и владеет всеми актерами и актрисами, почитающими себя великими...»

А вот письмо Сальвини:

«Дражайший Кекки,

несмотря на то, что я весьма благодарен тебе за сведения об успехах моего сына Густаво, я предпочел бы узнать, что он совершил

удачную коммерческую или банковскую операцию на сумму в три или четыре миллиона и заработал на этом по праву один-два процента.

Не удивляйся моим словам. Тебе должно быть хорошо известно, как и всем, кто меня знает, что с каждым днем я все более отрицательно отношусь к тому, что мой сын упорствует, продолжая свою карьеру драматического артиста.

В пятнадцать лет я остался нищим сиротой и вынужден был, чтобы жить, заниматься тем искусством, которое стало моей профессией и для которого у меня были некоторые данные; меня подстегивала необходимость, а также самолюбие, но я отнюдь не испытывал влечения к театру. Впоследствии поддержка публики и недурные успехи заставили меня полюбить это искусство, и было бы черной неблагодарностью теперь жаловаться на судьбу. Но, если серьезно подумать об условиях, в которых находится искусство в наши дни, могли я и могу ли сейчас рукоплескать моему сыну, избравшему этот путь?

Преходящие успехи настоящего не рождают во мне иллюзий; я смотрю в будущее. Мою правоту подтверждает пример стольких знаменитых артистов, которые оказались или находятся к концу своей карьеры в труднейших условиях. Доменикони пришлось прибегнуть к милосердию своих товарищей по искусству, чтобы не умереть на больничной койке. Белотти-Бон, этот замечательный артист и капокомико, после блистательного сорокалетнего служения театру покончил с собой. Майерони приходится выбирать между обедом или жалким ужином.

Морелли, Тессеро и Пеццана отнюдь не являют собой примеров благосостояния, а сколько еще актеров, мне неизвестных, тем не менее обращаются ко мне и к другим за помощью или с просьбой устроить благотворительный спектакль... Разве этого мало? Какие еще нужны доказательства?

«О да,— слышу я твой ответ.— А ты? А Ристори? А Росси?»

И я отвечу, что, во-первых, исключения не составляют правила; а потом, если бы я, Ристори и Росси должны были, играя, ограничиться одной Италией, то овощи оказались бы слишком дороги, чтобы к ним можно было добавлять мясо.

«А почему,— можешь ты мне возразить,— другие не отправлялись в чужие страны искать богатство и славу?» Друг мой, *теперь* это становится делом очень трудным, если не невозможным. За границей растет и крепнет справедливая и похвальная национальная гордость своим искусством. Знаменитости, стремившиеся к успеху за границей, проиграли сражение. И у Пеццаны и у Тессеро сборы в Южной

Америке были скверные, а ведь ты не можешь отрицать, что обе они замечательные актрисы... Матушка-Италия, добрая, но лишенная молока, — это все, что остается молодым актерам; и ты должен понять, что у такой немощной кормилицы дети могут вырасти только рахитиками... Если ты не знаешь, каково положение актера, который взял на себя руководство драматической труппой и решил подыскать приличное помещение, я тебе его обрисую. Налог на движимое имущество, налог на право ставить спектакли, налог на ежевечерний сбор, налог на открытие театра, налог на афиши и еще обязательство внести налог за движимое имущество каждого из артистов. Всего этого достаточно, чтобы вогнать человека в гроб. А публика? Она не хочет платить больше одной лиры, но требует, критикует, безжалостно расправляясь с авторами и актерами...

Теперь, когда я излил свою душу, надеюсь, ты разделишь мое убеждение, что Густаво напрасно избрал себе этот путь. Если он на нем преуспее, тем лучше; но если бы в самом начале его встретили свистками, это убило бы его иллюзии и убедило бы заняться другим делом, быть может, менее приятным, но более верным и доходным!

Теперь немного о себе, раз ты меня об этом спрашиваешь. ...Я готовлю новую роль — шекспировского Кориолана — и повезу ее как «новинку» в Соединенные Штаты: роль эта совершенно по мне, и я глубоко ее чувствую.

Кориолан — моя новая любовь, а ты знаешь, что в старости любовь особенно крепка... Передай от меня привет Риму, Пантеону, друзьям «Фауфуллы». Всегда дружески твой

Томмазо Сальвини».

Тон письма был и дрям и решителен, но это не столько приводило к согласию, сколько задевало самолюбие адресата. Томмазо одновременно был и прав и неправ. Неправ потому, что не следовало ему, баловню фортуны, столь пессимистически предекать судьбы итальянских гастролеров за границей; и все же будущее показало его правоту, ибо из всех итальянских актеров, побывавших по ту сторону океана, одна лишь Элеонора Дузе, а позднее Тина ди Лоренцо вернулись на родину с осязательными результатами, но они были исключениями.

Что касается главной темы письма — судьбы Густаво, сопротивление Сальвини, упорное, вызывавшее множество толков, покоилось на серьезных и неопровержимых основаниях. Но в отношении идеалиста и мечтателя, каким был сын, истинный поэт своей мечты, подобная непримиримость со стороны отца выглядела несправедливой и жестокой: она всецело диктовалась разумом, тогда как артист,

даже если он и сын столь рассудительного человека, как Сальвини, имеет право подчиниться зову чувства и сердца.

Итак, Томмазо отправился в Америку со своей «новой любовью», с «Кориоланом». Им он дебютировал одиннадцатого ноября в Нью-Йорке в огромном зале недавно открытого театра «Метрополитен-опера».

В труппу входили актеры значительно слабее выступавших с Томмазо в предыдущем турне. Рядом с отцом был Алессандро, стремительно, в истинно американском темпе выигравший к тому времени свою битву. Ему поручили ответственные роли Тулла Авфиция, противника Кориолана; Эдгара в «Короле Лире»; Флавио в «Гладиаторе»; Лаэрта в «Гамлете»; Кассио в «Отелло»; Пальмьери в «Гражданской смерти». В те дни, когда отец отдыхал, Алессандро играл Ромео с Виолою Аллен — Джульеттой и впервые выступил в роли капитана Лагадера из комедии «Остроумие герцога», одной из тех романтических ролей, которые его прославили.

«Кориолан», стоявший Сальвини нескольких лет подготовки и работы и которого он так и не смог поставить в Италии из-за трудностей в организации массовых сцен, не оправдал его надежд. Газеты хотя и хвалили исполнителя, но весьма умеренно.

Читаем статью, опубликованную в Филадельфии: «Кориолан» Шекспира, которого на нашей памяти исполнял Эдвин Форрест, но очень недолгое время, ничего не прибавил к славе Томмазо Сальвини. Мы увидели великолепного воина, мужественного, сильного, властного. Бесспорно, воплотить эту могучую личность, раскрыть его характер в отношении к окружающим, показать его как семьянина и политика доступно только подлинно великому артисту. Как всегда, сила интеллекта Томмазо Сальвини в сочетании с великолепными физическими данными делают его подлинно шекспировским героем... но эта трагедия гордости никогда не станет популярной по той причине, что все исполнители и самая постановка должны быть достойны протагониста. Здесь же, исключая г-жу Фостер и Алессандро Сальвини (Волумния и Авфиций), ни один актер не был на должном уровне».

В конце января 1886 года труппа впервые направилась в Калифорнию. Там произошел случай, который сильно отразился на гастролях в Сан-Франциско. За Дешвером был построен своего рода деревянный туннель длиной в несколько километров для защиты железной дороги от снежных лавин, обрушивающихся с гор. Сальвини хотел полюбоваться величественным сооружением и вышел на открытую площадку своего купе. Окутанный дымом, во мраке и тумане простоял он там до конца туннеля. Когда поезд вышел на открытый

воздух, одежда Сальвини была совершенно мокрой, словно он побывал в колодце. После первых же спектаклей в Сан-Франциско артист совершенно потерял голос. Это случилось с ним в первый и единственный раз в жизни и было подлинным бедствием, ибо выступления в «Болдуни Тиэтр» обещали невиданный успех.

В одной из рецензий, которую мы приводим дословно, говорилось следующее: «Мистера Сальвини невозможно причислить к какой-либо известной нам категории артистов. Он — нечто особое. Он такая же часть природы, как буря, ветер, гроза или безоблачное небо. На сцене это не человек. Во всех наших великих актерах мы всегда видим человека; их страдания, страсти, любовь доступны пониманию каждого, каждый может их пережить. В нем есть нечто большее; он достигает сверхреального; он всемогуще проникает в самую сущность явлений и так возвышает их, что приходится напрягать всю силу воображения, всю свою фантазию, чтобы страдать вместе с ним...»

Потеряв голос, Сальвини прибегал ко всем мыслимым способам лечения, однако болезнь была неумолима. Театр пришлось закрыть на десять дней. Решили объявить другие спектакли, но публика не желала их посещать. Импрессарио свирепствовал и готов был обвинить актера в том, что тот заболел по собственной неосторожности. В результате — споры, всякого рода претензии, ссоры и обиды, которые принесли артисту немало огорчений. И в это время пришла горестная весть из Италии: от сердечной аневризмы скончался его брат Алессандро, живший в последние годы вместе со своей женой Маргеритой Вилла во Флоренции, по соседству с Томмазо; добрый Сандро, который должен был стать неразлучным спутником его старости, товарищем и собеседником, связанным с ним общими воспоминаниями...

Сальвини пишет Ярро: «А теперь пустота... Если жизнь моя и продлится, меня будут окружать молодые, у которых я не найду сочувствия, которым будет чуждо все то, что близко мне...» Неудачи продолжали преследовать артиста. На обратном пути с Запада какой-то незадачливый импрессарио уговорил его дать спектакли «в заштатных городках, где место одним скороходам». Как и следовало ожидать, результаты были более чем скромными.

Зато весной в Нью-Йорке он взял реванш. Многоопытный, хитрый лис Кипцола подготовил мастерский удар — совместное выступление Эдвина Бутса и Томмазо Сальвини. Двенадцать спектаклей в течение двух недель в «Музыкальной Академии»: девять раз «Отелло» и три раза «Гамлет». В «Отелло» протагонистом был Томмазо, а Бутс играл Яго; в «Гамлете», как это ни удивительно, Сальвини оставил за собой небольшую роль Призрака.

То были двенадцать волшебных представлений; содружество двух актеров, где «Бутс показал себя истинным джентльменом», вызвало настоящий энтузиазм. Сборы достигли цифр, совершенно невиданных для драматического театра: 45 тысяч долларов, в среднем по 16 840 лир за спектакль. Позднее в своих «Мемуарах» Эдвин Бутс писал (редкий пример великодушия со стороны соперника), что в третьем акте «Отелло» он увидел, «до какого совершенства может подняться сценическое искусство».

Отныне Томмазо Сальвини позволяет себе долгие перерывы в работе. Многие месяцы не появляется он на сцене и лишь в конце 1887 года выступает в ролях Саула, Ингомара и Отелло в римском театре «Валле», театре его юности. Этим он бросил вызов мещанскому, бездумному, убогому репертуару, постепенно наводнявшему сцены. По свидетельству современников, зрители горячо поддерживали артиста. В середине 1888 года, на пороге шестидесятилетия, Сальвини нашел в себе силы сыграть Давида, выступив с Чезаре Росси в третьем акте «Саула», во флорентийском «Театре Никколини».

Лишь летом 1889 года он соглашается предпринять новое турне по Америке, которому суждено было стать последним. В то самое время, как он готовился к своей пятой поездке в Соединенные Штаты, на виллу Торричелли приезжает Алессандро. Томмазо вместе с сыном обсуждает репертуар и детали предстоящих гастролей. Сандро берет на себя руководство труппой, а в те вечера, когда отец будет отдыхать, он выступит в своих романтических ролях, как, например, в роли дона Сезара де Базана в одноименной пьесе Ф. Дюмануара и А. Денпери.

Первое выступление десятого октября в нью-йоркском театре «Палмер». Газеты писали: «Томмазо Сальвини начал свое пятое американское турне трагедией «Самсон». В «Самсоне» он впервые предстал перед нами в 1873 году, прибыв с итальянской труппой». (Это неточно, ибо тогда он начал с «Отелло».) «Мьюзик энд Драма» сообщала: «Самсон» — новый шедевр Томмазо Сальвини, величайшего актера современности, а быть может, и всех времен...» Американцев поражали постановочные эффекты. Крушение храма Дагона отличалось такой потрясающей правдивостью, что уже одна эта сцена была приманкой для публики. («О боже, мой бедный Кориолап! — думал Томмазо. — Раздавлен гигантом из папье-маше!») Требовалось предельное внимание, чтобы, падая, части «храма» не причинили неприятностей; однажды кусок капители обвалился на ногу Томмазо, и она сильно болела несколько дней, — издержки ремесла...

Во время этого последнего турне, продолжавшегося до мая, Сальвини более, чем раньше, тяготили неумолимые условия договора: семь

месяцев непрерывных переездов с места на место; семь месяцев «театров, железных дорог и гостиниц». Каждый вечер новые спектакли и костюмы; отыграл и снова в путь; нельзя ни на день ускорить или продлить гастроль; нельзя быть не в настроении; кажется, нельзя даже заболеть, чтоб не нанести ущерба антрепризе и себе самому. И ко всему этому нужно на протяжении семи месяцев нести бремя трех гигантских образов: Отелло, Гладиятора, Самсона!

Когда турне закончилось, он вздохнул с облегчением: 36 раз выступал он в «Отелло», 35 — в «Самсоне», 20 — в «Гладияторе». Когда же ему хотелось слегка перевести дух, он обращался к «Гражданской смерти», сыграв пьесу 12 раз, как своего рода отдых.

Так или иначе, он чувствует удовлетворение; пришлось тяжело потрудиться, но он собрал богатый урожай. Невозможно рассказать о всех оказанных ему почестях. В нью-йоркском клубе «Плантерс» был установлен его мраморный бюст рядом с бюстом Эдвина Бутса и Генри Ирвинга. В Нью-Йорке дело дошло до того, что миллиардер Э. Кларк, «стоивший» 125 миллионов долларов, глава фирмы швейных машин «Зингер», не зная, как выразить свое фанатическое преклонение перед Сальвини, решил воздвигнуть на свой счет памятник великому актеру во Флоренции близ «Театра Сальвини»¹. Понадобилось немало усилий, вплоть до дипломатического вмешательства мэра Флоренции маркиза Пьетро Торриджани, дабы убедить энтузиаста, что его великодушное предложение невыполнимо — памятники в Италии ставятся только умершим.

Турне закончено. В первых числах мая Сальвини направил в газеты прощальное письмо. Он выражал в нем свое сожаление, что навсегда расстается с американским зрителем. На этот раз, как и прежде, никто ему не поверил. Но это было правдой.

«Я навсегда покидал эту гостеприимную землю; и когда с борта медленно удалявшегося корабля я следил, как постепенно исчезает вдали колоссальная статуя — символ Америки, я почувствовал, что сердце мое сжалось, и, если не плакали глаза, плакала моя душа!..»

¹ Бывший театр «Делла Лодже». Переименован в «Театр Сальвини» в 1873 г. Теперь это здание перестроено под кинозал «Капитоль».

Вернемся на мгновение на тридцать лет назад, чтобы восстановить с самого начала историю поездок Томмазо Сальвини в Россию.

Если по длительности они уступают американским, то их значение было не меньшим, а, быть может, большим как для драматического искусства восьмидесятых годов, так и в гораздо более живую и действенную эпоху, связанную с именем Константина Станиславского, зачинателя новой эры в истории русского театра и в известном смысле всего европейского театра.

О том огромном влиянии, какое гастролы Сальвини оказали на русский театр и на развитие интереса к трагедии, говорил писатель Александр Амфитеатов. Он считал, что портреты Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси и Элеоноры Дузе должны были бы украшать собою каждый русский театр, что театральное искусство конца XIX века полной грудью вдыхало благодаря им поэтический дух «романтического реализма».

Следует сказать, что «романтический реализм» — определение несколько туманное, а сближение двух учеников Модены с Элеонорой Дузе по меньшей мере рискованно, так отличны между собой их школы и характер внутренней жизни на сцене.

Первое знакомство России с Сальвини состоялось за двадцать лет до его поездки в эту страну: около 1860 года поэт и критик Аполлон Григорьев жил в Италии в качестве домашнего учителя в семье княгини Терезы Трубецкой. Именно ему принадлежала честь стать первооткрывателем гения Сальвини для русской интеллигенции. Именно он предрек артисту мировую славу. Григорьев впервые увидел трагика в миланском театре «Кокомо» и был так потрясен его исполнением роли Отелло, что не только посещал все спектакли, но посылал в Россию длинейшие статьи, которые своей восторженностью походили на поэмы.

Восторги Григорьева были уже позабыты ко времени первой поездки Сальвини на юг России, однако зрители Одессы были сразу покорены его талантом. Знатки, приезжая в Петербург и Москву, решительно утверждали: «Мы видели артиста, после которого других уже смотреть не стоит».

Аполлон Григорьев воспеал его сценическую юность; Говоруха-Отрок и Сергей Юрьев — его сценическую зрелость; Алексей Суворин — его поздние годы. Благодаря этим критикам иностранный

гастролер был представлен русскому зрителю объективно, серьезно, обстоятельно.

Перейдем к 1882 году, времени первых настоящих русских гастролей Сальвини, потому что о его южном турне можно судить лишь в свете его собственных кратких высказываний. Сальвини посетил Петербург, а затем Москву через несколько лет после Эрнесто Росси, бывшего там в 1877 году, во время царствования Александра II, который тратил ежегодно миллионы рублей на свои «императорские» театры. Великий Эрнесто произвел огромное впечатление, особенно в «Макбете» и в «Короле Лире». Он был принят во всех аристократических салонах. Однажды вечером, рассказывает артист, он явился на прием к графу Адлербергу, первому адъютанту царя. Мажордом, сняв с его плеч роскошную шубу на меху канадской куницы (и судя, видимо, о социальном положении гостей по ценности их мехов), объявил о новом госте как о «графе Росси». Разумеется, артист поспешил скромно заявить: «Я просто Эрнесто Росси...» и в ответ услышал от присутствующих: «Ваше имя выше любого титула!»

