

АЛБЕРТО МАТИОЛИ ГОЛЕМИЯТ ЛУЧАНО ПАВАРОТИ, ИСТИНАТА ЗА НЕГО

Превод от италиански: Таня Колювска, 2008

chitanka.info

1

На 23 юли 2006 година се обадих по телефона в дома на Павароти в Ню Йорк, Хемпшир Хаус, в Тъпър Ист Сайд. Правех го почти всеки ден от четвърти юли насам, тогава Големия Лучано бе опериран от рак на панкреаса и тази новина обиколи света. Досега отговаряше само телефонният секретар. Тази вечер чух гласа, който не можеше да се сбърка. Бе лично Големия Лучано, завърнал се току-що от болницата, в отлично настроение, доволен, че е отървал кожата и отново е у дома. Интервю? Верен на политиката си никога и никому да не отказва, която стана една от тайните на успеха му, той се съгласи. Това бе последното интервю, което даде. Говори подробно за здравето си, разказа за операцията, съобщи към каква линия на поведение ще се придържат той, съпругата му, неговият говорител и различните секретари що се отнася до темата „здраве“ (казано накратко, най-добрият тенор се чувства отлично, оздравява и ще продължи да пее). С една дума, от него лъхаше на оптимизъм.

След това обаче неочаквано каза нещо, от което се разбра, че е разсъждавал в края на надбягването, правил е равносметка, погледнал е назад, той, който седемдесет години гледаше винаги и само напред: „Чуйте, аз получих всичко от живота, наистина всичко. Ако сега загубя, с добрия Господ ще сме квит.“ Прав беше. Животът му бе необикновен и, разбира се, пълноценен. Заслужава си да бъде разказан.

„Имах много щастливо детство.“ Така започва една от двете автобиографични книги, написани от Павароти съвместно с Уилям Райт, по-точно, написани от Райт и подписани и от Павароти. Не се съмнявам в това твърдение. Да гледаш живота с оптимизъм е нещо, което идва от детството и навярно това е едно от най-важните качества, във всеки случай при Павароти е така. Да не забравяме и гласа му, разбира се.

Нито времето, нито социалното положение са били щастливи. Лучано Павароти се ражда на 12 октомври 1935 година в Модена. Според самия Лучано фамилията произлиза от „павера“, диалектна

дума, означаваща събирач на слама. Името му е избрано, за да напомня за сестрата на майка му, Лучия, починала малко преди той да се роди. След пет години ще се роди сестра му, Габриела. Семейството живее скромно, но не мизерно. Татко Фернандо е хлебар, а мама Аделе (като Кармен) работи в тютюнева фабрика. Работничките не могат да кърмят, защото тютюнът разваля кърмата. Така че трябвало да се избира: или да се откаже от работата, или да кърми сина си. Аделе избира работата и на Лучано му е намерена дойка. Кърмят го заедно с още едно бебе, което се казва Мирела Фрегни. По-късно ще махне г-то от фамилията си и с името Мирела Френи ще се прочуе като знаменито сопрано, една от основните партньорки на най-големия тенор. Историята на великите певци от Модена, млечни брат и сестра, е разказвана и от двамата в безброй интервюта. Вариантите са различни, шегите — също. (Мирела има отлично чувство за хумор: „Ясно е, предполагам, че той изгълтваше всичкото мляко.“) Дори ако не е така, е добре казано. Шегата е повтаряна толкова пъти, че е влязла във всички биографии на Павароти. Още един анекдот е станал част от митологията за тенора: на майка му харесва да разказва, че „когато съм се родил, докато съм плачел в леглото до нея, лекарят възкликнал: «Майчице, каква сила!»“ Майките обичат да изравят от паметта си случки от този род, когато животът ги кара да бъдат пророци. Най-добри са страниците, посветени на първите години от живота на певица в книгата на Павароти — Райт, навярно защото са и най-искрените. Изпълнени са с радостта от живота на едно дете, за което всичко е ново, хубаво и бъдещето е определено прекрасно: „Аз съм първото момче, родено за десет години в тази къща. Това автоматично ме превръщаше в знаменитост. Всички се занимаваха с мен, изпълняваха всяко мое желание и ме оставяха да правя каквото си искам.“ „Навярно съм толкова открит именно защото бях всеобщ любимец и непрекъснато получавах похвали.“ „Никое дете не си е играло толкова много, с толкова страст.“ Егоцентрик, жив, пъргав — това са качества на големия Павароти, каквито проявява и малкият Лучано, който топурка щастливо в къщата в покрайнините на Модена, почти в полето. Той е селянин, стабилен, реалист, суров, селянин от Падано; въпреки че е роден в града, въпреки световната слава Павароти винаги ще се чувства такъв.

И все пак изобщо не става дума за абсолютно безгрижие. Семейството не е богато, независимо че „никога не ни е липсвало най-необходимото“. Живеят в две стаи, Габриела спи в стаята на родителите си, а „за мен имаше сгъваемо легло в кухнята, сутрин се прибираще, вечер се изваждаше“. И после идва войната. Спомените на Павароти за нея са от тези, дето всички са чували да се разказват: първите бомбардировки (Модена е индустриален град, транспортен възел и затова е атакуван доста сериозно), евакуацията (в Каргало, близо до Карпи, през четирийсет и трета, Лучано е на осем години), трудностите при намиране на достатъчно храна, гражданската война, трупове по улиците. Една вечер Фернандо не се връща у дома, арестуван е от немците и е откаран в лагер. Синът му разказва, че се е спасил благодарение на дядо му, който работи във Военната академия (открай време седалището ѝ е в Модена). Той има приятел, „един тип, високопоставен фашист“. Това са случки, преживени или чути да се разказват от всяко семейство от север през трагичните четирийсет и четвърта и четирийсет и пета години.

Определено по-интересно е твърдението на Павароти, направено малко по-късно: „В последните дни на войната, след разгрома на фашистите, партизаните станаха по-силни и накрая владееха положението. Отмъщенията срещу «републиканците» бяха ужасни. От душите изскочиха всички бесове и в града се възцари терор, който заплашваше да бъде по-страшен от самата война.“ Наистина центърът на Емилия е мястото, което по-късно ще бъде наречено „червеният триъгълник“ на отвличания и кланета, където съпротивата често се проявява в кървави и кръвопролитни демонстрации на сила. Може да се каже, че времето след войната е по-лошо от войната. Като си помислим само, че това е написано през 1981 година... Много преди книгите на Панса, преди „ревизионизма“, всички отлично са знаели какво всъщност е станало.

За Павароти детството свършва на дванайсет години с две изключителни събития: едва не умира и се запознава с Бениамино Джили. Мистериозна болест го докарва до кома, изглежда, че дори пеницилинът, новост за онова време, не може да го спаси. Дадена му е изключително голяма доза и когато вече всички губят надежда и се приготвят за най-лошото, той неочаквано оздравява. И наистина, както пишат в медицинските свидетелства — физически здрав, а

проблемите, които има по-късно, са предизвикани предимно от наднорменото му тегло и от начина му на живот, който никак не е здравословен. Който познава оперните певци, е наясно, че известната фраза „само да сме здрави“ е двойно по-важна за тях, тъй като гласът е най-деликатният инструмент и е много лесно да бъде увреден. В този смисъл Павароти е късметлия. Другото събитие е срещата му с Джили. През тази година, четирийсет и седма, най-прочутият и обичан тенор в Италия пристига в Модена, за да участва в „Лучия ди Ламермур“ на Общинския театър, в една постановка, осъществена от Корале Росини. Нетърпението е огромно, поставени са високоговорители по булевард „Канал гранде“, прекрасната улица, стигаща до театъра. Така тези, които не са успели да си купят билети, ще могат да чуят най-големия глас на Италия. Интересно е да се отбележи, че меломаните от Модена, обикновено твърде критични (през осемнайсети век се е казвало, че за да си голям певец, трябва да получиш овации в „Ла Скала“ и да бъдеш освиркан в Модена), ръкопляскаят много на певеца, но няма овации, тъй като определят, че е в криза. И наистина е било така.

Във всеки случай именно в една стаичка на кметството се осъществява срещата между Павароти и този, който може да бъде определен като директния му предшественик, не толкова в областта на техниката, колкото като популярност и, да я наречем, социална роля. Да дадем думата на малкия Лучано: „Представяха «Лучия» с Лина Палиуги и Бениамино Джили, а баща ми пееше в хора. Всяка сутрин Джили — най-известният тенор в света, идваше в театъра и четирийсет минути се разпяваше, сякаш беше обикновен студент. И тогава бях много приказлив и бях решил, че трябва да говоря с него. Хванах го точно след като беше привършил с разпяването и му казах нещо от рода на: «И аз искам да стана тенор.» Той се усмихна и ме запита какъв е гласът ми. «Контраалт» — отговорих, тъй като гласът ми още не беше мутирал. А той каза: «Добре, защото обикновено контраалтите стават тенори. Аз съм изключение, бях сопран.» Събрах кураж и го запитах: «Колко време се обучавате?» Ще запомня завинаги отговора на Джили, защото всъщност това беше голяма житейска мъдрост: «Току-що приключих.»“

Животът на оперните певци е като епична поема: пълен с епизоди, повтарящи се непрекъснато при един или друг герой. Почти неизбежно в детството си срещат знаменитост, която им раздава мъдри

съвети (може да бъде заменено с пророчества, сбъднали се по-късно). Така е при една древна професия — традицията се предава от уста на уста. Роберто Аланя, тенор с многообещаващ талант, който така и не постигна достатъчно в кариерата си, написа една доста луда автобиография „Аз не съм плод на случайността“. В нея разказва за подобен съвет, получен при среща с голям певец: „Забелязал ли си, че направо изстрелваш звуците като с пистолет? Имаш невероятен глас. По-късно ще изпълняваш този репертоар («Тоска», «Андре Щение»). Засега трябва да се откажеш от него.“ Това се случва през 1988 година, а човекът, който дава съвети, е Лучано Павароти. Колелото се върти. Разликата е в това, че Павароти се вслушва в съвета на Джили, докато Аланя не обръща внимание на думите на Павароти. Така единият става Павароти, другият си остава Аланя.

Обикновено най-скучните страници в биографиите са тези, посветени на детството. Въпреки това картината от първите години на Павароти няма да бъде пълна, ако не се отбележи едно определено качество, оказало се изключително важно: общуването му с жените. Не става дума за баналното италианско донжуанство, за мачизма на тенорите — по тази тема Павароти също има своя принос за създаването на пикантни клюки — а именно за неговото специално внимание към другия пол. Малкият Лучано расте заобиколен от жени. Като изключим баща му, който почти непрекъснато е на работа, в къщата има само жени: майка му, сестра му, двете лели, баба Джулия, майка на майка му, класическата тъща от този район, илюстрация за матриархат, вкусна храна и здрав разум. Тя се грижи за малкия Лучано, обожават го и е обожавана. Като възрастен Лучано ще има две жени, четири дъщери, една внучка и неопределен брой приятелки: друг един харем.

В резултат на този живот, преминал сред жени, Лучано изгражда поведение, което не би трябвало да се бърка с обикновената галантност. Първата му съпруга, Адуа, мъдра жена, го описва така: „През целия си живот голяма част от любовта и сигурността той получаваше от жените. Безусловно това е една от причините да обръща толкова голямо внимание на нашия пол. Разбира се, че харесва хубавите жени, но интересното е това, че обръща голямо внимание на всички. Достатъчно е да се появи някаква жена и поведението му изцяло се променя. Целият засиява. Цялото му внимание се прехвърля

върху нея, няма никакво значение дали е млада или стара, слаба или дебела, хубава или грозна. Прегръща я и се умилква около нея като котка.“ Разбира се, ако е млада и хубава, котаракът е по-активен, без да се замисли особено за доброто поведение. Пишещият тези редове си спомня една среща (за да бъдем точни, беше на 24 май 1996 година) в градината на ресторант в Модена, там бе щабквартирата на епичния конкурс на името на Големия Павароти. Край масата мина талантива журналистка, отразяваща събитието, Павароти я проследи с поглед, след което подхвърли класическо, непредаваемо мъжко възхищение, характерно за баровете. Със сигурност Павароти винаги е обичал да бъде представян като добър султан, заобиколен от прекрасни жени. Много от проблемите му започват, когато решава наистина да стане такъв.

2

В началото на петдесетте години най-вероятно малцина в Модена и със сигурност никой от средата на Павароти не е чел Грамши и неговата теория за мелодрамата като единствена автентична артистична национална италианска форма, равностойна на епичните романи, които никога не сме имали. Но ако почти никой не се е занимавал с теорията на мелодрамата или както го наричаха доскоро, „лирика“, почти всички са я практикували.

Това са годините, в които операта, вече приключила като развитие най-малко от времето на „Турандот“ на Пучини (неслучайно останала незавършена, като доказателство за последното издихание на един полумъртъв жанр), все още съществува като количествен феномен. Години, през които оперните театри са много повече от днес, през които се окачват табели, обявяващи вечери „с народни цени“, през които в малките провинциални градчета снимките на големите оперни певци за сезона се окачват по витрините на най-люксовите магазини. Виолети в бяло и черно и Радамес с коремче се кокорят на главната улица в очакване да бъде открит оперният сезон, изключително важно социално събитие, започващо точно на дваайсет и шести декември с ревю на елегантността и пудра „Коти“, в красивата зала в бяло и златно, гордост за целия град. В италианските оперни театри формата и модата на осемнайсети век продължава до петдесетте години, докато в „Ла Скала“ съвременността като вкус и репертоар изгрява с помощта на госпожа Мария Менегини Калас.

Пее се. В сравнение с днес се пее много повече и много повече се пее опера. Бездруго светът е бил доста по-тих от днешния: телевизията току-що прохода, радиото е малко разпространено, трафикът не съществува. Голяма е възможността да чуеш на улицата тенор, който тихичко тананика ария от опера или просто някаква песничка. Именно Джили, най-известният тенор на трийсетте и четирийсетте години, поп иконата на фашизма, истинският предшественик на Павароти и на триумфите му с „Мама“ и „О, соле мио“, е възплъщение на мита за

тенор от народа, измислен от Карузо в началото на века. Джили не е само оперна звезда. Пее всичко, макар с позата и гласовата постановка на тенор, по същия начин, по който непрекъснато участва в ужасни филми. Е, нека подминем неубедителната игра и шкембенцето на полицейски началник. В основата е разпространената страст към пеенето: да се слуша, но и да се практикува. И операта си остава нещо изключително обичайно, познато, народно. Още преди да стане Павароти, Адуа Верони разказва: „Никога не съм имала слабост към операта и затова бях черната овца в семейството.“ Но независимо от този факт показателно е, че когато малката Адуа се разболява и се налага дълго да лежи, държи в ръцете си Романи и Пиаве, така че „изчетох всички либрета и знаех сюжета на всяка опера“.

Не е по-различно и в дома на Павароти. Звездата тук е татко Фернандо. Да не ти се вярва, че във всяка биография се появява хлебарят-баща, който докато меси хляба, пее с прекрасния си тенор, но е така. Истината е, че Фернандо пее (най-вече в църквата) и гласът му е доста добър. Навярно не „много по-добър от моя“, както често повтаря синът му, но безспорно добър, напомнящ донякъде гласа на Галиано Масини, хамалин от пристанището на Ливорно, превърнал се през трийсетте години в звезда от „оперите с ножове“, както ги определя Родолфо Челети, като „Селска чест“ и „Палячо“. С една дума, Фернандо е бил „неделен“ тенор, но уважаван и ценен. Дори при сравненията със сина му: „Два големи гласа. Правеха състезание за горно до, печелеше този, който викаше повече. Може да изглежда странно, но тембърът на Фернандо бе по-хубав. Гласът на Лучано бе по-слаб. Но в музикално отношение синът бе по-точен от бащата“ — това са спомените на Леополдо Ронкалия, фотограф, който пее като бас в същия хор. Забавно е да си помислим, че състезателното конче на Фернандо може да е било „Nessun dorma!“, превърнала се по-късно във визитна картичка на неговия син. На Фернандо обаче определено му липсват здрави нерви. Лесно се смущава и се притеснява: изключено е да се мисли за кариера на солист. Дори пеенето в църковния хор го напруга. Майка ми разказва, че през петдесетте години често е слушала един, а понякога два тенора, да пеят на неделната меса в „Санта Мария деле Асе“, малка, не особено важна църква в центъра на Модена. Пеели, скрити зад централния олтар, недостъпни за погледите на миряните. Това били Фернандо и Лучано Павароти.

Така или иначе, ние можем да добием някаква представа за гласа на Фернандо. Издателят от Болоня Бонджовани издава през осемдесетте години една плоча 78 оборота „Гласовете на Модена“. Събрани са различни арии, има няколко на певицата Валентина Бортоломази, леля на Мирела Френи (първият съпруг на Френи е постоянен партньор на Павароти, пианистът и диригент Леоне Маджера, който от своя страна има един прачичо баритон, Луиджи Бертадзони, пъл е Карузо. Прачичото разказва, че е загубил гласа си в Санкт Петербург: наложило му се да прекара една мразовита нощ на балкона на някаква дама, чийто мъж се прибрал в неподходящ момент. Цялото това преплитане на пеещи роднини и бракове между професионалисти показва колко малък е светът на старата италианска опера). И така, за Бонджовани Фернандо изпява една от старите арии *Caro mio ben* на Джордани. Италианските певци продължаваха смело да използват партитурите им за своите рецитали, Фернандо вече не е в разцвета на силите си — роден е през 1913 година — и със сигурност е бил притеснен от звукозаписното студио, но не може да се отрече, че гласът му е интересен, тембърът му е по-плътен от този на сина му. Има няколко случая, в които Фернандо пее с вече Големия Лучано. Именно бащата изпълнява малката роля на селянина в „Луиза Милер“, издадена от Лучано през седемдесет и пета година в партньорство с Монсерат Кабайе. През осемдесет и първа двамата се появяват на един рецитал на сцената на „Метрополитън“ в Ню Йорк. А през осемдесет и шеста Фернандо дебютира и в ролята на Парпиньол от „Бохеми“, поставена в Модена по случай двайсет и пет годишната кариера на сина му. Неговият герой казва само: „Ето играчките на Парпиньол“, но въпреки това Фернандо много се вълнува. Най-сигурното свидетелство обаче е един видеозапис от 1979 година. Баща и син са в църквата „Дуомо“ на Модена, изпълняват *Panis angelicus*, произведение, което може да трогне и най-отявлени атеист. Веднага се разбира кой е професионалистът, но е ясно също така, че и дилетантът е много добър.

Имаше и все още има изход за един добър тенор, страдащ от сценична треска при солово изпълнение, и това е хорът. Затова Фернандо пее в хора „Росини“, най-представителната гражданска труппа, основен доставчик на гласове за „масовките“ (масовки, до голяма степен зависещи от желанието на импресариото) през

театралните сезони на Театъра на кметството в Модена, станал през 1957 година общински, минавайки под директното ръководство на Общината. Историята на хора „Росини“ е дълга и в никакъв случай не е за пренебрегване. Основан е почти тайно през март 1887 година. В местната преса няма съобщения за това. Не е представителен, пише историкът Паоло Маренци: „кой ще се занимава с някаква група, съставена от граждани с неизяснен произход, които стоят малко по-високо в социално положение от пролетариата и по-ниско от буржоазията, ръководена на всичко отгоре от някакъв декоратор Матиоли“ (мисля, че няма никаква връзка с пишещия тези редове). Но още през 1892 година „Росини“ печели във Варезе първия си конкурс. След това, в началото на двайсети век запада, възражда се отново през 1921 година, през войната се разпада, но после хористите пак се събират. Хорът съществува и до днес.

През 1955 година между първите му тенори са Фернандо и Лучано Павароти. И двамата взимат участие в най-голямата му победа: стават първи на Международния музикален фестивал „Айстедфод“ в Ланголен, Уелс. Това е голям хоров конкурс, който се провежда в толкова типичния Уелс, че чак ти изглежда нарисуван, една зелена Аркадия, където всички пеят и хорът е част от националната идентичност точно толкова, колкото и бирата. Участието на хора е внимателно подготвено. Диригентът Ливио Бори е отличен професионалист, а за последните репетиции в Модена пристига самият Виктор Венециани, митичният хоров маестро от времето на Тосканини в „Ла Скала“. По-късно поради расистки закони е уволнен. По време на пътуването има невероятни случки, като изпълнението им на една пейка в Дувър по желание на един митничар меломан. По този начин си спестяват проверката на багажа, пълен с бутилки вино. Успехът е невероятен: хористите от „Росини“ се представят, пеят и побеждават. Събитието е забележително: следва триумфално завръщане, изпълнение на хора от „Аида“, честване в кметството и надписи по оградите („Модена!“). На снимките заедно с маестро Бори се виждат Фернандо, вече понапълнял, и Лучано, висок, атлетичен и слаб. За него това е първото пътуване в чужбина. А четирийсет години по-късно, на 9 юли 1995 година, Лучано Павароти ще пее на фестивала „Айстедфод“ заедно със стария си хор. Четирима от предишните хористи все още са в състава, а сред публиката, развълнуван до сълзи,

е Фернандо. В много отношения това е една невероятна вечер, нещо повече от обичайните галаконцерти на Най-добрия. Под широкия навес, разположен на огромна зелена морава, с десет хиляди ентусиазирани слушатели вътре и още пет хиляди пред огромните екрани, на сцената е оркестърът на Би Би Си и хорът пее заедно с бившия си хорист. На другия ден при чекирането на аерогарата в Манчестър една стюардеса пита Фернандо, дали случайно не е роднина на знаменития тенор. Като отговор Фернандо и присъстващите хористи изпълняват „Ghirlandeina“ — химна на хора и родния им град.

Всички наричаха Лучано Павароти „маестро“ и той наистина беше, но певецът никога не е учил в консерватория и ако безусловно бе голям певец, съвсем резонни са съмненията дали беше и голям музикант. Но Лучано Павароти наистина бе „маестро“. Образованието му е гимназиално. Дипломира се без особени усилия и без особени проблеми, след което си задава въпроса, познат на всички току-що завършили гимназия: какво да правя?

Реалните възможности са три. Първата е да продължи да учи. Както вече знаем, семейството му не се къпе в злато, но е готово да го издържа, докато завърши университета. Любопитното е, че специалността, която избира, е доста далече от изкуството — математика. „Математиката ми вървеше и ми харесваше достатъчно, за да не изключвам възможността да се занимавам с нея през останалата част от живота си.“ Втората възможност е футболът. Всички си представяме Павароти от времето на неговата известност, да го кажем така — онзи, с обилните форми. Но като млад той има атлетична фигура, обещаващ футболист е от един малък отбор в Модена. Да заmine за Рим и да учи, за да преподава физкултура — тази възможност не е била толкова невероятна дори само заради това, защото времето за обучение е по-малко, отколкото при математиката. Но „обичах живота си в Модена и не исках да заминавам за Рим“. Така или иначе, семейството не остава без преподавател по физкултура: това е професията на сестра му Габриела. Години наред тя преподава в една класическа гимназия и е обичана много от учениците си. Остава третата възможност, пеенето. Най-рискованата естествено. Да опиташ да направиш оперна кариера е едно, съвсем друго е да успееш и процентът на успелите е доста малък. За да направиш голяма кариера

на това поприще, са необходими желание, обучение, здраве и късмет. Павароти сключва договор с родителите си. Да го издържат до трийсетата му година, ако до тази възраст не е успял да постигне нещо като тенор, ще се откаже и ще започне да работи, за да се издържа. Всичко това се решава след много спорове в семейството, тъй като майка му го подкрепя, но баща му е против. Не само според Херберт Бреслин (прочутия мениджър на тенора, отстранен по-късно и превърнал се в негов биограф с една не особено доброжелателна, но забавна книга), дори след като Павароти става Павароти, Фернандо е настроен критично: „Успехът на сина му не го направи по-малко скептичен, винаги беше готов да дава съвети и да коментира пеенето на други тенори, според него по-добри от Лучано.“ Съперничество между тенори? Истината е, че както често се случва в Италия, конкретно в Модена, разговорите се провеждат на маса. Но Павароти разказва, че присъдата е била предизвестена: „С баща ми, който казваше «не» и майка ми, която каза «да» решението беше «да».“

И тук разбираме, че Павароти наистина се е родил с риза. Защото всеки начинаещ оперен певец, за да се утвърди, трябва да познае различни числа от тотото и ако сгреша първото, бърка всички останали. А първото число е да се намери добър учител. Ако учителят не е подходящ, можеш да имаш всички качества, за да станеш новия Карузо, но никога няма да ти се случи това. Така че продължаваме да твърдим: деветнайсетгодишният Лучано е имал голям късмет, когато на 19 юни 1955 година пее „Ch’ella mi creda libro e lontano“ от „Момичето от Златния запад“ на Пучини пред Ариго Пола, който, разбира се, го взима веднага. Това е то, Лъки Лучано не може и да мечтае за по-добър педагог.

Пола (1919–1999) е необикновена личност. Не познава баща си, който е починал три месеца преди той да се роди. Започва работа съвсем млад, научава се да свири на тромпет, а след това се разбира, че е тенор. И то добър тенор, въпреки че никога не става прочут певец. Имам чувството, че не е спечелил много от това, че е станал учител на Павароти. Разбира се, създава му авторитет и му осигурява много ученици, но всички забравят, че Пола е бил отличен певец. Доказателство са неговите плочи, не са останали много, но действително в този случай малкото е много добро. Гласът му е ясен, нежен, просто ангелски. Притежава отлична техника. Представител е

на добрата стара школа. Някои „пианисими“ в края на „Аида“ не биха могли да бъдат изпети, ако не знаеш да пееш. Така че от четирийсет и пета до петдесет и втора Пола прави отлична кариера, независимо че по това време конкуренцията е много по-голяма от сега. Пее с Мария Калас (в „Травмата“ в Парма) и се представя в „Скала“ с „Фауст“. Партнира му една не по-малко знаменита певица — Рената Тебалди. Не преувеличавам, в днешно време тенор от тази класа ще бъде между първите. Това, което днес не може да се случи, е заробващият договор, връзващ младия Пола с неговия импресарио, който получава колосални комисиони. Затова през петдесет и втора Пола къса въжето, приема предложение от президента на Филипините и започва невероятна дейност за развиване на операта в Япония и Корея. В наши дни тези страни познават добре операта, но през петдесетте години това изкуство е напълно ново. Пола пее, обучава, изпълнява ролята на мениджър и на артистичен директор, създава театри и компании, снима, включително и един филм, „Великият певец“. След това се завръща в Модена и донякъде изпаднал от играта, решава да преподава. За това, че Пола е добър учител, свидетелстват не само успехите на различни негови ученици (освен най-добрия, можем да споменем Микеле Пертуси — бас и тенора Винченцо ла Скола), но и разказите на Павароти. На 26 декември 1995 година в Общинския театър на Модена се отбелязва петдесетгодишната кариера на стария му учител. „Мина много време, но когато искам да бъда в отлична форма, се разпявам така, както той ме учеше — казва Павароти. — И ако забравя — започват неприятностите. Две години обучение и всичко «gratis». Спомням си, когато за пръв път пробвах прословутите междинни ноти (тези, с които се качваш от основния регистър към високия, критичен момент при пеенето на тенора). Не се получаваха и аз му казвах: «Маестро, няма да мога.» А той ми отговаряше: «Разбира се, че ще успееш, успях аз, дето съм обикновен християнин, ще успееш и ти — ти си звяр.» Докато учех с Пола, никога не съм имал съмнения. Беше правилно това, което ме караше да правя. Като начало, шест месеца разпяване. Абсолютна скука, но беше прав.“ Със сигурност деветнайсетгодишният Лучано е бил способен на много по-сериозно ангажиране и прилежност от звездата, в която ще се превърне. Обучението е лудо и отчаяно, но мъките на младия Павароти са отлична инвестиция за бъдещето: „Изпълнявах сякаш всички

нареждания на Пола, ден след ден. Шест месеца се посветихме единствено на разпяването и на работа с вокалите, повтарях упражнения за отваряне на устата, за увеличаване на диапазона, за ясно произнасяне. И разпяване — часове наред, дни наред... никаква музика, само ноти и упражнения. Има много неща, които един младеж на деветнайсет години ще предпочете да прави, вместо безкрайно да повтаря «и, е, а, о, у».