Томмазо Сальвини привез с собою труппу Винченцо Удини с Изолиной Пьямонти. Труппа была довольно посредственной, за исключением первой актрисы и самого Удини. Обходилась она Сальвини в 190 лир в день, — так как это было заграничное турне, надбавка к обычной оплате составляла 30 процентов, а в России каждый актер получал, кроме того, ежедневно еще по рублю.

В марте 1881 года убит Александр II, столицу лихорадило. Правительство Александра III натянуло вожжи; боялись новых беспорядков, и обстановка была гнетущей. Уже при переезде границы Томмазо поразили придирки таможенных чиновников. И в дальнейшем его поражало и возмущало многое: «насильственная конфискация имущества «неблагонадежных» граждан, грубость военных, крайняя строгость законов, укоренившееся рабское преклонение перед царем, деспотизм власть имущих, ужасающее невежество простого народа...» Он не понимал, как в такой обстановке могли люди посещать театры и почему так настаивали на заключении с ним договора. Будь на то его воля, он, повинуясь инстинкту, разорвал бы контракт с императорскими театрами и вернулся домой.

Но после первых спектаклей его мнение резко изменилось. На премьере Мариинский театр заполнила блестящая публика. Поистине казалось, что здесь, перед сценою и магией искусства, смягчались души, остывали политические распри, забывались страдания и муки. И тут величайшим утешителем также стал Шекспир.

Никакого значения не имело то, что труппа играла по-итальянски. Успех Эрнесто Росси, который он стяжал в тех же условиях, рас-

чистил ему путь. Публика была в восторге от игры нового исполнителя Шекспира и с увлечением сравнивала двух артистов. Театральный критик «Нового времени» Буренин, а также Аверкиев и Флеров из редакции «Вестника Европы», Кичеев и Краевский из «Голоса» давали обширные статьи.

А что до «страстности» русской публики, то все слова бледнеют... Нигде во всем мире Сальвини не встречал более отзывчивого зрителя. Вот что пишет он сам: «Я не знаю другой публики, которая была бы так неукротима в своих аплодисментах, как русские. После того как артист, выступивший в труднейшей роли, усталый, еле дыша и обливаясь потом, мечтает отдохнуть у себя в уборной, его без конца вызывают на сцену. Потному, изнуренному, ему иногда в течение получаса приходится по пятнадцать, двадцать, а чаще по тридцать раз выходить на вызовы. Но и этого мало. Сколько бы времени вы ни потратили, чтобы снять костюм и переодеться, люди поджидают вас на улице, стоят шпалерами на вашем пути, умоляя лишь об одном взгляде, о рукопожатии. А если вы живете неподалеку от театра и карета вам не нужна, вас пешком проводят до дома, шумно выражая свои симпатии»¹.

Сальвини покинул Петербург в конце марта, осыпанный почестями и подарками (особенно хорошие были серебряные изделия). Многие просили его продлить гастроль, но у него был контракт с Большим театром в Москве.

Подлинный триумф Сальвини, если верить критикам, начался в Москве... Там тотчас образовались две партии: «сальвинисты» и «россисты». Первую, более многочисленную, возглавляли Говоруха-Отрок и Юрьев; вторую — известный оперный артист баритон Корсов. Страсти так накалились, что члены «партий» даже перестали здороваться друг с другом; дело доходило чуть ли не до рукопашной. В Харькове некий «россист», уязвленный статьей Говорухи-Отрока о России в роли Отелло, вызвал критика на дуэль.

Все это напоминало знаменитую «битву» между поклонниками Рашели и Ристори.

Гастроли открылись «Гамлетом». По-видимому, это было ошибкой, так как исполнение Сальвини не столько понравилось, сколько удивило: если Писемский и Тургенев сурово осудили Россию (когда он был еще сравнительно молод) за слишком подчеркнутое, почти танцевальное изящество его принца датского, то Сальвини, напротив, показался слишком массивным, даже грубоватым. Огромный рост, глубокий бас не вязались с привычным образом Гамлета. Удивляли

¹ Перевод Н. Георгиевской.

скульптурность пластики артиста и сноп света, непрерывно его освещающий.

Начни Сальвини с «Отелло», утверждает Амфитеатров, не было бы и «партий»... В «Отелло» он не просто поразил, восхитил, но совершенно покори́л зрителей совершенством воплощения драматического образа. За «Отелло» последовали «Макбет» и «Король Лир», «Гражданская смерть» и «Сын лесов». Сборы намного превысили петербургские. Число спектаклей было увеличено: вместо восьми — одиннадцать. Они навсегда запечатлелись в памяти.

Амфитеатров сравнивал Сальвини и Росси в двух других шекспировских трагедиях: «Макбете» и «Короле Лире». Оба были одинаково велики в созданных ими образах, хотя трактовки у них были совершенно различны. В 1880-е годы более сильное впечатление производил на писателя Сальвини той гениальной мощью, яркостью и вдохновенностью, с какой выражала его игра стиль и дух трагического романтизма Шекспира. В 1890-е годы большее впечатление производил на него Росси. Оба артиста, говорит писатель, могли бы играть одновременно в двух соседствующих театрах, нисколько не умаляя достоинства друг друга, — так своеобразны и блистательны были они.

Он упоминает, что Корсов неподражаемо копировал Сальвини и Росси в роли Макбета, в точности воспроизводя особенности их исполнения, — казалось, что слышишь разные отрывки из разных пьес: так богато и многолико искусство, когда оно представлено его великими служителями.

Почти целых десять лет Томмазо отдал американским турне, прежде чем его вновь смогли увидеть Петербург и Москва. Но в это десятилетие вклинилось одно курьезное интермеццо — поездка по Украине.

Решиться на гастроли по Украине его уговорил весьма своеобразный импрессарио, «ловкая и предприимчивая женщина, которая впервые и бесшабашно ввязалась в театральные дела», сообщает Ярро. Ее затея оказалась совершенно безответственной. Так, в Харькове Сальвини пришлось играть в старом деревянном театре, ветхом, настоящем ярмарочном балагане; в других городах и местечках дело обстояло не лучше. Что до актеров, то Сальвини казалось, будто он вновь очутился среди бедолаг, памятных ему с юности, только теперь дело обстояло еще хуже из-за взаимного незнания языков, что, при абсолютном отсутствии дисциплины, приводило к бесконечным «накладкам» и хаосу.

В этой труппе имелись два суфлера — один с итальянским, другой с русским текстом, — сидя рядышком в будке, они толкали друг друга локтем, подавая знак, когда кому следует вступать. Костюмы

и реквизит были совершенно невообразимы: венецианский сенатор Брабанцио послал короткие штаны и туфли с пряжками; на одном из воинов в «Кориолане» был короткий испанский плащ эпохи Филиппа II, и прочее в том же роде.

Малознающие зрители провинции все принимали за чистую монету, всем восторгались. А студенты, эти горячие головы, неистово шумели и в самом театре и у входа. Однажды в Харькове, едва Томмазо вышел из театра, они окружили его, с приветственными криками подняли на руки и донесли до кареты с такой легкостью, словно то был резиновый мяч («а во мне было, между прочим, сто пятнадцать килограммов», — вспоминал впоследствии артист).

Это «турне» явилось самым большим испытанием его терпения. Один провинциальный Яго, некий Рахимов, атлет и драчун, решительно не желал, чтобы Отелло в третьем акте прижал его коленом. И Сальвини поступил с ним так же, как он поступил с Лоренцо Пиччинини в Париже (надеюсь, вы не забыли этот эпизод). Две русские Дездемоны рассказывали позднее, что, несмотря на все неудобства и трудности, порою курьезные, которыми сопровождалась эти своеобразные гастроли, итальянский артист неизменно вкладывал в свою игру всю полноту страсти, часто не замечая окружающего, полностью слившись с изображаемым персонажем.

Однажды случилось, что в сцене приема Лодовико (в последнем акте) Сальвини печально задел свою Дездемону свитком послания Сената по лицу, да так сильно, что та в страхе закричала.

Другая исполнительница рассказывала, что в сцене удушения она с превеликим трудом заставляла себя лежать недвижимо. Она едва удерживалась, чтобы не вскочить и убежать, — а вдруг Сальвини в самом деле ее задушит?!..

— Было бы чрезвычайно эффектно, если бы Дездемона исчезла и Отелло дурак-дураком стоял бы перед пустой кроватью!

Актриса серьезно отвечала:

— О нет! я убеждена, что, выкини я такое, он бы меня догнал и задушил по-настоящему.

После Таганрога и Саратова труппа должна была направиться в Казань. Но антрепренерша скрылась, прихватив сбор с последних спектаклей и не уплатив ни копейки артистам. Возмущенные актеры отказались выступать. Тогда Сальвини дал спектакль в пользу труппы, добавив от себя изрядную сумму.

Съездив в пятый раз в Соединенные Штаты, Томмазо считал, что может отныне сказать: «Кончено!» Но Россия вновь зовет его. Эта поездка станет «официальным» концом его карьеры. Он приехал

предложение потому, что на этот раз дело шло о серьезной антрепризе. Приглашение исходило от князя Сергея Волконского, управляющего императорскими театрами. Сальвини предстояло играть с русскими актерами, но с таким составом, который даже отдаленно не походил на злосчастную украинскую «труппу». Теперь труппа была подобрана специально для него из профессиональных актеров, подчиненных жесткой дисциплине государственных театров.

Он принял предложение и выступал в Петербурге и Москве в течение двух месяцев. Двуязычный эксперимент удался на славу. Актеры горячо стремились достичь полного взаимопонимания. Для характеристики художественных и финансовых результатов не хватило бы превосходных степеней. Надеюсь, мне будет дозволено опустить точный хронологический отчет и привести другой, одновременно описательный и аналитический, принадлежащий перу великого сына России, которого современные театральные деятели сейчас более чем когда-либо считают своим великим учителем. Я говорю о Станиславском.

Станиславский был своего рода пуританином в искусстве, его жрецом. Он чувствовал в себе силы дать бой всему, что было в театре поверхностным и условным: стремлению к грубым эффектам, невежеству, короче — каботинству. Его слова имеют особую ценность для нас не только потому, что они плод размышлений столь высокого ума, но и потому (а это тоже немаловажно), что самое первое впечатление Станиславского было отрицательным, о чем он без обиняков и говорит.

Итак, Сальвини играет «Отелло»; Станиславский присутствует на спектакле. Настанет день, когда в книге «Моя жизнь в искусстве» появятся такие страницы:

«Следующей нашей постановкой была трагедия «Отелло». Но прежде чем говорить об этой постановке, я должен вспомнить о тех впечатлениях, которые повлияли на мое решение играть выбранную роль. Эти впечатления были огромны и чрезвычайно важны для меня не только по отношению к тому моменту, когда я играл роль Отелло, но и по отношению ко всей моей дальнейшей художественной жизни.

Москва была ошастливлена приездом короля трагиков — знаменитого Томмазо Сальвини (отца). Он со своей труппой играл почти весь пост в Большом театре. Давали «Отелло».

Вначале я холодно отнесся к гастролеру. По-видимому, он и не намеревался на первых порах слишком сильно обращать на себя внимание. Иначе, конечно, он сумел бы это сделать одним гениальным мазком, как это и случилось в следующей сцене — в сцене Се-

ната. Начало этой картины не принесло ничего нового, разве только то, что я разглядел фигуру, костюм и грим Сальвини. Не скажу, чтобы они были чем-нибудь замечательны. Костюм его мне не нравился ни тогда, ни после. Грим... да, по-моему, никакого грима и не было. Было лицо самого гения, которое, кто знает, быть может, и не нужно закрывать гримом. Большие, торчащие вперед усы Сальвини, его парик, слишком париковатый; чересчур громадная, тяжелая, почти толстая фигура; торчащие на животе большие восточные кинжалы, которые толстили его, особенно тогда, когда он сверху надевал мавританский плащ с капюшоном. Все это было мало типично для внешности солдата Отелло.

Но...

Сальвини подошел к возвышению дождей, подумал, сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом,— протянул, не смотря, руку в публику, загреб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак — смерть; раскроет, дохнет теплом — блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь. Мы уже поняли, кто этот гений, какой он и чего от него надо ждать...

Я не стану описывать здесь, как исполнял Сальвини роль Отелло, раскрывая перед нами все богатство ее внутреннего содержания и постепенно проводя нас по всем ступеням той лестницы, по которой Отелло спускается в адское пекло своей ревности. В театральной литературе сохранилось достаточно записей, по которым можно восстановить этот необычайный в своей простоте и ясности, этот прекрасный и огромный образ — Сальвини — Отелло. Скажу только, что для меня тогда же стало несомненным: Отелло — Сальвини — это монумент, памятник, воплощающий в себе какой-то неизменный закон.

Поэт сказал: «Надо творить навеки, однажды и навсегда!» Сальвини творил именно так: «навек, однажды и навсегда».

Но странно, почему, когда я смотрел Сальвини, я вспомнил о России, о великих русских актерах, которых я видел тогда? Я чувствовал, что между ними есть что-то общее, родственное, хорошо мне знакомое, что я встречаю только в очень больших артистах. Что это?

Я ломал себе голову, но ответа не находил.

И подобно тому как я наблюдал в свое время за Кронеком и мейнингенцами, стараясь узнать их в их закулисной жизни,— я хотел знать все, что делает там, за кулисами, Сальвини, и потому я расспрашивал, кого мог.

Отношение Сальвини к своему артистическому долгу было трогательно. В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и после дневной еды уединялся и уже никого не принимал. Спектакль начинался в 8 часов, а Сальвини приезжал в театр к пяти, т. е. за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене. Если кто подходил к нему, он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова заходил в уборной. Через некоторое время он снова выходил в гримировальной куртке или пенъясаре; побродив по сцене, попробовав свой голос на какой-то фразе, сделав несколько жестов, приноровившись к какому-то приему, нужному ему для роли, Сальвини снова уходил в уборную и там клал на лицо общий тон мавра и наклеивал бороду. Изменив себя не только внешне, но, по-видимому, и внутренне, он снова выходил на сцену более легкой, молодой походкой. Там собирались рабочие и начинали ставить декорацию. Сальвини говорил с ними.

Кто знает, может быть, он представлял себе в это время, что он находится среди своих солдат, которые строят баррикады или фортификации для защиты от врага. Его сильная фигура, генеральская поза, внимательные глаза как будто бы подтверждали это предположение. И снова Сальвини уходил в уборную и возвращался из нее уже в парике и в нижнем халате Отелло, потом с кушаком и ятаганом, потом с повязкой на голове и наконец в полном облачении генерала Отелло. И с каждым его приходом казалось, что он не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготавливал соответствующим образом свою душу, постепенно устанавливая общее самочувствие. Он влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души.

Такая подготовительная работа к каждому спектаклю необходима была этому гению после многих сот раз сыгранной роли, после того как он готовил роль чуть ли не десять лет. Недаром он признавался, что только после сотого или двухсотого спектакля он понял, что такое образ Отелло и как можно хорошо его сыграть.

Эти сведения о Сальвини и произвели на меня то огромное впечатление, которое положило свою печать на всю мою дальнейшую художественную жизнь»¹.

Томмазо Сальвини не довелось прочесть этих строк, опубликованных спустя почти десять лет после его смерти. Быть может, к нему как-то подошел молодой актер, серьезный и сдержанный, по

¹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 162—164.

он не обратил на это особого внимания — вот и все. Нет ни одного письма, ни одного документа, которые свидетельствовали бы о его встрече с Константином Алексеевым. Остались лишь приведенные нами слова, но, если бы он мог о них знать, он гордился бы ими больше, чем любыми преходящими хвалами, любыми шумными и суетными триумфами. Он, не имевший учеников, — да разве мог он их иметь? — явился образцом для того, кому суждено было стать Учителем современного театра. Последние главы книги Станиславского раскрывают смысл слов: «положило свою печать на всю мою дальнейшую художественную жизнь». Всякий раз имя итальянского артиста он называет среди тех, кого считает «великими законодателями в нашем искусстве», наряду с Шекспиром и Мольером, с Шредером и Гёте, с Тальма, Ирвингом и Кокленом. Создатель «психологического натурализма»¹, революционный аскет, признающийся в том, что он испробовал все средства, использовал опыт всех школ, в результате восклицает: «Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист». Да, его опыт, его интеллектуальная страстность привели к созданию системы, которая войдет в историю как система Станиславского. В основе ее лежит внутренняя и внешняя работа актера над собой и над ролью. Но этот метод, эту дисциплину, эту «духовную технику», которая превращает гистриона в художника, постепенно подводя его к тому, чтобы он, уйдя от себя, возродился в образе, «он создал, наблюдая Томмазо Сальвини, как пишет историк театра Сильвио д'Амиго, то есть наблюдая его долгую тщательную подготовку, сосредоточенное и постепенное отождествление себя с изображаемым героем. Станиславский чувствует и называет себя последователем итальянского актера, который «не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготавливал соответствующим образом свою душу».

Этому ученику не пужны были непосредственные уроки. Станиславский был и остается единственным и недосягаемым в чистейшей сфере жизни духа; одного этого достаточно, чтобы его учение, его религия театра навеки остались жить в искусстве.

¹ Так принято многими деятелями зарубежного театра характеризовать творчество Станиславского.

Глава двадцать шестая

СЛАВОЙ ВЕНЧАННАЯ СТАРОСТЬ

«Это моя последняя поездка», — сказал он, отправляясь в Россию в 1900 году. И он сдержал слово. Этой поездкой завершилась его профессиональная артистическая деятельность, которая и так уже сильно ослабела за последние годы.

Мучительно трудно драматическому актеру принять такое решение, заключить с самим собой такой договор; но еще мучительнее и труднее выполнить его. История театра знает множество примеров прощания со сценой знаменитых актеров, о чем шумно объявлялось, а потом забывалось на долгие месяцы и даже годы. Вновь и вновь продолжали они выступать.

Томмазо Сальвини не обманул зрителей и на этот раз. Его решение было продиктовано твердой волей, а может быть, и гордостью. Хотя ему семьдесят один год, он не чувствует бремени лет; некоторые играли до восьмидесяти, до последнего дыхания. У него железное здоровье, которому могут позавидовать молодые; он на вершине славы. Но он не хочет, чтобы образ его начал бледнеть на глазах у зрителей. Он боится стариться на сцене; его охватывает чисто физический страх при мысли об упадке, он хочет оставаться желанным, чтобы жалели не его, а о нем.

Не следует думать, конечно, что это отречение далось ему легко. Слишком любил он театр, чтобы безболезненно с ним расстаться. Сценические подмостки, свет рампы, пламенное горение в создаваемых образах, постоянный контакт с публикой — все это с тринадцати лет — более полувека — составляло его радость и силу!

Можно ли себе представить, чтобы вот так, вдруг, по собственному желанию, когда со всех сторон его звали, умоляли выступить, он простился со всем, что было его миром? Можно ли его вообразить одним из тех, кто живет воспоминаниями и приводит в порядок выцветшие от времени фотографии?

Даже захоти он, и то не смог бы стать простым обывателем, заставить себя и других забыть, что он жил среди героев, в атмосфере высоких идеалов и могучих страстей, в горнем, высшем мире, где парил его дух и откуда уже невозможно спуститься. Марино Коретти написал прекрасную книгу «Путь, усыпанный лаврами». В ней Сальвини предстает перед нами в свои последние годы, годы отдыха, когда, по словам Борджезе, «одиноким человек в невысоком цилиндре на крупной голове, венчающей статую могучую фигуру, медленно проходит по пустынным улицам своего квартала, озаренный сла-

вой, не устаивая взором окружающую повседневность, весь во власти некой горделивой думы».

Но стоило возникнуть острому спору или дискуссии о театральном искусстве, как он вмещивался с тем пылом, который свидетельствовал о неукротимости его страсти. Так, в 1891 году в английской и французской прессе завязалась полемика по поводу знаменитого «Парадокса об актере» Дидро. Противниками в этом сражении были Генри Ирвинг и Бенуа Констан Коклен. Коклен — последователь Дидро; он, как и философ-энциклопедист, поддерживает тезис «хладнокровия», согласно которому актер должен быть на сцене спокойным, бесстрастным созерцателем своего персонажа и, контролируя себя, изображать чувства, его не волнующие. «Подобно опытному ученому, — заявляет Коклен, — он должен анатомировать каждый трепещущий нерв и обнажать каждую артерию, оставаясь при этом невозмутимым, подобно античному божеству, чтобы поток горячей крови, вырвавшись из сердца, не уничтожил его труд».

Ересь! — восклицает Томмазо Сальвини в своей статье, помещенной в «Иллюстрационе Италияна». Он утверждает, что актер должен переживать изображаемые чувства, и не только тогда, когда работает над ролью, но в большей или меньшей степени на каждом представлении, «контролируя чувство своими голосовыми и физическими средствами так, чтобы одно не повредило другому».

Кажется, что он продолжает дышать воздухом сцены, когда пишет: «Я просто стремлюсь *быть* изображаемым лицом: думать его мыслями, чувствовать его чувствами, рыдать и плакать вместе с ним, чтобы грудь моя наполнилась его волнениями, любить его любовью и ненавидеть его ненавистью. Тогда, оживляя создание, высеченное драматургом из мрамора, я облакаю его в его одежды, даю ему его голос, жесты, походку, словом, его телесный, внешний облик, и так до тех пор, пока моя артистическая совесть не позволит мне воскликнуть: «Это он!»

Артист говорит не только о Густаво Модене, не раз проливавшем на сцене истинные слезы, но и о своих зрителях, нынешних и будущих, восклицая, словно бы ему вновь предстояло с ними встретиться: «Коклен, вероятно, следуя так хорошо изложенным им взглядам, может одинаково искусно и с равным успехом выступать и в пустой комнате и в переполненном зале. Должен сознаться, я этого не могу. Я могу жить артистической жизнью лишь при свете лампы, и только симпатия и доверие зрителей позволяют мне заставить их переживать вместе со мною, симпатизировать мне...»

И все же он изгнанник; и все же он навсегда расстался с огнями лампы.

Последней ролью Сальвини был Яго. Он сыграл его, выступая с Андреа Маджи в спектакле, сбор с которого шел в фонд памятника Уго Фосколо. Это было незадолго до последней поездки Сальвини в Россию. В его Яго не было ничего ни от Мефистофеля, ни от сатаны, это был просто человек, «рожденный для зла», решение полевмическое. Этому решению он посвятил статью в «Нуова Антологиа». Ему надоели критики, упорно именовавшие его классиком. Он пишет, что в Яго решил дать урок «естественной речи». Позднее он скажет об этом в «Воспоминаниях», добавив: «и получилось так, что я добился успеха». Определение «классик» ужасно раздражало Сальвини. Он вспоминает, что в юности играл Гольдони, Герарди дель Теста и Винченцо Мартини, выступая в их пьесах по четыре-пять раз в неделю, в то время как в трагедии — всего лишь один или два раза. Он вырос в «школе правды», то есть кроме Модены его учителями были Луджи Вестри и Луиджи Таддеи.

И все же он нарушил завет и снова вышел на сцену, чтобы удовлетворить другое свое желание, вернее, два желания сразу: предстать перед новым поколением в комедийной роли, а также выступить как маэстро рядом с восходящей «звездой» — Тиной ди Лоренцо¹.

В 1893 году отмечалось столетие со дня смерти Карло Гольдони. В театре, носящем имя Сальвини, во Флоренции, шла «Памела в девушках». Луиджи Рази играл кавалера Эрнольда; Франческо Джотти, покинув свое уединение, выступил в роли старого Эндрью. Томмазо с увлечением работал с двадцатилетней Тиной над образом Памелы, и красавица актриса, словно рожденная для образов женщин, охваченных любовью, полных восхитительной нежности и теплоты, оказалась идеальной исполнительницей Памелы.

О лорде Бопфиле, созданном Томмазо, мы уже говорили; но стоит еще раз повторить слова Марио Ферриньи: эта игра, «пзяцная и легкая, как фехтование на фьореттах», явилась полным открытием для молодежи, привыкшей слушать, как воздают хвалу величию Сальвини-трагика. Армандо Фалькони, поставивший много лет спустя «Памелу», рассказывал мне, что многие комедийные детали, находки и «штучки» были заимствованы им у Томмазо Сальвини благодаря тому, что Тина сохранила в своей памяти этот выдающийся спектакль 1893 года.

Но чего стоили эти признания, эти славословия? Они делали отречение еще труднее, еще тяжелее. Он знал, что если вновь нару-

¹ В 1909 году Сальвини еще раз выступил на сцене с Тиной ди Лоренцо по ее просьбе в пьесе Саббатини «Покорная дочь». Это был его самый последний спектакль.

шит свой обет ради парадного или благотворительного спектакля, то, едва опустится театральная занавес, его искусство вновь умолкнет и наступит молчание, мрачное, тяжелое, подобное смерти.

И быть может, стремясь оживить прошлое, Сальвини начинает писать свои мемуары, которые и завершает к концу 1895 года. Писывая свое последнее прощальное Соединенным Штатам, он утешается мыслью, что там стоит на посту Алессандро — «частица его крови». Диктуя эти строки, он не знал, что его поджидает новое горе. В Калифорнии Сандро заболевает тифом; лечили его, по-видимому, недостаточно хорошо; в результате осталась перемежающаяся лихорадка, которая подтачивала его крепкий организм. Он возвращается в Европу с женой, американкой Мод Уилсон, но заболевает вновь. Проведя некоторое время в Англии, вконец ослабевший, возвращается он на родину, во Флоренцию. Доктор Грокко выносит приговор: у Сандро не тифозная лихорадка, а туберкулез кишечника. В мрачный декабрьский день 1896 года этот любимый сын, жизнерадостный и веселый тридцатипятилетний артист, за такой короткий срок стяжавший завидную славу, ушел из жизни. Ему было столько же лет, как и его матери Клементине Каццолле в год ее смерти.

Как горька старость, когда ее подтачивает горе, даже если она кажется счастливой и завидной благодаря славе и богатству! Где найти успокоение, в чем искать радость? Искусство, одно искусство, не ради забвения, но как источник неустанной борьбы и смелых битв служило ему всю жизнь опорой против жестоких ударов судьбы. А теперь? Вне искусства — пустота; и это не просто громкие слова: они звучат в глубине его души. Да, вне искусства для него не существует ничего. Громкими словами кажется ему, напротив, все то, что другие, чужие говорят о нем, невольно становясь льстецами: «могучая, удивительная старость», «вековечный дуб», и так далее и тому подобное...

В тот декабрьский вечер, на Монте алле Крочи, где рядом с могилой Клементины схоронил он своего Сандро, сердце напомнило ему о другом сыне, о первенце, который сейчас так далеко от него, на чужой земле. Отец мысленно с ним: в Аргентине, в Бразилии, где Густаво улыбаются и успех и богатство. Он хотел бы ускорить его возвращение, чтобы в дни скорби они были рядом и душа его обрела покой. Среди этих печальных кипарисов, в окружении плачущих близких ему не хватает Густаво: думы об умершем сыне рождают думы о сыне, которого он сам оттолкнул.

Драма этого тягостного разрыва оживает в его душе, терзает ее. Если он и дальше будет упорствовать, то даст основание считать

себя самовластным тираном, а ведь это несправедливо! Им просто руководил страх за судьбу Густаво, но тем самым он толкнул его на разрыв, на разлуку. Неужели он ошибся? Дай-то боже! Он готов признать это, если только слава сына не эфемерна, если это не опасная иллюзия, которую питают аплодисменты зрителей. Он торопит Густаво с возвращением. Он хочет увидеть его и вынести суждение. Томмазо верит только себе. И сын должен признать за отцом и артистом это высшее право: верить только самому себе.

Зимой 1897 года, после нескольких лет отсутствия, Густаво приезжает со своей труппой во Флоренцию на гастроли в театре «Альфьери». Это первый сезон, который он здесь проводит, с тех пор как отец, покинув сцену, навсегда поселился во Флоренции.

Густаво выступает в «Эдипе-царе», шедевре Софокла, трагедии, которую в Италии еще никто не ставил. В одной из лож появляется Томмазо Сальвини: внимание зрителей приковано к нему едва ли не больше, чем к героям Софокла. Он один в ложе и хочет один смотреть спектакль. Величественный и невозмутимый, он походит на статую, его взгляд не отрывается от сцены; ничем не выражает он своего одобрения и тогда, когда публика восторгается и аплодирует. При взгляде на него у сына замирает сердце и холодеют руки: отец кажется ему жрецом, высшим судиею искусства, который должен вынести ему решающий приговор.

В конце трагедии, когда из уст царя Эдина вырвался последний, исполненный отчаяния призыв к солнцу, заглушенный овациями зрителей, Густаво увидел, что старец поднялся со своего места, прямой, суровый, и направился к выходу на сцену.

— Позовите моего сына, — приказал он. И, двинувшись ему навстречу, молча крепко обнял и поцеловал. Он не плачет, он улыбается. Кто плачет от волнения, так это Густаво. Отец поддерживает его, берет под руку: — Идем, отдохни, ты устал...

— Нет, папа.

— А теперь поговорим. Так вот. Твой Эдин великолепен. Никто в этой роли не может сравниться с тобой. Будь я молод, я бы не сыграл его лучше.

Те, кто это слышал, зная Томмазо Сальвини и его гордость, поняли, что произошло чудо. Так казавшийся непоправимым долгий разрыв завершился прощением, которое было одновременно и благословением. С этого дня в течение всего сезона Томмазо ежевечерне приходил к сыну на сцену. Иногда посещал репетиции и видел, как светилось при этом лицо Густаво. Репетируя Гамлета, Петруччо в «Укрощении строптивой» или Тартюфа, он то и дело обращался

к отцу за помощью и советом. И отцу казалось, что возрождается прошлое, его жизнь обновляется, и волна нежности наполняла его сердце, залечивая раны. Вновь искусство приносило ему покой и разглаживало морщины на его челе.

Конечно, и в эти годы не прекращались просьбы принять участие хотя бы в юбилейных или благотворительных спектаклях. Он отказывался, но однажды должен был уступить, получив сердечное письмо из Турина за подписью Эдмондо Де Амичиса¹:

«Высокочтимый Синьор,

я снова беспокою Вас, но на этот раз есть некоторые «смягчающие» обстоятельства.

Узнав из газет, что Вы должны быть в Венеции и дать там спектакль в фонд памятника Густаво Модене, я обратился к Новелли с письмом, прося его сделать все возможное, чтобы уговорить Вас почтить также и Турин. Ведь в этом городе, где великий артист провел долгие годы и окончил свои дни, также собираются воздвигнуть ему памятник.

На следующий день после Вашего выступления в Венеции я прочитал в нашей «Гадзетта дель пополо» телеграмму, сообщавшую о Вашем триумфальном успехе, с добавлением следующих строк: «Вскоре к вам прибудет Томмазо Сальвини, чтобы дать спектакль, сбор с которого пойдет на сооружение памятника Модене в Турине».

Вы не можете себе представить, с какой радостью прочитал я это известие и обратил на него внимание Комитета по сооружению памятника. Но так как в других газетах не было подтверждений, то, охваченный сомнением, я вновь написал Новелли. Не знаю, почему он мне не ответил, и я очень встревожен. Поэтому простите, что я столь нескромно позволяю себе обратиться к Вам.

Впрочем, еще более нескромно просить о благотворительном выступлении того, кто уже неоднократно и в разных благотворительных целях выступал перед зрителями, невзирая на многие неудобства; того, кто после долгой и славной карьеры имеет священное право на покой. Однако в подобной нескромности виновен не я один. Совершая ее опять, я всего лишь выражал и выражаю желание и просьбу многих тысяч Ваших почитателей. Говоря «тысяч», я спрашиваю себя: так ли это? И не могу ответить. Это не только Ваши старые поклонники, годами мечтающие вновь увидеть Вас; и не только легион образованных и преданных искусству юношей,

¹ Эдмондо Де Амичис — писатель и литературный критик.

никогда не слышавших голоса Томмазо Сальвини, которые хотели бы услышать его хотя бы раз в наступающем сезоне, когда в город соберется вся учащаяся молодежь; это и те и другие. Наиболее культурная часть горожан просит дать ей возможность доказать величайшему актеру Италии, что его родной город любит и почитает его не меньше, чем любой из итальянских городов.

Примите, высокочтимый, дорогой Синьор, почтительный и сердечный привет Вашего

Эдмондо Де Амичиса».

Как известно, Турин не был родиной Томмазо,— возможно, что слова Эдмондо Де Амичиса — поэтическая вольность. Так или иначе, приглашение было принято и спектакль в честь Модены состоялся. В Турин Сальвини вернулся еще раз в 1898 году, чтобы во время Национальной выставки дать в театре «Кариньяно», театре его юности, торжественный спектакль с участием Джачинты Пеццаны.

Однако он все реже появляется на сцене: раз в год, раз в два года. В 1899 году он выступил во Флоренции вместе с Густаво в «Сауле», предоставив сыну роль протагониста, а себе взял Давида. Это тоже была «причуда», которая явно противоречила его желанию не демонстрировать свою старость; но он сознавал, что подобные причуды, именно благодаря своей исключительности (плохо, если б он злоупотреблял ими!), заранее ему простятся.

В 1900 году Эрmete Новелли предложил Сальвини поставить «Софокла» Джакометти в римском «Доме Гольдони» («повторяю, — писал он, — не думайте о моей роли: я сочту высокой честью выступать рядом с Вами даже как статист...»). Этому проекту не суждено было осуществиться. Но в 1901 году Томмазо не смог отказать себе в удовольствии совершить короткое и действительно самое последнее турне по России — в Петербург и Москву, — где его ожидал восторженный прием и чествования.

Наступил 1903 год — год столетнего юбилея Витторио Альфьери. Разве может Томмазо Сальвини не участвовать в нем? Вновь в царской мантии Саула является он на сценах Турина и Асти; Давида теперь играет Густаво — роли переменялись, что, конечно, было естественно. Этот год — 1903 — стал также годом окончательного прощания со сценой. Случайные, крайне редкие выступления, каждое из которых было исключением из правила, постепенно превратились в некое моральное обязательство, своего рода долг: трудно сказать «нет», когда не раз говорилось «да». Надо было порвать и эту последнюю тонкую нить, навсегда завоевать право на отказ.

И вот Томмазо объявляет «прощальное турне», дабы подвести последнюю черту под своей карьерой. Вместе с ним играют Густаво и Джачинта Пеццана.

«Прощальное турне» прошло по четырем городам: Неаполь, Милан, Флоренция и, наконец, Рим, где в годы далекой юности с «Орестом» взошла его звезда. Теперь он снова ставит здесь «Ореста»; но главную роль играет Густаво; Томмазо — Пилад, Пеццана — Клитемнестра. Затем идет «Отелло»: Густаво — Яго, Пеццана — Эмилия. И как завершение — «Гражданская смерть». Последний раз на сцене театра «Костанци» итальянцы увидели Коррадо — после Сальвини ни один актер не осмелился умирать на сцене от горя: ни один!

Занавес опустился в последний раз. Теперь действительно воцарилось молчание, похожее на смерть; для Томмазо эта смерть была тяжелее и мучительнее, чем смерть физическая. Среди его записных книжек и заметок есть одна неопубликованная страница, крик его души — это «Прощание». Оно напоминает по стилю «Прощание» Отелло, — но кто решится упрекнуть его в этом?

«А теперь я покидаю тебя, прекрасное Искусство, благородное Искусство, любимое Искусство, которое никогда не изменяло мне, разделяя со мною бессонные ночи труда, беспокойные дни, сомнения, тревоги, разочарования. Ты внушало мне мужество в опасных путешествиях, укрепляло во мне презрение к зависти, сочувствие к обманутым, помогало искоренять невежество, ободрять слабых. Прощай, спутник моей жизни! Благодаря тебе я познал уноительную сладость рукоплесканий, похвал, почестей и, что всего дороже, гордое счастье пронести высокое имя Итальянского Артиста по обоим полушариям. Прощай! Тебя покидает тело... Но с тобой остается душа».