Уроците на Пола продължават две години и половина. След това маестрото сключва продължителен договор в Япония и изпраща Павароти при Еторе Кампогалиани, знаменит преподавател от Мантуа. Кампогалиани е по-скоро прочут като човек, с когото преглеждаш и преговаряш партитурите, пазител на свещените канони в оперната традиция, отколкото като учител по пеене. Неговите лекции посещава и Мирела Френи, по онова време тя все още е Фрегни с дебют, направен през 1955 година. Двамата, не, всъщност тримата, защото с тях е и Леон Маджера, тръгват от Модена с колата на Маджера и отиват при Кампогалиани, за да ги нахрани с изкуството на мелодрамата. На всичкото отгоре за Лучано има намаление на двете хиляди лири — хонорара на учителя.

След време обаче, за да изкара нещо, Лучано започва да преподава: на хонорар в основно училище. И за да печели още нещо, се захваща да продава осигуровки. Той винаги е бил непринуден, освен това има чар, така че за кратко време започва да печели добре, дори много добре от осигуровките: „С лекота изкарвах по двеста и петдесет хиляди лири на месец. В края на петдесетте години това бяха добри пари и, разбира се, много повече от това, което съм имал когато и да било преди. Изкарвах ги, работейки само по четири часа на ден. Беше прекалено хубаво, за да продължи дълго. След няколко месеца усетих, че всичкото това дърдорене уврежда гласа ми. Говоренето може да бъде много по-вредно за гласа, отколкото пеенето. Така че с края на 1960 година настъпи краят на моята кариера като застраховател.“

Разбира се, призванието му е друго, но сякаш се бави реализацията. Да, участва в различни концерти тук-там, в Модена и градчетата наоколо. Но големият шанс все още не се е появил. Докато в началото на шейсет и първа, когато вече започва да се замисля дали да не се захване с нещо друго, явявайки се за втори път, печели конкурса „Ахил Пери“ в Реджо Емилия. Това е много важен успех,

дори само защото в журито са големи певци от миналото като Мафалда Фаверо, Мария Замбони с незабравимата Лиу от „Турандот“, Мариано Стабиле — „фалстаф“ на Тосканини, и Джулия Тес, първата италианска Саломе. Освен това певческите конкурси се делят на две категории: тези, на които дават плакета и чек и не стават за нищо друго, дори само защото е невъзможно чекът да е с голяма стойност; другите ти дават роля в опера, тоест възможността най-после да разбереш какво можеш да направиш. „Пери“ бе от втория вид и така Лучано Павароти е включен в операта-награда „Бохеми“ на Пучини за едно представление през април същата година в Реджо Емилия.

Няма начин да се завърши разказът за формирането на един тенор, ако не се направи някаква равностойност. Сигурното е, че Павароти се научава да пее. Полупопконцертите през последните години може и да са заличили от паметта му този факт, но ще бъде несправедливо да се отрича, че техниката на Павароти е отлична. Може би не на изумителното ниво, постигнато от алхимици на звука като Карло Бергонци или Алфредо Краус, но добра и чиста. И с още едно предимство — „стара“. Допускам, че за това има заслуга и фактът, че единственото хоби на татко Фернандо (освен бутилката) е да слуша плочи, тъй че младият Павароти расте сред гласовете на тенори от старата школа на италианското пеене, вече доста позабравена — Джили, Шипа, Пертиле. Да не забравяме за Пола и Кампогалиани, разработили гласа му според старите правила точно когато през петдесетте години пеенето на тенорите е раздвижено от нахлуването на неореализма на Джузепе ди Стефано и Марио дел Монако, прекрасни гласове и необикновени личности, но безусловно неспазващи класическите закони. Не всичко е на едно и също ниво в начина, по който пее Павароти (например половинките тонове), но основата е изключително здрава. И все пак той никога не става голям музикант. В Италия през петдесетте години (а дори и през следващите) тенорът е преди всичко глас. Днес ни изглежда абсолютно необходимо оперният певец да бъде освен това музикант и актьор, но в онези години не бе така. Добре е, ако го могат, но ако не могат — не е страшно. Това обяснява защо Павароти винаги играеше лошо и никога не се научи да чете една партитура. Имаше, разбира се, отличен слух и природна музикалност, малко примитивна на моменти. Но той никога не ги усъвършенства. В резултат възниква скандал през лятото на

деветдесет и седма година, когато „Кориере дела сера“ съобщава, че най-известният тенор в света не може да разчита партитурите и вместо тях използва листове с текстовете на ариите, върху които има дебело изписани забележки: тази сричка по-кратка, тази по-дълга, внимание, пауза и т.н. Той отрича гневно, докато се вихрят старите коментари за cote bete в операта, което открай време е било персонифицирано с тенор, тоест според безсмъртната дефиниция на Бърнард Шоу: „Който и да е файтонджия или амбулантен търговец, раздразнен в еротичните зони и пратен да ръмжи по света.“ Съмнението остава, но то е почти без значение. Никой не си спомня, че и Карузо не е можел да чете партитури и също е прибегвал до картони с надписи.

3

Може би най-важната година в живота на Лучано Павароти е 1961. Причините са две — дебютира в операта и се жени. Жени се, защото дебютира. Вече не е безпаричен младеж, който се учи да пее, а тенор, изграждащ кариерата си (въпреки че още известно време е безпаричен). Кариерата му започва на 29 април на *annus mirabilis* в театъра на Реджо Емилия. Както вече беше казано, наградата от конкурса е участие в постановка на „Бохеми“ на Пучини. На сцената „Бохеми“, но и в живота са бохеми тази група от дебютанти, които един месец живеят в комуна, опитвайки, очаквайки, мечтаейки. Режисьор е Мафалда Фаверо, известно сопрано, оттеглила се отскоро от пеенето. На премиерата дирижира Франческо Молинали-Прадели, едно важно име в италианската музика. На генералната репетиция след „*Che gelida manina*“ спира оркестърът и на неизвестното тенорче, което пее, казва: „Младежо, ако утре вечер пеете така, това ще бъде вашият триумф.“ Между другото, след тринайсет години със същия Молинали-Прадели Павароти ще има най-жестокия скандал в своята кариера. На генералната репетиция на „фаворитката“ в Общинския театър на Болоня маестрото, подразнен от шумните овации към тенора (в италианските театри генералните репетиции винаги се радват на много публика, често повече, отколкото на „истинските“ представления), започва все повече и повече да забързва темпото, докато в последното действие Павароти спира да пее това, което се е превърнало в един галопиращ Доницети. Следва истерична криза на маестрото и неспирни крясъци: „Спазвайте темпото!“, докато Тенора, чиято фигура вече е достигнала внушителни размери, слиза от сцената и тръгва към диригента. Краят е: Молинали-Прадели, барикадиран в гримьорната си, продължава да крещи „Спазвайте темпото!“ и бесният Павароти, едва удържан от присъстващите, за да не разбие вратата. Изведнъж тенорът се успокоява и си тръгва с думите: „Не, маестро, отивам да вечерям!“

Но да не избързваме. От „Бохеми“ в Реджано, за Павароти първото от безброй други изпълнения в същата опера, след години ще се появи един запис на живо, безусловно некачествен. Звукът не е много добър. Молинари-Прадели се прави на Тосканини, останалите правят каквото могат, но Рудолф вече е Рудолф на Павароти, най-добрият след войната. Разбира се, по-нататък ще го пее по-добре (безспорен връх ще си остане изпълнението му с фон Караян, Френи, Панерай и Гяуров, един от най-добрите записи, правени някога на опера), гласът му е малко незрял, певецът е неопитен, понякога поема прекалено много въздух, не познава номерата на занаята и може би е прекалено съсредоточен върху пеенето, за да играе. Но започва: „Nei cieli bigi/guardo fumar dai mille/comignoli Parigi“ и това е Рудолф. А горното до от „Che gelida manina“ е прекрасно.

Наистина е триумф. Разбират го дори критиците, въпреки че този от „Газета ди Реджо“ пропуска шанса на живота си. Малцина са тези, на които се пада възможността да коментират дебюта на Павароти, но той пише следното: „Тенорът Лучано Павароти пях с достатъчно добър вкус и видима музикалност, демонстрирайки прекомерно гласовите си данни. Навярно се хареса повече от колегите си.“ Навярно. Със сигурност се харесва много на един специален зрител, дошъл на всичкото отгоре — още едно доказателство за фактора „късмет“ — в Реджо Емилия, за да чуе друг певец. Става дума за Алесандро Зилиани, знаменит тенор през трийсетте години, занимаващ се в момента с импресарска дейност. Тогава Зилиани отива да гледа „Бохеми“ заради Колин, тъй като басът Дмитрий Набоков е син на автора на „Лолита“ Владимир Набоков. Зилиани разбира веднага, че този, който трябва да бъде „хванат“, е тенорът. Разказва вездесъщият Маджера: „Сякаш бе изпаднал в силен шок, като в транс непрекъснато повтаряше: «Джуси Бьорлинг, Джуси Бьорлинг!»“ Бьорлинг бе фантастичен тенор от Швеция, в САЩ е между най-известните, но е пял много малко в Италия, можеше да има по-дълга кариера, ако не бе прекомерната му страст към бутилката. Наистина гласът на Павароти напомняше онзи ясен, звънлив тенор на Бьорлинг. Зилиани нахлува в гримьорната на Павароти и го ангажира за своята агенция.

Дебютът е успешен, импресариото е намерен, след осемгодишен годеж на Павароти не му остава нищо друго, освен да се ожени. Приятното събитие става на 30 септември 1961 година, разбира се, в

Модена. Щастливката се казва Адуа Верони и според Павароти страстта е пламнала преди шест години: „Горе-долу по същото време, когато започнах да уча с Пола, отидох на някакво тържество в дома на приятели, по едно време се реши, че всички гости трябва да изпеят по нещо. Хубава непозната девойка изпълни нещо от «Риголето». Беше ужасно. Помислих си: «Това момиче има нужда от мен.» Казваше се Адуа Верони, беше от Модена и трябваше да се дипломира за учителка. Беше възторжена и много мила. Започнахме да се срещаме и се сгодихме.“ Проста и банална история, без буйни страсти и шеметни преживявания. Всъщност Адуа е идеалната съпруга за Лучано. Подредена, точна, конкретна толкова, колкото той е бил — и ще става все повече — егоцентричен, ентусиазиран, капризен. Разбира се, има и любов.

Даниеле Руболи откри едно стихотворение „Стъпки по асфалта“, написано от госпожица Верони през петдесет и пета година, посветено на бъдещия ѝ съпруг: „Моите стъпки — оставят следи — върху мекия асфалт. — Но мисълта ми — в тези тъмни редове — усеща как бавно минава — една песен за любовта. — И в зениците ми — се отразява твоето лице — и мисълта за ласките — чувствам ги — докато стъпвам — по мекия асфалт.“ Не е зле за жена, която с годините ще се превърне в доста сериозна бизнес дама.

Уинстън Чърчил завършва своите „Спомени за младостта“ с фразата: „Ожених се и от тогава живях щастливо.“ Валидно ли е и за Павароти? Може би да. През тези трийсет и пет години семеен живот Адуа Верони безусловно е била отлична съпруга. При тях разпределянето на задачите е по традиционния и най-общо казано, успешен начин: той обикаля света, за да пее и да печели, тя стои вкъщи, за да управлява парите и децата. Раждат се три дъщери: Лоренца (1962), Кристина (1964) и Джулиана (1967), държани винаги далече от сцената, дори само затова, защото баща им е този, който я запълва изцяло. Между качествата на Адуа е и това да затваря очи за постоянното присъствие на различните „секретарки“ на мъжа ѝ. И когато вече няма как да се преструва, че не вижда, най-напред предупреждава мъжа си, после решително отрязва.

Но да не избързваме. За момента, през шейсет и първа, Лучано и Адуа са млади, влюбени, като стотици други, с много ентусиазъм и с малко пари. Някои моменти са трогателни в тяхната обикновеност на

нормални младоженци. Ето разказа на Адуа за първия контакт на съпруга ѝ с „Ла Скала“, събитие, забавило се доста: „Един ден, бях в апартамента ни, чух Лучано да ме вика от улицата. Показах се и го видях под прозореца. В едната си ръка размахваше договора с «Ла Скала», прочут с червения си цвят, щях да го позная и от по-голямо разстояние; в другата ръка държеше метална сокоизстисквачка. Беше уред като тези в баровете, от много време Лучано искаше да го имаме, но смяташе, че не можем да си го позволим. От тогава благодарение на «Ла Скала» в дома на Павароти никога не липсваше фреш от портокали.“ Но сега със статута на „официален“ тенор и подкрепящата го съпруга Павароти може да тръгне да завладява света.

През 2000 година театрите по света, в които има оперни представления, са много повече, отколкото през шейсетте години, затова „гладът“ за добри певци е много по-голям. Джетовите ускориха времето, а Интернет улесни връзките. Да приемем, че открием друг Павароти, той дебютира днес и за кратко време ще може да пее в „Ла Скала“ и „Метрополитън“, като фатално бързо разшири репертоара си. За театрите може би ще е добре, но в никакъв случай и за певеца. Гласът е много деликатен инструмент и трябва да се разработва спокойно. Интелигентен певец с добър глас — две качества, които не се срещат често при един и същи човек — трябва освен това да притежава и спокойствие.

Навярно Павароти е имал много недостатъци, но притежаваше спокойствие и направи своето дълго и плодотворно странстване в провинцията. Години наред пък във Форли и Карпи, Мантуа и Реджо Калабрия, Дъблин и Белград. Това, разбира се, не са места, които ще ти донесат голямата слава. В същото време бе достатъчно мъдър, за да разшири репертоара си. След „Бохеми“ веднага идва „Риголето“ (дебютът е през шейсет и първа в Карпи, малко градче с добър театър). Джакомо Лаури-Волпи казваше: „За тенор, който знае да го изпее (а Лаури-Волпи знаеше), херцогът на Мантуа е като сметка в банката“, тъй като непрекъснато поставят „Риголето“, ролята е много трудна, за да бъде изпята добре, тъй че ангажиментите са сигурни. После идва Алфред от „Травиата“ (Белград, 1961), Едгард от „Лучия ди Ламермур“ (Амстердам, 1963), Пинкертон от „Мадам Бътерфлай“ (Реджо Калабрия, 1963). Разбира се, след като Павароти става Павароти, „Травиата“ и „Бътерфлай“ изчезват от репертоара му: ако си звезда,

няма да пееш с удоволствие в две опери, при които дори да си перфектен, триумфът неизбежно е за примадоната (Фернадо де Лука — отличен Алфредо, когато пее в „Травиата“, съобщава на всички, поискали да го чуят: „Тази вечер имам слива в устата.“) Така или иначе Павароти се качва на първите си важни сцени, да бъдем наясно, прави го, като замества някого или при възстановяване на стари постановки. През 1963 излиза на сцената на „Ковънт Гардън“ в Лондон на мястото на Джузепе ди Стефано и е „открит“ от Джоан Ингпен, чула го случайно преди това в „Бътерфлай“ — в Дъблин и в Щатсопера във Виена. За „Ла Скала“ трябва да чака още две дълги години. Представя се на 28 април 1965 година с Херберт фон Караян, замествайки Джани Раймонди в „Бохеми“ на Дзефирели (е, малко и на Пучини). Премиерата ѝ е била четири години преди това, а „Ла Скала“ продължава и досега нахално да я предлага. Според Маджера правят съвещание в Жълтата зала, за да решат кого да включат на мястото на Раймонди. Артистичният директор Франческо Сичилиани защитава горещо кандидатурата на Джакомо Арагал, но Караян, без да спори, налага Павароти. Успехът е невероятен. Знае се, че Арагал с изумителната си техника, немного стабилна психика, но прекрасен глас, по онова време е тенорът, от който Павароти се страхува най-много, а те са връстници. Съществува съперничество. Потвърждава го първата нова постановка в „Ла Скала“ с участието на Павароти, „Капулети и Монтеки“ на Белини през 1966. Дирижира младият, но вече изключително прочут Клаудио Абадо. Той взима чудновато решение, от което след това се отказва. Ролята на Ромео е писана за мецосопран, през 1830 година това е все още нормално, но сто трийсет и шест години по-късно е доста екзотично (днес с възраждането на белкантото е отново нормално). Така че Абадо решава ролята да бъде изпята от тенор и да използва съперничеството между двамата изключителни до Жулиета на Рената Ското. „Ла Скала“ представя Арагал като Ромео и Павароти като Тибалд. Една плоча със запис на живо документира тези представления. Белини най-вероятно нямаше да се съгласи и резултатът е любопитен, тъй като сме свикнали на един Ромео с женски глас, но не може да се отрече, че дуетът, при който Ромео и Тибалд се предизвикват на дуел, те кара да настръхнеш. От приказното време на шейсетте години най-странните изпълнения на Павароти са тези от „Бохеми“, поставена в Анкара през 1963. Както се

е правило навремето, а за щастие днес вече не се прави, гостуващият певец пее на своя език, а местните изпълнители — на техния. Павароти полага доста усилия да остане сериозен, когато чува, че на неговото пеене на италиански се отговаря на турски. Най-необичайната случка обаче става при представлението на „Риголето“ в Общинския театър на Пиаченца през 1962 и говори много за страстта, с която е била (може би все още е) приемана операта от любителите на мелодрамата в Падано. Павароти сменя местен тенор, отхвърлен по време на репетициите, но създал си вече достатъчно почитатели. Те правят всичко възможно, за да провалят представлението. Сопраното и баритонът се предават, но младият тенор от Модена изглежда непобедим. Да дадем думата на Маджера, разказал този епизод в книгата си „Лучано Павароти — истина и мит“: „Подстрекателите от балкона, принудени да млъкнат, правят съвещание през антракта (между второто и третото действие). Един от тях, някой си Дал Фабро, студент по фармация, водач на местната банда, е доста известен в Пиаченца заради способността си да се оригва по поръчка: успява да погълне огромно количество въздух и да го изхвърли с потресаващ шум. Разбрали, че няма как с освиркване и кашляне да попречат на успеха на младия тенор, взимат решение да бъде използван «специалитетът» на Дал Фабро. За удара е избран най-подходящият момент: мигът тишина след последния звук на «La donna e mobile». Това е прекъсване от секунда, при него една «добра» импровизация може да повлече цялата публика към овации — това е добре известно на всеки водач-клакьор — докато някакво подмятане или свирване могат да имат обратния ефект. Лучано (...) стига до последните ноти, те не са лесни дори за неговите възможности, преодолява ги «в полет» и се отнася в едно невероятно си. Отвратителното шумно оригване, долетяло от балкона, кара всички да замръзнат: публиката не смее да си поеме дъх. Докато тенорът изпява блестящо «Bella figlia dell amore», голяма част от публиката решава да го аплодират. Изпълнението му се превръща в триумф.“ Протестът срещу тенора се изразява с оригване: и Фелини не може да измисли нещо по-добро. Нека добавим, че малко след това Павароти ще се представи в една доста далечна (на хиляди километри) и различна среда — в Глиндеборн. Фестивалът в Глиндеборн е най-специалният музикален фестивал в света. Богатият бизнесмен Джон Кристи решава да построи малък театър в имението,

наследено от дедите му. Мястото е близо до Източен Есекс, сред полето на Англия, толкова типична, че ти се струва излязла от страниците на Оруел или от който и да е роман на Агата Кристи. Кристи (имам пред вид Джон) се жени за едно моцартово сопрано, Одри Милдмей. Иска да направи частни представления за съпругата си. Сметки без кръчмар, като кръчмарят се казва Адолф Хитлер. Появата му на политическата сцена води до емиграцията на трима главни герои: диригентът на оркестъра Фриц Буш, режисьорът Карл Еберт и музикалният мениджър Рудолф Бинг. Те са тези, направили от фестивала в Глиндеборн музикална среща на международно ниво, притежаващ най-рядкото и ценно за всеки фестивал качество — собствен стил. В Глиндеборн е лесно да бъдеш подлъган от фасадата. Тук англичаните дават най-доброто от себе си. Паузите между различните действия са по един час, през който дами и кавалери в изискани вечерни тоалети на рояци се движат по свършените английски морави, за да участват в свършено сервиран пикник. Правят го толкова изискано, че са в състояние да убедят останалата част от света: най-големият шик е да ядеш желирано пиле и да пиеш бира, излегнат върху одеяло наскред поляната.

Обаче на този фестивал операта се прави със спазване на класическите правила, като същевременно се дава воля на фантазията, базирана върху сериозна музикална и театрална подготовка. Репетициите са много дълги, внимателно се оглежда всеки детайл, спектаклите се подготвят отговорно. Колективната игра е по-важна от индивидуалните изяви и не се претрупва музикалната подготовка. Очевидно за двайсет и девет годишния Павароти това е съвсем различно общуване. Пристига през лятото на 1964 година, за да пее в „Идоменей“ на Моцарт. Вече е голям тенор, но не е голям музикант и в никакъв случай не е добър актьор, никога не е пял Моцарт. Лечението Глинбърн му се отразява много добре. „Идоменей“ ще си остане единствената опера на Моцарт, в която той участва някога, но я научава много добре. Истината е, че за премиерата на операта в Мюнхен през 1781 година Моцарт пише ролята за кастрата Винченцо дал Прато, поточно „нашия многообичан скопец Дал Прато“ както иронично го нарича в едно писмо до татко Леополд, обичан, но не от композитора, тъй като става дума за младо, неопитно кастратче, побъркало Моцарт по време на репетициите. Години по-късно за една втора постановка

във Виена, в двореца Ауерсперг, Моцарт пренаписва партията за тенор. Точно това пее Павароти в Глинбърн, полагайки големи усилия. Сопраното Джудит Раскин си спомня: „При него музиката на Моцарт не се получаваше естествено, така както бе при Верди и Пучини. Положи много труд, за да направи своята роля в операта «Идоменей», и си личеше, че иска да стане.“ Разбира се, между две репетиции има време за малко почивка: „Интересът към всички хубавки девойчета, които се въртяха около театъра, му докара прякора Цвете на страстта.“

Цветето на страстта не забравя „Идоменей“ (а също така и хубавите момичета). Осемнайсет години по-късно, през 1982, нюйоркската „Метрополитън“ прави за него нова постановка на операта, режисьор е Жан-Пиер Понел, диригент Джеймс Ливайн и година по-късно е представена дори на фестивала в Залцбург. Разбира се, Павароти вече е повишен в главната роля на „Идоменей“. И тук обаче трябва да бъде решен един проблем с текста. В Мюнхен Моцарт разполага с тенора Антон Рааф. Въпреки че е немец и старичък, певецът е виртуозен професионалист. Резултатът: арията от три части „Fuor del mar“, пълна с брилянтните колоратури, определяни от Моцарт като „Geschnittenen Nudeln“ („накъсани талиатели“), от тогава са Голгота за всеки Идоменей и наслада за публиката му в редките случаи, когато тенорът успява да ги изпълни, без да заприлича на тенджера с врящ боб. Във Виена обаче операта е изпълнена от група благородници дилетанти и Моцарт пише опростена версия на арията. Когато в Ню Йорк журналистите питат Ингпен, прехвърлила се след време в „Метрополитън“, коя версия ще изпълни Павароти, отговорът е паметен: „Тази, която Лучано успее да научи!“

Разбира се, в края на краищата се спират на опростената версия. Но критиката сгреша, когато атакува неговия Идоменей от гледна точка на стилистиката. Понякога вкусовете на англосаксонците и германците се различават от нашия. Да чуеш в тази опера — в края на краищата тя е италианска — един италиански глас, пеещ по италиански, вместо измъчен тенор за оратория, е балсам за ушите, а в началото на осемдесетте години — нещо напълно необичайно. Освен това има доказателства и Павароти ги е направил добре: видеозапис на постановката на Понел и запис в студио с диригент сър Джон Причард. Ето какво пише критикът Елвио Джудичи (не можем да го обвиним, че няма слух): „Идоменей на Павароти е блестящ — отлична дикция,

богатство от цветове, подчертаващи допълнително слънчевата красота на тембъра, наситена фраза, богата на нюанси, съдържание и вълшебни чувства.“ Но да не избързваме. В средата на шейсетте години Павароти още не е срещнал хората, променили живота му.

„Намерих много добър тенор. Сигурна съм, че ще може да пее репертоара на Джоан и... дръж се да не паднеш, той е висок!“

Годината е 1963, от едната страна на телефона е Джоан Ингпен, тя е чула Павароти в Дъблин и е подготвила дебюта му в „Ковънт Гардън“, първият му действително голям международен успех; от другата страна е Ричард Бониндж, диригент, музиколог и съпруг на втората Джоан, Джоан Съдърланд — Блестящата, сопраното от Австралия. В англосаксонските страни тя е популярна колкото Калас. Съдърланд, клас 1926 година, навярно най-невероятната бойна певческа машина на двайсети век, героиня на възродилото се белканто, звезда номер едно на могъщата звукозаписна фирма ДЕКА, „Dame Commander“ на Британската империя, винаги е имала един проблем: да намери подходящ партньор. Във всеки един смисъл: госпожата приличаше на гренадир, погълнал славей, и се бе уморила да пее с тенори, от които е по-висока с една глава (или поне с три-четири ноти). Новината, че е намерен висок италианец, тенор, който „вади от джоба си“ високите тонове е отлична. Особено за конкретния тенор. Да влезеш в кръга Бониндж — Съдърланд е страхотна възможност и Павароти не я пропуска. За пръв път Бониндж чува, Лучано на прослушване в Лондон през шейсет и трета и веднага го ангажира за голямо турне (четиринайсет седмици) в Австралия. Но поради едно от обичайните съвпадения, характерни за света на операта, пак Бониндж осигурява на тенора дебют в Америка. През февруари 1965 година, преди турнето в Австралия, Бониндж и съпругата му трябва да бъдат в Маями за участие в „Лучия ди Ламермур“. Певецът, предвиден за Едгард, Ренато Джони, получава покана да участва заедно с Калас в „Тоска“, представяна в Париж. Джони, естествено, се понася към другия край на Атлантика. Артуро ди Филипи, директор и диригент на операта в Маями, прави обичайното за подобна ситуация: разпраща безброй телеграми, провежда десетки телефонни разговори. След като не успява да намери подходящ изпълнител, решава да се вслуша в

Бониндж и да види кой е този Павароти. Така Лучано пее за пръв път в Щатите. Естествено, представлението минава много добре. От там, от Маями започва и любовта между Тенора и американската публика. Турнето в Австралия е друг крайгълен камък от кариерата на Павароти. Организирано от много възрастния импресарио Франк Тейт. Повече от половин век преди това, през 1911 година, този човек връща в родината ѝ австралийското сопрано, станало история, чудото Нели Мелба (1861–1931), чието рождено име е Хелън Портър Мичел. Родена в покрайнините на Мелбърн, тя избира за артистично име „Мелба“. Не по-малко известният Ескофи ще го обезсмърти по-късно със знаменитата праскова върху сладолед. Тейт е подготвил за певците доста тежко физическо изпитание. Съдърланд си спомня: „През първите седем дни представяхме на сцената четири опери. След това всяка седмица добавяхме по една, пътувайки непрекъснато с декори и костюми по континента.“

На седмица имат по осем представления, постановките са седем. Павароти пее в четири от тях: „Сомнамбула“ на Белини, „Лучия ди Ламермур“ и „Еликсир на любовта“ на Доницети и „Травиата“ на Верди. Ритъмът с убийствен, но и укрепващ. Самият Павароти, който в началото е доста речитативен, винаги повтаряше, че се е научил да пее, докато е партнирал с този звяр на техниката при пеенето Съдърланд. „Мисля, че турнето в Австралия бе последният етап от обучението ми като тенор.“ Бониндж потвърждава думите му: „Възхищаваше се извънредно много на техниката на Джоан. Само да си обърна гърба и той вече е сложил ръцете си върху корема на жена ми, опитвайки се да разбере как оформя гласа си, как диша.“

Срещата със Съдърланд е решаваща в кариерата на Павароти. С никоя друга примадона, освен с Мирела Френи, не е пял толкова много, с никоя друга, включително и Френи, не е издал толкова плочи. Всъщност дебютът му в дискографията става малко случайно още през шейсет и четвърта. Джон Кълшоу, могъщият продуцент от ДЕККА, човекът, който не само успява в начинание, определяно като невъзможно — да запише в студио първия в историята на дискографията „Пръстенът на нибелунгите“, но го прави и с качество все още ненадминато, чува младия италиански тенор, и естествено, веднага разбира, че може да стане звезда.