Жизнь не отпускает его, он живет еще долгие годы — с семидесяти четырех, года прощания, до восьмидесяти семи. Он чувствует себя превосходно, ибо его старость — это старость человека здорового, цельного, ничем не болевшего, наделенного крепчайшей жизненной силой. Но в глубине души он чувствует свою отчужденность. Привычка быть «на котурнах», близкая его духовному складу, стала его второй натурой, героической и сверхчеловеческой, придавая его эгоцентризму оттенок высокомерия. Однако, справедливости ради, надо отметить, что это высокомерие было в глазах людей лишь отражением его гордого одиночества и величавости облика. Самый тембр его голоса, могучего и гибкого до последних лет жизни, был особенным. Он и не мог быть иным, но это еще более усиливало его обособленность; невольно хотелось спросить, с каких высот спустился этот человек, который даже в простой беседе казался царственным монархом в изгнании.

Все объяснялось проще. Он был символом эпохи и того поколения актеров, которое принадлежало прошлому и лишилось почвы с наступлением нового, двадцатого века.

Сколько часов провел Сальвини в своем кабинете в нижнем этаже дома на виа Джинио Каппони, окруженный воспоминаниями и образами прошлого! Этот кабинет с турецкими портьерами, задрапированными «как у входа в палатку полководца», по описанию Таитало, стал теперь его царством.

На стене, обращенной к саду, красовалось разнообразное оружие, наполнявшее священным треном наши детские сердца, сердца потомков последнего поколения романтизма. Среди шлемов, кольчуг и панцирей всех его «воинов» были ятаган Отелло и дага Кориолана, золоченый меч Саула и шпага Гамлета. Стоило закрыть глаза, как начинало казаться, что эти символы оживают, даруя голос и плоть призракам. В глубине — большой письменный стол черного дерева, а рядом огромное, до потолка, зеркало, перед которым артист столько раз проверял жест, взгляд, позу. По обеим его сторонам бронзовые бюсты Шекспира и Клементины Каццолы. На другой стене — портрет Верди, вставленные в рамы письмо Аурелио Саффи и хвалебные строки Джузеппе Гарибальди.

Среди книг и оружия, среди портретов и бюстов он, переживший их всех, медленно бродит, серьезный, сосредоточенный, скорее принадлежащий тому миру, чем этому. И только голос, мелодичный и звучный, нежный и властный, еще свидетельствует о величии прошлого. Однажды Томмазо прочитал Ярро и Уго Ойетти перечень материалов, предназначенных для сборника его статей о театре, об актерах, об авторах, о зрителях и правах того времени. Заглавие в присущем ему старомодном стиле — «Отрывочные и случайные страницы» — не понравилось обоим критикам. Они нашли несколько однообразными и названия статей: «Мысли об актерском искусстве», «Правила актерского искусства», «Еще одно соображение об искусстве и театре». Но Томмазо с помощью гибких интонаций, пауз, взглядов сумел с такой убедительностью раскрыть суть этих статей, в которых звучали и укор, и сожаление, и советы, что Ярро, в конце концов, сказал: «Читай их вслух, но только не выпускай книгу».

Приходится удивляться, до какой степени его лексика сохраняла все особенности первой половины девятнадцатого века, притом он выражался языком трагедий, а не разговорным. Для него было естественным сказать: «им подвластно» вместо «они могут». Князь Витторио Коркос, художник и весьма остроумный человек, написал однажды «диалог между торговцем словами и Томмазо Сальвини», где, тонко процизируя над торжественным стилем старого актера, изо-

бразил некоего коммивояжера, торгующего словами. Явившись к Сальвини, он предлагает ему разные образцы слов. Пусть артист купит те, которые ему больше нравятся. «Взгляните, почтенный маэстро, на эти два образчика, общеупотребительные, но полезные. Сделайте выбор. Масло или слей? — Елей! — отвечает, не колеблясь, Сальвини. — Птицы или пернатые? — Клянусь богом, пернатые! — Ходить или ступать? — Ну конечно, ступать! — Устал или утомлен? — Утомлен, утомлен...»

В кругу семьи он был патриархом, которого любили и которому беспрекословно повиновались. Он приобрел большую ферму Дьеволе в центре холмов Кьянти. Там проводил он большую часть лета и осени, туда приезжали на каникулы семьи его детей; в Торричелло же он проводил только конец весны.

Вилла Дьеволе была обширна и гостеприимна, трапезы многолюдны. Часто вместе с его сыновьями и внуками там собирались друзья и актеры. Дни протекали в прогулках, спорах, охоте, карточной игре, а время от времени по вечерам патриарх читал вслух какое-нибудь старое произведение. Детям не всегда разрешалось присутствовать при чтении, то была привилегия взрослых. Но все, в том числе и автор этих строк, стали однажды свидетелями, какой поразительной силы был голос Сальвини. Этого случая я никогда не забуду.

В лесах, окружавших ферму на пространстве в несколько миль, велась охота на зайцев. Стояло прозрачное, солнечное сентябрьское утро, но в воздухе уже чувствовалась свежесть. В половине двенадцатого надо было возвращаться к завтраку, дедушка не терпел опозданий. Мы были далеко, на вершине холма, отделенного от фермы двумя обширными долинами. Одиннадцать часов: прозвучал последний выстрел, убитые зайцы подобраны, смолк собачий лай. Внезапно в тишине дубравы, казалось, совсем рядом раздался голос: «Дети, возвращайтесь! Одиннадцать часов. Уже поздно!»

Это дедушка, взглядываясь с террасы виллы в лесную чащу, зывал нас. Он слышал выстрелы, по их направлению определил, где мы находимся, и предупреждал нас. Он не кричал, он просто говорил. Нам приходилось надирать себе горло, чтобы ответить ему. Он же не прилагал никаких усилий и ни на йоту не повышал обычного тона, а голос его, словно усиленный трубой мегафона, облетал нас на расстоянии целого километра, чистый, ясный, удивительно отчетливый... Когда мы вернулись, он сказал улыбаясь: — Мне хотелось попробовать голос.

Во Флоренции в день святого Теммазо — двадцать первого декабря, — который он ежегодно праздновал вместе со всеми членами

семьи, включая самых маленьких (их был уже целый полк), собирались ближайшие друзья. Так как в доме на виа Джино Капони не было достаточно большого зала, банкет устраивался в кафе Джакозы или Доней. Там бывали Эдмондо Де Амиччи и Фердинандо Мартини, Исидоро дель Лунго и Гвидо Бьяджи, Микеле Гордиджани и пианист Буонамичи, Рази, Коркос и Ярро; из актрис — Марини, Марки, Рейтер и актеры Новелли и Лейгеб, если они находились в это время во Флоренции. Неизменно присутствовал Ренато Фучини, который благодаря своей неисчерпаемой веселости был одним из самых любимых друзей Томмазо.

Автор «Бдений у Нери» не мог в день Сан-Томмазо не повеселить общество особым «тостом». Иногда это была застольная импровизация, но чаще он набрасывал свои стихи за несколько часов до начала празднества. Его «выступления» неизменно искрились юмором. Приведем одно из них, где поэт, несмотря на шутовскую форму, сумел метко попасть в цель, затронув тему упадка театра и господства пошад¹.

Хотел бы!.. Нет!.. О да!.. На это есть причина!
Сегодня, в среду, двадцать первого числа,
Хочу, чтоб чудом я был превращен в Навина,
Чтоб Феб своих коней сдержал за удила.
Я б так ему сказал: «Держи их ipso facto²,
Не то сведут в тюрьму, коль не имешь такта».

Но, впрочем, я бы с ним пытался стовориться,
Не заставлял силком — и он бы не был глух.
Просил бы: «Сдай назад, так эдак лет на тридцать,
Ух, что за праздник был, что за Томмазо! Ух!
Попробуй, милый Феб, в том нет тебе убытка.
Давай-ка завтра в семь, попытка ведь не пытка».

И солнцу скажем так: «Любезное светило,
Остановись, зачем спешить дорогой слез!
Назад, назад вернись — вернись к тому, что было!
Задай своим коням привычный им овес:
Ведь каждый день, уйдя за кромку океана,
Поэта губит, а рождает шарлатана».

Чем выше ты идешь, свершая путь небесный,
Чем жарче ты горишь над крутизнаю гор.
Тем чаще рушат храм и строят дом арестный,
Уходит свет ума.— приходит доктринер.
И каждый раз, когда твой луч на землю глянет,
Обманщиком одним на свете больше станет

¹ Pochade (франц.) — тривиальные, пошлые комедии-фарсы.

² Ipso facto (латин.) — именно так.

Становятся сердца товаром для кокетки,
А Родина теперь — товар ростовщика,
И мудростью везде торгуют лишь газетки,
А молодость теперь лишь в сердце старика.
Взгляни и убедись, что я не тешусь силетней:
У нас любой юнец — старик двадцатилетний.

Искусство! Что же с ним?.. Оно в глубоком прошлом.
Котурны раздавил истоптаный каблук,
И хламом площадным, неизмеримо пошлым,
Искусство высшее заменено вокруг.
Хлам! Проще говоря — безделицы дрянные,
Где уличная грязь и вкусы площадные.

Светило! Возвратись, хотя бы лет на тридцать;
Феб, колесницу ставь скорее под навес;
Корм замеси коням и принеси папиться;
Потом продолжишь путь дорогою небес.
Для однодневок ты сияешь слишком ярко,
Им хватит фонаря и жалкого огарка».

Так скажем Солнцу мы. Но ежели приказа
И просьбы вашей не послушает оно,
Тогда что делать нам, любезный мой Томмазо?
Не думай! И тогда все нами решено:
Я, глядя на тебя, бокал свой поднимаю,
За славу пью твою и прочих призываю¹.

К теме «благородных котурнов» Томмазо Сальвини возвращается много раз, он говорит об этом, спорит с горячностью прежних дней и уже не ради себя самого, ставшего отныне зрителем (в 1906 году он отказался от заманчивого предложения американского импресарио Уилкинсона совершить шестое турне по Соединенным Штатам), но ради Искусства, искусства с большой буквы, которое он обожал, мучительно переживая его постепенный, неотвратимый упадок. Однажды в ответ на просьбу написать статью для журнала «Театрاليا» он из своего уединения в Дьеволе ответил издателю педогуяющим письмом:

«Дорогой синьор,

Действительно, я обещал статью для «Театрاليا», но до сих пор не выполнил обещания; что поделаешь?! Я не профессиональный писатель, я пишу, когда представляется случай и есть тема. Кроме того, я склонен больше критиковать, чем прославлять. Впрочем, Драматическое Искусство доведено до такого состояния, что им не стоит заниматься.

¹ Перевод Д. Самойлова.

Я говорю об отношении к Искусству: о выборе репертуара, о шарлатанской манере его исполнения; об убожестве и непристойности пьес; а более всего о лицемерной борьбе, которую ведут между собой актеры, авторы и спекуляторы. Я жил в иную эпоху, и в этом мое утешение! То было время, когда авторы еще не погрязли во французских сточных канавах [Сальвини, конечно, имеет в виду «пошады»]. Тогда они взывали к сердцу и уму, а теперь обращаются к низменным чувствам.

Выводить на сцену обнаженных жепщиц, защищать и восхвалять порок и преступление, — неужели, по-вашему, это Искусство? Не вернее ли сказать — разложение искусства? А порнографический язык, который царит сегодня, разве он не развращает нравы, не вредит воспитанию? Что же я могу для вас написать? Мне пришлось бы марать руки и наполнять уста ядом; а потому лучше мне пребывать в мире и провести последние годы жизни окруженным любовью и семейными радостями».

Любовь и семейные радости... Но не все было радостным. Еще одного сына, Цезаре, который был кавалерийским офицером, унесла безжалостная болезнь. Он умер совсем молодым. Это было тяжелым ударом для престарелого отца.

В 1907 году, по случаю восьмидесятилетия, Сальвини едва было не удостоили высшей почести — звания сенатора. Многие политические деятели и артисты ходатайствовали об этом, а больше всех Фердинандо Мартини. В ответ на колебания и сомнения Томмазо он писал ему:

«Дорогой и высокочтнный друг,

...так как живопись и скульптура имеют своих представителей в этой «Ассамблее», я не вижу, почему драматическое искусство не может быть в ней представлено в лице самого прославленного артиста нашего времени. Действительно, — и об этом я писал Дольфи, — я опасюсь предрассудков: но ведь это уже руины, и с каждым днем они все больше разрушаются, превращаясь в прах. Я сделаю все, что мне кажется уместным. И если не достигну успеха, то отнюдь не по недостатку доброй воли; как бы то ни было, ты будешь знать, что инициатива принадлежит мне; в случае неудачи побежденным окажусь я и твое самолюбие не пострадает.

Возвращаю тебе от всего сердца твои добрые пожелания и радуюсь случаю вновь заверить тебя в моей старинной дружбе.

Твой *Мартини*».

Напрасно надеялся Мартини, что время обратило предрассудки в прах, по крайней мере в отношении драматических артистов. Они

не сдавались. И косные «бонзы» итальянского сената, повинувшись обветшавшей, лицемерной формуле, отказались принять в свой круг актера. Фердинандо Мартини, бывшему министру и комиссару Эритреи, Гульельмо Дольфи, почтенному главе республиканцев Тосканы и всем остальным пришлось отступить. Кандидатура Томмазо Сальвини была отклонена.

Зато какими почестями был осыпан артист в связи с его восьмидесятилетием! Венки, медали, речи во флорентийском Палаццо Веккьо (21 декабря 1908 года) и в римском Кампидольо (январь 1909 года), где его приветствовал от лица народа синдик Эрнесто Натан, в то время как Вирджиния Марини обратилась к нему от лица товарищей по искусству со сцены театра «Арджентино».

В Палаццо Веккьо, в салоне Чинквеченто, Уго Ойетти произнес хвалебную речь. Вспоминая об этой торжественной церемонии, он двадцать лет спустя на страницах «Национе» дает живой портрет Сальвини в тот незабываемый день:

«Я вспоминаю, как Томмазо Сальвини сидел на возвышении между Паскуале Виллари и Исидоро дель Лунго под взорами тысяч флорентийцев, и при каждом взрыве аплодисментов он закрывал глаза, откидывая голову, словно от порыва ветра. Но когда он открывал их, мы видели, что они полны слез. Уже много лет, проведенных в уединении его прекрасного, уютного тихого дома среди книг, друзей, в окружении детей и воспоминаний, как он не слышал аплодисментов, аплодисментов, которые для актера значат больше, чем хвалебные статьи, и служат мерилом признания и славы. К концу моего выступления он был бледен, как мрамор, сказал мне потом Ядро. Он поднялся с усилием, опершись обеими руками о стол, и так стоял, величественный, возвышаясь над всеми, как в свои лучшие дни. Он начал говорить медленно и тихо, но постепенно его голос приобретал мощь и полноту и то богатство модуляций, которое от Москвы до Парижа, от Вены до Лондона, от Берлина до Нью-Йорка более полувека покоряло и захватывало толпы зрителей, даже не знавших нашего языка.

В тысячный раз на наших глазах происходило чудо, когда актер, забывая свои недуги и горести, вновь обретает силу и здоровье от контакта с публикой, от звуков рукоплесканий, словно бы могучий порыв зрителей вливал в него жизненный эликсир. Я не помню его слов, но звуки этого голоса, такого молодого и нежного, могучего, сдержанного и властного, до сих пор звучат в моих ушах и в моем сердце; никогда больше не придется мне услышать ничего подобного. Много лет спустя я рассказывал об этом Элеоноре Дузе. Она провела своим привычным жестом ладоней рук по лбу и сказала: «Вот

все, что остается от нас, актеров,— лишь эхо возгласа, вздоха, смеха, рыдания. Тень теней», — и долго, молча смотрела вдаль, словно забыв о собеседнике).

Человек, который «казался мраморным» в тот день в салоне Чинквеченто, жил полноценной духовной жизнью до последнего своего часа. Как раз в канун восьмидесятилетия Томмазо писал Ярро: «Завтра мне исполнится двадцать лет... в четвертый раз!» Это не было шуткой; так он чувствовал, иначе бы он так не написал.

Томмазо вступил в новый брак с Джени Биман, с которой его со времен Америки связывала старая дружба. Она была глубоко предана и верна ему и подарила ему последнего сына, Альфонсо. Вместе они выезжали в Торричеллу, где он возделывал виноградники для своего любимого вина, которое упорно именовал «бордоским». Август ежегодно проходил на вилле Валломброза, где собирались выдающиеся артисты и политические деятели. Во Флоренции Сальвини часто посещал салоны и театры и нередко проводил вечера в «Казино Боргези», знаменитом клубе на виа Пандольфини, еще поигрывая на бильярде, чемпионом которого в свое время был. Ему доставляло удовольствие в свои восемьдесят лет заключать пари и нередко побеждать молодых. Если же партия оканчивалась его поражением, ну что же, огорчаясь, он приговаривал: «Это годы виноваты; а то бы я еще показал!..»

В марте 1910 года его приглашают в Венецию на открытие памятника Густаво Модене в парке Джардини, а также почтить память великого учителя в «Театре Гольдони», который в дни его юности назывался «Сан Себастьяно». Он приезжает в город на лагуне, довольный тем, что родина замечательного артиста, вслед за Турином и Флоренцией, наконец-то искупила непростительное забвение памяти Модены в прошлом. В последний раз поднялся Томмазо на сцену, и, глядя на его помолодевшее лицо, казалось, что воскресала славная эпопея 1848 года. Речь его была посвящена урокам Модены, но ее скрытой целью было дать урок сценической речи современным актерам. То был приговор «невнятному бормотанию, сиплому шепоту, неразумительному мычанию, что, по утверждению некоторых, выражает любовь к правде и естественности». Он закончил патетическими словами:

«И мне кажется, что господь дал мне силы дожить до сегодняшнего дня именно для того, чтобы сказать вам — в память о нем, во имя любви к нему: Благодарю вас, синьоры, за честь, оказанную Тому, кто был мне даже не учителем, а отцом. Благодарю вас от имени всех, кто его видел, слышал, рукоплескал ему и кого он научил любить превыше всего на свете Искусство и Отчизну!»