Фирмата обаче вече има договори с други певци, а може би и не са били много убедени в качествата на Павароти, затова му издават една плоча от 45 оборота. Скромен дебют за това, което по-късно ще се превърне в златно партньорство — във всеки един смисъл на думата — в звукозаписната музика. Именно Съдърланд, която се подготвя да направи записи на оперите от репертоара си, отваря за Павароти вратите на звукозаписните студиа. Днес, докато слушаме записите, станали класика в историята на дискографията („Лучия ди Ламермур“, „Пуритани“, „Сомнамбула“, „Дъщерята на полка“ и др.), ни е трудно да повярваме, че всъщност Павароти е бил втора възможност. Но е така, разбираме го от спомените на мениджъра Бресмен. „ДЕККА обяснимо се бе насочила към един водещ представител на белкантото, за да запише дуетите с нея (Съдърланд) — испанския тенор Алфредо Краус. Той бе елегантен певец както в музикалната област, така и чисто физически, познат с това, че се грижи методично за гласа си и отказва да се подчини на лудешкия ритъм, присъщ на модерните тенори. Именно това му позволи да пее превъзходно доста след шейсетата му годишнина. Бе известен в музикалните среди и с голямото си сребролюбие. В родината си притежаваше звукозаписна фирма и изискваше ДЕККА да му предостави правата за разпространение на всички записи, направени с него, в Испания и Южна Америка, фирмата, разбира се, разполагаше със своя разпространителска мрежа.“ Така поради банален спор за пари (чужди пари) Павароти, вече записал със Съдърланд първата опера (той изпълнява малката партия на Оромбело в „Беатриче ди Тенда“), е повикан и за „Дъщерята на полка“. Останалото е история.

Дълги години отношенията между Павароти и Бониндж са ако не идилични, то добри, изпълнени с множество забавни случки. На 18 февруари 1973 година Лучано подготвя първото си представление в „Карнеги Хол“ в Ню Йорк и вече е Големия Лучано като глас и физика. Моментът, когато слиза от сцената, за да отиде при колегите си, е описан от Бреслин: „Беше зачервен, дишаше тежко и докато бършеше лицето си, каза: «Джоан, ние, дебелите знаем какво означава това.» Тя му хвърли вледеняващ поглед и заемайки една от най-добрите си пози на звезда, отговори: «Лучано, ние не сме дебели. Ти си дебел. Аз съм голяма.»“ Така или иначе, с времето ролите се разменят. Отново Бреслин: „В началото Джоан бе голямата звезда, взела под крилото си

големия тенор. Сега колосалната звезда бе Лучано. Мисля, че според него Джоан и Рики не му отдаваха дължимото за ранга уважение.“ Има и чисто практически причини. Съдърланд и Бониндж не приемат, да го определим така, песенните увлечения, заели място в кариерата на тенора. Той от своя страна с времето и с по-пълното разкриване на възможностите на гласа си се ориентираше към различен, по-труден репертоар („Бал с маски“, „Тоска“, „Аида“ и т.н.), затова нямаше възможност да работи със старите си партньори. Ето защо от средата на осемдесетте години отношенията им се влошават. В един момент отношенията му с Бониндж (в началото на деветдесетте Съдърланд вече се е оттеглила от сцената) стават направо ледени. През деветдесет и седма в „Сан Карло“ — Неапол, в „Любовен еликсир“, противно на обичайното, тенорът атакува диригента. Диригентът се заклева, че това ще бъде последното му професионално общуване с Лучано. Така и става. Следва война, водена чрез вестниците. Сопраното от Австралия заявява: „Дойде моментът Павароти да спре. Вече не е това, което беше преди години. Напоследък пъ в две опери, наистина ужасни, «Аида» и «Отело»“. И Блестящата уточнява, че „ужасни“ не се отнася за шедъврите на Верди, а за интерпретацията на Павароти. И последващ удар — на въпроса, дали за Пласидо Доминго е дошло времето да се пенсионира, Съдърланд отговаря: „О, не! Доминго може да пее цял живот.“ Но това не е краят. Няколко седмици по-късно, отново Съдърланд пред „Ню Йорк Поуст“: „Ако Павароти продължи да се появява на сцената, скоро може да се окаже в глупавата ситуация да бъде отхвърлен от феновете си.“ А той, на въпроса, зададен от мен в „Ресто дел Карлино“, как би коментирал, отговаря: „Тя винаги е била благородна дама и би трябвало да продължи да бъде.“

Но накрая заравят томахащата. На 22 май 2007 година Съдърланд, прегърбена, но непобедена, пристига заедно с мъжа си в Болоня, за да получи награда. Вече много болен, Тенора подготвя за вечерта видеозапис, на който си личи физическото усилие. В него той я поздравява и поднася почитанията си. Прожектира се същата вечер в Общинския театър на Болоня. Следобед Лучано има сърдечен разговор по телефона с Джоан и Рики. На 2 юни 1966 година в „Ковънт Гардън“ Павароти става King of the high C's (Царят на горно до). Това е заглавието на една от най-известните му и продавани плочи. Представя се „Дъщерята на полка“, една почти забравена навремето опера на

Доницети, диригент е Ричард Бониндж, а „дъщерята“ (доста голяма) в случая е Джоан Съдърланд. „Дъщерята...“ е комична опера, написана през 1840 година, и първият изпълнител на Тонио, Мечене Мария дел Изл, не е между големите певци на деветнайсети век. Известен е по-скоро с репродуктивната си дейност, в резултат на която на бял свят се появява Челестин Гали-Мария, станала по-късно Кармен в несполучливата първа премиера на последната опера на Бизе. Така или иначе в първо действие Доницети пише една прочута кабатина, „Pou ti pame“, която, разбира се, се изпълнява два пъти. И тук, в самото начало, Доницети си прави садистична шега да отбележи осем горни до, четири по две. През 1840 година в „Опера Комик“ практиката е те да се изпълняват фалцетно, един вид насилен фалцет, чрез него тенорите от началото на романтизма овладяват стратосферата. Още през 1831 година обаче на италианската премиера на „Вилхелм Тел“ от Росини млад тенор от Франция, Жилбер Луи Дюпре, пее партията на Арнолд с горно до. Повтаря го шест години по-късно: Росини не е съгласен (за него фалцетните тонове и особено горно до са „крясък на изкормен петел“), но публиката го харесва. Сто и трийсет години по-късно като техника и като вкус фалцетният тон е изчезнал, а горното до се е превърнало в символ на тенора, едновременно вокално чудо и спортно упражнение, предизвикателство и залог, нещо средно между „послание към луната“, както определя Бруно Барили изпълнението на Джакомо Лаури-Волпи, и упражнение на магьосник.

В онази вечер и на онази сцена Павароти изпява цели десет: осемте написани, едно, добавено в арията преди това, и едно, изпято, докато му свърши дъхът, за грандиозен завършек. По същия начин участник в марафон може да реши да направи още една обиколка, след като пресече финала. Някои хора не са очаровани. Доста критици пишат, че френският му е ужасен. Това е вярно, но публиката полудява. Полудява отново през шейсет и осма в „Ла Скала“ (на италиански с Мирела Френи) и през седемдесет и втора в „Метрополитън“ със Съдърланд. Тогава Павароти е извикан седемнайсет пъти на бис. Вече бе станал „Царят на горно до“ и според правилника на тълкувателите щеше да си остане такъв дори след като горно до се бе превърнало в спомен (не можем да претендираме журналистите да разбират това, което пишат), тоест до средата на осемдесетте години. Но това вече не е важно, както казват певците, Павароти от шейсетте и седемдесетте

години взимаше горно до с лекота и с това завладя света. Ако се върнем на френския — това си остана завинаги проблем за Павароти. Италианските певци смятат, че не е трудно да се пее на френски, защото според тях „прилича на италианския“. Не цитират знаменитата дефиниция на Хегел („Това е карикатура на италианския език“), тъй като не знаят за нея, но всъщност, ако я знаеха, щяха да разберат, че точно това правят. В действителност френският, особено този при пеенето, е език, пълен с капани, пълен е с носови и потъмнени звуци, и те не се „пеят“. Съвсем съзнателно Павароти отказва да играе във френски опери, дори в тези, които от вокална гледна точка са много подходящи за него, като „Кармен“ и „Хофманови разкази“. Прави изключение за „Вертер“, но по неговите думи тук не става дума за език, а за ръст: „Голямата ми мечта е да пея Вертер, но няма да изиграя на сцената тази романтична роля, ако не отслабна.“ Това означава — никога.

Все пак знаменитата ария от „Вертер“ Павароти често пее на концерти, издават я и на плоча, „Pourquoi me reveiller“ — показва, че не става дума само за теглото, езикът също е проблем. Във френския „чело“ е в мъжки род^[1], така че Вертер пее „sur mon front“. И така, всеки път, когато съм чувал Павароти да пее тази ария, нещата бяха неспасяеми, винаги и само „sur ma front“ („на моята чело“), това е, много му здраве на Масне.

Отново Масне, този път с „Манон“, става причина за спорове през шейсет и девета година в „Ла Скала“. Павароти и Френи са определени за операта, диригент е Жорж Претр. Те смятат, че ще пеят единствената им позната версия, тоест в превод на италиански. Претр — че ще бъде изпълнявана на оригиналния френски. Странното е, че от „Ла Скала“ не предупреждават Претр за желанието на певците (и обратното), така че още от началото на репетициите започва да се трупа напрежение. Резултатът: Диригентът, напуска бесен, давайки началото на полемика за неизлечимия провинциализъм на италианските певци. Заместен е от Петер Мааг и операта има успех. Ако френският си остава вечна загадка (да не говорим за немския — „Лоенгрин“ щеше да бъде невероятен). Павароти научава английски, немного добре, но достатъчно, за да води разговор, а също така да бъде редовен гост на телевизионните токшоута. Е, това не е съвършеният английски: „Господине, това е нещо, което, струва ми се, говорят на

място, наричано Филаделфия“, както казва Джон Гилгуд в ролята на иконома от „Убийство в Ориент експрес“. Във всеки случай е достатъчен, за да завладее Америка.

Традиционно в Съединените щати важните оперни „точки“ са: Сан Франциско, Чикаго и най-важната, „Метрополитън“ в Ню Йорк. Операта в Сан Франциско е мястото, където през шейсет и седма Павароти дебютира с „Бохеми“. Начало на любовна история. От всички театри за Павароти именно „Уор Мемориал Опера Хаус“ в Сан Франциско остава най-неговият. Директорът на операта Курт Херберт Адлер, станал част от историята на театъра, го обожава, а също и публиката. Така Сан Франциско става градът, в който Павароти обикновено дебютира с нови опери, после постепенно ги добавя към репертоара си. С Чикаго също създава връзка, ако не толкова топла, то редовна.

Остава „Метрополитън“. Тук обаче дебютът от 23 ноември 1968 година — както винаги в „Бохеми“ — с Френи си е направо трагедия. Павароти идва от Сан Франциско, където заедно с овациите е получил и азиатски грип. Пее за пръв път в един от най-големите театри в света с трийсет и осем градуса температура. Френи му помага много (през дните, докато чакат, му готви супи и бульони), но диригентът — почти никак, „италианец, чието име предпочитам да забравя“ пише певецът в първата си автобиография, но който е неговият стар зъл гений, Франческо Молинари-Прадели. Речитативът минава доста добре, повторението — ужасно, след края на второто действие Павароти бързо си тръгва и се връща в Италия, за да се лекува. За да завладее окончателно Ню Йорк, му се налага да чака малко повече от една година, до триумфа на „Лучия ди Ламермур“ на 15 октомври 1970 година.

С Ню Йорк е свързана и друга от важните срещи в кариерата на Павароти. Трябва да се върнем няколко години назад. През 1967 година „Ла Скала“ гастролира в Канада за Световното изложение с „Капулети и Монтеки“, където Павароти — Тибалд, както си спомняте, има дуел и дует с Ромео на Арагал. Случайно му се удава възможност да бъде „осигуровка“ на Карло Бергонци. В „Карнеги Хол“ в Ню Йорк представят „Реквием“ на Верди с диригент Херберт фон Караян. „Осигуровка“ е този, който ще замести певеца на сцената, ако звездата се простуди или изпадне в паника. Това е първият път, когато

младежът от Модена вижда Ню Йорк и „първото ми впечатление беше ужасно. Времето бе много тъжно, мрачно и студено. Небостъргачите ме потискаха. Всичко ми изглеждаше мръсно. Не се виждаше нито небето, нито късче зеленина. На всичкото отгоре ненавиждах хотела си, хората бяха неприятни, никой не се усмихваше. Щом Караян вдигна палката и аз се уверих, че Бергонци е там и има глас, хукнах към аерогарата, за да напусна колкото се може по-бързо Ню Йорк.“

По-късно ще се научи да харесва града, дори ще си купи хубав апартамент с прекрасен изглед към Централ Парк. Но Павароти не разказва нещо друго, свързано с първия му ужасен ден в най-голямата столица в света, а именно, че в таксито към летище „Кенеди“ пътува заедно с Херберт Бреслин, препоръчан му от мениджъра на ДЕКА — Тери Макевън — със следните думи: „Лучано, вие сте свястно момче, така че ви трябва наистина сериозен тип, за да направи вашето представяне.“ Сериозният тип е именно Бреслин, човекът, превърнал Павароти от голям тенор в световен медиен феномен. И на първо място — в машина за правене на пари.

Както вече споменах, заедно с журналистката от „Ню Йорк Таймс“ Ани Мидгът Бреслин написа една направо отровна книга. В нея се разказва без каквато и да е деликатност за задкулисите истории при трийсет и пет годишното сътрудничество с Големия П., превърнал се в Големия и благодарение на него. В книгата си Бреслин разказва също за своята кариера на импресарио, изпитва очевидно удоволствие да се характеризира като човек, разочарован от света, циничен и решителен; суров мъж с безмилостно сърце. Бил е импресарио на големи артисти като пианистката Алисия де Ларока, Съдърланд, божествената Елизабет Шварцкопф, изискани знаменитости като Дитрих Фишер-Дискау и Жерард Сузи. Отправната му точка е изключително конкретна: за него светът на класическата музика е бизнес като всички останали. Без сантименталности, без да вярва, че има някаква мисия, най-малкото културна. Грубоватата му откровеност може да е неприятна, но не отричаме искреността му. Затова трябва да се отнасяме спокойно към някои проекти, споделени в книгата му, от които иначе може да ти настръхне косата: „Мечтаех да направя постановка на «Пръстена на нибелунгите» на Вагнер в «Медисън Скуеър» — съкратена версия, разбира се, защото пълният цикъл изисква четири дни и никой не би искал да го осъществи. Но като се

направеха някои съкращения, бе възможно да се докара до прилични размери.“ Проектът за „приличен“ „Пръстен“ така и не се реализира. Слава Богу! Но характеризира добре принципите на Бреслин. В онова такси Херб веднага разбира, че Павароти може да стане златна мина: „Стори ми се симпатичен. Бих го оприличил на малко куче. Беше толкова възбуден от това, което му се случва, толкова желаете да изпълни всичко, което се иска от него, че нямаше начин да не го обичаш. А от гласа му, поне това, което бях чул, кожата ти настръхваше. Между нас веднага се установи контакт.“ За момента става дума срещу двеста и петдесет долара месечно да се рекламира младият тенор в Съединените щати. Дреболии. В скоро време двамата ще измислят това, което според Бреслин се е превърнало „в най-голямата кариера, направена някога в класическата музика“. Фауст вече е намерил своя Мефистофел.

[1] В италианския „чело“ е в женски род. — Б.пр. ↑

Навярно най-важната дата в кариерата на Павароти, неговото Богоявление, е тази, на която за очите и ушите на публиката и медиите — безусловно не са те най-меродавните — престава да бъде „един тенор“ и се превръща в „Тенора“, това е 1 февруари 1973 година. Мястото не е от тези, създаващи историята на пеенето и изобщо каквато и да е история: аудиторията на Уилям Джуъл Колидж, осемстотин места, университетът на град Либерти, близо до Канзас Сити, Мисури, Съединените щати. Но именно това е мястото, където Лучано Павароти дава първия си концерт в Америка, първия от една безкрайна серия. Нека бъдем наясно — това е по-скоро нещо като генерална репетиция. Павароти още не е Павароти, но не е и изпълненият с надежди дебютант отпреди дванайсет години, готов да пее навсякъде, където му предложат. Вече е един от най-известните тенори в света и, разбира се, можеше да претендира за по-престижно място от аулата в университета на малко градче в Средния изток. Но става дума наистина за репетиция. Истинската среща, предшествана от друго спиране в Далас, е насрочена за осемнайсети февруари в „Карнеги Хол“ на Ню Йорк, най-знаменитата концертна зала в Новия свят и навярно единствената в състояние да бъде сравнявана с най-легендарните от Стария свят. Преди да пусне младия си лъв на арената в Ню Йорк, Бреслин иска да си направи един опит. Успехът е блестящ.

Както често се случва в театъра, положението е трагично. Лучано е настинал. За лиричен певец простудата не е просто неразположение, от което може да пострада гласът му, в най-лошия случай това му пречи да пее изобщо. Знаем, че при пеенето участват еднакво гласът и мозъкът, но освен това и навярно преди всичко са важни нервите. За професията са добри спокойните характери. При нервните дори най-лекият проблем може да има страшни последици. Павароти не е от най-спокойните, какъвто е Карло Бергонци (от вида: отивам в театъра, пея, махам си грима и отивам на вечеря), нито прекалено нервен, какъвто е Франко Корели (от вида: не знам дали ще пея, трябва да ме

изблъскат на сцената, о, Боже, беше лошо, моля ви, веднага в хотела). Но безусловно не е лесно да се справи при дебюта си в Америка с нещо средно между леко драскане в гърлото и прегракване.

Спасява го стар еврейски лек. Спасителката се явява в лицето на Сара Тъкър, съпругата на Ричард, голям американски тенор. В Италия той никога не достигна заслужената слава, тъй като пъ малко и късно. Госпожа Тъкър познава билетата си не само в преносния смисъл: „Позвъни на вратата на Лучано с вълшебен лек, някаква специална пилешка супа“ — разказва вездесъщият Бреслин. Не се знае дали заслугата е на супата, но концертът има триумфален успех и още по-триумфален е успехът при повторението му в Ню Йорк. Не само че се ражда нова звезда, но в известен смисъл — нов вид спектакъл.

Ясно е, че оперните певци винаги са можели да правят концерти под акомпанимента на роял. Обикновено обаче се разполагат в обичайните концертни сезони и имат програми, с които могат да напълнят един театър, в никакъв случай — стадион. Немските певци предлагат вечер на *Liederabend*, което означава вечер на *Lieder* (изцяло заблуждаващ е преводът „песни“), обикновено монотематична, посветена на някой от големите цикли на Шуберт, Шуман, Малер или Волф, може да е само един автор или един поет, вдъхновил няколко композитори. Французите могат да предложат богат репертоар от *melodies*. Но е ясно, че и в двата случая става дума за изискани програми, след тях в залите не остават трупове.

Италианците винаги изпълняват арии от опери, но не може да се направи цял концерт от известни арии — прекалено трудно и същевременно — прекалено рисковано. Затова избират нещо от салонните романси „от края на века“ (разбира се, Тости, но също така Донади или Респики) или големите в мелодрамата (повече Росини и Белини, отколкото Доницети и Верди), може и от така наречените „старинни арии“, както в края на деветнайсети век Парисоти нарича компилацията си от хитове на ренесанса и барока, измъкнати от оперите и романтизирани със сантиментален аранжирмент. Павароти остава верен на този репертоар, още повече с времето се изяснява, че е все по-трудно, честно казано, направо невъзможно, да научи нещо ново. И така, рециталът му предвижда няколко старинни арии, малко камерен Белини, две-три Респики — Тости и няколко арии с гарантиран успех, стратегически разположени преди паузата или като

ефектен финал. Плюс няколко песни евъргрийни, неизменно приемани възторжено в Америка и навсякъде, където се вярва, че Италия все още е страната на гондолиерите, чуруликащи безгрижно „О, соле мио“, докато очакват спагетите да се сварят (всъщност всички големи пътешественици от седемнайсети и осемнайсети век потвърждават, че гондолиерите наистина пеят, но в тоналността на *Gerusalemme liberata* на Тасо, като често музикалните версии са доста изтънчени. Росини е много критикуван за това, че в трето действие на *Отело* слага в устата на неговия гондолиер два стиха от Божествена комедия.).

При Павароти новото е, че по свой начин интерпретира концерта. Вече не става дума за серия вечерни концерти за ценители, какъвто е случаят с *Liederabend*, още по-малко за някакъв оперен сурогат, какъвто е обикновено певческият концерт *Made in Italy*. Това е по-скоро шоу, фокусирано върху напълно открит артист, огромен; той не се ограничава с това да се появи на сцената, а я изпълва цялата. По-късно ще дойдат концертите с оркестри в паркове и стадиони и тези на тримата тенори, базирани на международния репертоар от евъргрийни, очароващи открай време туристическите групи по пицариите на Венеция, в бирариите на Виена или в бистрата на Париж. По-късно с натрупването на успеха има и рецитали с роял (между другото, акомпаниращите са от рода „правещи чудеса през цялото време“, тъй като знаем, че Нашия не е вундеркинд на музикалната грамотност, още по-малко като памет, тъй че обикновено на рояла са Джон Вустман в Америка и Леоне Маджера. В останалата част от света, включително в Италия).

И тук, при тези рецитали от типа „една вечер с...“, където ставаш свидетел на метаморфозата на тенор в персонаж, на изработването на една маска, която публиката иска да намира все една и съща, концерт след концерт, турне след турне, година след година, защото за средностатистическия вкус най-голямото удоволствие идва от моменталното разпознаване до актуалното състояние, върху което се крепи цялото шоу на „страхотен е, защото е известен“; много по-логично щеше да е да се твърди за някого, че е известен, защото е страхотен. Павароти наистина бе страхотен. Наистина не изключително изтънчен и елегантен, със сигурност недостатъчно музикално грамотен и с течение на времето, с увеличаването на успеха и банковата сметка, все по-рутинен. Но вече видяхме как може да пее и

не само това, малцина са изпълнили с глас, който не може да бъде сбъркан „Malinconia, ninfa gentile“ или „A vucchella“ и дори, въпреки ужасния неаполитански „Torna a Surriento“. Няма смисъл да го отричаме — когато идваше моментът на „Recondita armonia“ или „Nessun dorma“, по нас преминаваше ток. Естествено с различията при отделните случаи и в зависимост от това дали музиката е писана за сцена и за оркестър. Но Павароти представяше пред публиката най-вече своята личност. Не той обслужваше Тости или Биксио, или Пучини — те бяха на служба при него. Не просто интерпретатор — Павароти интерпретираше най-вече Павароти. Така се създава една непроменяща се маска. Ето косата, брадата, веждите на гълтач на огън, винаги черни, по-черни, не можеш да си представиш, дори във възрастта, при която е естествено да променят цвета си, когато всяко представяне пред публиката изисква едно дълго гримиране от вида „направи си сам“, тъй като той никога не е харесвал гримьорите. С времето това отношение става все по-категорично. Ето го огромния фрак, превърнал се почти в работна униформа, него ще облече и на сцената на Сан Ремо. Там за пореден път ще представя себе си, докато партнира на Фабио Фацио. В ръката е неизбежната бяла кърпа, гениално решение. Павароти е обяснявал безброй пъти как е стигнал до него: докато гледа рециталите на колегите си, разбира, че те жестикулират прекалено много, така, слагайки нещо голямо бяло в ръката, той дава знак на самия себе си, ако започне да жестикулира много. Ето ги и малките, но толкова известни суеверия, като например изкривения гвоздей, който трябва „случайно“ да намери около сцената (с времето техниците и секретарките започват да ръсят индустриални количества от тях по пътя от гримьорната до сцената). Така че от средата на седемдесетте години операта все по-определено престава да бъде основният интерес на Павароти. Десет години по-късно ще пее само в две-три годишно, единствено за да може да каже, че все още е тенор във всяко отношение. Операта изисква учене, запаметяване на множество страници с ноти, подчиняване на указания, давани от диригента на оркестъра и от режисьора (това за него ще става все по-факултативно, докато накрая стане ясно, че те трябва да го слушат), взаимоотношения с колеги, повече или по-малко дълга серия от проби (с времето ще става все по-къса). Всичко това следвано от четири-пет представления. През цялото време си блокиран в един и същи град и

най-вероятно в интервалите между представленията не правиш нищо. От своя страна рециталите увеличават възможностите и приходите. Достатъчни са една зала, организатор, пианист с добри рефлексии, огромен фрак и бяла кърпа, също XXL, и играта е готова. Нека бъдем наясно, така е в случай, че се казваш Павароти, което означава, както написа „Ню Йорк Таймс“, че „Господ е целунал гласните ти струни“. Вярно е и скоро в това се убеждава и собственикът на въпросните чудодейни гласни струни. И започва да се държи по съответния начин.

През седемдесетте години Павароти открива Америка и Америка открива Павароти. Нищо ново — италиански тенор, това винаги е било част от митологията на американците. Енрико Карузо го прави популярно, давайки глас на емигрантите, на новопристигналите, на нискостоящата класа. Не е възможен по-голям контраст с неговия предшественик — господин и господар в „Метрополитън“. Жан де Рецке е полски аристократ, хубав и надменен, строен, елегантен; приема посетителите в покоите си, така, както е правил кралят Слънце. Дамите от висшето общество в Ню Йорк са заплени от изисканите му обноски; той сякаш е излязъл направо от романите на Хенри Джеймс. Де Рецке е изтънчен тенор, в чийто репертоар влизат най-вече големите френски опери и Вагнер. Като външен вид и като начин на поведение Карузо бе момче от улицата и никога не се опита да изглежда различно. Нисък, набит, мургав, с костюми и шапки, които се набиват на очи, ужасни обувки в два цвята, пее оперите на младата италианска школа и неаполитански песни за неаполитанците, озовали се като него в чужбина, няма големи амбиции, приема да прави реклами (най-вече на цигари) и по времето на немите филми да се снима в тях, а това, разбира се, не му позволява да използва най-сериозното качество, с което разполага — гласа.

От този момент в света на операта ще остане постоянно това разделяне. Между Джили и Лаури-Волпи има същото различие, каквото е между Карузо и Де Рецке и каквото ще бъде между Павароти и, да речем, един Алфредо Краус. Истината е, че от артистична гледна точка спорът не е решен, но от гледна точка на популярност не може да става и дума за състезание. Павароти иска, търси и постига огромна слава, без да има каквито и да било скрупули, що се отнася до вкуса и дори до лошия вкус. Научи се да използва медиите, да се показва по телевизията, да дава на пръв поглед спонтанни интервюта, които

всъщност са много добре премислени. Пишещият тези редове точно затова ги пише, защото смята, че държи рекорда по интервюта с Павароти. Даването на интервюта бе една от неговите фиксидеи, въпреки че винаги ме съветваше да не прекалявам „защото така или иначе просто съм обсаден от журналисти и не бих искал това да продължава“, но част от световния му успех се дължеше именно на правилото никога да не отказва интервю, независимо дали става дума за църковен вестник или за „Ню Йорк Таймс“. Павароти по телевизията или във вестниците въздействаше отлично. Понякога (дори често) не казваше нищо, но го казваше добре, усмихнат, външно спокоен, с шегички — невинаги особено интересни, но готови. Както разбира Бреслин, Америка бе готова да се влюби в подобна личност и го прави веднага. Още повече в мрачното време на седемдесетте години, през онази зима на нашето недоволство, когато италианското мятане насам-натам изглеждаше в очите на американците не само неясно и мъчително, но направо неразбираемо, Павароти представи отвъд океана спокоен, позитивен, побеждаващ образ на страната ни. Италианец, който пее, ухажва жените и яде спагети — какво по-традиционно може да се измисли. Дори килограмите му не бяха пречка. Преди трийсет години все още не бяхме навлезли в ерата на добре поддържаната физика. Ако днес имаш малко коремче, това не е просто обида за естетиката, но също така и на морала; по онова време фитнесът едва прохожда и дебелеенето още не е станало единственият непростим грях. В Америка, страна на хора със свръхтегло както тогава, така и сега, Павароти — дебелак, който не се разкайва — ти дава възможност да се идентифицираш с него. Общеизвестно е, че дебелиците предизвикват симпатия, а в Америка това се свързва и с националната страст към всичко big. Така Биг Лучано превзе най-напред Америка, а след това и останалия свят. Става знаменит най-напред там, а след това — тук. През 1976 година „Нюзуик“ го обявява за „принца на тенорите“. През 1978 година в Холивуд получава първата от множеството си награди „Грами“. През следващата година той е на корицата на „Тайм“. Заглавието е „Bravo Pavarotti, Operas Golden Tenor“ („Браво, Павароти“ става по-късно заглавие на една от най-продаваните му плочи с арии). Рекламната му кампания за „Американ Експрес“ със слоган „Познаватے ме“ има изумителен успех.

Кулминационната точка на тази Паваротиана достига през 1980 година, когато Тенора е избран от Ню Йорк за Гранд Маршал по време на шествието на „Кълъмбъс Дей“ (празник на италианците в Америка). Картината е невероятна. Представете си Павароти — вече огромен — с каубойска шапка на главата, наметнат на раменете с американското знаме. Поставете го на кон, Маверик, избран в съответствие с телосложението му, подобаващо покорен (и очевидно склонен към саможертва), но както разказват хронистите и свидетелите, неспособен да задържи естествените си физиологични потребности дори при този изключително тържествен случай. Представете си двойката — мъжа и коня — оставящи след себе си следи от преминаването (да сме наясно, само коня), бавно се придвижват по Пето Авеню, украсено с американски и италиански знамена, докато част от тълпата се блъска по тротоара, а други хвърлят цветя от прозорците на небостъргачите. Накрая, представете си как мъжището слиза от коня с известна трудност (за него) и определено облекчение (за двамата) и се мята в обятията на президента на Съединените американски щати Джими Картър. Е, добре, всичко това се случва наистина. Върховният момент е налице.

Следват безброй интервюта, пълни с шеги (негови), безброй статии, пълни с шантави твърдения (чужди), появявания по телевизията в най-популярните шоупрограми, активна благотворителна дейност, игри на тенис, при които се снима всяко движение с Джон Макенроу и Бьорн Борг, посещения в Белия дом и Холивуд, осем часа подред даване на автографи върху плочи (Сан Франциско през 1975 година), двеста хиляди души в Сентрал Парк за „Риголето“, концертно изпълнение (Ню Йорк, 1980 година), и „Аве, Мария“, изпята за Йоан Павел Втори по време на визитата му в Щатите (в Чикаго, отново през 1980 година).

Накрая, на 22 януари 1982 година, апогееят на шоуто: концерт, разбира се, благотворителен, с Франк Синатра и Рейдио Сити Мюзик Хол на Ню Йорк, първообраза на всички „Павароти и приятели“, последвали с годините. Киносалонът с 5882 места (най-голямата покрита зала в света) е препълнен, продадени са всички билети, най-евтините по сто, а най-скъпите — по хиляда и петстотин долара. Събраните два милиона долара са за лекуване на рака. Всеки от двамата герои пее от своя репертоар. На големия финал обаче Франк

Синатра се появява, размахвайки в ръка (и той!) огромна бяла кърпа. Франк и Лучано пеят заедно „Санта Лучия“ и „О, соле мио“. Всички изпадат в делириум, включително „Ню Йорк Таймс“: „Една от най-трогателните сцени, наблюдавана някога в Рейдио Сити Мюзик Хол“. Една от най-изявените представителки на епохата на Карузо, Роза Понсел, родена Понзило в семейството на емигранти от Каяцо, превърнала се в най-харизматичния сопран от началото на века, плюс това изключително интелигентна жена (качества, които рядко се срещат заедно), добре разбира всичко. Тя обяснява, че в случая с Павароти „не е въпрос на глас или стил, а по-скоро онова трудно за определяне «нещо», характеризиращо способността да общуваш, качеството, което имаше и Карузо“. Америка вече се е предала. Точно тази любовна история между Тенора и най-голямата държава в света ражда нездравата идея да заведат Павароти в Холивуд и да го накарат да играе в един филм. Разбира се, и този път съветът го дава Бреслин — харесва му мисълта да разшири бизнеса си от класическата музика към киното. Сама по себе си тази идея не е толкова екстравагантна. След Карузо и Джили играе, ако може така да се каже, в дълга серия от филми, а по-късно доста други тенори следват примера му. Именно в Америка Марио Ланца се превръща в кинозвезда, известността му в киното е много по-голяма от тази в операта. Проблемът не е само в това, че през 1981 година жанрът, честно казано, е демоден, а в това, че реализираният в края на краищата филм „Да, Джорджо“ е толкова слаб, че дори присъствието на известен и симпатичен герой, какъвто е Павароти, не би могло да го спаси. Още повече, че Павароти е една от основните причини за безусловното фиаско на филма. Не става дума само за проблема с текста Павароти никога не е знаел какво е да изричаш определени думи и естествено не би могъл точно във филма да импровизира. Но ако бе успял да трансформира тази си безпомощност, взимайки сам себе си на подбив, той щеше да спаси филма. Но Павароти се взима ужасно насериозно, никаква ирония, още по-малко, самоирония, така че изобщо не е забавно, а за една комедия това е смъртен грях.

Трябва да признаем, че „Метро Голдуин Майер“ прави нещата със замах: бюджетът е деветнайсет милиона долара (през същата година Стивън Спилбърг снима Е.Т. с десет милиона и половина), режисьор е Франклин Шафнер, ветеран, негови са „Планетата на

маймуните“, „Патън, Папилон, Никола и Александра“ и др. Ангажиран е изключително популярният изпълнител на характерни роли Еди Албърт — изпълнява ролята на импресарио и много напомня Бреслин, участва също така знаменитата Паола Борбони, вече доста възрастна, в ролята на монахиня. Джон Уилямс композира за филма една хубава песен (If We Were in Love) и тя е номинирана за „Оскар“. Джорджо Корцолани посвещава на филма една много изразителна глава в книгата, посветена на двайсет и пет годишната кариера на неговия любимец. Пише също: „Осъществен е един концерт на Джорджо Фини на живо с Павароти, който пее в «Хач Снел» в Бостън.“ И една „Турандот“, истинска „Турандот“, е показана на сцената на „Метрополитън“.

По-сложно е да се намери изпълнителка на главната женска роля. Според Бреслин отказват Кандис Берген, Сали Фийлд, Голди Хоун, Сигърни Уивър и Кейт Джаксън. Всички те, свидетелства отново Бреслин, се консултирали с Шер и тя наистина им дава мъдър съвет: „В никакъв случай не трябва да играеш в романтичен филм с партньор, когото не можеш да прегърнеш с двете си ръце.“ Така в крайна сметка ролята на Памела се изпълнява от Катрин Харолд — актриса, чиято игра и красота не блестят с нищо. Въпреки че заедно със Стив Маккуин тя играе в „Ловецът на скалпове“, не е звезда и, разбира се, филмът „Да, Джорджо“ няма да я направи такава. Естествено, Джорджо в случая е Павароти, той играе самия себе си, тоест знаменития италиански тенор Джорджо Фини и името не е избрано случайно — така се казва най-известният ресторант в Модена. Памела Тейлър е оториноларинголог: най-напред тя трябва да излекува певеца от заболяване на гърлото, а след това от сценична треска, която го обхваща винаги преди представление в „Метрополитън“ в Ню Йорк. Целият филм се базира върху контраста между егоистичния, шовинистично настроен италиански мачо и американската жена с кариера. В крайна сметка двамата се влюбват, но когато Джорджо Фини вече триумфира в „Метрополитън“ с „Турандот“, Памела го изоставя, защото разбира (както доста „секретарки“ преди и след нея), че той никога няма да остави жена си! Всичко това между пътешествия, безброй арии, Фини пее на сватбата на свой приятел в Италия — такава каквато по онова време си я представят американците, като на картинка и един бой с торти, от тези, на които са престанали да се

смеят още през 1930 година. На практика редките емоции са благодарение на гласните струни на Павароти. Или както пише Мерегети „става дума за определена комедия, при която сценарият не е нищо повече от претекст да бъде накаран Павароти да пее“.

Премиерата на филма е във Вашингтон на 19 септември 1982 година, в зала, претъпкана с ВИП персони, включително най-вип от всички випове — президентът на Съединените американски щати Роналд Рейгън. Провалът е абсолютен. Критиката буквално го унищожава. Най-често срещаното заглавие на рецензиите е „Не, Джорджо“. Но което е по-лошо, „Да, Джорджо“ е също така финансов провал, възвръщат си само десет милиона долара. И въпреки че главният герой повтаря колко е горд, че филмът не е някаква ужасия, а „чиста, обикновена любовна история, от тези, дето могат да се случат на всеки“, Американската католическа комисия за киното го включва в списъка на забранените филми. Така или иначе става дума за прелюбодеяние.

Историята се повтаря и в Италия. Спомням си премиерата в Модена, една възможност да видим Павароти извън сцената необичайно развълнуван. Объркването на края беше много голямо, усети го дори хлапак като мен. Никой не искаше да каже това, което мисли, а същевременно не успяваше да изрече комплиментите си, макар и малко фалшиви. Да не говорим за искрени, филмът и досега се върти по някои частни канали. Късно през нощта, между два любителски стриптийза, можеш да се натъкнеш на Павароти и Харолд — прегърнати и покрити със сметана. Това горе-долу е оскърблението за общественото чувство на свян. Всъщност Холивуд неуспешно се опитва да възкреси отдавна мъртъв и погребан жанр. От тогава насам оперните певци си остават затворени във филми-опери, спорен жанр, защото много рядко резултатите са добри. Тук за Павароти няма надежда: гласът е изключително подходящ, но не и физиката. Прави само един — „Риголето“, с диригент Рикардо Шайи, режисьор Жан-Пиер Понел, партнират Ингвар Вискел (добър, но малко „къс“) и „светицата от Братислава“, колоратурното сопрано, звездата от Централна Европа Едита Груберова.

Въпреки че си дава сметка за действителността Павароти е засегнат, когато, след като записва „Мадам Бъттерфлай“ заедно с Мирела Френи и фон Караян, за видеоверсията диригентът кани

Пласидо Доминго — това е царят на филмите-опери. Още повече Павароти вече има всичко — успех, богатство, слава. Не може да претендира и за чар. Но ако съдим по успехите му с жените, изглежда, че и това не му липсва.

Едновременно с гръдната си обиколка Павароти увеличава и репертоара си. Това е логично и нормално — времето минава, гласът става все по-плътен, високите тонове са все по-рисковани, въпреки че продължават да бъдат в джоба на тенора. Това са години на нови опери — Павароти ги добавя към репертоара си внимателно, но редовно. Почти всяка година по една. Обикновено ги представя най-напред на „своя територия“ в „Уор Мемориал Опера Хаус“ в Сан Франциско, където публиката го обича почти толкова, колкото и диригента — Курт Херберт Адлер. Именно на това място Големият Лучано през 1971 година пее за пръв път в „Бал с маски“ — опера, станала по-късно една от „неговите“. После идват „Фаворитката“ на Доницети (1973), „Луиза Милер“ (1974) и „Трубадур“ на Верди, „Тоска“ (1976) и „Турандот“ (1977) на Пучини, „Джокондата“ на Понкиели (1979), „Аида“ на Верди (1981) и през 1983 година в „Метрополитън“ в Ню Йорк е първото му участие в „Ернани“. Отделен случай е Италианския певец от „Кавалерът на розата“ на Рихард Щраус, единствената „камея“ в кариерата на Павароти. Операта се изпълнява на немски, но в първо действие на тяхното *reverie* на фона на Виена от осемнайсети век, далеч не истинска, но много възможна, Хуго фон Хофманстал и Щраус вмъкват една ария на италиански. Между събраните сираци и италиански интриганти, фризьорки и готвачки, икономи и лакеи, търговци на животни и роднини грубияни с поведение на животни, се появява и един тенор, разбира се, италиански. Сред цялото това чуруликане се извива ария — непреходно прекрасна, „*Di rigori armato il seno*“. Навярно заради не особено големите симпатии, които Щраус има към тенора, арията е кратка, но изключително трудна. По тази причина театрите са изправени пред доста сложна задача: за ролята не може да се търси голям тенор, защото изпълнението е три минути, но в никакъв случай не трябва да се пуска скромнен статист, който да похаби прекрасната партия, очаквана от публиката. По-късно, от време на време, при изключително важни представления, се прави жест на

лудост и се кани действително първокласен тенор. С Павароти това се случва четири пъти: два пъти в „Метрополитън“, един път в Хамбург и един път на престижния фестивал в Залцбург. Разказва, че е приел, защото за „Кавалерът на розата“ му плащат същия хонорар, какъвто получава за „Риголето“. Излиза, че три минути на Щраус струват колкото три часа на Верди. Разбира се, освен това съществуват и записите, където е значително по-лесно да се използва един голям глас. Много от най-известните следвоенни тенори записват арията на Зенгер. Павароти го прави през 1968 година със сър Джордж Солти и засенчва всички други изпълнения на „Di rigori armato il seno“. Така или иначе няма друг италиански тенор по-италиански от него. Пеенето му е толкова впечатляващо, че при една от последните постановки на операта в Залцбург Зенгер се явява на сцената развявайки огромна бяла кърпа, а в края се нахвърля върху чиния със спагети. Но гласът няма нищо общо с този на Павароти...

Всички тенори, дори тези, които отричат, ненавиждат примадоните и това чувство е взаимно. Големият враг на Павароти преди едно закъсняло сдобряване с Рената Ското. На нея никога не ѝ е липсвал темперамент. Тя бе в състояние дори да вземе и да мирише с отнесено лице и усмивка на устните, сякаш са рози, репички, хвърлени от последния балкон на „Ла Скала“ след дебюта ѝ в „Сицилианска вечерня“. Малко преди това Ското е дала едно интервю, в което говори доста пренебрежително за Калас. Появата на Мария Калас на последния балкон на „Ла Скала“ има ефекта на избухнала бомба.

През седемдесетте години Ското е звездата, ангажирана от „Метрополитън“. Ето защо именно с нея Павароти дели афиша на „Бохеми“ от март 1977 година, станал исторически най-малко по три причини. Най-напред става дума за първата опера, предавана директно от „Метрополитън“ от обществената телевизия Пи Би Си. След това — „до“ на „надеждата“ остава в гърлото на Павароти. Третата е: след представлението Ското дава пикантно интервю и между Лучано и Рената са разменени думи, които в никакъв случай не можем да наречем любезни. Войната е обявена.

Следващата битка става в Сан Франциско, малка часова разлика на запад. За да открие сезон 1979–1980 година, Курт Херберт Адлер се обръща към „Ана Болейн“ на Доницети; изпълнители са Ското — изключително щастлива да се сравнява в една роля с Калас, и

Павароти. Той разполага с всичко, за да създаде един наистина голям Пърси и най-после да върне на тази роля, пренебрегвана, тъй като е много трудна (често доста съкращавана), бляскавото ниво, което е и замисълът на Доницети. „Ана Болейн“ така и не е поставена, тъй като Павароти предлага да бъде заменена с „Джокондата“ на Понкиели. Прекалено силно е желанието му да пее на сцената „Cielo e mar“ — вече е станала коронен номер от неговите концерти. Ското мисли по въпроса (доста дълго: месец и половина) и накрая приема. Репетициите минават в пълен хаос. Според Бреслин Павароти пристига с две седмици закъснение, без да знае ролята си — тя трябва да бъде научена със скорост и ярост, на които е способен само Ото Гут, един от двамата му доверени корепетитори (този от Сан Франциско; в Ню Йорк същата роля играе изключително симпатичният Джилдо ди Нунцио). Всички са напрегнати и нервни, а при Ското градусът се повишава още повече, след като получава анонимно писмо — учтивите фрази в него са всъщност откровена подигравка. Подписана е „Енцо Грималдо“ — това е името на героя на Павароти.

Тези неща доста затрудняват играта. Когато Ското завършва с известно усилие голямата си ария „Suicidio!“, глас с подчертано италиански акцент казва: „Горкият Понкиели!“ Е, това безусловно не разведрява атмосферата. След края на представлението примадоната се прибира в гримьорната си доста потисната. Докато ругае разни „гаднѝри“, подвизаващи се в Сан Франциско, един почитател влиза при нея, за да изрази възхищението си. Човекът най-невинно добавя, че е приятел на Лучано Павароти. Моментално е изхвърлен от стаята. За съжаление точно в този момент пред гримьорната се намира телевизионен екип и всичко това е заснето. От този момент отношенията между Рената и Лучано преминават от студени в ледени. Дори на сцената, докато пеят заедно и според действието би трябвало да бъдат двама страстни любовници. Много години по-късно, след много опери, през 2001 година идва сдобряването. Ското пристига в Модена, за да пее на концерта, посветен на четирийсетгодишната кариера на Павароти. Двамата се прегръщат и си разменят комплименти, сякаш нищо не се е случило. Жалко, че в автобиографиите си нито един от тях нито веднъж не споменава името на другия. И все пак „враг“ номер едно за Павароти винаги си остава Пласидо Доминго. По-късно ще се появи сагата за Тримата тенори и

приятелството. Истината е, че в началото на осемдесетте, докато големите певци от предишното поколение залязват, Лучано и Пласидо остават двете петлети-тенори в оперния кокошарник. За всеки един от тях другият определено е излишен.

Двамата са почти връстници — Павароти е роден през 1935, а Доминго, поне официално, през 1941, въпреки че истинската му рождена дата е една от най-добре пазените тайни в цялата история на операта. Дебютират в една и съща година — 1968 — в „Метрополитън“. Харесват футбола, жените и аплодисментите. Но с това свършват приликите. Всъщност са съвсем различни. Павароти е модел на стария италиански тенор — той е глас, глас и нищо друго освен глас. Репертоарът му е по-ограничен, актьорските и музикалните му възможности са доста скромни, а през седемдесетте години неговият глас е много по-ясен, нежен и с широк диапазон от този на съперника му. Като следствие от това репертоарът му е различен, с подчертано предпочитание за лиричните, трудни партии на Белини и Доницети. Доминго е представител на друг „вид“ тенори, по-модерни, с неограничен репертоар (дори прекалено), полиглот, отличен актьор и музикант, но като глас — може би по-ограничен. Странното е, че от двамата именно Павароти е по-склонен да поема по нови пътища и да използва огромната рекламна машина, предоставена му в Америка. Както вече видяхме, той е първият, участвал в директно телевизионно предаване на опера, първият, направил солов рецитал в „Метрополитън“, първият, пял по стадионите, първият, смесил опера и поп музика, най-напред критикуван, а след това — имитиран. Една много разпространена в оперните среди шега казва: „Искате ли да знаете какво ще прави сега Пласидо? Вижте какво е правил Лучано миналата година.“ Освен това Павароти има предимствата на своя договор за изключителни права с ДЕККА и тя е съсредоточила върху него целия си потенциал. Доминго никога не подписва договор за изключителни права. Прави повече записи като цяло, но с различни звукозаписни компании. Никога не разполага с огромен рекламен бюджет.

Първите търкания започват през 1977 година по повод постановка на „Риголето“ в „Метрополитън“ (постановката е свързана с годишнина). Най-напред предлагат участие на Лучано, но след това взимат Пласидо. Това е началото на една враждебност, продължила

четвърт век. Но и двамата са достатъчно интелигентни, за да не превръщат студената война помежду си в гореща. Ограничават се с леки „стрелички“ от разстояние. Доста разнообразни са цветята, израснали на бойното поле от най-различни интервюта и декларации. Така например през 1982 година Павароти дава забавно интервю за „Плейбой“. Красноречиво, между шегите за другия пол и сравненията с Тели Савалас, телевизионния Коджак („Нито за мен, нито за него бих казал, че сме грациозни. Но и двамата предизвикваме в жените определени реакции“), Големия Лучано разчиства и доста сметки с оперния свят: с американската преса, оставила да мине незабелязано годишнината от дебюта му в „Аида“ („Някои критици са като кучетата: непременно трябва да се изпишкат на паметника“), със заговорниците, дето не го ценят достатъчно („Някои биха искали да се махна от Щатите. Но аз няма да си тръгна, няма да го направя, докато публиката не ми каже. Ясно е, че има заговор“), с „Метрополитън“ („Не че мен не ме обичат, но обичат повече другите“) и с бившия главен мениджър на театъра, митичния Рудолф Бинг, виновен за това, че не е оценил „Да, Джорджо“, и най-вече за това, че го е показал („Не мисля, че е достатъчно интелигентен човек, не върви в крак с времето“). Разбира се, следващото камъче е хвърлено по Пласидо Доминго, „завижда“ заради неотдавнашната корица на „Тайм“, посветена на Лучано: „Аз бих потиснал завистта и бих поздравил.“

И в случай, че някой не е разбрал, за да постави всички точки върху „и“, го повтаря през същата година пред Ренцо Алегри от списание „Дженте“: „Доминго върви по петите ми, първо критикува, после копира. Той е артист, който не би трябвало никого да имитира, тъй като има много ярка индивидуалност, но може би го съветват лошо.“ И що се отнася до критикувания Радамес: „Най-добрият бе на Карло Бергонци. Никой друг не бе съвършен. Слушах два пъти Пласидо Доминго — критиката го превъзнеся като един от най-добрите изпълнители на героя на Верди — нямаше нищо изключително. Може би не съм случил на представления, но и двата пъти Доминго не успя да вземе си бемол от първия романс, нещо, което само по себе си е доста лошо. Нямам намерение да се сравнявам с големите от миналото: Дел Монако, Корели и Бергонци, но като гледам действащите си колеги — нито един не ме превъзхожда.“

Естествено от другата страна на барикадата не се предават и не дремят. Вижте интервюто, дадено от Доминго през 1991 на „Тайм“, докато и двамата са в Лондон: Лучано за един мегаконцерт в Хайд Парк, пред сто и петдесет хиляди човека, мокри от дъжда, но затоплени от гласа му, Пласидо — за „Тоска“ в „Ковънт Гардън“. Темата засяга аргумент, към който, както разбрахме, Доминго е изключително чувствителен — възрастта: „Казват, че съм на петдесет и шест години. Не е вярно, това е една измишльотина на тенора Джакомо Лаури-Волпи, повтаряна непрекъснато от Лучано. Скъпият Лучано продължава да повтаря, че е абсолютно невъзможно аз да съм само на петдесет години.“ Според „Тайм“ Доминго обръща такова голямо внимание на Павароти, че „започваш да си мислиш за параноя. Павароти не говори никога за Доминго, Доминго не прави нищо друго, освен да говори за Павароти. Изглежда, през последните десет години е правил непрекъснати опити да унищожи рекламната машина на Павароти“.

През същата година, освен на концертите на Тримата тенори Павароти и Доминго пеят заедно на галаконцерт в Линкълн Сентър по случай двайсет и пет годишнината на „Метрополитън“, предаван директно от Ен Би Си. Изпълняват дуета от „Бохеми“ (Павароти е Рудолф, Доминго е Марчело). Дотук всичко е добре. После обаче Доминго триумфира с едно действие от „Отело“, докато Павароти се проваля с гръм и трясък при каденцата от „La donna e mobile“ от „Риголето“. Така този път дербито печели безусловно Доминго. Но Пласидо не злорадства. Сякаш всичко между двамата вече върви по мед и масло. Бизнесът с Тримата тенори е прекалено голям и много доходен, заслужава си да заровят бойната томахава. Не само. По случай стогодишнината на операта в Рим „Тоска“ ги събира заедно: Павароти пее на сцената, а Доминго дирижира. Изобщо, както пише Павароти във втората си автобиография: „Ние сме големи приятели. Ако в миналото е имало някакво напрежение, то е забравено.“

През 1984 година излиза първата и най-сполучлива плоча на Лучано Павароти с „лека“ музика: „Мама“. Събрани са популярни песни от близкото и далечното минало, с нов аранжирмент на Хенри Манчини, който дори се отказва от навика си да цитира най-известния си хит от „Розовата пантера“. Изборът на Павароти заслужава по-скоро размисъл, отколкото критика. Примерът му за подражание безусловно

е Бениамино Джили. Джили не бе само голям певец, но и популярен народен герой, възплъщение на най-традиционната Италия — сантиментална, патриархална и дисциплинирана. Бе предан на Падре Пио, на папата, на Дучето, на Родината. Има ли някакъв смисъл половин век по-късно да изпееш отново „Mamma“, „La mia canzone al vento“, „Vivere e parlar mi d’amore“, „Mariu“, „Non ti scordar di me“ или песента от Втората световна война „Le campane di San Giusto“? Да разгръщаш отново страници, които изглеждаха — и бяха — свидетелство за една друга Италия, без никаква ирония, без намек, че правиш нещо ретро? Но успехът е неочаквано голям. Павароти се превръща в символ на една вечна Италия, възраждаща се винаги след загубени войни, провалени режими, фалитите на шейсет и осма и седемдесет и шеста години.

Изненадващо бе да се открие, че страната е пълна с хора, способни да се трогнат, докато слушат „Musika proibita“ или „Chitarra romana“. Писа се, че и това е симптом на някакъв отлив, на край за кървавите утопии от шейсетте, на завръщане към реда. Но не е само това. С тези си прояви Павароти стана символ на една традиционна, непроменяща се Италия. Символ, който навярно не трябва да се взима прекалено насериозно (можеш да се шегуваш с него заради коремчето и косата, лъснала като бомбе на обувка), но вдъхващ сигурност, стабилност, позитивизъм. Син на безсмъртната Италия — може да ѝ кръшнеш, но винаги се връщаш при нея, уж си от католиците, дето не влизат в църква, но искаш последно причастие, скептичен си към думата „Родина“, но се просълзяваш, щом видиш трибагреника, запушваш си носа, но да си го кажем направо, гласуваш за християндемократите. С годините този модел ще се осъвременява. Ще дойде международната благотворителност, заедно с иконите на глобалната доброта, като принцеса Даяна и дуетите с рок звездите за момента, може би малко дрогирани, пийнали, но ангажирани с всички модерни благородни каузи: „В края на краищата, те са добри момчета, госпожо, занимават се непрекъснато с благотворителност.“ И още, и още.

Но Павароти никога не би се превърнал в италианска икона, ако не бе доловил, съзнателно или несъзнателно, дълбоката душевност на народа си, половин век след Джили, все още изпълнен с желание да взима насериозно песните за мама. Кой би си помислил само десет

години по-рано, между горещите есени и димящите ПЗ8, че „Мама“ ще има не само слушатели, но и последователи? Но се случи именно това и Павароти престана да бъде изключителен тенор и се превърна в изключителен човек. И като всички артисти, знаещи да говорят навреме, ни разкри не толкова себе си, колкото нас самите.