Опустился занавес над жизнью, отдавшой великим идеалам. Она началась в четырнадцать лет на сцене, где он выступал вместе с Густаво Моденой, и завершилась в восемьдесят один год на сцене же речью в память о маэстро.

Но страсть, более того, пламенный культ искусства был огнем, бушевавшим в нем до последнего дня жизни.

Среди его записок одна волнует особенно. Она свидетельствует о том, что первый проект «Театро Стабиле Национале» (Постоянного Национального театра), народного, общедоступного, того пресловутого государственного театра, который в Италии по небрежности всех правительств так и не был создан, исходил от него, «осколка» девятнадцатого века.

Вот ее заглавие: «Доклад по поводу проекта о моральном, интеллектуальном и гражданском воспитании Народа» (Народ — с большой буквы).

Идея Сальвини такова:

«С первых шагов моей сценической карьеры, когда я вынужден был играть в амфитеатрах и на аренах Италии, меня не покидала мысль, что это Искусство не должно служить лишь мимолетным времяпрепровождением или случайным развлечением, а, напротив, должно считаться средством интеллектуального, морального и гражданского воспитания народа; средством общедоступным и приятным потому, что оно шире не навязывается, потому что оно привлекает и доставляет радость. Страсть к Искусству была тогда столь сильной, что часто люди знали наизусть стихи Альфьери, Мандзони, Сильвио Пеллико, Никколини, Маренко и даже давали сыновьям имена героев, созданных этими авторами.

Народ с религиозной сосредоточенностью слушал произведения наших поэтов, быть может, не всегда доступных его пониманию глубиной замысла или формой стиха, но он интуитивно воспринимал их и чувствовал сердцем.

Сколь велик был бы интерес зрителей теперь, когда они могли бы увидеть произведения более доступные по сюжету, написанные простым, понятным языком!

Я думал о великих преимуществах, которые принес бы показ благородных и высоких примеров, героических и патриотических дел; и как легко было бы излечить массы от низких и грубых вкусов, давая им возможность видеть интересные, образцовые спектакли. Тогда удалось бы отрывать их от пустой траты времени на игры в кабаках и разных подозрительных местах, давая взамен полезное развлечение.

У рабочего нет времени читать и заниматься самообразованием, ибо весь день он вынужден трудиться, добывая средства к существованию для себя и своей семьи, которой он хотел бы дать и образование. Сколько пользы принесло бы ему развлечение, доступное его карману, развлечение поучительное, которое если и не вполне доступно его пониманию и взглядам, то наверняка увлечет его детей, и они, воспитываясь, будучаясь на подобных моральных примерах, станут гражданами, трудолюбивыми работниками и бесстрашными защитниками родины.

Такова цель моего проекта, подсказанная долгим изучением человеческой природы.

Синьоры! Я подаю идею: пусть опытный архитектор поставит своей целью досконально изучить план, а опытный маэстро воздвигнет прочное здание!»

Дальше речь шла об условиях формирования четырех драматических трупп. Они должны были носить имена «наших классических поэтов»: Данте, Петрарки, Ариосто и Тассо; эти труппы могли бы поочередно, каждая по два месяца в году, играть в крупнейших городах Италии, получая субсидии от правительств и муниципалитетов. Сальвини останавливался на выборе репертуара, на ценах за билеты, которые должны быть «минимальными». Не последняя роль отводилась «добровольной, общественной подписке», о чем он говорит с большой горячностью: «Конечно, искусство не хлеб насущный и не утоляет голода, но зато оно дает пищу уму и душе; оно не обновит вашей одежды, но возвысит ваш дух. Это лекарство, которое оздоравливает кровь!.. Поверьте мне, синьоры! По сравнению с пользой, которую это принесет каждому, пожертвовать несколько сольди нетрудно. А каждое сольдо служило бы тысячам!..»

Но кто пожелал прислушаться к его словам? Кто захотел убедиться в том, что «каждое сольдо служило бы тысячам»? Его язык и стиль кажутся теперь старомодными. Кто поверит вечному рыцарю идеала?! У Италии есть другие заботы.

Седовласому старцу остается только удовлетвориться глубокой преданностью артистов и избранных душ. В этом он находит духовное утешение до самого своего последнего часа. Элеонора Дузе, будучи проездом во Флоренцию в 1914 году, просит разрешения посетить его, чтобы получить совет и благословение «идеи», которую она также лелеет и которая касается драматических актеров. «Моя мечта помочь, хотя бы втайне, кому-нибудь из моих товарищей по искусству...».

Сальвини поехал к пей на виа Роббиа. Придерживаясь, очевидно, разных точек зрения, но соглашаясь в основном, они долго об-

суждают проект, деталей которого мы точно не знаем, но на пути осуществления которого несомненно возникали непреодолимые трудности. Великая мечтательница шлет Сальвини взволнованное письмо:

«Я счастлива вновь выразить Вам свою преданность и благодарность.

Ваш вчерашний визит глубоко тронул меня.

Многие годы я восторженно преклонялась перед Вами. Вчера вечером, во время нашей беседы, этот восторг перед совершенством искусства стал еще глубже, ибо к восхищению искусством добавилось восхищение человеком.

Ваши слова были полны великодушия, мудрости, Вы давали мне добрые советы, Вы предостерегали меня со всей искренностью человека, который многое видел и умел добиваться, который щедро дарил, познал радость давать и благодарить, ничего не прося взамен, ни на что не надеясь.

Все это я увидела вчера вечером.

Пусть надежда, которая движет Вами, сегодня не оправдается, Вы не отбрасываете ее и не осуждаете, не огорчаетесь, если другие, иными средствами, иными путями и в иное время все же будут искать то, что... истинно, что, быть может, недостижимо, но что существует в таинственных недрах нашей жизни, то есть немого любви и доверия у каждого из нас, кто борется и страдает.

Еще раз благодарю Вас за то, что Вы с такой готовностью, теплотой и сердечностью посетили меня. Прошу Вас принять мое спасибо за то, что Вы одобрили *Идею*, хотя Вы и не разделяете моей уверенности, что вполне естественно, в способах ее осуществления, еще не проверенных и которых я сама еще хорошенько не знаю. Но я прилагаю и приложу все усилия, чтобы довести дело до конца.

Трудностей много и самых разных.

Я даю это обещание, чтобы снова подчеркнуть, как дорого мне было Ваше посещение: оно не только оказало мне честь, но усилило в душе моей надежду заслужить, быть может, через два года слова полного Вашего одобрения.

Сердечно Вас благодарю. *Элеонора Дузе*».

Его последним другом, последним хронологически, был англичанин Гордон Крэг, творец современной режиссуры. Никогда, быть может, двух людей не отличали столь различные вкусы. Но, несмотря на разницу взглядов (один веровал в господство актера, другой ценил превыше всего искусство постановки), они глубоко симпатизировали друг другу. В 1914 году Гордон Крэг поселился во Флоренции и в театре «Арена Гольдони» основал Школу театрального

искусства. Томмазо подарил ему свой гримировальный ящик и свое актерское зеркало. Крэг был в восторге. Он писал, что подарок не только сам по себе сокровище для школы, но тот факт, что Сальвини принес его собственными руками, делает его еще дороже: «Это все равно как если бы Вы написали у порога этой лаборатории поэму о благородстве великих людей, чье величие состоит в самоотречении, в том, чтобы считать себя простыми смертными, в желании быть наравне с самыми молодыми, с простыми людьми...»

А вот и другой случай. В октябре 1915 года во Флоренцию приехал Жак Копо, бывший тогда директором театра «Старая Голубятня». Желая представить его Сальвини, Крэг посылает остроумное и любезное письмо:

«Четверг, Октября 7, 1915.

Дорогой синьор Сальвини,

один из моих друзей горячо жаждет чести познакомиться с Вами, и если Вы скажете «да», то мне хотелось бы прийти к Вам вместе с ним и попробовать сделать с Вас несколько набросков карандашом.

Мой друг — француз, господин Копо; он директор маленького парижского театра, одержимый труженик; в нем есть нечто от Шекспира и нечто от Шерлока Холмса; но пусть он и не надеется, даже после знакомства с Вами, сравняться со мною в преданности Вам!

Синьорина Лис передала мне Ваши любезные слова, но боюсь, что я написал весьма глупую статью, которую придется сильно подправить. Я тотчас возьмусь за это.

Я хочу спросить, удобно ли Вам принять меня и господина Копо в любое время в субботу или в понедельник.

Будьте добры передать мой почтительный привет Вашей супруге.

Преданный Вам *Гордон Крэг*».

На конверте был следующий адрес:

«Томмазо Сальвини — Главе Европейского и Американского Театра». Прочитав это, старик не без горечи улыбнулся, а когда его друг пришел к нему в сопровождении господина, слегка похожего на Шекспира и слегка на Шерлока Холмса, он воскликнул: «Ну и времечко выбрали вы, мой дорогой!»

Гордон Крэг и Жак Копо, англичанин и француз, — даже будь это просто случайностью, — в год, когда Италия вступила в войну на стороне Англии и Франции, были последними из тех, с кем Томмазо мог еще говорить о театре. Впрочем, говорить о театре теперь для него было словно вспомнить о прекрасном сне. Начиная с мая месяца все его письма посвящены вспыхнувшей войне. На фронте

его сын Марио и пятеро внуков. До последних дней жизни он ведет с ними оживленную переписку, и письма его полны веры, волнения и тревожных вопросов.

«Шесть членов моего семейства находятся под ружьем,— пишет он одному журналисту,— и душа моя постоянно в тревоге. Будь я моложе и будь у меня силы разделить их опасности, я был бы спокойнее». Дух Рисорджименто оживает в нем со всем пылом сорок восьмого года, и он убежден в победе Италии, «ибо за нами право и справедливость».

Но возраст! Да и силы уже не те... Он отметил день святого Томмазо, по двадцать первого декабря 1915 года за большим семейным столом все было не так, как прежде: слишком много оставалось пустых мест. Первого января 1916 года ему должно было исполниться 87 лет.

Самый жизнерадостный из друзей его старости, «озорник», душа всех празднеств этого дома, Ренато Фучини, грустно писал из Дьянеллы: «Это военный год, дорогой Томмазо, это адский год, который уничтожает и сметает все лучшие чувства. Вот почему я забыл поздравить тебя в день твоего святого. Прости меня и прими вместе с рождественскими и новогодними пожеланиями запоздалые поздравления с именинами от твоего старого, но в нашей дружбе вечно молодого друга Ренато Фучини».

Сальвини отвечает ему двадцать девятого декабря. Он передает поздравления Нери Танфучо и говорит о тяжком унынии, в которое ввергла его война: «И это называется жить? Я никогда не думал, что короткие оставшиеся мне дни я проведу в таком мучительном состоянии. Проклятие кайзеру, Францу Иосифу и всем заштычкам этой бойни! Прости мне этот крик души! Пусть 1916 год станет для тебя и для твоей супруги предвестником следующих пятидесяти лет (но не более), исполненных счастья и всяческих благ...»

«Короткие оставшиеся дни...». Эти слова, пропизанные глубочайшей печалью, оказались пророческими. Двадцать девятого декабря он еще раз поднялся по ступеням «Театра Никколини», чтобы присутствовать на спектакле Ферруччо Бенини. Весь день тридцатого прошел как обычно. Но утром тридцать первого, когда камердинер принес ему в кровать кофе, у него внезапно начался приступ уремии. Прибыли врачи. Состояние было тяжелым, но не безнадежным. Вскоре он почувствовал себя лучше, заговорил о своем завтрашнем дне рождения, а в полдень даже с удовольствием поел и потом уснул.

У его постели дежурила его жена Дженин и дочери Эмилия и Элиза. Когда приблизился вечер, они внезапно увидели, что он стал

недвижим и ужасающе поbledнел. Они приблизились к его изголовью: он уже не дышал. После приступа уремии наступил паралич, и сердце его перестало биться.

Он отошел в вечность незаметно, не сознавая перехода. «Это кончина человека, — писал Доменико Олива, — который честно потрудился и хорошо завершил свой день».

Он скончался, когда истекал первый год войны. Его жизненный цикл завершился, когда истекла идеальная точности законов эстетики, в канун его восьмьдесят седьмой годовщины.

В «его» первое января, когда из Америки, где еще ничего не знали, прибывали поздравительные телеграммы, было вскрыто завещание.

Он велел похоронить себя скромно, без всякой пышности, без вешков и пальмовых ветвей; он не хотел, чтобы его одевали, «согласно пелену, принятому нынче обычаю», но чтоб его просто завернули в простыни, на которых он умрет. Его должны положить в могилу, которую он заранее приготовил для себя на Монте Алле Крочи рядом с семейной часовней. Свинцовый гроб, в котором покоится теперь его прах, он сам давно заказал по своему размеру. На гробнице он велел вырезать: «Томмазо Сальвини — актер — XIX век».

Кроме всего того, что он завещал и оставил в дар муниципалитету Флоренции, он передавал ему весь свой архив и полученные подношения, а также мраморный бюст Витторио Альфьери.

Завещание оканчивалось словами: «Я умираю с верою во Христа, чьим заповедям всегда старался следовать. Я прошу Всемогущего о процветании моей Родины, как политическом, так и моральном, и да пребудет она образцом благородства и справедливости для других наций».

Перечитывая сегодня эти слова, мы, его внуки, оплакиваем его еще горше.

Приложения

САЛЬВИНИ В РОССИИ

Прочитав книгу, написанную в духе великого артиста, читатель, возможно, посетует, что гастроям Томмазо Сальвини в России посвящено относительно немного страниц. Правда, страницы эти говорят о большом успехе гастролей, и автор приводит полностью слова К. С. Станиславского из его книги «Моя жизнь в искусстве», посвященные Отелло — Сальвини.

О великом итальянском трагике существует большая пресса. Каждый его приезд русские театральные критики широко освещали. Некоторые деятели театра и писатели, как, например, Станиславский и Вересаев, много лет спустя вспоминали о спектаклях Сальвини. Достаточно сказать, что Станиславский до последних лет жизни в беседах с учениками, когда хотел привести яркий, убедительный пример подлинности сценической жизни актера, искусства переживания, перевоплощения, обращался к творчеству Сальвини.

Ниже, как приложение к книге Чельсо Сальвини, нами приведены несколько наиболее интересных рецензий, статей, высказываний об игре Томмазо Сальвини, принадлежащих перу русских авторов.

Но прежде нужно остановиться вкратце на некоторых неточностях в главе XXV, а именно в статье А. Амфитеатрова, которую широко использует автор книги. Дабы избежать утомительных ссылок и не запутать читателя, было принято решение исправить эти досадные неточности в тексте. Скажем только о главной ошибке. Амфитеатров, а вслед за ним и автор неверно датируют четвертый приезд Сальвини в Россию, относя его к 1891 году. Сальвини в этом году в России не был. Точная хронология гастролей следующая: 1880 год — Одесса; 1882 — Петербург и Москва; 1885 — Харьков, Саратов, Таганрог; 1900 — Петербург и Москва; 1901 — Москва и Петербург. В газете «Россия» (№ 415 за 1900 г.) тот же Амфитеатров, под псевдонимом «Old Gentleman», писал, что Сальвини приехал в столицы спустя 18 лет после первого появления там. Цитирую дословно: «Точный промежуток: 1900—1882 = = 18 годам». О том же пишут А. Суворин, Ю. Соболев и другие авторы. Видимо, статья, на которую ссылается Чельсо Сальвини, была написана Амфитеатровым в Италии, куда он уехал после революции, и с годами память ему изменила. А может быть, ошибка вкралась по другой причине. Сказать трудно.

Так как оригинала статьи Амфитеатрова пока обнаружить не удалось, было принято решение исключить из текста нагромождение ошибок, дав в послесловии пояснение. Сделаны также необходимые уточнения в других главах книги. Кроме того, незначительным сокращением подверглись не представляющие интереса для широкого читателя длинные перечни посредственных и давно забытых пьес.

Е. Можаровская

ВЕЛИКИЙ ТРАГИК

(отрывки)

[...] Декорации были просты, но делал их художник, а не мастеровой, ибо они дышали Венецией, и ни одна черта не нарушала венецианского впечатления... Сначала, слушая разговор Яго и Родриго, я желал только дознаться — поэт или мастеровой возвращал Отелло на почву Италии: как только оказалось, что поэт, т. е. такой человек, который чувствует и передает тип лица, то я на этот счет совершенно успокоился...

Актер, игравший Яго, был далеко не трагик — но с первого раза видно было, что он человек умный. Ни злодейской выступки, ни папушенных бровей... ничего подобного. Это был просто человек лет тридцати, продувная итальянская бестия, с постоянно юмористическим оттенком в обращении с Родриго — этим загулявшим совсем синьором, — готовый сам загуливать с ним, только, конечно, не на собственный счет, шатавшийся с ним по всем возможным albergo, trattoriaм и темным кьяссо, — an Ruffian, — как зовет его Брабанцио. Когда он заговорил о мстительном чувстве своем к Мавру, в его речах послышался самый искренний, но опять-таки несколько не напряженно трагический тон итальянской прирожденной вендетты [...].

Яго рос не как трагик, а как умный актер с каждым шагом в разговоре с Родриго — умел ловко и жизненно выставить все итальянские стороны характера. Сцена с Брабанцио — стариком, который только что сорвался как будто со стен галерей портретов праотцев владельца одного из итальянских палаццо, прошла так же благополучно, т. е. в нее можно было поверить как в настоящее, совершившееся событие...

Но вот перемена декорации — и показался сам Отелло. Гром рукоплесканий приветствовал трагика... Флоренция уже знала его — но если б и не знала, то есть такие наружности и такие *входы*, при которых рукоплескания совершенно понятны. Изящнее, величавее и стройнее наружности я еще не видывал — это было нечто среднее между испанским ростом Каратыгина и очень средним Мочалова — на гримированной по условиям роли физиономии ярко сверкали огненные глаза — и, кроме того, это была не безобразная физиономия хамита-негра, а открытая, благородно-спокойная и, несмотря на зрелый возраст, прекрасная, хотя бронзовая физиономия

семита-мавра. В поступи, в движениях видна была исполненная сознания достоинства простота сына степей, соединенная с образованностью средневекового итальянского генерала. Костюм его был великолепен; — яркие цвета Востока играли в нем значительную роль, но между тем это был не турок, не араб, а венецианец, сохранивший только некоторые из привычек Востока в манере *одеваться*...