Една от инициативите, с които Павароти може да се гордее най-много, е „Павароти Интернешънъл Войс Компетишън“. Започва да се провежда в началото на осемдесетте години: певчески конкурс, който се отличава от повечето с това, че има планетарно измерение, не се съобразява с препоръки, не прави шашми и не награждава младите таланти с ненужна плакета или по-малко ненужен чек, а им дава невероятната възможност да пеят с Павароти. С други думи, идеята е отлична дотолкова, че Доминго (какво съвпадение) малко след това създава свой конкурс. Идеята на Павароти е реализирана съвместно с операта на Филадельфия, така конкурсът дава възможност на Павароти да действа със замах, осъществявайки селекции в целия свят. Спомням си една, провела се в театъра „Сторки“ на Модена: да слушаш часове наред младежи с различни способности — не бих казал, че това е най-интересният начин за най-ангажирания тенор в света да прекарва времето си. Но Павароти бе там, в централната редица, слушайки за двайсети път „Recondita armonia“ или за трийсети път каватината на Капулети. Разбира се, дори той не можеше да прави чудеса, така че се ограничаваше с това да избира най-добрите младежи, а не, да се опитва да поставя и разработва гласовете им. Но конкурсът даде път на различни момчета, направили по-късно кариера и дори голяма кариера; знак за това, че принципът на селектиране бе правилен. Именно с тези млади певци Павароти отпразнува двайсет и пет годишната си сценична дейност. Излишно е да казвам, че избраната опера бе „Бохеми“. Постановката беше на операта във Филадельфия с режисьор Джанкарло Меноти. Празникът, естествено, бе в Модена, където още предишното лято, на петнайсети август, Тенора пя на площада пред огромна публика, изпаднала в делириум. Очакването на „Бохеми“ бе прединфарктно. На този ден, 29 април 1986 година, чух за пръв път Павароти на живо. Бях още момче, но ме изненада неприятно фактът, че горно до от *Gelida manina* май бе свалено с половин тон, знак, че царят на горното до предпочиташе да не рискува; поразя ме обаче изумителната красота на гласа му. Бе просто като магия. Същият

спектакъл бе представен на турне в Китай с трупата от Генуа. Ориентът още не бе станал място за трупане на пари, какъвто е днес за класическата музика. Бреслин разказва, че Павароти е заплашил да анулира всичко след една случайна среща с Катя Ричарели, според която в Китай е невъзможно да се нахраниш прилично. Кризата се решава благодарение на „Дзефирино“, знаменития ресторант в Генуа, изпратил с артистите всички необходими провизии и изцяло обзаведена кухня. Друга непредвидена пречка се появява, когато заради бомбена заплаха самолетът не може да излети. Това се отразява много зле на диригента на оркестъра Леоне Маджера — той мрази да лети и тогава за пръв път се качва на самолет. В края на краищата трупата пристига в Пекин, изяснява, че и там има хранителни продукти, дава с голям успех предвидените спектакли на „Бохеми“, а Тенора прави рецитал в голямата народна зала пред десет хиляди ентусиазирани китайци. Определено при Павароти всичко върви добре.

Развитието на темата „Павароти и жените“ е доста сложно. Вече видяхме, че Лучано винаги е имал едно много специално поведение към другата половина на човечеството, някакво спонтанно, естествено и в крайна сметка невинно харесване, за което съпругата му Адуа бе абсолютно наясно. Сигурно е обаче, че не е само това. Мъжът не е само ловец — тук можем да дадем множество ярки примери (според представата на хората италианският тенор е като тореадора или футболиста, мачо) — но може доста лесно да си загуби ума. С други думи, да се влюби, сантиментален тенор. Трудно е, когато разглеждаме този аргумент, да не се плъзнем към клюките. Много от „говори се“ са само приказки — нито са били, нито могат да бъдат доказани. Светът на звездите е терен, пълен с капани. Ето защо ще се ограничим с разказа на истории, до известна степен демонстрирани, ако не официални.

И още една уговорка: от 1961 година Павароти е женен за Адуа Верони. Както вече се убедихме, това е брак по любов, благословен от църквата и от раждането на три дъщери, приет добре и от двете фамилии (и след развода Адуа продължава да живее в една и съща вила с бившите си свекър и свекърва и със сестрата на съпруга си). Солиден брак. Не знаем какво мисли Адуа за кръшкането на Лучано. Тя е сдържана и интелигентна жена, доказала го е с начина, по който отглежда практически сама трите си дъщери, превърнала се впоследствие в делова дама, способна не само да ръководи капиталите на съпруга си, но и сама да печели. Демонстрира го със своята агенция за певци, ръководи я години наред. Именно защото е интелигентна, трудно можем да повярваме, че не е знаела нищо за „фаворитките“ на съпруга си. По същата причина никога не е правила коментари по въпроса. Най-вероятно е мислела, че увлеченията минават, но бракът остава, затова винаги се е преструвала, че не знае.

Истинската криза, довела до драматичния развод почти по сценарий на телевизионен сериал, с открити писма до вестниците,

публични кавги и спорове за собствеността, избухва едва когато поредната връзка на Лучано не се ограничава в личното му пространство, а става обществено достояние, със снимки и интервюта в илюстрирани списания. Изправена пред дилемата да спасява брака или достойнството си, Адуа прави това, което би направила всяка жена, която държи на себе си: след като предупреждава съпруга си, включително и чрез пресата, избира да спаси достойнството си и раздялата е налице. Но да не избързваме.

В продължение на цели трийсет години бракът на Павароти се развива според стандарта, утвърден от старата Италия: мъжът е навън, работи и печели; жената е вкъщи, отглежда деца и ръководи домакинството; не забелязва или се прави, че не забелязва това, което върши съпругът между две представления. Моделът не е феминистичен, изобщо не е модерен, но е действащ. Разбира се, докато Павароти обикаля света, теренът е свободен за така наречените „секретарки“.

Според разказите на оперните ветерани и познавачи на задкулисни истории, в края на шейсетте, първата Павароти-гърл е една госпожа, доста добра в мелодрамата, по-късно собственичка на фестивални и театрални пресофиси. Тя е колекционерка на оперни знаменитости и най-вече на тенори (но, изглежда, и един диригент не е останал безразличен). Тя придружава често Павароти, който все още не е звезда от световен мащаб, но млад, пъргав и безусловно предопределен за голяма кариера, с една дума — чаровен.

Но за Павароти голямата любов идва в началото на осемдесетте години. С име и фамилия — Маделин Рене. Маделин не е просто красавица, с лице и тяло на модел, но е също така млада, непринудена, елегантна и много решителна, по онзи усмихнат, но категоричен начин, характерен за американките. Мъж на четирийсет и пет години не може да устои на такава жена. Тя иска да направи кариера на сопран и е добре подготвен музикант, има диплома от престижното Джулиард Скул в Ню Йорк и се явява на конкурса „Павароти Войс Интернешънъл Компетишън“. Тогава Павароти я забелязва и тя става негова приятелка. Не е някакво момиченце, привлечено от звездния блясък. Маделин е всичко друго, но не и неподготвена, както що се отнася до живота, така и до пеенето, въпреки че не успява да стане звезда. Седем години историята ѝ с Павароти е истинска идилия.

Официално тя е „секретарка“. Това не дава представа за цялото натоварване, което с годините става все по-тежко и сложно, като се започне от задължението да се занимава и грижи за Павароти и се премине през кореспонденцията с феновете му, до приготвянето на леки закуски „в движение“. Освен че е негова приятелка, тя е и негова ученичка, всъщност единствената.

Качествата на Павароти като учител по пеене можем да определим като доста противоречиви. За другите хора може да е странно, но познавачите на операта знаят, че много рядко голям певец е и отличен учител по пеене (такива са фактите, като се започне от Порпора и Гарча младши до Матилда Маркези, така и не стават певци, във всеки случай не стават големи певци). Лекциите на Павароти са единствено практика, той няма способността да теоретизира и мисля, че никога не е знаел как да обясни по какъв начин се получават някои божествени звуци. Години наред Маделин има привилегията да бъде слушана от Лучано, обаче не е съдено да узнаем каква е ползата от това обучение. По-късно от „пеене за Павароти“ преминава към „пеене с Павароти“. Заедно с него дебютира в „Бохеми“ в Сан Диего през 1980 година. Много американци са възмутени, тъй като звездата съвсем не принудено добавя едно представление към предвидените, за да даде възможност на любимката си да пее. Изобщо не обръща внимание на протестите на примадонната, изпълняваща ролята на Мими, Диана Совиеро. Маделин често пее в дует с Павароти по време на концертите му по света. Включително един концерт в Модена на 5 март 1982 година, практически пред цялото му семейство. И за този случай Адуа никога не е признала, не признава и сега, че всъщност си е затваряла очите. Тя казва следното на Бреслин: „Той винаги отричаше, и тя също отричаше. И аз по най-глупашки начин им вярвах. Естествено, имах някакви съмнения, но той винаги изглеждаше толкова искрен.“

Най-големият успех на Маделин навярно е когато се появява редом с Лучано в „Медисън Скуеър Гардън“ в Ню Йорк, за да замени мистериозно заболялата Съдърланд. И така, младата певица се изправя пред двайсет хиляди човека и пее без проблеми, ясно доказателство, че дори ако гласът ѝ не е златен, нервите ѝ са стоманени. Като цяло обаче кариерата ѝ в театъра е скромна. Появява се в „Метрополитън“ един-единствен път в „Аида“, във второстепенна роля. Години наред с

Лучано са постоянна двойка — има намеци в пресата и различни снимки на папараци. Връзката им обаче никога не поставя брака му в криза, дори затова, защото като оставим настрана концертите, когато Павароти се връща в Модена или в удобната лятна вила на Пезаро, за да бъде баща и съпруг, Маделин има благоразумието да остава от другата страна на Атлантика.

Така или иначе, тя го напуска. Историята приключва през 1986 година, горе-долу по времето, когато Павароти прави турнето в Китай, за да отпразнува двайсет и пет години от дебюта си на сцената. Маделин се е запознала с мъжа, който по-късно ще ѝ стане съпруг, журналиста Андрея Монти, по-късно главен редактор на „Панорама“. Познатият ни клюкар Бреслин разказва, че през някаква неуточнена нощ на 1987 година от Чикаго в Ню Йорк му се обадил Павароти, разказал му, че Маделин го е изоставила, че ще се омъжи за друг и че той след малко ще се хвърли от прозореца. Следва бурна сцена с „Хербертино“, хванал първия сутрешен самолет за Чикаго, пристигнал задъхано в хотела на своя човек и посрещнат от новата секретарка (секретарка и нищо повече) Джована Кавалиере, а наоколо царели тишина и покой. Последвалата сцена е направо за филм. Джована: „Вие защо сте тук?“ Херберт: „Обади ми се Лучано, беше изпаднал в истерия, каза, че ще се хвърли от прозореца!“ Джована: „Как ще стане това? Та той изобщо не може да се промуши.“ Действително, тенорът е в покоите си, сладко спи, кризата е преодоляна. Теренът е свободен за Джуди Ковач. Ковач е унгарка (или австрийка, това така и не се разбра) и работи в архива на Щатсопера във Виена. Именно тук тя се запознава през 1986 година с Лучано — тенорът пее в „шведската версия“ на „Бал с маски“ на Верди под палката на Клаудио Абадо. Скромна, стеснителна, без певчески амбиции, Джудит остава редом с Павароти седем години. Тя също официално е секретарка и преводачка. Не ни е дадено да разберем дали става дума за някаква голяма страст, тъй като госпожица Ковач винаги е отказвала да говори с журналисти и дори да бъде включена в книгата на Бреслин. Джо Волпе, дългогодишен главен мениджър на „Метрополитън“, разказва единствения действително добър анекдот за тази дълга и мълчалива връзка. Годишната е 1992, „Метрополитън“ открива сезона, отбелязвайки едновременно двайсет и пет годишнината от дебюта както на Доминго, така и на Павароти. По този случай е организирана една от онези вечери — „от всичко по

малко“, от които всички истински меломани ги втриса, но пък се харесват много на американците, особено на тези, готови да платят астрономически цифри, за да прекарат „отворена нощ“ в „Метрополитън“. Та значи Лучано пее с костюм, избрал е първо действие на „Отело“, а Пласидо — първо действие на „Валкирия“. След това, колкото и да е болезнено, трябва да го кажа, двамата си разделят трето действие на „Трубадур“: Доминго трябва да изпее арията „Ah, si, ben mio“, а Павароти следващата кабалета „Di quella pira“. И така: вечерта трябва да започне, публиката пълни театъра, оркестърът се настройва, останалите участници се гримират и тогава Волпе открива, че Павароти е изчезнал. Оказва се, че точно в този момент Джудит, наричана свенливо от Волпе „неговата асистентка“, е решила да си тръгне (по-късно тя наистина прави това и се завръща във Виена, последните новини за нея са, че се е посветила на скулптурата), а Павароти, без да се замисля, хуква след нея по Шейсет и пета улица, вече гримиран и облечен като Отело. Представете си сцената, в която най-известният тенор в света, целият черен (не само като състояние на духа), търчи по улицата, преследвайки своята секретарка. Вълнуващо е. Жалко, че не са присъствали нито един журналист или фотограф. Такъв материал може да продаде всеки вестник.

Последната сърдечна авантюра, намерила място по страниците на печата, най-вероятно изобщо не е вярна. Вината или заслугата е на модел от Триест, акостира в Америка, Лучия Дебрили. През зимата на 1993 година, двайсет и седем годишна, тя решава да даде тласък на кариерата си и заявява, че е любовница на Павароти. Новината експлодира на митичната шеста страница на „Ню Йорк Поуст“, посветена на всякакви налудничави клюки. Разказва се как и защо се е родила любовта между Лучано и Лучия (госпожицата е с четири години по-млада от първородната дъщеря на певеца). Той може да бъде разбран, защото Дебрили е много красиво момиче. Нейните мотиви обаче са доста неясни: какво толкова привлекателно е открила в Тенора тази девойка, произхождаща от добро семейство, с връзки с поп звездите и най-висшите среди на страната. За автора на статията отговорът е прост: „Трябва да знаете, че за едно италианско момиче тенорът е като лекаря за еврейката. И той, абсолютно италиански тип

детешар, няма как да не се чувства на седмото небе с това хубаво детенце.“ Павароти се оказва вкаран в сценария на „Сексът и градът“.

След като новината е подхваната от всички всекидневници в света, госпожица Дебрили решава да се впусне в подробни обяснения, разпространявайки все по-прекалени и невероятни декларации. Така например пресаташето ѝ съобщава, че „всеки път, когато Лучия отива на концерт на Павароти, той ѝ подарява една червена роза“. След това пред „Дженте“ тя казва: „Мисля за нас двамата като за две сродни души. Имахме щастието да се срещнем. Какво лошо има в това да призная, че всеки момент, прекаран заедно с Лучано, е като магия?“ И накрая, потресаващото интервю пред „Сънди Мирър“: „Лучано е Мел Гибсън и Том Круз събрани в едно. Той е Бог. Чувствам се като момиченце в прегръдките на сигурен защитник. Стотици привлекателни жени му се предлагат, сякаш е рок звезда. Лучано може да има всяка жена, но избра мен.“ Тя е нещо като закъсняла муза за Тенора, смазан от собствения си успех: „Извадих Павароти от черната дупка на депресията. Лучано ми каза, че съм го върнала към живота, че съм песента вътре в сърцето му. Аз съм тази, дала му отново жизненост и вяра в себе си като артист и като мъж.“ И други подобни.

Историята приключва сякаш не е била. Най-вероятно именно заради тези пресилени изказвания, а не заради опроверженията на Павароти: „В началото приказките ѝ ме караха да се усмихвам. Както вече казах пред някои вестници, мога само да бъда поласкан, ако на моите години ме изкарат такъв любовник. Но вече се прекалява. Не само продължават приказките за мен и Дебрили, но започват да се появяват като гъби след дъжд имената на нови любовници.“ От друга страна, след като си Мел Гибсън и Том Круз в едно, това е най-малкото, което може да ти се случи.

Павароти е чист италианец и най-вече чист емилианец (Реджо Емилия е областта, в която се е родил Павароти). Той е типичен представител на Модена. Това е земя на селяни, станали богати, след като са си измислили един доста особен модел по мярка на човека и на италианското чудо. Те са трудолюбиви, прагматични, оптимисти, способни да се радват на живота и да се отнасят към него с ирония. Може да е заради гъстите през зимата мъгли, когато сякаш градът се превръща в дим и слава, но това също така е място на странни характери, може би по-артистични и ексцентрични, доста разпространени качества в италианската провинция. В район, където се казва „сбогом“ не при раздяла, а при среща, необичайното е внимателно пазена традиция.

Вижете обяснението, дадено от Лучано Павароти на Родолфо Челети по повод решението му да си пусне брада, неговата най-характерна физическа особеност, разбира се, след килограмите: „Веднъж прочетох в някакво седмично списание, че ако един мъж започне да се бръсне на седемнайсет години и го прави всеки ден, докато навърши седемдесет, той ще прекара пред огледалото два месеца от живота си. Тогава реших да използвам по-добре тези два месеца и си пуснах брада.“ Ето го парадокса, предхождащ истинското обяснение: „Преди лицето ми бе най-обикновено. Освен това съм алергичен към сценичните бради. След като си пуснах брада, лицето ми стана интересно. Освен това брадата е много подходяща за образите на благородници и поети.“ И от началото на седемдесетте години Павароти обикаля света с брада. Една брада, която заедно с косата и веждите си остана толкова черна, че по-черна не може да бъде. Тенорът си я боядисва сам с подръчни средства от рода на изгорени коркови тапи. Неприятен навик за персонала на хотелите, в които отсяда: след посещенията му чаршафите приличат на леопардова кожа. Неприятно е и в ресторантите, където вечеря след концерти, тъй като от лицето му се стичат черни ручейчета. Но като

всички звезди Павароти прилича на себе си. Истинската слава идва, когато ти си този, дето прилича на имитаторите си. Част от тази непроменяща се външност е и склонността му към ярки дрехи (вратовръзките му винаги са били ужасни, още преди окончателно да бъде завършен „видът“ Павароти), и към шалчета „Хермес“ около врата, еквивалент в цивилното облекло на знаменитата бяла кърпа при работното. Той е един от мъжете, на които са направени най-много снимки. От епохата преди Николета със заглавие „Най-интересният Павароти“ Адуа публикува албум с най-странните снимки, придружени със забавни пояснения на Джорджо Корцолани — той отлично разбира, че при Павароти става дума за „елегантна липса на елегантност и нея може да си я позволи само голямата личност“.

Безусловно първата „физическа“ характеристика на Павароти е именно физиката му. Вероятно определението „преизобилна“ прави нещата напълно ясни. Теглото му е най-добре запазената мистерия през цялата му кариера. Най-вероятно самият той никога не е знаел точно. Още повече десетилетия наред практически е бил на диета, в една безмилостна война с килограмите, на моменти с известни резултати, но никога с крайно решение на проблема. Няма нищо странно в това, че един от най-добрите му приятели е професор Андрея Страта, неговият диетолог. И все пак колко тежеше? Можем само да се обзалагаме. През 1976 година „Нюзуик“ му посвещава първата си страница и изчислява теглото му на 350–400 либри. Като имаме предвид, че една либра е 454 грама, можем да изчислим, че предполагаемото му тегло е между 150 и 180 килограма. Навярно дори за него са много.

Няма дори оправданието с някаква особена болест, от ония, дето те карат да дебелееш. Беше дебел, защото ядеше. Не бе гастроном, харесваше му традиционната кухня, най-вече кухнята на Емилия Романия и преди всичко — пастата. Признаваше само виното от Модена, създадено точно да разтваря мазнините на ястията със свинско: те са гордостта на местната кухня, изключително вкусни и ароматични, но доста трудни за храносмилане. Виното е леко, газирано, определяно винаги като евтино. Едва през последните години промени „външността си“, за да изглежда по-привлекателно за познавачите. В едно дълго и хубаво интервю за „Кориере дела sera“ пред Еторе Мо Павароти разказва: „На младини пиех ламбруско вино

като минерална вода, с литри.“ Безусловно вниманието му към храната е много характерно за Модена. Според Бреслин това не е толкова страст, колкото натрапчива идея, че може да не намери любимите си храни или нещата, необходими за доброто им приготвяне. Резултатът е пътешествия с напълно обзаведена кухня: машинка за еспreso, тостер, тенджери и кутии, салфетки и всичко, което можете да си представите. Всеки път, щом отседне в някой хотел, една стая се превръща в килер. Няма само хладилник. Не е стигнал дотам да си носи. Ограничава се да изясни има ли в хотела един „на разположение“.

Не по-малко интересни са ритуалите при междуконтинентални пътешествия: „Хранителните претенции на Лучано не се проявяват само по време на турнетата. Когато се придвижва, винаги носи определени продукти. Носи си чесъна от Щатите заедно с определена сметана за кафето, хапчета за черния дроб, шампоана и т.н. Ако прекосява Атлантика, иска бифтек. В навечерието на заминаването Ханс (един от служителите на Бреслин) трябва да отиде при Ернст Клайн на Шесто Авеню, там е месарят, който знае да реже месото точно така, както го обича Лучано. Ханс купува осем парчета и ги слага в камерата. После с Джоана (Кавалиере, секретарката на Павароти) отиват и купуват различни пликосе за пикник и кубчета сух лед. Следващата спирка е хотелът, където месото се опакова, покрива се с лед и се товари в самолета заедно с дванайсетте куфара на Лучано. Докато самолетът се приземи, бифтеците са почти размразени и готови за приготвяне на първата вечеря у дома.“ За разлика от това, което мислят мнозина, ако не е комплексирен, Павароти в никакъв случай не е доволен от телосложението си: „Ако хората смятат, че съм щастлив от теглото си, грешат. Аз съм щастлив въпреки теглото си и това е съвсем друго“ — обяснява той във втората си автобиография, писана заедно с Уилям Райт. В интервюто пред Мо, за което вече споменахме, разказва една смешка, която очевидно го е засегнала доста: „Когато най-голямата ми дъщеря, Лоренца, беше в четвърти клас написа съчинение за семейството и то започваше така: Баща ми е мъж, когото можем да определим като дебел. Не казва на никого колко тежи, дори на майка ми, може би защото се срамува.“

„Но моята тайна е скрита в мен“ пее Калаф в „Турандот“. Но не можем да не се възхищаваме на човек, успял да превърне свръхтеглото си в достойнство, направил дебелината, с която не успява да се справи,

в част от личната си характеристика. Какво харесваше? Освен храната и спорта. Докато можеше, го практикуваше. Както разбрахме, на младини е бил истински спортист, въпреки че спомените не са точни относно това дали е играл защита, център-нападател или вратар. След това се захваща с тенис („Обичам бързия, силов тенис, но предпочитам играта на двойки, защото можеш да се шегуваш и да се веселиш“), накрая се отдава на конна езда. („Никога не отказвам, ако един кон е готов да ме носи. Някой ме попита дали си спомням името на коня, който яздих в Бостън. Отговорих му: не, но съм сигурен, че той си спомня моето.“) С напредването на възрастта става спортист в италианския смисъл на думата: човек, който наблюдава другите, докато спортуват. Неговите вестници бяха „Газета дело спорт“ и следващ по важност „Кориере дела сера“. Любимият му отбор си остана „Ювентус“: „Останало е от детството ми. Гениалните проблясъци на Сивори, зверската сила на Карлес определиха решението ми.“ Харесваше му да шофира и да кара бързо, но през последните години почти винаги го возеше шофьор. Харесваше му да играе на карти: никакъв хазарт или сложни игри, карти с приятелите, като например Франко Казарини с прякор „Паноча“, сърдечен приятел, кум при втория му брак (кума е Франка Мария Корфини, съпруга на Страта и самата тя диетоложка). Лекарите му харесват, приятно му е да го преглеждат: когато е в Ню Йорк почти всеки ден ходи на зъболекар. Преди наистина да се разболе, той дълго е „мнимият болен“. Добре гледан от професионалистите и от самия него. Но това, което му харесва най-много, е да се прави на лекар, предписва си лечение и често се опитва да прави това с другите: „Не трябва да забравяме лекарствата“ разказва познатият ни Бреслин. „Носи цял куфар. Не ги взима само за себе си. Ако някой от обкръжението му се почувства зле, винаги знае какво да му препоръча.“

Харесва му да рисува. Като официално обяснение на тази страст използва една по-скоро романтична версия, тя е много добра за интервюта. Всичко било тръгнало от подаръка — кутия с бои — на един почитател при представление на „Тоска“ в Сан Франциско през 1978 година. Както е известно, Каварадоси е художник, тогава, за да бъде всичко правдоподобно, защо в първо действие да не рисува на сцената и т.н. Десет години по-късно пред „Дженте“ разказът е още по-романтичен. Заглавието: „Да, признавам, нощем в хотелите ставам

художник. Ето картините ми.“ Казано накратко: „Преди няколко години през една безсънна нощ ме обзе неудържимо желание да нарисувам картина. Грабнах боите и четката и под влияние на този необясним порив рисувах в продължение на девет часа, изпитвайки неопишуема радост.“ Следват седем страници със снимки на картини, нормални картини на неделен художник, малко наивни. Но този неделен художник се казва Лучано Павароти и затова творбите му се показват на различни изложби. Винаги обаче е отказвал да продава: „Бих се почувствал като мошеник.“

Накрая според признанията му в неговата автобиография нещата, които му харесват, са: „хората; да пазарувам, докато пътувам в различните страни; телефонът, дори само да го слушам как звъни; лодките; водата; да карам колело въпреки теглото ми (на площад «Тянанмън» бе прекрасно); медицината, да чета за нови медицински методи и открития; «Бохеми», «Бал с маски» и «Любовен еликсир».“ Ето и списък на това, което мрази: „Пистолетите — плашат ме; змиите. Асансьорите, особено старите: изпитвам ужас, че мога да остана затворен. Още повече хеликоптерите, винаги гледам да ги избягвам. Това е една от многото причини, поради които не искам да бъда президент в която и да било страна — би трябвало да ги използвам. Също така лимузините, тъй като са символ на елита, на богатите, тези, които мислят, че са по-добри от другите. В Ню Йорк ги използвам, но изборът не е мой, другите мислят, че искам точно това.“ Отношението му към самолетите е неопределено. Според мнозина високите скорости на самолетите разрушиха операта, тъй като позволиха на певците да пеят прекалено много. Алесандро Зилиани, бивш тенор, първият агент на Павароти, през трийсетте години използва за пръв път самолета, за да се придвижи от една точка до друга, и точно самолетът е обвиняван за преждевременния му залез като певец. Разбира се, дългите пътешествия с кораб, за да стигнеш до „Метрополитън“ в Ню Йорк или до „Колон“ в Буенос Айрес, са позволявали на певците да имат необходимите периоди на почивка. Сега това е нереално. Павароти обичаше да лети с „Конкорд“. Казва, че инцидентът от 22 декември 1975 година при полета от Ню Йорк за Малпенса го е накарал сериозно да размисли. Боинг 707, с който пътува, се стоварва на пистата в Милано и се чупи на две при неопишуема паника (за щастие няма загинали, няма дори много

ранени). Точно този инцидент с щастлив край го е излекувал от депресията, налегнала го в момента, когато става знаменит и богат: „Тази близост със смъртта ме излекува напълно от моето безразличие към живота.“ Действително депресията е последното състояние, което би могло да се свърже с Лучано Павароти.

Четири са градовете на неговия живот: Модена, Пезаро, Ню Йорк и Монте Карло. Къщите са малко повече. Вилата в Пезаро, разбира се, е най-обичаната — там минават ваканциите, почивките, щастливите моменти. Няма нищо холивудско, бивша колониална къща на хълмовете извън града с изглед към Адриатика. Павароти я купува през 1974 година от фермера и я оставя почти непроменена. Оборът се превръща в салон с голяма камина. На мястото на стопанския двор има басейн, не много голям, но дълбок. Порта, рисувана лично от стопанина на къщата, много дървета, кучета и котки — Аркадия за средата на август. Годици наред лятното интервю на Тенора, направено в неговото красиво убежище, бе класика за италианските вестници, възможност за пореден път да бъде разказан и показан в неговия палат на паша, заобиколен от безброй деца, внуци, роднини, приятели, домашни помощници, всички събрани около голямата маса пред невероятните ньоки или талиатели на гувернантката Ана. Пезаро му носи добро настроение. Така че именно тук, в Марке, пред проблясващата в далечината Адриатика, може да се види класическият Павароти „певец, любител на доброто хапване, и на тортелините, пасторален и страстен“ — така го определя писателят от Модена Роберто Барболини. В състояние е дори по време на най-голямата криза на брака си, докато от всички вестници в света го търсят, да ми отговори на телефона с фалцет и да се представи така: „Тук е Николета Мантовани. Не, маестро отсъства, но аз мога да отговоря на въпросите ви. Така е, от доста време съм любовница на Лучано Павароти. Не само това, бременна съм от двайсет и две години. Нали знаете, той е голям и дебел, така че нещата протичат малко по-дълго от нормалното.“ После следва кикот, който може да ти спуга тъпанчето.

Къщата в Ню Йорк, Хемпшир Хаус се намира в Ъпър Ист Сайд, номер 150 в Сентрал Парк, някъде около хотел „Пиер“, с невероятен изглед към парка. В същата сграда Павароти наема апартамента на Карло Понти, съпруга на София Лорен — друга италианска звезда. Като Павароти и тя има международна слава и проблеми с данъчните.