[...] Так уже надоели мне разные Отелло, появляющиеся с громом и треском, что на меня довольно сильно подействовала простота Сальвини... В разговоре его с Яго, с Кассио было такое отсутствие желанья напрашиваться на рукоплескания, а в разговоре с Брабанцио — такая почтительная и достойная зрелого человека вежливость к оскорбленному им старику, — что цивилизованный уже Мавр и много испытавший вождь являлся в нем очевидно и ярко...

[...] Я, однако, с нетерпением стал ожидать знаменитого объяснения перед сенатом. Вот выступил и Отелло: странно — но он не произвел тут на меня впечатления — несмотря на все удивительные, то мелодические, то металлические звуки его голоса... Мне все казалось, и доселе еще я думаю, казалось верно, — что *так* можно и, пожалуй, должно читать октавы Тасса, но не эту задумчивую исповедь, представляющую собою один из венцов шекспировского драматического лиризма, исповедь, в которой все правда — и простота тона и обилие восточных метафор. Одно было хорошо, что Сальвини тут не ярился, как ярился другие Отелло...

[...] Но не только уже мало впечатления, а впечатленне дурное произвела на меня сцена с Дездемоной, перед уходом. Зазвучали какие-то приторные, слишком юношеские ноты...

[...] Акт кончился. Мы с Иваном Ивановичем молча вышли из *posti distinti* и молча же пошли в театральную кофейню, салнее и грязнее которой едва ли найдется где-либо другая в целом мире, исключая опять-таки Флоренцию, — ибо кофейня театра Боргоньесанти еще краше этой.

[...] — А что ж Сальвини, — спросил я не уходя.

— Ничего: посмотрим! — отвечал Иван Иванович... — Мне что-то доброе сдается.

— И мне, — сказал я.

В задний план сцены уже колотили что есть мочи чурбанами, что обозначало пальбу из пушек, когда мы вошли, — значит, прибыли корабли в Кипр. [...] Явился Отелло, и я был опять поражен его паружностью и новой костюмировкой, — уже совсем воинственной, но опять изящной без изысканности. Несколько слов к Дездемоне были сказаны так душевно и так мелодически, звучали такой пламенной страстью, что все вместе оправдывало увлечение молодой ве-

недвандки пятидесятилетним сыном степей, бурь и битв... Он был чудно хорош с своим коричневым лицом, с высоким, изрытым морщинами челом под чалмою, обвивавшей блестящий стальной шлем, с своими пламенными глазами, в белом плаще, из-под которого сверкали латы... Толпа снова встретила его взрывом — и в самом деле, так просто-величаво умеет входить только он...

[...] В представлении, которое я описываю, все шло очень живо, благодаря художественной натуре итальянцев и какому-то доброму гению, внушившему актерам играть Шекспира, как они играют своего *immortale Goldoni*. Самая драка Монтано с Кассио вышла отлично, вышла так, что могла разбудить Отелло, вырвать его из объятий его обожжаемой Дездемоны.

Явился сам — и это появление самого действительно могло заставить *прилипнуть язык к гортани*. Вы знаете, что немногоречив тут Отелло, но немногие речи его были поистине грозны, — а лучше всего, что и появление и речи вовсе не рассчитывали на эффект. Старый венецианский генерал *задал страху* своим подчиненным, и только, — но все поверили тому, что он задал им страху. И вновь мелодически-страстные тоны, но в которых звучало еще не стихшее раздражение, раздались при появлении Дездемоны... Я уверился, что всего этого нельзя было *сделать*, что это рождено вдохновением — что сей господин играет, но удачному выражению Писемского, — *нервами, а не кровью*.

Иван Иванович взял меня под руку по конце второго акта (что означало у него особенное, лирическое расположение), и мы опять направились в кофейню.

— Ну-с!.. — сказал он, поглядевши на меня с торжеством.

— Да-с, — отвечал я ему, не употребивши даже обычного между нами присловья, что *Nuss* по-немецки значит орех.

Этим разговором мы и ограничились...

[...] По обыкновению, выпущены были первые сцены третьего акта — и он начал был прямо с разговора между Дездемоной, Эмилией и Кассио. Отелло вошел опять в новом, т. е. домашнем костюме и без чалмы — так что тут только можно было вполне оценить всю выразительность физиономии Сальвини. Да и зачем Отелло будет носить чалму у себя в комнатах?.. Ему предстояла тут огромная задача: провести в разговоре с просящей за Кассио Дездемоной тревожную ноту странного чувства, заброшенного в его душу замечанием Яго: «Это мне не нравится». Обыкновенным нашим трагикам это очень легко — они *ярятся* с самого начала, ибо понимают в Отелло одну только дикую его сторону. Но Сальвини показал в Отелло человека, в котором дух уже восторжествовал над кровью, — которого

любовь Дездемоны замирила со всеми претерпенными им бедствиями... У него как-то нервно задрожали лицо и губы от замечания Яго, и только нервное потрясение внес он в разговор с Дездемоной, — он еще не сердился на нее за ее докучное и детское приставанье к нему, он порой отвечал ей только как-то механически, и было только видно, что замечание Яго его не покидает ни на минуту... Но не знаю, как чувствовали другие, а по мне пробежала холодная струя... Звуки уже расстроенных душевных струн, но не порывистые, а еще тихие послышались в восклицании: «Чудное создание... проклятие душе моей, если я не люблю тебя... а если разлюблю, то снова будет хаос»... Вся безрадостно до встречи с Дездемоной прожитая жизнь, все те чувства, с которыми утопающий хватается за доску — за единственное спасение, и все смутное сомнение послышались в этой нервной дрожи голоса, виделись в этом мраком скорби подернувшимся лице... И потом, в начале страшного разговора с Яго, он все ходил, сосредоточенный, не возвышая тона голоса, и это было ужасно... Времени там только вырывались полувопли... Когда вошла опять Дездемона, — все еще дух мучительно торжествовал над кровью, — все еще хотелось бедному Мавру удержать руками свой якорь спасения, вшиться в него зубами, если изменят руки... О! только тот, кто жил и страдал, поймет эту адскую минуту последних, отчаянных, неестественно-напряженных усилий удержать тот мир, в котором душа прожила блаженнейшие сны!.. Ведь с верою в него расстаться тяжело и не скоро расстанешься: даже в полуразбитой вере еще будет слышаться глубокая, страстная нежность... Она-то, эта нежность, но соединенная с жалобным, беспредельно грустным выражением, прорвалась в тихо сказанном «Andiamo!» (Пойдем) — и от этого тихого слова застонала и заревела масса партера, а Иван Иванович судорожно сжал мою руку. Я взглянул на него. В лице у него не было ни кровинки...

— Он, он!.. — шепнул мой приятель с лихорадочным выражением.

— Кто он?..

— Мочалов!..

Да, это точно был *он*, наш незаменимый, он в самые блестящие минуты... Мне сдавалось, что сам пол дрожал первически под шагами Сальвини, как некогда под шагами Мочалова.

Мы ждали его снова, слушая, впрочем, Яго и Эмилию... ибо таково свойство артистической игры, что она вводит человека во всю драму как в нечто живое.

Когда он явился с словами: «Ahi! donna infida»... это был уже другой человек. Процесс совершился в душе... яд вошел в нее... и что было в этой сцене с Яго, — как от стонов разбитого сердца и мрачной сосредоточенности перешел он к тому воплю и прыжку разъяренного

тигра, с которыми душит он Яго, как все усиливались и усиливались эти ярые вопли, этот звериный рев, — этого словом передать нельзя. Все в театре приковалось взорами к актеру... все следило за ним жадно, не переводя дыхания... Он мучил нас по всей своей воле, не давая отдыху, — до той минуты, когда они с Яго упали на колена, произнося клятву. И как они упали на колена! — Как естественно и вместе как итальянски-художественно!.. Всюду была красота страсти и страдания — то идеальное преобразование, которое, бывало, из малого Мочалова делало какой-то гигантский призрак.

После этой сцены можно было актеру *упасть*, и он все-таки остался бы высоким актером, — но гениальные натуры создают роль целью... И в сцене с Дездемоной, в ласкании ее руки, волнебник нашел в своей натуре средство терзать сердца зрителей. Что это было такое? Наполовину человек, глубоко разбитый, наполовину тигр, притаивающий тщетно свою ярость и раздражающийся наконец всем неистовством в вопросах о платке... А главное — главное, что впечатление не прерывалось, что одна и та же струя пробегала по игре в течение целого акта, держала вас под таким влиянием, что порою решительно захватывалось дыхание! Что это все, одним словом, не *делалось*, не сочинялось, а рождено было одним бурным вдохновением...

Мы вышли какие-то отуманенные... Иван Иванович не пошел даже в буфет — и мы ходили с ним по коридору, ни на кого не смотря, никого не замечая и даже не передавая друг другу своих впечатлений... Что тут комментировать... Дело было совершенно ясное и простое. Волканическая натура, в соединении с высокой артистичностью, может делать чудеса — и такое чудо пронеслось перед нами, обвеяло нас каким-то знойным и бурным дыханием. В голове бывает, коли вы хотите, какой-то чад в подобные минуты — по то, что видится сквозь этот чад, право, дорожке многого, видимого в обыкновенном расположении нашем... Странно! но, ходя, я думал уже не о Сальвиши, я думал о Шекспире...

[...] Все человеческое уже исчезло в Отелло в IV акте: походка тигра или барса, судорожные движения; глаза, налившиеся кровью, сухие и разбитые тоны в голосе — вот что заменило прежнее благородство, прежнее величие, прежнюю страстную нежность... Но и тут соблюдена была удивительная психологическая последовательность. Не с самого начала акта явился таким великий артист... Когда он вошел — видно было только, что прежний человек в нем разрушился; на физиономии его, судорожно подергивавшейся, обозначались следы таких мук, которые поистине могут назваться *нездешними* и после которых душа, кажется, должна уничтожиться... Но когда Яго довел

разговор до своего адского и циничского рассказа, тогда можно было убедиться, что есть муки еще злее, еще ядовитее виденных. Сальвини не повалился тут на пол в судорогах — как делают это другие трагики, как делал — и иногда удивительно делал Мочалов, — он только схватился руками за стол и припал к нему грудью с диким ужасным воплем, в котором слышались и физическая боль ломающегося сердца, и рев кровожадного тигра, и вой голодного шакала, и вместе с этим стои человека. Затем — человек обратился в зверя, — и опять с массою зрителей сделалось то же, что было в третьем акте, т. е. до самого конца четвертого акта волшебник держал нас под своим влиянием, не давал ни на минуту анализировать себя, потому что сам не отдыхал ни на минуту. Только и можно было остановиться, вздохнуть после минуты, когда он бьет Дездемону...

[...] Пятый акт был начат сценою песни об иве. Такова уж поэзия этой глубоко меланхолической сцены, что в ней преобразилась и наша Дездемона... У пес как-то смягчились резкие горловые акценты и подернулись северным туманом грусти яркие черты лица... Дездемона отпустила Эмилию и легла. Сказать, что мы ждали появления Отелло, было бы в высшей степени неверно. Шекспировская трагедия и Сальвини захватывали под свою власть душу, как настоящая правда жизни... Ждать того или другого лица можно только тогда, когда представлению не подчиняешься, а мы, да и вся масса, подчинились тут ходу драмы.

Я и забыл сказать, что нестрая толпа, наполнявшая партер, преследовала уходящего в четвертом акте Яго энергическими, хотя шепотом произносимыми восклицаниями: «Scelerato! Bestia!» (Злодей!! Животное!!)

Теперь только, когда я описываю впечатления, приходит мне в голову вопрос: прерывалось ли у трагика во время антракта его первое настроение и, припоминая покойного Мочалова, который во время антрактов мрачно и молча сидел или ходил один, вдали от всех, с судорожными движениями, — думаю, что нет...

Прервавши, хотя и на минуту, душевный процесс — пусть это процесс и воображаемый и представляемый, — нельзя было войти таким, каким вошел Сальвини. В театре опять настала мертвая тишина...

Видно было ясно, что яд уже окончательно совершил свою работу над душою Отелло... Искаженный, измученный, разбитый и вместе неутомимый, подошел он к постели тихой походкою тигра и остановился. Опять страсть обманутая, но безумная страсть прорвалась какими-то жалобными, дребезжащими тонами. Все тут было — и язвительные воспоминания многих блаженных почей, и сладострастие

африканца, и жажда мщения, жажда крови... Одну из этих сторон душевного настроя выразить нетрудно — но выразить их все, выразить то, что Шекспир сам хотел сказать последним поцелуем, который дает Отелло своей Дездемоне, — для этого надобно быть гением...

[...] Обо всем пятом акте — после первого представления только и можно было сказать, что это все было — правда, — и что эта правда захватывала у зрителей дыхание до той самой минуты, когда Отелло рассказал о том, «как собака турок осмелился бить христианина, как он схватил его за горло и зарезал... Così!» (Так!) — перехватил себе мечом горло и, захрипев смертельным стоном, потянулся, шатаясь, к постели Дездемоны...

Ни восторгаться отдельными моментами, ни анализировать — в первое представление было положительно нельзя...

Можете ли вы, в первый раз слушая какой-либо квартет Бетховена или Шумана, восхищаться отдельными ходами? Нет — потому что вас покоряет целостность непрерывного впечатления...

Истинно артистическая игра — та же музыка! В ней постоянно ведется один ход, и он-то сплавляет, сплачивает впечатление.

И потому ничего не анализировали мы с Иваном Ивановичем в эту ночь, сидя в кафе *Piccolo Elvetico* — на площади собора...

Статья «Великий трагик» была впервые опубликована в журнале «Русское слово» (1859, № 1). Текст дается по изданию: Аполлон Григорьев. Воспоминания и статьи, М.—Л., «Академия», 1930, стр. 218—287.

К. С. Станиславский

«ОТЕЛЛО»

...Оказывается, его [Сальвини] Отелло — совсем не Отелло, а Ромео: он ничего не видит, кроме Дездемоны, он ни о чем другом не думает, как о ней, он верит ей безгранично, и мы недоумевали, как может Яго превратить этого Ромео — в ревнивца Отелло. Как дать почувствовать силу воздействия Сальвини! Буду говорить образно: это легко.

...Творчество Сальвини на сцене — бронза, монумент. Одну часть ее ...он точно отлил в монологе Сената. В остальных картинах и актах он отливал другие составные части. Сложенные вместе, они создали монументальный памятник человеческой страсти. Ревность,

сложенная из любви Ромео, безграничного доверия, оскорбленной любви, благородного ужаса и негодования, бесчеловечной мести... Но мы не знали, что все эти слагаемые так ясны, так определены, так ощутимы и поддаются исследованию. Сальвици показал каждую часть отлитой бронзы, а раньше они казались нам такими расплывчатыми, неуловимыми, неясными, точно растворенными в прозрачном эфире нашей мечты. И сколько непередаваемых, новых, еще более глубоких и неясных ощущений и воспоминаний породила эта тяжелая грубая бронза.

Отелло Сальвици — монумент, памятник, закон на вечные времена, который изменить нельзя.

К. Д. Бальмонт как-то сказал: «Надо творить навеки, однажды и навсегда!»

Сальвици творил именно так: «навек, однажды и навсегда».

Приотворив на мгновение ворота рая в монологе перед Сенатом, показав на одну секунду, при встрече с Дездемоной, до какой доверчивости, мальчишеской влюбленности может дойти большой, мужественный, уже не молодой солдат, — Сальвици умышленно, на время, приотворил райские двери своего искусства. Он сразу и на всю жизнь заслужил наше доверие, и мы с жадностью набрасывались на те места и слова роли, которые приказывал нам заметить и запомнить Сальвици.

Лишь в одном месте он на секунду подступил к нам, очевидно, для того, чтобы наше внимание не ослабевало. Это было в сцене на Кипре, где он расправлялся с Кассио и Монтано. Он так страшно смотрел на них своими огромными глазами, он с такой чисто восточной легкостью и быстротой выхватил свой изогнутый ятаган и взмахнул им, блеснув в воздухе, что мы сразу поняли, как опасно с ним шутить, и то, что Отелло «этими руками, с семи лет до нынешнего дня, на лагерных полях привык работать».

Мы поняли также, почему «изо всего, что в мире происходит, он говорить умеет лишь о войнах и сражениях...».

Начался третий акт. Самая банальная оперная декорация — старого типа Большого театра. Все это разочаровывало, пока Сальвици не вышел на сцену, чтобы любоваться своей Дездемоной, шалить, нежиться с ней. То казалось, что это играют юнцы, влюбленные друг в друга, то это был старик, с отцовской нежностью ласкающий, приглаживающий волосы своей внучки, то это был добряк-муж, созданный для того, чтобы его обманывали женщины. Ему так не хочется заниматься делами и расставаться с Дездемоной... Они так долго прощались, говоря при этом глазами и какими-то кабалистическими знаками влюбленных о своих неведомых нам секретах. И потом,

когда ушла Дездемона, Отелло продолжал смотреть ей вслед, так что бедному Яго не легко было отвлечь внимание генерала от молодой супруги и перевести его на себя. Казалось, что сегодня Яго ничего не добьется от Отелло, который слишком был наполнен любовью к Дездемоне. Искоса поглядывая на деловые бумаги, лениво поигрывая гусиным пером, Отелло был в слишком хорошем расположении духа, чтобы вникать в скучные дела. Ему хочется бездельничать, вот он и болтает с Яго.

Видали ли вы, как генерал балагурит от нечего делать со своим денщиком? Этот близкий к домашней жизни человек посвящен во все тайны своего господина. С ним не церемонятся, но в то же время нередко от него выслушивают его мнения или советы; правда, нередко больше для забавы. Генерал Отелло также любил пошутить в свои веселые минуты со своим добрым, верным, влюбленным в него Яго, близким человеком к дому. Отелло не знал, что имеет дело с сатаной, который его ненавидит и жестоко мстит ему.

Первые намеки Яго на неверность Дездемоны искренно смешат Отелло — Сальвини. Но это не пугает Яго; у него свой план, ведущий жертву по ступеням вниз в самое некло ревности. Сначала Отелло, точно наткнувшись на мысль, которая не приходила ему в голову, на минуту опешил, но тотчас одумался, так как ему самому стало смешно его недоумение. Невероятность предположения приводит его даже в еще лучшее расположение духа, хотя бы потому, что именно с ним этого не может случиться, — ведь Дездемона так чиста. Однако Отелло, сам того не зная, уже стоит ступенькой ниже, ближе к своей гибели, и это дает возможность Яго толкнуть его дальше. Над новым предположением Яго о Дездемоне Отелло задумался дольше и серьезнее, так как оно показалось ему возможным, реальнее. На этот раз ему труднее было отогнать навязанную мысль и вернуться к прежнему блаженному состоянию. Зато, когда Отелло удалось это сделать, он с еще большей жадностью ухватывается за свое пошатнувшееся было счастье, которое чуть не ускользнуло от него. Далее перед Отелло выросло еще более возможное предположение. Едва он отравился им, как Яго преподнес ему новый весьма вероятный факт, а за ним и логический вывод, от которого некуда было скрыться. Подозрение начинало уже перерождаться в подлинную веру, не хватало лишь вещественного доказательства. Эту лестницу, по которой, на глазах у зрителей, Сальвини — Отелло спускался с высот блаженства в низины пагубной страсти, Сальвини делал с такой четкостью, неумолимой последовательностью и неотразимой убедительностью, что зритель видел все изгибы страдающей души Отелло и всем сердцем сочувствовал ему.

Новая встреча с Дездемоной вызывала в нем уже не прежнюю радость, а мучительное раздвоение. Если все — ложь и ты так прекрасна и чиста, то я преступник перед тобой, я буду каяться и любить тебя в десять раз больше. Но если правда, что говорит Яго, и ты так же лжива, как и прекрасна, и лишь скрываешь свое душевное уродство небесной красотой, тогда ты — гадина, какой не родил свет, и я обязан раздавить тебя. Где, в чем найти ответ на этот вопрос, который необходимо разрешить скорей, сейчас. Хочу расцеловать и боюсь замараться; хочу любить, а должен ненавидеть. Вот это нарастающее и нарастающее сомнение Сальвини — Отелло доходит до таких размеров, что за него становится страшно. Больно смотреть, как, к удивлению Дездемоны, он с гадливым чувством отскакивает от нее, когда она пыталась обнять его и прикоснуться к его больной голове. И тотчас после этого Отелло уже кается и хочет загладить вырвавшийся у него оскорбительный порыв. Он удешевляет нежность, тянется к Дездемоне, чтоб, как и прежде, прижать ее к груди. Она подходит, но снова он сомневается и порывисто останавливает ее, чтобы еще раз проверить, не обманывает ли она его. Отелло бежит от нее или, вернее, от своей внутренней борьбы и душевного раздвоения. В следующем явлении Отелло — Сальвини выходит на сцену как бы с раскаленной внутренностью, точно ему в сердце налили расплавленную лаву; тело его горит, он страдает не только нравственно, но и физически; он ищет выхода, чтоб уйти от боли. Он мечется, он набрасывается на все, что могло бы утолить боль; он плачет, как юноша, прощаясь со своим полком, с боевым копом, с пушками и бранной жизнью; он пытается словами определить ту жгучую боль души, которую и мы — зрители — вместе с ним переживали. Ничто не помогает. Отелло ищет утешения боли в мести, он набрасывается на единственную жертву, которая стоит перед его глазами; он швырнул Яго об пол и одним прыжком бросился на него, придавил к полу, снова вскочил, занес ногу над головой, чтобы раздавить его, как змею, но тут же замер, сконфузился, отвернулся и, не смотря на Яго, сузил ему свою руку, поднял его с земли и сам бросился на тахту, повалился на нее и заплакал так, как ревет тигр в степи, когда теряет свою самку. В эти минуты родство Отелло — Сальвини с тигром становится очевидным. Я понял, что и раньше, при объятиях с Дездемоной или в кошачьих изысканных манерах при витневатой речи в Сенате, в самой походке его я угадывал в нем какие-то элементы хищника. Но этот тигр мог превращаться в ребенка; он чисто по-детски умолял Яго спасти его от дальнейших мук, дать ему убедиться — пусть даже в самом худшем, — лишь бы на чем-нибудь остановиться и перестать сомневаться.

Клятва о мести превращается у Отелло — Сальвини в рыцарский обряд посвящения; можно подумать, что это престолоносец клянется спасти мир от поругания человеческой святости. В этой сцене Сальвини монументален.

С остервенением радуется Отелло убедительности доказательства — платка в руках Кассио. В этом есть какое-то разрешение мучительного для него вопроса, и ставится точка. Мы видим, чего стоит ему сдерживаться после принятия окончательного решения. Нет-нет — и он прорывается. Так, в сцене с Эмилией он не мог сдержать своей руки и одним тигриным жестом чуть было не вырвал кусок мяса у этой сводни, которая была в его глазах одной из главных виновниц. Еще труднее ему было удержаться в присутствии посла из Венеции Лодовико: мы видели, как накипавшая лава поднималась внутри к горлу и к голове, пока не произошла катастрофа. Он в первый раз ударил ту, которую обожал, а теперь ненавидел больше всего па свете.

Не берусь описывать, как Отелло — Сальвини крался к спящей Дездемоне в последнем акте, вдруг пугался собственного плаща, тяпущегося за ним, как он любовался спящей, как он пугался и чуть было не бежал от своей обреченной жертвы. Были моменты, когда весь театр, как один человек, приподнимался с места от напряжения внимания. Когда Сальвини — Отелло давил горло своей любимой, чтоб прекратить ее дыхание, когда он бросался на Яго и одним взмахом ятагана клал его на месте, — я снова чувствовал бенгальского тигра, не уступавшего ему в порывистости, ловкости, энергии. Но когда Отелло узнал о своей роковой ошибке, он сразу превратился в растерянного мальчика, точно впервые увидавшего смерть. А после слов, произнесенных им перед собственной казнью, в нем снова говорил и действовал солдат, который привык всю жизнь встречаться лицом к лицу со смертью и не боится ее в последнюю минуту своей жизни.

Как все показанное и сделанное Сальвини — просто, ясно, прекрасно и огромно!

Не знаю, так ли понимал Сальвини своего Отелло. Но я его хотел видеть таким или, вернее, я бы сам хотел сыграть такого Отелло.

Материалы к главе «Отелло», не вошедшие в окончательную редакцию книги «Моя жизнь в искусстве», печатаются по изданию: К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 415—419.

В. В. Вересаев
САЛЬВИНИ — ОТЕЛЛО

В конце, кажется, девяностых годов в Петербург прпезжал знаменитый итальянский трагик Томмазо Сальвини¹. В то время ему было уже семьдесят лет. Я видел его в «Отелло». Спектакли шли в Александрийском театре; остальные роли исполняли артисты этого театра (Дездемону — В. Ф. Комиссаржевская). Я видел Росси, видел Барная — столь же, как Сальвини, прославленных европейских трагиков. Какими они показались крохотными в сравнении с Сальвини! Здесь душа сразу, без минуты колебания, сказала: «Вот это — гений!»

Сальвини играл по-итальянски, остальные актеры — по-русски. Я взял с собою дешевое суворийское издание «Отелло» и, когда говорили партнеры Отелло, читал по книжке вперед то, что должен был сказать Отелло; когда же начинал говорить он, — слушал и смотрел в бинокль: хотелось поимать каждое его слово. И сколько же я из-за этого потерял!

Шло третье действие. Отелло требует от Яго доказательства неверности Дездемоны. Яго рассказывает, как однажды ночью он спал на одной постели с Кассио:

Вот слышу я — он говорит сквозь сон:
«О ангел Дездемона, скроем пашу
Любовь от всех и будем осторожны!»
Тут сильно сжал он руку мне, воскликнув:
«О чудное создание!» и потом
Стал целовать меня так пылко, будто
С корнями он хотел лобанья вырвать,
Что на губах моих росли: потом
Он горячо прильнул ко мне всем телом,
И целовал, и плакал, и кричал:
«Будь проклят рок, тебя отдавший мавру!»

Случайно я задержался и в продолжение всей речи Яго смотрел в бинокль на Сальвини. И увидел ужасное. Передо мной была напряженно улыбающаяся маска с слегка оскаленными зубами; чудовищным напряжением воли человек заставил свои мускулы раздвинуть лицо в улыбку, — о, никто не должен знать, что происходит у него на душе! — и из улыбающейся маски этой глядели безумно страдающие, остановившиеся глаза, — припоминающе-остановившиеся: так, значит, в те незабываемые ночи... Все те ласки, все те слова...

¹ Вересаев вспоминает о гастролях Сальвини зимой 1900 или весной 1901 года.

И он шептал, с трудом переводя дыхание:

— *Mostruoso! Mostruoso!*. (Чудовищно! Чудовищно!..)

Тут уж не было искусства, это была голая, страшная жизнь. Стыдно, неловко было присутствовать при интимной драме великодушного этого человека: пужно же уважать чужое страдание и не лезть со своим любопытством!

Когда кончился спектакль, все остальные актеры, и Комиссаржевская в том числе, разгримировались, переоделись — и не стало уже ни Дездемоны, ни Яго, ни остальных. Но Отелло не исчез. Синьор Томмазо Сальвини, — он, может быть, поехал со своими поклонниками ужинать к Кюба, — приятного ему аппетита. Но Отелло отдельно живет со своей великою тоскою, с развороченною своею душевною ранюю. Странно: как он может быть здесь, в Петербурге, этот венецианец из средневековья? Однако он где-то здесь, и его можно случайно встретить.

Говорят, «ревнив, как Отелло». У нас много писали об Отелло несколько лет назад, когда драма была поставлена в Малом театре с исполнителем заглавной роли Остужевым. Возражали против обычной трактовки трагедии, как «трагедии ревности»; говорили, что здесь — «трагедия героя, у которого разум подчинился крови»; хвалили игру Остужева, показывающего, как у Отелло постепенно зарождается прежде неведомое ему чувство ревности, как оно нарастает и доводит ранее спокойного и рассудительного воина до безумия. «Кровь одолевает разум» — в этом источник всей трагедии. Но в таком случае остается та же «трагедия ревности», только несколько усложненная. Мне кажется наоборот. Мне кажется, основная трагедия Отелло как раз в том, что у него «разум» одолел его «кровь», то есть пугро.

Почему Отелло так привлекателен, почему заставляет так горько страдать за себя? Нет более гнусной, мелкособственнической страсти, как ревность. «Ты принадлежишь мне, — как смеешь ты принадлежать другому?» Казалось бы, так ясно: «изменила» тебе Дездемона, — устрашись. Насильно мил не будешь, какую цепу имеет принужденная любовь? Но мещанство всех времен признавало ревность, как и другие собственнические чувства, явлением вполне законным и даже почтенным. Но мы-то, — что, кроме омерзения, можем мы чувствовать к человеку, задушившему любимую женщину за то, что она, пускай даже и вправду, нарушила право его собственности на нее?

А Отелло мы жалеем и горько боимся за него душою. И самый даровитый артист, если бы попробовал играть Отелло так, чтобы он

в вас вызывал отвращение, безнадежно разбил бы себе голову о подобную попытку.

В чем тут дело?

Пушкин тонко заметил: «Отелло от природы не ревнив». Да, он не ревнив от природы. И он честный, хороший, глубоко благородный от природы человек. Путем дьявольской интриги Яго приводит его к убеждению, что Дездемона ему изменяет. Что в таком случае должен испытывать ревнивый человек, да к тому еще с такою горячею, «мавританскою» кровью, как у Отелло? Любовь превращается в неистовую ненависть; нет такой утопченной казни, которая в достаточной мере могла бы утолить жажду мести. В мировой литературе мы встречаем немало образов настоящих ревнивцев, в бешенстве убивающих изменниц-жеп, навеки заключающих их в домашние темницы, придающих их всенародному поруганию. А что мы видим у Отелло?

Яго всякими намеками старается заронить в душу Отелло подозрение в верности жены. Отелло:

Постой!

К чему ведут, что значат эти речи?
Не мнишь ли ты, что ревниво жить
Я захочу и каждый день встречать.
Одно другим сменяя подозренье?
Нет, Яго, нет! Чтоб усомниться, должен
Я увидеть. А усомнился.— надо
Мне доказать. А после доказательств —
Вон из души и ревность и любовь!¹

Яго одно за другим приводит как будто совершенно неопровержимые доказательства. Отелло:

Ну, что же! Нет жены!
Обманут я. И утешеньем только
Презренье должно остаться мне.

Но Яго приводит все новые и новые доказательства будто бы совершенно исключительного бесстыдства и лживости Дездемоны. Отелло в бешенстве:

— О пусть же она пропадет, пусть сгинет, пусть станет добычею ада!

И вдруг — это место обычно либо пропускается, либо проходит у исполнителя совершенно незамеченным, — вдруг Отелло говорит Яго:

¹ Цитирую по старому переводу П. Вейлберга. Он много точнее и художественнее нового перевода. — *Прим. автора.*

— Но как она мила!
— О да! Слишком мила!
— Так, ты прав. Но все-таки... Жаль, Яго! О, Яго! Жаль, страшно жаль, Яго!

Мы ясно чувствуем этот смущенно умоляющий тон, с каким Отелло пытается отстоять перед Яго свое право на жалость к любимой женщине. Яго чувствует эту жестокую борьбу в душе человека, якобы «до безумия ослепленного ревностью»,— и спешит подогреть онадающую злобу:

— Ну, если вам так нравятся ее пороки,— дайте им полный простор; уж если они не трогают вас, то, конечно, никому другому нет дела до них.

И Отелло, вскиная прежнюю яростью, восклицает:

— Я изрублю ее на куски! Украсить меня рогами!

Постоянно разжигаемая усилиями Яго, злоба Отелло достигает крайних пределов. Кровавое решение созревает. Отелло входит ночью в спальню, чтобы задушить Дездемону на оскверненном ею ложе. И этот «бешеный ревнивец», «отуманенный кровавою жаждою мщения»,— что говорит он входя?

Вот, вот причина,— вот причина, сердце!
Не назову я вам ее, о звезды,
Безгрешные светила,— вот причина!

Ему оказывается нужным настойчиво твердить себе, что есть, есть причина к замышленному убийству и причина самая основательная. И дальше, с любовью целуя снящую Дездемону, он говорит:

О, сладкое дыханье! Правосудье
Само бы меч сломало пред тобой!
Еще, еще... О, будь такой до смерти!
А я тебя убью и после снова
Начну любить...

И еще дальше, в последнем объяснении с Дездемоной, когда она продолжает отпираться от улик, как будто совершенно очевидных, Отелло в бешенстве восклицает:

О, женщина коварная, ты в камень
Мне превращаешь сердце, заставляешь
То называть убийством, что намерен
Я совершить и что считал я жертвой!

Совершенно ясно, что перед нами не бешеный ревнивец, в нарушение всех божеских и человеческих законов готовый «раздавить

гадину», а человек, с великою скорбью и с горестным преодолением себя приносящий в *жертву* какому-то беспощадно требовательному богу. Какому?

Дедемона задушена. Интрига Яго разоблачена. Лодовико с грустью спрашивает:

О, Отелло!

Как мне назвать тебя, который прежде
Героем был, а ныне жертвой стал
Проклятого мерзавца?

И Отелло отвечает:

Как-нибудь:

Желаете, так назовите честным
Убийцею, затем что *ничего*
Я не свершил из ненависти, все же
Из чести лишь.

«For naught I did in hate, but all in honour».

Можно ли выразиться яснее? Вот он, этот беспощадный бог, — честь! Честь, как она в то время понималась, требовавшая жесточайшей расправы с изменившею мужу женщиною. Благородная натура Отелло всеми силами протестует против такого отношения к любимой, в сердце его действительно нет к ней никакой ненависти. Но честь — эта высшая, неоспоримая правда того времени — безоговорочно требует определенных действий. Говорят, в Италии и в настоящее время оправдательный приговор суда мужу, убившему изменщицу-жену, встречается дружными рукоплесканиями публики. И Отелло как смертнотяжкий долг берет на себя исполнение требований общепризнанного нравственного закона. И естественно, чтобы подвигнуть себя на это, всячески разжигает в себе ненависть и злобу.

Если бы пришел к Отелло какой-нибудь мудрый старик, им глубоко почитаемый, то не к чему было бы ему убеждать Отелло, чтобы он не поддавался дурману ревности, чтоб не позволил «крови» одолеть «разум». Он мог бы только сказать Отелло:

— Слушайся своего сердца, своей «крови», и не слушайся разума, который уверяет, будто бы «честь» требует убийства разлюбившей тебя женщины. Честь требует от тебя только одного: разлюбила тебя —

Вои из души и ревность и любовь!

И Отелло с радостью, с чувством великого освобождения послушался бы старика.

Печатается по изданию: В. В. Вересаев, Сочинения в 4-х томах, т. 4, М., Гослитиздат, 1948, стр. 426—431.

САЛЬВИНИ В РОЛИ ОТЕЛЛО

Истинный ценитель живописи в своем суждении о той или другой картине талантливого художника никогда не удовольствуется первым впечатлением. Он простоит целые часы перед картиной и чем дольше будет вглядываться в нее, тем большее будет чувствовать наслаждение, тем вернейшее составит о ней себе понятие.

Для того, например, чтобы оценить все красоты некоторых картин Рафаэля, необходимо смотреть на них по возможности дольше. И конечное впечатление большею частью довольно значительно разнится от первого.

Но если первое впечатление не может быть мерилom для оценки мертвой картины, то в приложении к живому искусству оно является еще более несостоятельным. Вот объяснение, вот причина и вот оправдание того обстоятельства, что я не торопился с своими отзывами об игре Томмазо Сальвини.