По-късно Лучано решава да купи съвсем същия апартамент на долния етаж, като впоследствие го разширява със съседния. Навярно това е къщата, в която е живял най-много, но през годината никога повече от 179 дни. В противен случай би трябвало да вземе жителство в Щатите. Формално той живее в Монте Карло. Тук Павароти има два апартамента. Въпреки непрекъснато повтаряните декларации, че се чувства поданик на Монако, и благотворителните концерти, които се смята задължен да дава като всяка звезда в златния данъчен рай, не си личи да е особено привързан към княжеството, въпреки че един път дори принцът Албер се появява на „Павароти и приятели“, за да чуе поп дуетите на своя поданик.

Идва ред на Модена. Връзката му с града винаги е била сложна. Няма съмнение, че Павароти се е чувствал винаги и навсякъде от Модена. Достатъчно е да го чуете как говори, някои с-та са фирмена марка. В Модена най-напред живее в къщата на Саличета, вила в покрайнините, близо до полето, голяма, но непретенциозна. По-късно, когато къщата остава на жена му, гостува на приятели, след това живее в апартамент в центъра и накрая отново извън града, в нова вила близо до хиподрума. Преустройството на вилата продължава безкрайно заради сбъркани разрешителни, откази, блокиране и не знам още какво. А градът? Много го обичаше, много го критикуваше, но винаги (както вече разбрахме, това е местна характеристика) без каквито и да било комплекси или стеснителност. Той разказва: „Като млад бях отрочето на Павароти, синът на Павароти. Бяха нужни много години и много успехи, за да стане баща ми «бащата на Павароти.»“ Неговите съграждани никога не му спестяваха критиките: що се отнася до концертите на плейбек, до взетите субсидии, за да ги направи, до местожителството му в чужбина, развода и проблемите с данъчните. Малък град, скапано място? По-скоро не. Жителите на Модена обичат много своята международна звезда „made in Modena“, но го правят по своя си леко ироничен начин, без много да показват чувствата си. Винаги са ценели неизменните му завръщания в сянката на Гирландина. Картината от всекидневието на Павароти няма да бъде пълна, ако не споменем хората около него. Според Бреслин, в чиито думи винаги има отрова, в личния си живот Големият Лучано е една капризна, налагаща се във всичко, разглезена звезда. Със сигурност не е било лесно да живееш с него. Още по-малко да работиш за него.

Задълженията на секретарките му са безкрайни, дори тези, които са били само секретарки, както Николета Верде или Джована Кавалиере. Безброй са били свръхзадачите за изпълнение, като се започне от подготвянето на багажа и игра на карти, минава се през приготвянето на спагети до намирането в последния момент на билети за концерт, за да бъдат подарени на приятел или почитател. Постепенно отборът, обслужващ Тенора, става все по-голям. От началото на деветдесетте години основна фигура е перуанецът Едвин Тиноко, за неговия работодател и за всички останали просто Тино. Павароти го намира в един хотел по време на негово турне в Южна Америка и го взима със себе си. Задълженията му са неопределени, но многобройни: иконом, секретар, готвач и т.н. Тино живее с Вероника, тя е масажистка и се е грижила за Лучано по време на негов престой за отслабване в една клиника в Мерано. От тогава не се разделят. След това идват Томас (бивш служител на Рудас, организира пътуванията на Тенора) и Мартин — малко шофьор, малко бодигард. В центъра на тази галактика като неподвижен мотор (в най-общия смисъл на думата), задвижващ всичко наоколо, като бебе размер XXL, имащо безброй изисквания, излъчващо задоволство от факта, че има кой да ги изпълнява, се намира най-знаменитият тенор в света. И най-разглезеният.

Ако направим равностметка на артистичната дейност на Павароти чрез неговите плочи (като база може да ни послужи текстът „Операта в СД и видео“, там Елвио Джудичи изброява и рецензира всички дискографски издания на всички опери от всички автори от всички времена), ще видим, че Павароти е наистина най-великият тенор. Потвърждават се оценките, които си е давал самият Лучано. В много от заглавията е бил важен изпълнител; при три — той е безусловният и ненадминат. Това са „Любовен еликсир“ на Доницети, „Бал с маски“ на Верди и „Бохеми“ на Пучини. Нека започнем от там. От неговия „Еликсир“ има два записа в студио и различни на живо, тъй като Неморино винаги е оставал един от най-добрите му герои, задържа се в репертоара му почти до края на кариерата, дори когато гласът му вече не е подходящ за тази опера. Но и Карузо прави същото. Павароти винаги се е идентифицирал с този влюбен и объркан селски момък, мечтател и невежа, романтичен тенор, стъпил с единия си крак в Аркадия. Чисто вокално партията не е много трудна, но подчертава чистата красота на гласа. Може би Неморино не е така търсен и тачен от тенорите на старата и най-висока школа, но има непосредственост на общуването с публиката. При първия запис в студио през седемдесета година пеенето му вече е много хубаво (навярно е малко демонстративно, от рода на „сега ще ви покажа“), но контекстът не се получава, тъй като Съдърланд и Бониндж правят един салонен „Еликсир“, като за парти на моравите в Глинбърн, а не за ферма в Ломбардия. На Доминик Коса и още повече на Спиро Малас им убягва, че техните герои произлизат от тази селска култура, за която „Любовен еликсир“ е една поема. Същото важи и за Дулкамара, амбулантния шарлатанин, предшественик на всички следващи Ване Марки. Именно тези герои са в основата на успеха при изданието, направено от „Дойче грамофон“ през 1989 година. Павароти, Лео Нучи (Белкоре) и Енцо Дара (Дулкамара), родени съответно: първият в Модена, вторият в Болоня — преместил се в Лоди, и третият в Мантуа — всички те

познават отлично културата на Падано, защото са деца на тази земя. Достатъчно е да ги послушаш пет минути, за да усетиш обстановката. Не можем да кажем същото за Катлин Батъл, непоносимо арогантна, но диригентът Джеймс Ливайн е много добър. Към тази плоча, еманация на серия от представления в „Метрополитън“ на Ню Йорк, има и видеозапис, за съжаление без Нучи, заместен (много зле) от Жуан Поне. Спектакълът е обикновен, но партията на Неморино е навярно единствената, при която сценичната недодяланост на Тенора не дразни, напротив, доставя удоволствие. Още една постановка от осемдесет и първа година на тази опера е заснета на видео. Добре е тя да се знае, тъй като Тенора е в отлична форма, а редом с него е един много добър Дулкамара в изпълнението на Сесто Брускантини.

Рикардо от „Бал с маски“ е също така между шедьоврите на Павароти. Има поне два записа в студио, един на живо и два видеозаписа. И този път от студийните записи вторият е по-добър от първия. През 1970 година Рикардо на Павароти все още не е така добре оформен, както ще стане през 1983, въпреки отличното дирижиране на Бруно Бартолетти, а Рената Тебалди е наистина прекалено... голяма. Общо взето, за предпочитане е подборът на певците при втория запис с Маргарет Прайс и Ренато Брузон, оформящи обичайния триъгълник той — тя — той и Джордж Солти като диригент. Но навярно най-добрият е Рикардо от седемдесет и седма в „Ла Скала“ с невероятните Пиеро Капучили, Шърли Верет и диригента Клаудио Абадо. Вечерта е доста бурна, със сериозни протести срещу Верет, дебютираща като Амелия, след като е преминала от мецосопран в сопран. Записът е направен на живо от Мито. Да се ограничим с Павароти: неговият слънчев, открит, брилянтен и влюбен Рикардо сякаш е музикален автопортрет. Някои от декларациите на Големия Лучано намирисват доста на добра измислица за отлично интервю (като например тази, в която обяснява, че до такава степен е бил увлечен от любовния дует във второ действие — Тристан на Верди — че почти е забравил за горното до, с което завършва), но няма съмнение, че това е един от най-добрите му резултати, не само вокални, но и актьорски. Потвърждават го видеозаписите. И двата са направени в „Метрополитън“. По-добър е този от осемдесета година с диригент Джузепе Патане и режисьор Елайжа Мошински. В записа от деветдесет и първа с диригент Джеймс Ливайн и режисьор Пиеро

Фаджони вокалното изпълнение е далеч от съвършенството. И накрая — „Бохеми“: опера-талисман, опера-дебют, опера на живота. Също така една от най-добрите интерпретации, направени на компактдиск, е именно на тази опера. Става дума за записа през 1972 година с Херберт фон Караян. За времето си това бе революционна интерпретация. Критикувана и декадентска, но с нечувана пищност на звука на Берлинската филхармония. Роландо Панерай, Николай Гяуров и Елизабет Харвуд са изключителни Марчело, Колин и Мюзета. Но двойката Павароти — Френи като Рудолф и Мими не е просто интерпретация, това е някакво прераждане. Настръхваш. За Рудолф на Павароти има още две свидетелства: РАИ в Рим с диригент Томас Шиперс е противоположност на трактовката на Караян, въпреки това изключително успешна и двацет години по-късно се появява запис на видео от Сан Франциско.

За Павароти през първите две десетилетия на кариерата му до началото на осемдесетте години, когато тембърът му е изключително ясен, със сребристо звучене, с огромен диапазон за високите тонове, особено подходящи са Белини и Доницети. Той записва много техни неща, но навярно недостатъчно, оставяйки ни с желанието да чуем това, което би могъл да направи например с „Корсари“ или с „Ана Болейн“, две опери, сякаш написани за него.

Така или иначе най-малко две са плочите с произведения на Белини, от които не можем да се откажем. Разбира се, и двете са направени с участието на Съдърланд — Бониндж. Става дума за „Пуритани“, записът е от седемдесет и трета година, и „Сомнамбула“ от осемдесета година. Както се знае, в „Пуритани“ има една от най-смахнатите партии за тенор, писана някога, тъй като е направена за Джовани Батиста Рубини, човекът, измислил романтичния тенор; именно той след едно естествено мощно горно си преминавал към фалцет, издавайки звуци, които днешните специалисти по гласа твърдят, че са чували, но всъщност няма доказателства и представа какви точно са били. Тъй че през двацети век тези налудничави звуци се пеят „с гърдите“ и някои така или иначе трудни роли, като тази на Артуро, стават направо невъзможни. Но не и за Големия Лучано. В първо действие пее добре, но е малко скован. В трето действие вече създава един от своите шедеври. Първо, плочата най-после позволява

да се чуе изцяло това действие, спестявано обикновено, за да се запазят силите на поредния камикадзе.

Дори нещо повече, при дуета с Елвира е възстановена една хубава мелодия „Da quel dì che ti mirai“, написана от Белини в навечерието на премиерата. Павароти пее прекрасно. За любителите на статистиката искам да подчертая, че тук се чува най-високата нота, изпята от Павароти, горно фа във финалната част. Павароти го изпълнява фалцетно, тъй като колкото и отворен да е гласът, нотата има такава височина, че е почти невъзможно да бъде изпята по друг начин (почти, защото все пак някои го правят, например Уилям Матеуци, на живо през осемдесет и девета в Катания). Може да одобряваме спортното начинание, но в края на краищата трябва да се съгласим с Алфредо Краус — единствения модерен Артуро на нивото на Павароти — който маха тази част. Като оставим настрана рекордите, „Пуритани“ с участието на Павароти са истинско чудо (във всеки случай тези, за които говорихме, тъй като четири години по-рано, в РАИ с Рикардо Мути пеенето му не е така леко, а играта е по-лоша). Невероятното му изпълнение в „Сомнамбула“ възстановява на Елвино заслужената роля на главен герой. Ако някой пее по този начин Елвино в театъра (Павароти го прави много малко, само по време на турнетата в Австралия и в няколко представления в Лондон), би осъществил за тази опера същата културна операция, направена от Нуриев в съвременния балет, освобождавайки първия балетист от незавидната роля на „стойка“ за примадоната. Убеден съм, че рядко може да се чуе „Сомнамбула“, представена по този начин. Венецът на Белини е завършен с епизодичния Оромбело от „Беатрис ди Тенда“, може би малко неоформен (това е първият запис на опера), Тибалд от „Капулетти и Монтеки“ (на живо с Абадо в едно не много смислено издание, при което Ромео е тенор) и с Полион от „Норма“, роля за баритон в неокласически вариант, поради което не особено подходяща за Павароти. Той прави само запис на плоча, но го прави добре.

Глава „Доницети“. Като оставим Неморино настрана, големите роли на Павароти са три: Тонио в „Дъщерята на полка“, Едгард от „Лучия ди Ламермур“ и Фернандо от „Фаворитката“ (разбира се, няма да му бъде простено, че винаги е пренебрегвал Дон Паскуале). И трите роли са записани, и то отлично. Към тях може да се прибави Лестър от „Мария Стюарт“, но тя никога не е представяна на сцена. Разбира се,

театър, позволяващ си Тенора, няма да го използва за толкова „неблагодарна“ роля. Но от плочата се вижда, че в неговото изпълнение нещата имат съвсем различни измерения. Въпреки че ако решим да бъдем дребнави, някои високи тонове от каватината са странно „отворени“.

Вече казахме каква е ролята на дъщерите в кариерата на Павароти: това е неговото посвещаване. Има два пълни записа, единият е на френски, а другият в превод на италиански. Френският е направен през шейсет и седма, с обичайната двойка Съдърланд (феноменална комбинация от високи тонове и чувство за хумор, направо блестящи) и Бониндж (дирижира съвършено като стил и елегантност). Това е една от най-успешните плочи на всички времена. Качествата ѝ са толкова безспорни, че ДЕККА очевидно продължава да я продава добре и не намалява цената ѝ. Колкото до Павароти, въртележката с девет до, дори десет с финалното (нека не бъдем дребнави), е не по-малко зашеметяваща от легатото на арията във второ действие. Но може би по стилистични причини (всичко е някак, как да кажа — прекалено демонстративно, външно, шумно) или пък заради чудноватия френски, но аз предпочитам записа на живо от „Ла Скала“, направен две години по-късно на италиански с Френи — тя не само пее прекрасно, но има и невероятно, завладяващо присъствие.

От двата записа на „Лучия ди Ламермур“ за предпочитане е цялостният запис в студио от седемдесет и първа, отново с Джоан Съдърланд и Ричард Бониндж. Навярно няма по-романтичен герой от Едгард и аз съм напълно съгласен с Джудичи, когато пише, че финалната сцена („една минидрама в драмата“), отприщила гнева на публиката от балкона в „Ла Скала“ през осемдесет и трета, така, както я пее Павароти, е наистина „навярно най-грандиозното нещо, записвано някога на плоча“. Колкото до „Фаворитката“ от записа на седемдесет и четвърта, осъществен в Болоня с Бониндж и Фиоренца Косото (тъй като фаворитката е мецосопран), ние слушаме Павароти в най-добрата му форма. Лекотата, с която пее, е почти нахална, на места направо потресаваща. Но записът има два недостатъка. Първият е в италианския език, който изпраща операта дори стилистично към други брегове и прави неразбираемо и без друго сложното либрето. Вторият проблем е Алфонсо на Габриел Баки — единственото, което ми идва наум за него, е: непоносим.

Ако Павароти се беше родил двацет години по-късно, щеше да пее много повече сериозния Росини, тъй като има както диапазона, така и умението да го направи. Павароти никога не демонстрира това поради избора на репертоара. Нещо повече, младият тенор разполага с най-силното оръжие на всеки виртуоз: силни трели. Но през седемдесетте години сериозният Росини е все още рядко явление, а комичният е даден на по-леките гласове (дори прекалено леки), затова единствената опера на Росини, записана от Павароти, е „Вилхелм Тел“. Оперните театри, включително „Ла Скала“, често го канят да пее в постановката на тази опера, но той мъдро отказва, защото по правило тя е убиец за тенорите: дори Джакомо Лаури-Волпи едва не си загубва гласа в нея. Записът, направен между седемдесет и осма и седемдесет и девета година, както обикновено не е на оригиналния френски, а по италиански превод на либретото, ужасно, както почти всички оперни преводи. До този запис се стига доста трудно: първоначалният замисъл е да се запишат избрани моменти, след което решават да я направят цялата. За щастие Рикардо Шайи (по онова време едва двацет и осем годишен), Мирела Френи, Николай Гяуров и Шерил Милнс (в по-малка степен) са в отлична форма. Колкото до Павароти, ясно се чува, че записът е правен в два различни периода и гласът му не е с едни и същи качества, но неговият Арнолдо си остава крайтъглен камък. За да разберете, трябва да чуete голямата ария с наелектризиращата кабалета и съответните завъртания на горно до, но най-вече „Ah, Matilde, io t'amo, e vero“ — това е направо за антология. Като оставаме на Росини: ако обичате гласа на Павароти, значи обожавате записа на „Стабат Матер“. Арията „Cajus animam gementem“ е един от неговите шедьоври, въпреки малко дървеното дирижиране на Ищван Кертес. Високият тон при каденцата е една от най-величествените ноти, излезли някога от гърлото му. Тук гласните му струни са целунати не само от Господ, но и от цялата Света Троица.

В дискографията на Павароти има и композитори само с една опера. В друга глава ще говорим за „Кавалерът на розата“ на Щраус, а също така и за „Идоменей“ — единствената му разходка с Моцарт. Герой, с когото Павароти се среща само в звукозаписното студио и никога в театъра, е Фауст от „Мефистофел“ на Бойто. Справедливо го определя като една от най-добрите си работи, въпреки че днес ни е трудно да споделим или дори само да разберем ентусиазма на

предците ни, що се отнася до Бойто като цяло и в частност до „Мефистофел“. От друга страна, Павароти изпя в театъра, но никога в студио Де Грийо от „Манон“ на Масне. Звукозаписната фирма „Мелодрам“ разпространи един прекрасен запис на живо от „Ла Скала“ през шейсет и девета с Френи и Мааг. „Манон“ на италиански звучи различно, но ако е изпълнена така, не е лоша. Енцо Грималдо от „Джокондата“ на Понкиели (постановката от осемдесета година изглежда странна от неопределената игра на Монсерат Кабайе) обаче е странно, че Павароти участва в операта не защото героят му е интересен, а единствено за да изпее „Cielo e mar“. През осемдесет и четвърта година Павароти записва „Андре Шение“, повече от десет години преди да бъде поставена на сцената, с участието на Шайи, Кабайе и Нучи. Резултатът е добър, а на моменти — много добър, но оставя смътно чувство за незавършеност. „Приателя Фриц“ с участието на Френи и Гавацени от шейсет и осма година е фантастичен запис, той може да ни накара дори да приемем насериозно тази опера. В „Селска чест“ (от 1976 година, отново с Гавацени) Павароти оформя един по-завършен Туриду, без традиционната за този образ превъзбуденост, плюс гласа — по онова време в най-добрата си форма. Като знаем обаче, че апогеят на всяко нещо е и началото на неговото падение, в тази плоча за пръв път се проявява лек недостатък, по-късно той ще се превърне в слабост: затворените вокали, изпети сякаш езикът е между зъбите, лош номер на фамилиарност от пиано бар. Що се отнася до „Палячо“ от 1977 година с Френи и Патане, резултатът е много добър. Канио не е толкова мрачен и брутален както обикновено.

И отново за Пучини, освен „Бохеми“ друго отлично постижение на Павароти е „Турандот“, но заслугата не е само негова. През 1973 година той участва в най-особения, луксозен, интелигентен и успешен запис на операта, където диригент е Зубин Мета, една неочаквана Съдърланд като принцеса Турандот и — о, чудо — Кабайе, като Лиу, а Гяуров като Тимур (присъства дори сър Питър Пиърс, приятел и пръв изпълнител на оперите на Бритън, в малката роля на Алтум). След това Павароти пее „Nessun dorma!“ навсякъде, и пред всички, дори на места, където щеше да бъде по-добре да не го прави. Тук обаче той е част от това бижу и ролята наистина е една от най-добрите в кариерата му.

Друго от Пучини? Пинкертон от „Мадам Бътерфлай“ (1974 година, Френи — Караян) е на нивото на неговия Рудолф от „Бохеми“, а Де Грийо от „Манон Леско“ (1992 година, Френи — Ливайн) изглежда малко закъснял, остава Каварадоси от „Тоска“. Големият Лучано много го обича, но по мое мнение не е от героите, които са най-много „негови“ (ако ще бъдем злобни, много повече е на Доминго). Във всеки случай е трудно да определим като незабравими плочата от седемдесет и осма (с Френи, но дирижирането на Ресиньо не е от онези, оставили следа в оперната интерпретация) и видеото от деветдесета година. На места то просто те обърква.

И накрая Верди. За „Дон Карлос“ и „Отело“ — два злощастни експеримента, ще говоря на друго място. Макдъф от „Макбет“ (от 1970 година, участват Дитрих Фишер-Дискау и Елена Солиотис) е епизодична роля. Между първите опери на Верди е знаменитата „Ломбардци“, запис на живо от 1969 в Рим с Джанандрея Гавацени, Рената Ското и Руджеро Раймонди, паметно изпълнение, бих казал историческо, и в студио — с малко усилие и много внимание — в Ню Йорк през 1996 година с Джеймс Ливайн. Два са и записите на „Ернани“: на видео от деветдесет и трета, свидетелство за изпълненията в „Метрополитън“ и една плоча със запис в студио от осемдесет и седма, публикувана след дълги премеждия едва единайсет години по-късно. Като я чуеш, разбираш защо. Ясно е, че Павароти има всичко необходимо, за да бъде един изумителен Ернани, но май стига късно до тази роля; обаче останалите, включително и Съдърланд, са много по-зле. В тази опера Павароти по стар навик променя края, за да вмъкне една ария, „*Odi il voto, o grande Iddio*“, написана от Верди по случай първата премиера на операта за украинския тенор Никола Иванов, препоръчан от Росини (той гледа на него като на син, който винаги му е липсвал). Тази ария Павароти вече я е изпял с Клаудио Абадо през осемдесета година в един албум с неизвестни произведения на Верди. Прекрасна плоча, задължителна за колекцията на всеки любител на Верди. За любителите на музикалните курioзи отбелязвам, че Павароти в една кабалета, алтернатива на „Двамата фоскари“, „*Si, lo sento Iddio mi chiama*“, изпява отново фалцетно високите тонове, оставяйки усещането, че преминава в сопран. Участието му в „Луиза Милер“ винаги е било едно от неговите върхови постижения. За да се разбере, трябва да се чуе неговият

Рудолф, както на запис в студио от седемдесет и пета с Питер Мааг (ДЕККА), така и една година по-късно в „Ла Скала“ с Джанандреа Гавацени (Мито). И в двата случая в дует с Кабайе, която влиза в гроба наистина покрита с рози. Голямата ария „Quando le sere al placido“ бе наистина един от бойните коне на Павароти, изпята безброй пъти на неговите концерти. Изобщо ролята е сред най-успешните му изпълнения. Напълно е прав Джудичи, когато пише, че „този Рудолф е между най-чаровните образи за тенор, познати някога от театъра на Верди“.

Колкото до „Риголето“, можем само да се чудим от направения избор между шест издания, разпределени в почти трийсет години, от шейсет и шеста до деветдесет и трета. Херцогът в края на краищата е един от най-проблематичните на Верди въпреки външната му монолитност. Съществуват две традиции при изиграването му: едната представя херцога на Мантуа като кръвожаден и сексуален (например Карузо), а другата е на миниатюристите в музиката, на лирично-леките, които по-скоро създават любвеобилен женкар, отколкото еротоман. С този глас Павароти няма как да не се присъедини към първото течение. Понякога го прави с прекомерна вокална демонстрация. Така или иначе в двата записа на живо от шейсетте години (с Карло-Мария Джулини и с Марио Роси) героят е вече създаденият и оформен в изданието от запис в студио през седемдесет и първа година. Херцогът е невероятен, алчен да улови плячката си, но без буквализъм в играта, пребогат с красота на тембъра и с високи тонове, но и с неочаквана елегантност на фразата. Истински неговият херцог е този (и навярно също от филма-опера с Понели); през осемдесет и девета с Шайи и още повече през деветдесет и трета с Ливайн Павароти ще открие колко е трудно да повториш себе си.

Що се отнася до „Травиата“, „истинската“ е първата записана в студио през седемдесет и девета със съпрузите Бониндж (но в тази опера дори за Съдърланд не е достатъчно, че е перфектна машина за пеене), а не втората от деветдесет и втора година, дори само защото Шерил Стюдър може да бъде Виолета точно толкова, колкото Роза Бинди^[1] — Бриджит Бардо. За „Трубадур“ разговорът би трябвало да е много дълъг, защото изпълнението на Павароти е една от интерпретациите, разкриващи истинското лице на Манрико, образ, тълкуван от традицията дълго време погрешно. Жалко само, че най-

добрият Манрико на Павароти от записа на ДЕКА през седемдесет и шеста (няма причина да предпочетем тези през осемдесет и осма на видео и през деветдесета в студио) бе включен в едно издание, пълно с добри идеи, но неубедително като резултат. Жалко наистина. И накрая: двата видеозаписа на „Аида“, първият от дебюта му в Сан Франциско през осемдесет и първа година и този от 7 декември 1985 година от „Ла Скала“. Споровете около Радамес на Павароти са много. На тези, които харесват Бергонци, може да изглежда малко недовършен. Чуем ли го днес отново, ще разберем, че няма по-добър Радамес. Списъкът излезе дълъг, но необходим. Защото това е истинското наследство на Лучано Павароти като артист. Настръхва ми косата, като си помисля, че след десет години някой ще си го спомня само с изпяването на „Гранада“ с още двама тенори.

[1] Социален министър на Италия. — Б.пр. ↑

В началото на деветдесетте Павароти започва да мисли за бъдещето си и прави два експеримента: първата му проява като режисьор и първия му „Отело“. По различни причини и двата опита нямат успех и продължение, но режисирането при всички случаи бе сигнал, че Тенора започва да мисли за по-късно. Наистина, за всеки оперен певец идва моментът, когато започва да мисли какво ще прави, когато гласът му вече няма да е същият. Освен това съперникът Пласидо Доминго вече бе започнал да се проявява като диригент...

В театър „Фениче“ във Венеция решават за пръв път да поверят на Павароти постановка на опера. Избраната опера е „Фаворитката“ на Доницети. Павароти вече е доказал какво може като тенор в това произведение, а ръководството на театъра смята да открие с това представление сезон 1988 — 1989 година. Естествено намерението е преди всичко да се накара пресата да говори и наистина всички се захващат с приказки. По това време италианските театри, изключително маргинализирани в международен аспект, решават, че за да се създаде новина, трябва да се канят като режисьори водещи от телевизията, певци, всякакви артисти, джуджета и балерини, сякаш за да поставиш една опера на сцената, не е нужно да имаш идея за това, което правиш, нито пък каквито и да е точно определени познания, дори технически. Така че Павароти приема и, разбира се, вика на помощ един професионалист (мисля, че беше проверен рутинен режисьор, Бепе де Томази), а резултатът бе спектакъл, какъвто можеше да се очаква, а ако искаме да бъдем и зловни — от какъвто трябваше да се страхуваме. Много монументален (грандомански сцени, разкошни костюми, пристигнали директно от деветнайсети век и подписани от Феручо Вилагроси), изключително банален, напълно предвидим, с една дума — съвсем традиционен, от онзи вид оперна режисура, при която не се разбира какви ги върши режисьорът. Определено няма нужда от режисьор, за да накараш певца да влезе отляво, да си изпее арията с ръка на сърцето и да излезе отясно, преминавайки пред

строения и абсолютно неподвижен хор. Достатъчно е, както през миналия век, един добър сценичен ръководител. А че това са спектаклите, предпочитани от италианската критика, в по-голямата си част реакционна и бездарно скучна (практически почти цялата), не променя оценката за неизлечимия им провинциализъм.

Както и да е, в навечерието на Коледа през осемдесет и осма година, подкрепена от силна медийна атака — неизбежна, щом се появява името на Павароти, независимо къде и в каква роля — „Фаворитката“ бе представена на сцената. В различна степен бяха приветствани диригентът Габриеле Феро и изпълнителите Пиетро Бало, Паоло Кони и Шърли Верет — все така очарователна, макар и залязваща. Никой така и не забеляза, че режисьорът е Лучано Павароти, докато той не се появи на сцената и практически не я зае почти цялата, желаейки да получи определено количество аплодисменти, без да е направил почти нищо, за да ги заслужи.

Доста години по-късно този опит има продължение: от нямане какво да прави (*ipse dixit*) Павароти решава да постави на сцената една друга опера. Става дума за обожаваната от него „Бохеми“, а контекстът е много по-неангажиращ. Театърът „Дела Фортуна“ във Фано е едно от най-бляскавите италиански бижута, но малко известен. Именно тук на 20 декември 2004 година Павароти се изявява за втори път като режисьор. Не е освещаването на „Фениче“ след реставрацията му, изпълнителите са млади, спектакълът не е скъп, обичайният Де Томази решава практическите проблеми. Критиците твърдят, че повече или по-малко виждаме обичайната „Бохеми“, като сега действието се развива през петдесетте години на деветнайсети век. С това опитите приключват.

Режисьорът в семейството, макар и с променливи резултати, е Кристина, втората дъщеря на Адуа и Лучано. Би трябвало да се отбележи постановката ѝ в Барселона през деветдесет и седма година на операта на Алберто Гарча Деместрес „*Aprimat en 3 dies*“, което на каталунски означава „да отслабнеш за три дни“. Това е сатира срещу кръстоносния поход против затлъстяването, с който се е захванало нашето общество. „Аз съм дебел — обяснява Деместрес — и не разбирам обществения натиск срещу дебелиите.“ Тези думи могат да бъдат определени като светата истина от Модена. Във всеки случай има невероятна ирония в това, че дъщерята на Павароти е режисьор на

„Да отслабнеш за три дни“ — нещо, останало несбъдната мечта на баща ѝ.

След като се занимаваме с темата, редно е да изясним, че всъщност Павароти никога не се е интересувал от режисура. Спрямо нововъведението, или както се казва на кретенски език, провокациите на певци-режисьори, има три вида поведение: тези, които се съпротивляват и не го правят; които не са съгласни, но го правят; които го правят, след като са се опитали да разберат нещата. Павароти не влиза в нито едно от трите. Така или иначе театрите, където е пял най-много, са американски, останали доста по-назад от европейските, вкусът там беше и още е, някакъв неопределен монументализъм, ала дзефирелизъм от типа: „колкото повече, толкова по-добре“. Освен това е ясно, че никой режисьор-новатор няма да изпита удоволствие да работи с Павароти (и обратното), особено през втората половина на кариерата, когато движенията му са много ограничени. И все пак Тенора пее в Милано неговия знаменит (напълно справедливо!) Неморино от „Любовен еликсир“ на Доницети. Първоначално спектакълът е подготвян за Хамбург, това означава немски театър, по условие опасно новаторски, подписан от големия Жан-Пиер Понел. Предизвика доста недоумение в старите салони на „Ла Скала“, където навярно се предполага, че класическата опера трябва да бъде като оръжието на карабинерите: винаги върна на себе си. Но Павароти работи и сътрудничи напълно лоялно, а в интервютата си заявява, че не само е реализирал идеите на Понел, но и ги е харесвал. И продължава да ги харесва дори след като на премиерата един разсеян реквизитор подменя пластмасовата нечуплива бутилка на предполагаемия еликсир със стъклена и тя естествено се чупи, наранявайки ръчицата на Неморино.

Както и да е, спрямо режисурата Павароти винаги е имал отношението на старата (но и на новата, ако си спомним някои капризни декларации, писани напоследък) певческа италианска школа: представлението е нещо допълнително, важното е музиката, в музиката най-важното са певците, а сред певците — най-важният съм аз. Да, така е, Павароти никога не се е съмнявал, че хората си купуват билети, за да го чуят, затова режисьорите и диригентите трябва да го поставят в най-добри условия и той да даде най-доброто от себе си. След като десетилетия наред е било така, значи идеята не е толкова странна.

През 1991 година идва времето на „Отело“. Около тази опера на Верди се е създала митология — тя поставя под съмнение и безспорните факти. Със сигурност ролята на мавъра изисква „силен“ тенор, дори бих казал, тенор с най-големия „тласък“, какъвто Верди може да си представи. Но не изисква само „силен“ тенор, тъй като моментите, в които Верди иска Отело да пее, и то тихо, са много повече от тези, в които трябва просто да крещи. Но нищо не може да се направи: още от първия му интерпретатор Франческо Таманьо, описан от пострадали оглушали хронисти като вид жива тръба с хиперболични височини, се е смятало, че Отело трябва да демонстрира най-вече глас, играта няма значение. Отело? Дивак, който е всичко друго, но не и добър, примитивно същество, попаднало незнайно как в префинения свят на Венеция от шестнайсети век, звяр, преследващ своите жертви с пяна на устата и постоянно оцъкдени очи. Моделът на Марио дел Монако, разбира се, е грандиозен, но още повече е свързан с този вид неореализъм на тенорите, определил стила през петдесетте години.

Нека кажем, че Верди изпитва сериозни съмнения, преди да избере Таманьо, тъй като в едно писмо определя неговия глас като „твърд“. Това е странно, защото плочите с Таманьо, записани в началото на двайсети век, когато той е на петдесет години, а кариерата му (и то каква кариера) е приключила, показват наистина един малко отчужден и тържествен Отело, поне в сравнение с това, което ще направят неговите следващи интерпретатори, но също така демонстрират глас с подчертана мекота. Пеенето определено не е точна наука. Но за Павароти ролята на Отело е почти задължителен етап. Първо, защото Отело е предизвикателство и всеки голям тенор трудно се отказва от него, ако се е решил да пробва. Безусловно това важи в още по-голяма степен за най-добрия или поне най-знаменития тенор в света. Освен това времето е напълно подходящо: Отело е роля за певец в зряла възраст, когато гласът става по-плътен, а диапазонът — по-голям, но същевременно не трябва и да се чака много. Така че на петдесет и шест години — или сега, или никога. Освен това не бива да забравяме и постоянното съперничество с Доминго — той играе ролята необичайно рано, интерпретацията му е доста по-въздушна и многопластова от обичайното, прави от Отело по-скоро ранен,

отколкото нараняващ и го превръща в своя запазена марка, позната и аплодирана по целия свят.

Ситуацията около дебюта на Павароти изглежда много благоприятна. Замислят се първо серия концерти, най-напред в „Оркестър Хол“ на Чикаго, а след това в „Карнеги Хол“ в Ню Йорк, ситуация, спестяваща усилията да се движиш по сцената и особения вид на мавъра, понесъл своите сто и двацет килограма. Освен другото концертът трябва да се превърне в голямо събитие: сбогуването със сър Джордж Солти след двацет и две години като диригент на симфоничния оркестър на Чикаго, един от най-престижните в света. Предвижда се и запис, където към Павароти трябва да се присъединят Кири Те Канава — сопрано от Нова Зеландия, красива и блестяща, и баритонът Лео Нучи.

Концертът обаче се превръща в някакъв фарс. Поради известните проблеми да запаметява текст и музика Павароти се явява на репетицията запознат много по-малко с ролята в сравнение с това, което се очаква от прославен тенор, решил да дебютира с най-митичния герой в цялото оперно италианско творчество. Казано накратко, Павароти не знае Отело. Или поне не го знае достатъчно. На всичкото отгоре е настинал. Решението, отстраняващо и двата проблема, е просто, както всичко гениално. Тенорът е настанен на нещо като трон зад една маса. На масата има бутилки с вода, парчета ябълка и бонбони, за да омекотява и освежава гърлото си. Отзад, скрит доколкото е възможно от очите на публиката, стои маестро Леоне Маджера, за да освежава паметта на Тенора, подавайки му необходимите думи. Неизбежно се получава една оперна карикатура. Така или иначе концертното изпълнение на опера звучи доста несъстоятелно и за да бъде достоверно, е необходимо забележително изпълнение. Но какъв е този Отело, който се е разположил на масата и отпива минерална вода, докато Дездемона и Яго въртят техните работи с кърпички? Историята е най-малкото любопитна.

Жалко. Още по-жалко е, че плочата, която издават, е разочароваща. Павароти би трябвало да има почти всичко не само за да бъде един голям Отело, но най-вече един различен Отело. По-лиричен, по-влюбен, с повече нюанси от традиционния. И навярно по-звънък при високите тонове. Неизвестно защо обаче Павароти решава, че Отело трябва да има по-плътен глас. Изобщо изпява ролята с чужд глас

и това би могъл да бъде интересен опит, ако бе направено спонтанно. По този начин не се прави Отело на Павароти, а на някакъв закъснял имитатор на Дел Монако. Така това, което е голяма възможност, се превръща в голяма пропусната възможност.

През следващата година дебютът му в „Палячо“ на Леонкавало минава по-добре. Павароти вече бе записал операта през седемдесет и седма в едно чудесно дискографско издание заедно с Мирела Френи и с диригент Джузепе Патане, но никога не я бе пял на живо. Тогава приема поканата на Рикардо Мути за концерт, след който ще се пусне и плоча със запис на живо. Въпреки че „Филадельфия Инкуайър“ определя Тенора като „напрегнат, несигурен, неточен“, представянето му не е лошо, със сигурност по-добро от това на диригента, характеризиран от големия критик Елвио Джудичи в монументалния му труд „Операта в СД и видео“ като „вулгарност на префинеността. Вулгарност, навярно по-лоша от тази, присъща на някои дебелашки традиционни постановки; във всеки случай по-малко завладяваща“. Волтер би го определил като „merde tartinee“^[1]. За Канио на Павароти има още едно, трето свидетелство, видео от деветдесет и четвърта година на спектакъла на „Метрополитън“, режисурата е (този път добра) на Франко Дзефирели. Павароти от деветдесет и четвърта година очевидно пее по-лошо от този през седемдесет и седма, но вероятно по-добре от деветдесет и втора. За жалост тези записи са съсипани от непоносимата Неда на Тереза Стратас, „между най-отвратителните записи, правени от времето на ебонитовите плочи“. Пак да цитираме Джудичи.

Ако участието му в театъра е нееднозначно, на открито Павароти продължава да бъде харизматичната личност, владееща публиката, единственият в състояние да реализира отново истински оперен Уудсток. През деветдесет и първа година изглежда рекорд, когато в Хайд Парк в Лондон сто и петдесет хиляди души се събират да слушат Павароти по време на невероятен порой.

Но шоуто от Лондон не е нищо в сравнение с това, което прави две години по-късно. Павароти буквално запълва целия Сентрал Парк в Ню Йорк, половин милион души отиват да слушат познатата вече смесица от опери и песни, а между два фалцета — флейтата на предания Андрея Гриминели. Потресаващ успех. Както казва Блейк

Едуардс: „Дори плъховете и славеите слушаха Павароти, докато пееше в Сентрал Парк.“

Трябва да кажем, че в навечерието на празника има доста напрежение. „Ню Йорк Таймс“ пише за един залязващ тенор, принуден да анулира ангажиментите си в последния момент. Обаче дебелакът излиза, атакува „Quando le sere al placido“ от „Луиза Милер“ и старата магия мистериозно възвръща силата си. Петстотин хиляди души са море от хора, а Павароти успява да го развълнува. Потвърждава го след няколко месеца галаконцертът в Париж, на Марсово поле, в подножието на Айфеловата кула: триста хиляди зрители са в екстаз. Биг Лучано е спокоен: точно той е все още най-известният тенор в света.

[1] Размазано лайно. — Б.пр. ↑

Кариерата на големия тенор не е изградена само от триумфи. Неизбежно има и провали. Театърът, с който Лучано Павароти има най-сложни отношения, е „Ла Скала“: големи успехи, но и проблеми. Открояват се три такива.

Първият случай е от седемдесет и четвърта година при постановката на „Фаворитката“ от Доницети. Операта бе изключително популярна допреди няколко десетилетия, но сега е почти извън репертоара най-вече по следната причина: трудността да се намери тенор, способен да изпълни ролята на Фернандо. Павароти от седемдесетте години е идеален за тази роля. Това е времето, когато на глупавия въпрос, задаван му непрекъснато в интервютата: „Кой е вашият предпочитан композитор?“, Лучано отговаря неизменно: „Доницети се харесва на моя глас.“

Свидетелства за това, че Фернандо е една от най-добрите му роли, са както триумфалните му изпълнения на живо, така и записът на цялата опера, въпреки че в резултат на познатата ни алергия към френския, партията се изпълнява на не особено смислен италиански.

Но след няколко фаворитки през онази вечер в „Ла Скала“ се случват най-различни неща и не само по вина на вечно невинния Тенор. Това е едно от представленията, които тръгват зле, и след това е невъзможно да се поправят. Както Фиоренца Косото, така и Пиеро Капучили, обикновено безукорни и много обичани от „Ла Скала“, не се представят добре. Но най-лошото идва при изпълнението на „Ah, che diss'egli“. Капучили изкарва фразата си с различни предхождащи я закачки и тъй като става дума за канон, при който всички се включват един след друг, обърква ритъма на другите. Така изпълнението се превръща във вид какофония и залата гръмва срещу горкия маестро Нино Верки на диригентския пулт. Изобщо сцената не би развалила „Една нощ в операта“ на братята Маркс.

Вторият епизод е след девет години отново с Доницети. Представа се друга опера, абсолютно подходяща за Павароти, „Лучия

ди Ламермур“. Постановката е нова, режисьор е Пиерлуиджи Пуци, а диригент — Петер Мааг и с прекрасни костюми, направени от Мисони. Този път ламермурци не са облечени като шотландците от етикета на бутилките уиски. Всичко върви добре за примадоната Лучана Сера и почти до края за Павароти. След знаменитата сцена на полудяването на героинята операта завършва със самоубийството на тенора — сцена, построена според правилата на романтичната италианска мелодрама: речитатив, ария, междинно време за влизането на хора и финалната кабалета „*Tu che a Dio spiegasti l'ali*“, при която тенорът се намушква. Но той би искал да наръга Доницети, написал една елегия с прекрасна мелодия, цялата „в движение“, изкачваща се по петолинието по начин винаги фатален за този, който не знае да пее, но опасна и за знаещите.

Както вече видяхме, Павароти знаеше да пее: но тази вечер диафрагмата му блокира и фа диезите от „*O bell'alma innammorata*“ излизат „мръсни“. Отвори се, земяо, и погълни залата. Присъстващият на представлението Леоне Маджера разказва, че се разнасят освирквания и обиди, а Лучано проявява здрав разум да ги посрещне неподвижен и с изражение почти като молба за извинение. Тъй като през този сезон на Миланската опера изникват хиляди проблеми и пречки, един всъщност доста банален епизод се превръща в скандал от обичайното медийно внимание, отделяно на случващото се в „Ла Скала“.

И накрая третия, най-известен епизод, постановката на „Дон Карлос“ при откриването на сезон 1992–1993. Междувременно трябва да кажем, че на седми декември Павароти беше открил сезона на 1985–1986 година с една от емблематичните опери на Верди — „Аида“ (диригент Лорин Маазел, режисьор Лука Ронкони), рисково начинание, увенчало се с успех. Мнозина бяха скептични, що се отнася до Радамес на Павароти — тази роля даваше още по-голям диапазон на кариерата му и резултатът бе гръмко опровержение на всякакви съмнения.

В Италия откриването на сезона на някакъв театър и особено този на „Ла Скала“ е като племенен ритуал, установен и следван единствено тук, със съответните светски манифестации, брътвежи, интервюта, скандали и неизбежния богат асортимент от глупости на журналисти, нямащи представа за какво пишат, но сигурни, че трябва да съсипят бедния невеж читател. Очакването така или иначе е

прединфарктно, а за този „Дон Карлос“ бе още по-напрегнато, ако изобщо това е възможно. Диригент бе Рикардо Мути, режисьор — Франко Дзефирели, Павароти е в ролята на Дон Карлос. Изборът е необичаен, като се има предвид, че ролята на Карлос не е от „неговите“. Не е достатъчно да я изпееш, дори и добре. Трябва да играеш, да пресъздадеш, да направиш убедителен един измъчен, невротичен герой, а Павароти може да ни покаже всичко на сцената, но не и истеричен слон. Освен това ролята, въпреки че е и заглавие на операта, от гледна точка на музикално постижение и красота не носи особено удовлетворение за егото на тенора, по правило прекомерно голямо — само една ария и на всичкото отгоре в самото начало.

Друго е обяснението на този странен избор. За Павароти появата му в „Дон Карлос“ е част от безкрайна серия дербита на разстояние с Пласидо Доминго. Години наред, дори десетилетия, двамата големи тенори водят по този начин война: всеки се захваща с големите роли на другия и почти винаги резултатите са по-лоши от очакванията. По тези причини Доминго поиска да пее в „Идомений“, а Павароти — в „Отело“. Тъй че Дон Карлос — роля, която винаги е била коз в репертоара на приятеля Пласидо — е пореден епизод от тази битка. Но да се върнем към фаталния 7 декември 1992 година — напрежението в „Ла Скала“ нараства, защото е ясно, че Павароти не само не знае добре ролята, но и не успява да я научи. Що се отнася до музиката, вече от години главата на Павароти е достигнала максималния си капацитет. Нищо повече не може да влезе, дори кратък откъс за обновяване на репертоара, все повече познат от концертите. Мисията невъзможна. Не говорим за опери: през годините често се появява идеята да се запише „Силата на съдбата“ и всеки път тя се проваля поради невъзможността Павароти да научи ролята си, като естествено това се обяснява с познатите суеверия, свързани с най-прокълнатата операта, толкова прокълната, че в най-суеверните музикални среди се избягва дори споменаването на заглавието ѝ, прибегва се до най-различни словесни игри, например: „двайсет и седмата опера на Верди“ и т.н. Така или иначе говорихме достатъчно по въпроса, време е да затворим скобите.

Но фактът си е факт: след определен момент от кариерата на Павароти става трудно, почти невъзможно да се вмъкне нещо ново. Каквото и да е: като се започне от песничките за концертите му „Павароти и приятели“ и се стигне до Моцарт. Доказателство за това

са и епичните усилия на Клаудио Абадо през деветдесет и шеста във Ферара да се научат и изпълнят две арии на Моцарт, „Dalla sua parte“ от „Дон Жуан“ и „Un aura amorosa“ от „Така правят всички“. Опитва отново и отново, но след кошмарна генерална репетиция (добре информираните се кълнат, че има пиратски запис, предмет на нелегални размени между страстни почитатели — садисти) Абадо, обикновено той е способен да накара и камъните да пеят, замества Моцарт с две парчета от „Риголето“, концертът има успех и много бисове след „La donna e mobile“.

Но в случая с този злочест „Дон Карлос“ Павароти не може да смени операта и не иска да се престори на болен (такъв съвет му дава уважавана, интелигентна и предвидлива колежка, добра приятелка, познаваща отлично „Дон Карлос“). Така той се оказва на сцената на „Ла Скала“ във вечерта за откриване на сезона пред най-взискателната публика в света, да пее, без да е научил добре музиката и дори текста. Зад кулисите секретарката Джудит Ковач е приготвила листовете, на които с огромни букви е изписан текстът. Злите езици говорят, че Павароти си е написал думи дори на ръцете, като някакъв ученик, който си е приготвил пиццови. Пълен провал.

Никой няма куража да напише, че вината е и на Мути, пазителя на Замъка, новия Тосканини, приел да се представи с певец в подобно състояние. Но по времето на Тосканини, ако един тенор се появи на репетиции, без да знае ролята си, би излетял от „Ла Скала“ с ритници в задните части. За приземяването да не мисли. Катастрофата е неизбежна и настъпва точно в сцената в края на второ действие. Павароти изпява ужасно едно нормално си: според някои — много дървено, според други — „отрязано“, но фалшиво за всеки, който има слух. Така или иначе, през онази вечер един лош тон взривява залата, а на другия ден — цялата преса. Направо не е за вярване от социологическа гледна точка, но е така: в началото на деветдесетте години, с всичко случващо се в Италия, фалшив тон кара половината страна да говори, а другата — любопитно да слуша. Но навярно е така, защото този певец се казва Павароти. Във вестниците се изсипват пороища статии, репортажи по телевизиите, интервюта с „героя“ (той се защитава, твърдейки с пълно право, че подобно нещо може да се случи на всеки), с колегите му, с публиката, с предполагаеми или истински специалисти. Шумът изобщо е голям, но малцина имат

смелостта да кажат, че не фалшивият тон е скандален — това е просто инцидент — а фактът, че „Ла Скала“ открива сезона си с лоша постановка и с неподготвен тенор. Но вече са настъпили годините, през които вестниците не могат да критикуват изобщо „Ла Скала“ и конкретно Мути. Разпънаха него, бедния тенор, и дълго време въпросът за „Дон Карлос“ в „Ла Скала“ постоянно беше в интервютата с Биг Лучано. Отговорът — винаги един и същ: „Осемдесет процента си свърших добре работата, сбърках десет процента. Освиркванията обаче са част от откриванията на сезоните в «Ла Скала», както шампанското и кожените палта.“ Този път Павароти плати не само заради своите грешки.

Освен всичко друго сагата с Тримата тенори показва как максималният успех може да съвпадне с минимален вкус. Лучано Павароти, Пласидо Доминго и Хосе Карерас ще бъдат запомнени с най-малко елегантните и най-лицемерните представления в тяхната кариера. Но проблемът е друг. За тези концерти е казано всичко и почти винаги — лошо. Остава фактът, че бяха видени от толкова много хора, бяха продадени милиони плочи и бе създаден нов жанр, безусловно спорен, но успешен. От артистична гледна точка са някакъв кошмар, това бе нееднократно изяснено в критичните материали от ужасени и скандализирани специалисти. Те обаче не са в жанра на класическия концерт и дори към концертния жанр изобщо. Те са нещо различно, бих казал много неща в едно: поп опера, операция по маркетинг, телевизионно събитие, осъществено много повече за публиката въкъщи, отколкото за присъстващите.

И накрая, това е ново предлагане: в ерата на глобализацията никой не би допуснал, че старият мит за тенора може отново да действа (продава). Затова може би ще е добре не просто да се ограничим в критиките, но да се опитаме да разберем. Сами по себе си не концертите са важни, а колосалният успех, който пожънаха. В този смисъл концертите на Тримата тенори вече са история. Навярно не история на музиката, но със сигурност история на спектакъла. И като такива трябва да бъдат разказвани.

Тримата тенори всъщност са двама. Както видяхме от седемдесетте години нататък светът на операта е доминиран от съперничеството на двама артисти — Лучано Павароти и Пласидо Доминго. Хосе Карерас е неудобният трети. Каталунец, роден през 1946 година, Карерас е типичен пример на това, което би могло да се нарече „синдрома Ди Стефано“: прекрасен глас, в началото ограничен, а после съсипан от лоша техника и неправилен начин на живот. В началото Карерас бе изключителен, но това бе кратък миг. През 1987 година вече залязваше, въпреки че си остана любимото дете на

публиката. Безусловно през епохата на Тримата тенори никой от тях не бе в най-добрата си гласова форма, но, разбира се, гласът на Карерас бе най-похабен. През тази година Карерас заболя от тежка форма на левкемия. Павароти много го подкрепяше, дори му препоръча онколога, излекувал дъщеря му от подобно заболяване.

Един концерт, който да събере тримата най-големи тенори в света (или поне определяни като такива от медиите), изглеждаше подходящ за отпразнуването на завръщането на сцената на Карерас — отслабнал, поостарял, позагубил гласа си, но победил болестта и по тази причина още по-обичан от публиката.

Идеята е на Марио Дради — италианец, сериозен агент на певци, представляващ и Карерас. Едно щастливо съвпадение — окончателното оздравяване на Хосе и едновременно с международния шампионат по футбол, който през 1990 година се проведе в Италия: знаменитите „вълшебни нощи“, останали в народната памет като голям успех за образа на страната ни, много малък успех за националния отбор (едва трети) и изключително спорен за бюджета на страната, като се имат предвид колосалните инвестиции, направени по този повод. Тримата тенори бяха и продължават да бъдат страстни запаянковци по футбола, макар и привърженици на различни отбори (Лучано за „Ювентус“, „Реал Мадрид“ — Пласидо и „Барселона“ за Хосе). Да бъдат събрани за футболно събитие може да е — как да го кажем? — черешката върху тортата на шампионата.

Така на 7 юли 1990 година в баните на Каракала в Рим, в навечерието на финалната среща е представен най-знаменитият, най-критикуваният и най-печелившият концерт в историята на пеенето. На диригентския пулт бе Зубин Мета (в излязлата по-късно автобиография „Партитурата на моя живот“ се намират следи от критиките, отправени към него заради участието му в този концерт, прекалено уважавана „палка“ за подобно шоу), целта е благотворителна: тримата ще пеят безплатно, като приходите от билетите, продажбата на плочи и телевизионни права ще бъдат дарени по техен избор.

Всички можехме да си представим, че както се казва, ще бъде „събитие“. Но май никой не допускаше, че концертът на Тримата тенори ще бъде най-доходното нещо, реализирано някога в света на операта. Това е поредният парадокс: рекордната продажба на

класически музиканти бе реализирана с плоча, която е всичко друго, но не и класическа. Наистина трудна задача е да се открие терцет за трима тенори, въпреки че не е вярно това, което казваха и повтаряха многократно заедно и поотделно Павароти, Доминго и Карерас: че не съществува такъв терцет. Например в трето действие на „Армида“ Росини кара да пеят терцет защитниците Риналдо, Убалдо и Карло, а те и тримата са тенори. Но е ясно, че не можеш да заплениш зрителите от различни континенти с камерен терцет „In quale aspetto imbelles“, чиито виртуозни колоратури биха затруднили тримата, ако допуснем, но не е сигурно, че ги познават и са се опитвали да ги изпълнят. Естествено избраният репертоар с обичайната смесица от оперни арии, неаполитански песни и международни евъргрийни стига до дъното (в зависимост от гледната точка, може и до върха) в последната част, когато тримата мъже във фракове, след като всеки поотделно е изпял своите романси, забъркват общо „O, sole mio“, „Granada“, „Mamma“, „Cielito Lindo“, „My way“ и „Funiculi funicula“. Така де, от музикална гледна точка си е кошмар в чист вид. Но същевременно триумф, какъвто никога не е виждан: един милиард телевизионни зрители, единайсет милиона продадени плочи, световна слава за тримата участници. „Nessun dorma“ на Павароти оглавява класациите на хит парадите. Дори няма нужда от обичайното фалшиво и популистко алиби от рода на „правим го, за да представим операта сред народа“: най-напред, защото операта няма нищо общо с това шоу и после, защото работата бе толкова успешна, че нямаше нужда от оправдание. Още по-малко може да бъде взета насериозно идеята, че подобен гювеч може да заинтригува митичната младеж и да я накара да ходи на опера. Всъщност възрастово целта е доста по-висока. Казва го (навярно без да иска) Тибор Рудас, мениджър на бъдещите прояви на тенорите: „Не разбирахме, че създаваме «Бийтълс» за по-възрастното поколение.“

Остава проблемът с парите. И тримата получават определена сума, която така и не е оповестена. Във всеки случай едва ли е достатъчно голяма в сравнение с размерите на започнатия бизнес. Ясно е, че ДЕКАА трябва да направи нещо за Павароти, единствено той е „неин“, с ексклузивни права. Зад кулисите, където са най-пресмятащите гласове, винаги се е шепнело за чек от един милион долара, предаден от звукозаписната фирма на тенора. Оказва се, че не е

вярно, както разкрива познатият ни Бреслин, цялата сума достига един милион и половина и е направена на десет вноски по 187 500 долара. Поне за единия от тримата тенори концертът на концертите се оказва отлична идея.

При всички случаи операцията минава толкова добре, че е грехота да не бъде повторена. Това се прави след четири години, на стадиона „Доджърс“ в Лос Анжелис, в навечерието на финалната среща от шампионата по футбол, провеждан този път в Съединените американски щати и завършил с Италия на Саки втора след Бразилия. Сега вече се знае, че продуктът има успех, и започва надпревара кой ще го получи. Прави се нещо като търг между звукозаписните компании, който е спечелен от „Уорнър“ (скоро те подписват договор с Карерас). За тримата участници е гарантирано по един милион долара и процент от рекламите, направени по време на концерта, а също така авторски права върху аудио– и видеозаписите.