Конечно, мне не стоило бы большого труда делиться с читателями своими впечатлениями в то время, когда они были еще неостывшими и когда они сами просились перейти на бумагу. Но мне пришлось бы тогда рассыпаться в мозаических деталях, остановиться на частности игры в ущерб целостности и полноте общего впечатления.

Теперь оно прошло через горнило известного времени; теперь оно является, так сказать, очищенным от побочных частности.

Некоторая медленность в деле оценки такого артиста, как Сальвини, имеет также значение и проверочного средства к разрешению вопроса, насколько сильно производимое им впечатление, насколько оно поддается или не поддается времени. Само собою разумеется, что чем продолжительнее оно — тем глубже, а чем глубже — тем мощнее причина, вызвавшая его, тем талантливее или гениальнее артист, производящий его.

В первые три спектакля Сальвини создал три различные типа. Коррадо его совершенно не похож на Отелло, Отелло на Ингомара. Общая черта заключалась только в том, что в исполнении Сальвини они являлись не героями театральных подмостков, а живыми страждущими, настоящими людьми, точно выхваченными из среды зрителей.

После первого же спектакля я заметил основные элементы игры знаменитого трагика. Дальнейшие спектакли убедили меня, что я был совершенно прав, когда указал на то, что Сальвини владеет в совершенстве выразительными движениями сценического творчества, как звуковыми, так и телесными.

Но выразительные средства исполнителя одно, а понимание им типа — другое. Я должен сказать, что Сальвини и с этой последней стороны является артистом недоузданным.

Чтобы развить полнее эту мысль, я остановлюсь здесь главным образом на роли Отелло. Большинство трагиков исполняют ее по трем-четырем шаблонным образцам. Один, в погоне за натурализмом, обращает главное внимание на мелочи и в целом оставляет впечатление какого-то героя французской драмы. Другой превращает Отелло чуть не в юношу, в страстно влюбленного *galantuomo*. Третий наирает на африканское происхождение Отелло и делает из него какого-то рычащего зверя. Наконец, четвертый изображает его храбрым генералом, способным на поле брани, но очень ограниченным за пределами своей профессии.

Что касается Сальвини, то он создает из роли Отелло совершенно особый тип. Я не стану разбирать здесь вопроса, который из обозначенных выше типов ближе к мысли Шекспира. Без сомнения, каждый из трагиков, создавая из роли Отелло тот или другой тип, может привести в пользу своего взгляда целый ряд довольно веских аргументов, доставляемых самим Шекспиром.

Но, считая совершенно праздным занятием препирательства о том, что мое-де представление о творении Шекспира вернее того, которое составил себе артист, изучивший почти каждое слово пьесы, — я считаю уместным требовать, чтобы вся игра его была проникнута единством, чтобы он, задумав создать известный тип, оставался ему верен до конца, чтобы все детали исполнения гармонировали с характером задуманного типа. Очень может быть, что во времена Шекспира случаи убийства из ревности были так редки и так характерны, что он счел нужным взять фабулу из новеллы Чинтио и сохранить за героем трагедии африканское происхождение.

Но в наше время убийства из ревности сделались настолько обыденным явлением, что ставить их в зависимость непременно от африканского происхождения было бы своего рода анахронизмом.

По-видимому, и сам Сальвини придает происхождению Отелло только самое ограниченное значение. Племенные черты мавра проявляются только в его внешности, а затем вы уже всюду встречаете человека с известным темпераментом, человека, который может быть и русским, и французом, и итальянцем.

«Героического» в Отелло Сальвини очень мало; человеческого очень много. Держит себя он очень просто, но серьезно, с сознанием достоинства полководца. Это — не влюбленный юноша, это — престарелый воин, полюбивший Дездемону сознательно, за «состраданье». Ни о какой необъяснимой стреле амура не может быть и речи.

Любовь является у него уравновешенной годами; мавританский темперамент — образованием. Он нежен с Дездемоной, но эта нежность — не любовника, а серьезного друга.

Я сказал выше, что Сальвини — Отелло держит себя с большим достоинством. В этом отношении он придерживается *juste milieu*. Вы не встретите в нем ни самовозвышения, ни самоунижения. Ограбленности ума он также не проявляет. Нет в нем и детской доверчивости ко всякому.

Он ослеплен Яго, не как ребенок, а как взрослый человек, рассуждающий и видевший на своем веку всяких людей. Если Яго пользуется его доверием, то не потому, что доверчивость составляет отличительную черту в характере Отелло, а потому, что он успел уже доказать свою преданность полководцу. Доверие это — ошибка взрослого и мыслящего человека, ошибка, которая может повториться со всяким.

Отелло Сальвини человек прямодушный и глубоко честный. Он блюдет свою чистоту как зеницу ока. Он желал бы, чтобы и Дездемона, которую он избрал себе в подруги жизни именно за высокое нравственное качество — за сострадание, была чиста и непорочна как голубь. Я готов подчеркнуть это обстоятельство, потому что вижу в нем краеугольный камень сальвиниевского типа Отелло. Быть может, я и ошибаюсь, но это лучше всех мог бы доказать сам Сальвини, если бы он когда-нибудь вздумал изложить свое артистическое *profession de foi*.

А пока — я стою на своем. Не видев еще Сальвини, я был уже знаком с исполнением им роли Отелло, между прочим и по критике Льюиса. Но каково было мое изумление, когда я на опыте убедился, что покойный ученый упрекал Сальвини за отсутствие именно того, что я встретил у него в таком изобилии.

Льюис говорит, что Сальвини не проявляет «безличного пафоса». А по-моему, он не только проявляет, но даже закваска созданного им типа Отелло вмещает в себе главнейшую по количеству дозу этой «безличности».

Льюис был бы прав в своем упреке, если бы Сальвини изображал, подобно одному из своих соперников, человека с юношеским пылом, человека, видящего в Дездемоне — магометов рай с пресловутыми гуриями.

Соперник Сальвини так и ведет роль Отелло. Во II акте он нежен с Дездемоной чуть не до приторности. Он говорит с ней голосом сирены; он убаюкивает ее, как ребенка, ни одним звуком не предвещающая даже возможности трагической развязки... Несколько позже в том же акте соперник Сальвини, чиня суд и расправу между Кассио

и Монтано, не забывает и Дездемоны. Уходя с нею и заметив, что ей холодно, он снимает с себя белый плащ и набрасывает на плечи жены.

Наконец, самый тон, которым он произносит при этом «Пойдем, Дездемона», насыщенный такою страстью, что воображению зрителя живо представляется, для чего Отелло так поспешно уходит в опочивальню.

Но Сальвини ни к чему подобному не прибегает. В нормальном состоянии он является уравновешенной натурой, и потому объяснить поведенье его в III акте страстною любовью к Дездемоне, как к хорошенькой женщине, было бы рискованно.

В нем, по-моему, оскорблено не столько эгоистическое чувство мужа, сколько любовь к нравственной чистоте и непорочности.

Он видел в Дездемоне святую святых чистоты, и когда наговоры Яго убедили его, что он заблуждается — равновесие между темпераментом и привычкой владеть собой нарушается, темперамент берет свое, и катастрофа совершается. Любовь к нравственной чистоте составляет здесь безличность трагизма.

Само собою разумеется, что эта безличность является только относительной. Для того чтобы сделать ее абсолютной, пришлось бы исковеркать весь текст Шекспира. На это Сальвини не идет. Он довольствуется тем, что делает безличность преобладающей чертой в перипетиях своей высокодраматической роли.

Льюис, как видно, не обращает на это внимания. Он оставил общее в стороне и обратился к частному. Вследствие этого и упрек его, по-моему, неоснователен. Личное отелловское «я» сказывается порой у Сальвини, но в чем? В борьбе, преисполненной безличного трагизма.

Представьте себе, например, борца за абстрактную идею. Он может пригнестись к жертве, но из этого вовсе не следует, что он сразу отрешится от своего «я». Он отрешается в конце концов, но это будет стоить ему борьбы, а Сальвини именно и выказывает в V акте эту борьбу.

Льюис главным образом упрекает его именно за этот акт. В Сальвини, говорит он, «не было и следа ужасного спокойствия роковой решимости. Он то неистовствовал, то кивлялся, но ни разу не был трогателен».

Что касается последнего — то это дело индивидуальной впечатлительности. Для меня, например, он был именно трогателен. Останавливаться, однако, на этом я не стану.

Я предпочитаю обратиться лучше к упреку об отсутствии «следа ужасного спокойствия роковой решимости». Мог ли быть Сальвини спокоен? Нет. Борьба между личным и безличным не кончилась в нем.

Когда он входит в спальню, борьба еще продолжается. Голос личного говорит —

Но все же я ни капли не пролью
Крови той, и тела нежного
Тебе не разорву я, Дедемона...
Была как снег чиста, как мрамор над могиллой!

Но сейчас же этот голос заглушается в нем голосом безличного:

А умереть должна!!.. должна!!..
Останешься живой — еще кого-нибудь
Обманешь...

Может ли здесь, во время борьбы двух чувств, проявляться «ужасное спокойствие»? Ведь люди считают борьбу аптитезой спокойствия.

И борьба эта не прекращается с первым монологом Отелло в опочивальне. Она продолжается до самого конца, и те неистовства и кипения, в которых Льюис обвиняет Сальвини, по-моему, были только «телесным красноречием», телесными выражениями той борьбы, которая бушевала в груди Отелло.

Если бы Льюис был прав в своей упреке за отсутствие «ужасного спокойствия», то по удушении Дедемоны Отелло должен был бы явиться перед зрителями не растерянным и смущенным, а совершенно спокойным. Между тем самый текст Шекспира свидетельствует о смущении Отелло.

Человек, спокойно идущий к известной цели, остается спокойным до самого конца. Отелло — Сальвини, выдержавший ужасную внутреннюю борьбу, лишен этого спокойствия.

По-моему, он выдержал свою роль до самого конца. Созданный им тип представляет собой гармоническое целое. Сальвини можно упрекнуть только за то, что он выпустил из IV акта сцену подслушивания разговора Яго с Кассио. Не делая из Отелло доверчивого ребенка, Сальвини должен был воспользоваться всем тем, что Шекспир оставляет для вящего убеждения Отелло в виновности Дедемоны.

Сальвини выпускает эту сцену и потому оставляет пробел в изображении Отелло человеком неглупым, размышляющим и верящим Яго только на основании опыта. Уж если нужно было выпустить что-нибудь из пьесы, так это, скорее, такую аномалию, как фразы Дедемоны после ее удушения. Мертвые не говорят — Сальвини хорошо это знает.

Напечатано в одесской газете «Правда» (1880, № 11, стр. 1—2)
под псевдонимом «Маленький гражданин».

САЛЬВИНИ В РОЛИ ГАМЛЕТА

Неопределенность гениальных типов известна. Они заключают в себе слишком много, чтобы быть уложенными в чересчур определенные границы. Именно в этом и состоит их трудность для посредственностей, их выгода для талантов и их счастье для гения. Мы имеем несколько типов Гамлета. По обыкновенному воззрению, это юноша студент, полный возвышенных созерцаний, но недостаточно энергичский для того, чтобы исполнить наложенную на него жизнью задачу. Рефлексия убивает в нем энергию, и тогда, когда нужно действовать, он рассуждает и взвешивает.

Сальвини дает нам другого Гамлета, хотя мы имеем полное основание думать, что это был не тот, которого *хотел* изобразить Шекспир. Но зато какой это художественно-верный, прекрасный Гамлет!

Гамлет — Сальвини — взрослый человек. Это не северянин, это итальянец. Это не молодой студент, рефлектирующий по слабости характера, это философ, делающий все по здравом размышлении. Темперамент у него южный. Он суверен и умеет бояться так, как никто. Когда к нему является тень, то из груди его вырываются такие силло-визгливые звуки ужаса, которыми 999 артистов из тысячи заставили бы всю публику расхохотаться, но от которых у Сальвини публика содрогается. Дело в том, что они на месте в его художественном типе. Иногда Гамлет выражает ужас криком — это крик, от которого проходит мороз по коже у всех зрителей. Вы чувствуете, что сильная *мужественная* патура поцрала нравственное равновесие, и содрогаетесь... Но успокойтесь! Гамлет — Сальвини сейчас придет в себя. Это — могучий характер, постоянно следящий за собой и которого только один ад может расстроить. Сцена в театре была ведена Сальвини так непростительно-художественно, что я, да, вероятно, и многие из публики, не видали актеров, не слышали, что они говорили, а смотрели только на немую игру великого артиста у ног Офелии и не могли оторвать от него глаз.

Отношения Гамлета и Офелии у Шекспира только намечены. Но превосходная, хотя и единственная сцена между ними была ведена Сальвини неподражаемо. Его совет Офелии — это действительно слова, выравнившиеся из глубины души у философа, находящегося в развращенной среде, у мужчины известных лет, может быть, и глубоко любящего хорошенькую и невинную девушку, но скрывающего эту любовь и даже несходящегося ее. Скрыть ее, однако, нельзя. Она сквозит в самом тоне! Как это было хорошо!..

В том типе Гамлета, который создает Сальвини, монолог «Быть или не быть» является не только естественным, но даже и неизбежным. Когда Гамлет, юноша бесхарактерный и увлекательный, сомневается перед публикой, — быть ему или не быть, то в большинстве случаев слова эти публику не трогают. Они знают, что он все-таки «будет», если только не случится такого неожиданного казуса, как тот, которым оканчивается трагедия Шекспира. У Сальвини другое дело. «Быть или не быть» — это совершенно естественные и даже неизбежные вопросы, приходящие накануне смерти в голову человеку, решившемуся «не быть» — по нравственным и психологическим мотивам. Этот монолог производит у Сальвини подавляющее впечатление. Вы чувствуете, что после него — дальнейшая жизнь Гамлета есть просто глухая случайность, точно так, как у большинства других смерть Гамлета является еще более глухой случайностью.

Я должен сказать еще о сцене Гамлета с матерью. И тут тип Сальвини получил свое полнейшее оправдание. Сальвини был трогателен, жалок и страшен. Весь театр переживал с ним все его чувства, и по окончании сцены вся публика, как один человек, разразилась бешеными рукоплесканиями...

Да!.. Вечер в воскресенье есть чем вспомнить. Такие великие артисты, как Сальвини, не только доставляют высшее эстетическое наслаждение, не только дают каждому материал для внутренней работы, но их игра служит откровением для каждого, интересующегося искусством. Я всегда был убежден, что типы, созданные гениями, неисчерпаемы, что как в каждой точке природы гениальный исследователь может открывать постоянно новые миры, так и в мировых типах каждый гениальный артист может открывать новые сокровища. Теперь, после Гамлета — Сальвини, я имею в пользу этого убеждения еще один неопровержимый аргумент. Новое в Гамлете... Возможно ли это, — казалось нам! Ведь Гамлета изображали десятки гениальных артистов в продолжение 300 лет. Ведь о нем существует на всех языках целая литература. Явился Сальвини и доказал нам, что это возможно. Он показал нам нового Гамлета, который, может быть, не снился и самому Шекспиру. Чарами своего голоса, мимикой и жестикациями он открыл перед нами и заставил нас почувствовать целый мир божественной поэзии... Как он этого достиг, мы не знаем, — но мы уверены, что все, видевшие Гамлета, скажут вместе с нами: «Слава великому артисту».

Отрывок из статьи, напечатанной в одесской газете «Правда» (1880, № 13, стр. 1).

СОДЕРЖАНИЕ

Глава первая. Маэстро Густаво Модена	3
Глава вторая. Театр начала XIX века и Луиджи Доменикони	14
Глава третья. Рождение и детство Томмазо Сальвини	21
Глава четвертая. Луиджи Вестри и годы отрочества	28
Глава пятая. «Молодежная труппа» и реформа Густаво Модены	36
Глава шестая. Аделаида Ристори, Доменикони и «Орест»	54
Глава седьмая. 1848—1849. Кругом война	68
Глава восьмая. Упадок трагедии и кризис репертуара после 1850 года	78
Глава девятая. Прелюдия к Шекспиру	90
Глава десятая. Встреча с Клементиной Каццола	99
Глава одиннадцатая. «Отелло» и «Гамлет»	104
Глава двенадцатая. 1857 год — Париж	114
Глава тринадцатая. Любовь	123
Глава четырнадцатая. Два года жизни в письмах Клементины	130
Глава пятнадцатая. Первая труппа Сальвини	157
Глава шестнадцатая. Неаполь, Лапчотто и Софокл	172
Глава семнадцатая. Смерть Клементины	183
Глава восемнадцатая. Испанское интермеццо и возвращение во Флоренцию	194
Глава девятнадцатая. Новый Свет	204
Глава двадцатая. Год 1875 — Лондон	219
Глава двадцать первая. Семья и театр	231
Глава двадцать вторая. В Париже — двадцать лет спустя	238
Глава двадцать третья. В Соединенных Штатах с американскими актерами	248
Глава двадцать четвертая. Три последние поездки в Америку	256
Глава двадцать пятая. Пять раз в России	266
Глава двадцать шестая. Славой венчанная старость	275
Приложения. Сальвини в России	296
<i>Аполлон Григорьев</i> . Великий трагик	297
<i>К. С. Станиславский</i> . «Отелло»	303
<i>В. В. Вересаев</i> . Сальвини — Отелло	308
<i>А. Попандопуло</i> . Сальвини в роли Отелло	313
<i>С. Сычевский</i> . Сальвини в роли Гамлета	318

Сальвини Чельсо ТОММАЗО САЛЬВИНИ СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор К. А. Гладышева. Художественный редактор Э. Э. Ринчипо. Оформление художников М. А. Аникста и С. М. Бархина. Макет вкладок Л. И. Орловой. Технический редактор Е. Я. Рейзман. Корректор Б. М. Северина

Сдано в набор 8/IX 1970 г. Подписано к печати 11/III 1971 г. Формат бумаги 60×84/16. Бумага печатная типографская № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 21,506. Уч.-изд. л. 22,124. Тираж 50 000 экз. Издат. № 4671. Цена 1 р. 87 к.

Издательство «Искусство», Москва, А-51, Цветной бульвар, 25. Заказ тип. 1373. Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, М-54, Валовая, 28.

1р. 87 н.