Същата гигантомания на сцената: концертът струва двайсет милиарда лири^[1], излъчен е в сто държави и е сниман с четиринайсет камери. Павароти, Доминго и Карерас пеят пред петдесет и шест хиляди зрители, включително Роналд Рейгън и семейство Буш младши. Изчисляват, че зрителите пред телевизорите са милиард и половина. Като репертоар всъщност се повтаря концертът от 1990 година. Изпълнението е по-лошо, както защото тримата са още по-изморени, така и защото ентусиазмът се е загубил заедно с атмосферата на предизвикателство — в известна степен това разкрасяваше концерта в Рим. Всичко е много по-механично, няма спонтанност, навярно затова и плочата, записана в Лос Анжелис, е по-слаба от предишната и не се продава добре. И още един албум — триединство — от коледни хитове, записан по-късно във Виена, предизвиква бум по магазините. Тримата тенори вече са стабилна позната фирма и успехът е станал рутинен. Доказва го и световното турне през 1997 — 1998 година, започнало на 29 юни от Токио, този път диригент е Джеймс Ливайн. В организацията му заедно с Рудас участва и един безскрупулен немски импресарио, Матиас Хофман. Хофман трябва да се справи с една доста сложна ситуация, тъй като работата става много голяма, може би прекалено. Той успява, съобщавайки със съмнителна лекота главозамайващи цифри. Именно той на една пресконференция в Ню Йорк заявява, че цялото турне ще

струва сто милиона долара и всеки тенор ще получи по десет, почти по един милион за представление. Доволният възглас на Павароти е: „Това са добри пари!“ А мегаломанът Хофман продължава: „Щом Майкъл Джексън подписва договори за осемдесет милиона, значи Тримата тенори са малко платени.“ Може би не бе напълно несправедлив „Шпигел“, когато публикува на първа страница снимката на тримата. Да, на корицата, но облечени като бакали, ухапвали салами и сандвичи. Обвинението е, че продават класическата музика, сякаш са наденички, жадни за слава, пари и успех.

Резултатът е променлив. Имат и други големи успехи, но и провали, като този във Ванкувър в нощта на Сан Силвестро, когато билетите, продадени от местната организация, са толкова малко, че има опасност всичко да бъде анулирано. От своя страна знаменитите трима прекъсват концерта петнайсет минути преди полунощ, за да вдигнат спокойно тост зад завесите, оставяйки без внимание побеснялата публика. Но спирката им в Лондон, на стадион „Уембли“ е триумфална. Пред сцената, цялата в бели колонии и изкуствени палми, осветена от петстотин прожектора, са се събрали почти петдесет и четири хиляди зрители, като най-добрите места струват почти два милиона и петстотин хиляди лири^[2]. Вали като из ведро, но тримата продължават да пеят. Определено си заслужава: благодарение на авторските права за телевизионно излъчване Хофман съобщава, че всеки от неговите хора е получил повече от два милиарда и половина (милион и двеста хиляди долара) за шоу от два часа и половина, включително и почивката. Италианските вестници изчисляват — по милион на дума. Да обобщим: във финансово отношение световното им турне е безспорно успешно, но не прибавя много към славата на участниците. Една любопитна случка показва, че е завършила метаморфозата на тенорите в поп звезди. Таксуването на концертите в Германия е различно, в зависимост от жанра на музиката и, разбира се, за класическата е по-малко. Ето защо GEMA^[3] има претенции към Хофман, платил таксата за „класика“, равностойна на почти два милиарда италиански лири за вечерта на Тримата тенори в Монако пред шейсет и седем хиляди зрители, като твърди, че всъщност се е възползвал от „леката“ такса. Или както казва Ханс Хервиг Гайер (интересно, на немски „гайер“ означава ястреб), шеф на пресслужбата на GEMA, „нищо общо с класическата музика. Програмата е предимно

развлекателна музика от рода на «О, sole mio», можеш да я слушаш, докато ядеш порция спагети с чаша вино“. Грубо, но точно. И съдиите преценяват, че е прав. Предизвиква усмивка фактът, че един съд трябва да се произнесе по въпроса, дали „О, sole mio“ е сериозна музика или не (Вагнер я харесва), но Хофман бързо губи чувството си за хумор. Между различните такси му е отправено обвинение за данъчни престъпления на стойност петнайсет милиона марки, включено е и това, че част от приходите, лично негови и на артистите, е била внесена в офшорни фирми зад граница. Съдът в Манхайм го осъжда на пет години и осем месеца затвор.

Тенорите също трябва да се бръкнат, но от наказателна гледна точка делото им е прекратено. Павароти е глобен, според седмичника „Фокус“, с около два милиарда лири^[4]. Лучано непрекъснато повтаря, че изобщо не е знаел за тъмната страна при финансовата организация на концертите му. Не виждам защо да не е вярно. Успехът на Тримата тенори отприщва състезание на имитатори. Много записи на тенори от миналото се пускат отново на пазара, организирани в компилации на групи по трима. Появяват се трима ирландски тенори и дори плоча на трима басы от Финландия. Най-амбициозният проект е този с трите сопрани Синтия Лоуренс, Катлин Касело и Кален Еспериан, проявата им е предшествана от голяма рекламна шумотевица, изнасят различни концерти и правят запис на една плоча. Това са три съвестни професионалистки, направили добри кариери, освен това са красиви жени тип „Далас“, високи, стройни, с ефектни вечерни рокли. Но не са истински звезди, така че тяхната инициатива не постига голям успех. По-интересна е идеята на журналистка от „Холивуд Рипортър“ Марша Левис, написала книга със заглавие „Частният живот на Тримата тенори“, посветена изцяло на интимния им живот. Според клюките Левис е добре запозната с темата, тъй като през осемдесетте години е една от многото жертви на Доминго. Така или иначе, книгата не добавя много към вече известното.

Най-забавната инициатива, родена след успеха на Тримата, е нещо като контраинициатива — събирането на три контратенори, Андреас Скол, Паскал Бертин и Доминик Висе. Контратенорът е мъж, на когото всичко му е на място, но се прави на кастрат, тоест пее фалцетно, за да имитира гласа на митичните кастрати, звезди в бароковата опера. В едно СД на „Хармония Мунди“, строга френска

марка, специализирана в странната музика (СД-то се продава доста добре и това е доказателство, че и в света на музиката иронията не е изчезнала, въпреки че невинаги се чувства добре), тримата контратенори се забавляват да имитират тримата неконтра тенори, противопоставяйки на мачизма на тенорите неизяснената сексуалност на техните фалцети, изпявайки весело „Una furtiva lagrima“ и „My way“. С други думи, това бе една контраплоча, контра-Каракала придружена от възбуждащите ноти на един съмнителен доктор Айсидор Макеро: „Демонстрация на лудории и бъркотия, контратенорът е мъж, чийто невероятен фалцет може да изправи на крака публиката.“ И от цялата огромна машина на спектакъла, задвижена от Тримата тенори и техните имитатори, това е единственото забавно, което остана.

[1] Около десет милиона евро. — Б.пр. ↑

[2] Около хиляда и двеста евро. — Б.пр. ↑

[3] Българската ПРОФОН. — Б.пр. ↑

[4] Почти един милион евро. — Б.пр. ↑

Дръжте се, дойде времето на „Павароти и приятели“. Сред безбройните инициативи на Лучано Павароти тази е най-спорната и обсъждана, най-невероятната, но и най-гледаната, някаква смесица от музика, добри чувства, сделки, полемики, реклама, благотворителност, приеми, шеги и предизвикателства. Романси и рап, деца от Афганистан и холивудски звезди, коне (истински) и магарета (нарисувани), лейди Д. и Далай Лама, всичко разбъркано заедно, а резултатът е нещо ако не възхитително, то при всички случаи — ново, в продължение на десетилетие станало част от колективната представа на италианците за поп културата като за някакъв очакван ритуал, в известен смисъл — неизбежен, възпитано разпуснат, естествено телевизионен, винаги различен, но накрая — винаги еднакъв, като Сан Ремо или Мис Италия. В центъра той, Големият Лучано, превърнал се като че ли в поп звезда, тоест, икона на самия себе си. Но го слушат да пее невероятни дуети с така наречените му „приятели“ (много от тях среща за пръв път именно на концерта) и дори този, който няма представа какво всъщност е тенор, благодарение на подобни прояви получава известна информация. В края на краищата нищо друго не успя така както „Павароти и приятели“ да създаде и утвърди мита за Павароти като „голяма личност“, национален паметник, архииталианец в телевизионен формат. В краткосрочен план това е успех, защото му създава такава популярност, каквато никой с неговия занаят никога не е имал. Що се отнася до перспективата — не я виждам. Павароти наистина рискува да бъде запомнен като голям, дебел господин, със съмнително черна брада, натъпкан във фрак, да изпълнява с усилие някакви песнички заедно с Джованоти или Андреа Бочели, а големият тенор да бъде забравен. Така както понякога той самият забравяше, че е. Но неговите възражения на тези, които го критикуват, са: „За мен единствената разлика, съществуваща в полето на музиката, е между хубавата и лошата музика.“ Не липсват прецеденти. Нима знаменитата Монсерат Кабайе не изпя веселата

„Барселона“ заедно с другата голяма примадона Фреди Меркюри? Но „Павароти и приятели“ никога не създава нещо толкова фантастично...

От „Павароти и приятели“ има седем издания между 1992 и 2003 години, с две прекъсвания през 1993 и 1997, когато в Модена в парка „Нови Сад“, бивш градски хиподром, прекръстен по този начин в чест на един ужасен югославски град, с който червената Модена се побратими през епохата на комунизма, бе показана поредната реплика на Тримата тенори, за да се съберат пари за реконструкция на „Фениче“ във Венеция и „Лицео ди Барселона“ — два исторически театъра, с еднакъв край а ла фламбе. Формално концертът на концертите бе нещо като апендикс към конкурса за надбягвания на хиподрома, кръстен на името на Павароти. Той винаги е имал слабост към конете, до такава степен, че бе създал близо до дома си, в покрайнините на Модена, напълно оборудван център, където се провеждаше важно надбягване. Много бързо обаче концертът затъмни надбягването. Дълъг е списъкът на участниците и ще бъде скучно да ги изброяваме. Разбира се, имаше и големи имена. От чужденците ще спомена Боб Гелдоф, Браян Адамс, Анита Бекер, Боно (два пъти), „Дъ Едж“, Браян Ено, Майкъл Болтън, Саймън Ле Бон, Елтън Джон, Ерик Клептън (два пъти), Лайза Минели, Шерил Кроу, „Спайс Гърлс“, Селин Дион, Джон Бон Джови, Стиви Уондър, Натали Кол, Биби Кинг, Джо Кокър, Кинг, Рики Мартин, Лайнъл Ричи, Марая Кери, Глория Естефан, Бойзоун, Джордж Майкъл, „Юритмикс“, Скънк Аненси, Енрике Иглесиас, Треиси Чапман, Каetano Велозо, Бари Уайт, Анастейша, Лу Ред, Джеймс Браун, Стинг, Грейс Джонс, „Дийп Пърпъл“. От италианците: Дзукеро (рекорд от шест концерта), Лучо Дала, Джорджа, Андреа Бочели (три пъти), Джованоти, Лигабуе, Пиеро Пелу, Едуардо Бенато, Ерос Рамацоти, Пино Даниеле, Лаура Паузини (два пъти), Ренато Дзеро, Алекс Брити, Джани Моранди, Биаджо Антоначи, Ирене Гранди, Фиорела Маноя, Пати Право, Елиза, Джино Паоли, Раф и още много други.

Формулата е проста. Всяка звезда „носи“ една своя песен, а друга е преработена за дует с Павароти. И после — големият финал събира всички с някой голям хит, без значение класическа или забавна музика. Всичко това върху огромна сцена, монтирана пред прашната ограда на бившия хиподром, и пред публика, разделена на две: отляво креслата на платилите повече или на достатъчно известните, за да

бъдат поканени (те влизат като на ревю, пристъпвайки бавно по червената пътека, за радост на фотографите); отдясно — поляната за платилите по-малко, обикновено младежи, фенове на някой от участниците. Представлението се предава директно от телевизията, първия път водеща бе Алба Парieti, след това винаги Мили Карлучи, която се справя отлично с английския и с предлозите, професионалистка, ценена високо от Павароти. Зад кулисите управлението на трафика от звезди и прочее е в ръцете на Николета Мантовани — тук тя е много повече на мястото си, отколкото в гримьорните на една опера. Биоложката върши — и то добре — работа, която наистина ѝ харесва: музикален продуцент. Организира всичко с група сътруднички, повечето верни приятелки или съученички. Тя е избирала певците, свързвала се е с тях и предполагам, е обяснявала на мъжа си кой кой е. Ако „Павароти и приятели“ продължи толкова години, заслугата е нейна (в случай, че все пак решим да говорим за заслуга).

Но първият опит (27 септември 1992 година) не премина добре. Тогава избухна известният скандал с плейбека. На два пъти по време на концерта Павароти само се преструваше, че пее в дует — така да се каже — с Лучо Дала „Карузо“ и с Дзукеро „Мизерере“. Теоретично двете песни са изключително подходящи за гласа му, а втората е написана за него. Проблемът обаче бе в това, че за Павароти плейбекът бе новост и той още не бе успял да го разбере. Бе очевидно дори за тези на десети ред, че движението на устните не е в синхрон с това, което се чува, представете си какво е било за тези пред телевизорите, с близките планове на изключително обърканата физиономия на тенора. Той се оправда с липса на достатъчно време за репетиции, представяйки за пръв път алибито на благотворителните цели, станало по-късно дежурно оправдание при всяка липса, най-вече на добър вкус. На често срещания въпрос: „Лучано, какво те накара да го направиш?“ отговорът бе: „Направих го заради борбата с таласемията.“ Средствата, събрани от концерта на плейбек, отидоха в Центъра за трансплантация на костен мозък в Пезаро на професор Лукарели и фондация „Берлони“ за борба с болестта. След това Павароти отрязва: „В различни случаи съм доказал, че мога да пея.“ Но досадната случка го кара да направи пауза от една година. От тогава предпочита да пее на живо.

При следващото издание през деветдесет и четвърта година „Павароти и приятели“ определя окончателно своята физиономия. Звездите пристигат, казват няколко думи в подкрепа на благотворителната кампания за момента, отказват се от заплащане и дори от капризите си. Или поне се ограничават. Най-натоварен бе той, Маестро, тъй като в знак на внимание и уважение пееше с всеки от гостите. За аранжорите това означаваше огромно напънгане на фантазията, тъй като с Лайза Минели е лесно, песента не може да бъде друга, освен „Ню Йорк, Ню Йорк“, но не е никак лесно да намериш нещо, с което да събереш Павароти и „Спайс Гърлс“. След това, разбира се, идва проблемът всяка година да научиш Тенора на различни нови парчета. Да, не става дума да пееш Шьонберг, а някаква модерна песничка, но вече знаем, че Павароти бе навлязъл във фазата, когато му бе трудно да научи нещо ново, каквото и да е то. Сигурно мнозина, докато са гледали концертите по телевизията, са се питали защо пред Маестро има някаква прозрачна поставка, на пръв поглед напълно излишна. Всъщност това бе екран, по който, невидими за публиката, преминаваха текстовете на песните. А услужливият маестро Леоне Маджера, ако не беше на диригентския подиум, така или иначе бе наблизил, за да успокоява приятеля си и да му подава първите тонове от „Certe notti“ или „Serenata rap“.

Музикалните резултати бяха противоречиви. Според Павароти най-големият хит, тръгнал от концертите му, бе „Мис Сараево“. Песента е на Боно и „Дъ Едж“ за войната на Балканите, написана от Боно. Той вече е доказал името си на борец за подпомагане на държавите от Третия свят и е привилегирован посредник между ръководителите на държавите и правителствата. Песента се определя като парче „с черен хумор, почти дадаистичен“, направена е от семпли тонове, достигаща максималния си патос с появата на Павароти и цигулките. Лучано пее на италиански трогателни откъси, описващи чувствата на едно момиче от бивша Югославия, престанало да вярва в любовта. Ако се разходим през десетте години на рискови дуети, ще видим, че те въздействат със своята невъздържана сантименталност, например „Holy Mother“ с Клептън, „Certe notti“ с Лигабуе, „Peace wonted just to be free“ с Уондър и други. Имаше и случаи, когато дуетът бе само начин да се представи не особено добре една хубава песен („Pazza idea“ с Пати Право и „Il cielo in una stanza“ с Джино Паоли).

Така или иначе през поп нощите не всички котки бяха черни. Големите личности в по-голяма или по-малка степен успяваха да се справят добре, групите от типа „чуй и изхвърли“ заедно с Големия Лучано получаваха своите петнайсет минути слава. Ако „Funiculi funicula“, изпята заедно с Акуа, можеше да мине за деменциален делириум, то „Viva for ever“ със „Спайс Гърлс“ (вече във формат четири) си бе просто делириум. Катастрофално беше, когато някой си позволяваше част от ария: Майкъл Болтън пее сам „Nessun dorma“ или Грейс Джоунс пее с Павароти „Pourquoi me reveiller“. Това са кошмари, които понякога се повтарят, особено ако си преял. Почти всички, особено чужденците, демонстрираха професионализъм, малко поизкривен, но действащ. До степен, че винаги възможният инцидент (става дума за музикален, защото дипломатически имаше предостатъчно) бе избягван. Само един път се наложи да започнат от начало поради липса на синхрон. Това стана по време на концерта през 2000 година с Биаджо Антоначи и песента „Se e vero che chi sei“.

Всякакви претенции за добър вкус бяха премълчавани заради благотворителния характер на концертите и факта, че участниците го правеха безплатно, но не без печалба: колко струва появяването ти в най-гледаното време на екраните на най-големите телевизии? Благотворителните цели се избираха между най-обсъжданите от новинарските екипи световни събития: децата от Босна, Гватемала, Косово, Камбоджа, Тибет, Афганистан, Ангола, Ирак, изобщо обиколка в света на войните и кланетата. Откриването от Павароти на „Мюзик Сентър“ в Мостар бе изключително рекламирано медийно събитие. Като резултат музикално-благотворителната машина устоя на множеството опити да се демонстрират каквито и да е претенции. Всяко издание на „Павароти и приятели“ даваше повод да се търси под вола теле около финансите на Тенора: проверка от данъчните на банковите му сметки, журналистически проверки доколко е наистина ефективно това, което се прави, проверки на децата от Афганистан, доведени в Италия с нередовни документи, полемики за неплатени сметки и т.н. В края на краищата това е нормално поведение към събитие, въртящо се около собственото си величие. Отговорите бяха поверени на хладнокръвната Николета. Именно тя в навечерието на последното издание обясни, че „Павароти и приятели“ се е превърнал в благотворителен колос: двайсет и един милиарда от старите лири

(около единайсет милиона евро), събрани за десет години. Досега никой не е успял да докаже, че това не е вярно. Естествено най-знаменитият благотворителен концерт в света привличаше професионалисти в благотворителността от всички краища на планетата. През деветдесет и пета година дойде ред на лейди Даяна, вече фалирала като принцеса на Уелс и бъдеща кралица на Англия (трудна роля, изискваща стил и професионализъм, качества, присъщи на бившата ѝ свекърва), но обявена за фея на благотворителността, звезда на глобалната политическа коректност, много повече икона на поп културата от някои приятели на сцената. Появи се на концерта в Модена на 5 септември 1995 година, прекръстен веднага на „Д-дей“, и се настани между телевизионни старлетки, натруфени стилисти, побъркани фотографи, пощурели журналисти и монументални бодигардове. Нейният свят. Подари на кмета Джулиано Барболини една своя снимка заедно със синовете ѝ (съпругът вече бе отлъчен). Беше с бяла, много къса и доста изрязана рокля и потъна в хилядите шалчета на Павароти, отдадена на дълга прегръдка, посветена на телевизионните камери. Прекалено гореща, поне за крепост на английския консерватизъм, какъвто е „Дейли Телеграф“: „Правилно и необходимо ли бе британска принцеса да прегръща един шоумен чужденец?“ Знае се, че поздравите с целувки и прегръдки са разпространени и от другата страна на Ламанша, но сливането на Лейди Ди с Големия Павароти беше обсъдено прекомерно обстойно: „Интимна прегръдка пред публика“. Ужас! „Когато принцесата на Уелс е щедро прегърната от оперен певец с наднормено тегло, целувките наистина трябва да приключат.“ В действителност образът на Даяна изглеждаше създаден точно за „Павароти и приятели“, да го кажем така: бе черешката върху тортата. Естествено, домакинът бе изключително поласкан от присъствието ѝ. До степен, че да отиде в Лондон по повод погребението ѝ, но без да пее, защото „не се пее със сълзи в гърлото“.

Пет години по-късно почетен гост бе Далай Лама. За щастие той беше по-сдържан. Ограничи се с това да се качи на сцената и със слънчева усмивка около минута да ръси будистки мъдрости, посрещнат от изправената на крака и аплодираща го публика: „Краят на живота е радост и щастие, мислете за самите себе си“ (доста

неясно, тъй като всички присъстващи имаха илюзията, че са се събрали именно за да мислят за другите).

Истинското забавление бе зад кулисите, там се опитваше най-доброто от парка за забавления „Паваротиленд“: възможността да се размесят в един необикновен, но симпатичен кратер малкият стар свят на операта и малкият град от италианската провинция с най-големите рок звезди в света. Заслужава си да се видят физиономииите при пристигането за репетициите на Елтън Джон в невероятен костюм в граховозелено на черни точки. Или Ерик Клептън и Спайк Ли (режисьор на концерта през деветдесет и осма), захванали се с пърженото и отличния ориз в ресторанта на тенора „Европа-92“, оставени в ръцете на невероятно симпатичния собственик Чезаре Кло, който ръководеше като на шега огромния трафик от знаменитости и тортелини. Изобщо не е сигурно, че ще успеете да се промъкнете, преодолявайки блиндираната и все по-строга охрана, но най-забавното място бе зад кулисите, за да се насладите на непрекъснатото движение на „приятелите“.

Знаменито бе пристигането на „Спайс Гърлс“, останали вече четири, след като са се сбогували с Гери. Групата е тръгнала към залез, без да е направила каквото и да е, за да си заслужи славата. Появиха се изключително възбудени за репетициите, провеждани в един голям хотел, заобиколени от горили (личната им охрана) и охраната на хотела. Бях там по чиста случайност. Когато пристигна, Павароти ме видя в групата от журналисти, настанили се отпред, и тъй като в този момент край него нямаше никой от антуража му, за да помага, маестрото ме повика. Нещо, за което съм му изключително благодарен. Не е лесно начинание да напъхаш Павароти в асансьор, но в замяна успях да се вмъкна на репетициите. Така че бях точно до Тенора, когато Мел Би, Ема, Виктория и Мел Си нахлуха в стаята, подхвърляйки едно: „Хай, Пав!“ Шашнат, той се обърна към мен: „Тия пък кои са?“ „Маестро, знаете ги, «Спайс Гърлс»...“ Всичко е ясно, започват прегръдки, целувки, снимки и репетиция на парчето, на която веднага се разбра, че „Viva forever“ ще бъде пълен провал. Така и стана. Изобщо персоните зад кулисите представляваха невероятен коктейл: хористи от „Росини“, американски бодигардове, приятели и приятелки на звездите, на Ники, затрупани с работа дискографи и сервитьори от ресторанта с хранителни муниции, истерични

пресаташета и стари приятели, с които Павароти играеше карти. Срегнах и нотариуса на Павароти, Енрико Спаньоли: той кротко чакаше артистите да подпишат отказ от възнаграждение, както предвижда правото, когато правиш нещо безплатно. Върви, че обяснявай на Селин Дион или на Стиви Уондър какво означава тази декларация...

Както всички хубави (така де...) неща „Павароти и приятели“ не продължи много. При последните концерти формулата започваше да губи силата си. Това бе нещо вече видно при Тримата тенори. Събитието е такова именно защото е необичайно, единствено. Когато се превърне в рутинно, започва да се разпада, става предвидимо и безсмислено. Беше важно самият Павароти да избегне някои прояви, които в дадения контекст изглеждаха прекалено кичозни. Обяснението за благотворителност още издържаше, но навярно трябваше да се обърне по-голямо внимание на образа на благотворителя. Освен това по целия свят подобни прояви вече не бяха експеримент, случваха се често и понякога резултатите не бяха по-лоши (например Стинг пее балади от времето на Елизабет).

Помилването дойде от страна на РАИ през 2003 година. Много прозаично, но проблемите бяха свързани с пари. През тази година държавната телевизия предложи за концерта осемдесет процента по-малко средства от дадените преди. Николета контраатакува и поиска поне петдесет, предлагайки да плати разликата от собствения си джоб, по-скоро от този на мъжа ѝ. Не се постигна съгласие. „Павароти“ така или иначе се проведе на двацет и седми май с добър асортимент от „приятели“: Боно, Ерик Клептън, Лаура Паузини, Андреа Бочели, това, което остана от „Куин“, Лайнъл Ричи, Рики Мартин, „Дийп Пърпъл“, обичайния Дзукеро. Но имаше още един удар. „Медиасет“, получила покана да замени РАИ, не прие. Така алтернативните проекти, обявени от Николета, да направят такъв концерт в Ню Йорк, в Монте Карло, в Бразилия, така и си останаха проекти. Тенора започна да прибира платната и май нямаше особено желание да започне отново.

От десетте години „приятели“ останаха СД-та, рекламирани от ДЕКА след хиляди проблеми с авторски, ексклузивни и други права, и средствата, събрани за някои добри, хуманни и забравени каузи. На мен специално ми остана споменът за смаяната физиономия на

Лучаноне, когато се оказа лице в лице с четири непознати девойчета, подвикващи: „Хай, Пав!“

В утрото на 27 юли 2000 година мощен бял мерцедес пристигна във вътрешния двор на Министерството на финансите в Рим. От него слязоха едно момиченце и — с известни усилия — едър господин, облечен малко странно. Това бяха Николета Мантовани и Лучано Павароти. На първия етаж ги чакаха лично министърът, Отавиано дел Турко, сътрудниците му и група журналисти с магнетофони и камери. Представлението наистина си заслужаваше. Павароти се явяваше, за да връчи (символично, естествено, всъщност щеше да плати после, на части) чек от двайсет и пет милиарда и така да приключат неговите дълги и интригуващи отношения с италианските данъчни власти. Заради телевизионните камери се играеше сцената с блудния син, Големият Нарушител, който иска извинение, завръщане на черната овца в данъчната кошара. Тя трябваше да бъде остригана. Дел Турко играеше заради рекламата. Павароти — не толкова, но като човек на спектакъла успя да направи добро впечатление в лоша постановка. „Така или иначе все още съм на мнение, че не сгреших... Виждах нещата по един начин, държавата — по друг. Но тъй като ръководи държавата, аз постъпвам като Гарибалди — подчинявам се. Сега ми е по-леко на душата... И не само на нея.“

През 1983 година се разбра, че от данъчна гледна точка Лучано Павароти повече не е жител на Модена. За да се спаси от алчното Отечество, той избира за заточение Монте Карло — там данъчните са много по-благосклонни и тенорът си купува къща, посочвайки за местоживеење квартал „Виктория“, булевард „Принцеса Шарлот“ номер 13. Не е измислил нищо: много знаменитости преди него и други по-късно ще направят същото, не само тенисисти и пилоти от Формула 1.

Павароти обаче не взима предвид, че при неспособността си да гарантира данъчна справедливост италианската държава обича да прави представления за назидание. Данъчният провал е безспорен за всички, но ловът на знаменитости създава впечатлението, че не са се

предали, не са приели факта, че таксите ги плаща само който иска. Върхът на народните емоции, между отмъстителното „така ѝ се пада“ и жалостивото „горката“, беше, когато дори в затвора попадна един от националните митове, най-голямата звезда, София Лорен, принудена за седемнайсет дни в началото на осемдесетте години да се чувства ужасно, като във филм на Спилбърг, заради противоречия с републиката по плащането на данъци.

При Павароти мина по-добре, въпреки че рискът да влезе в затвора не бе само теоретичен. Докато кучетата от Министерството на финансите лаеха по вестниците, показвайки театрални афиши, за да проследят движението на тенора и да докажат, че само се води жител на Монте Карло, но всъщност живее в Италия и значи трябва като всички други да си плаща данъците, на 30 април 2000 година въз основа на закон, влязъл в сила едва петнайсет дни преди това, се завежда дело за данъчни нарушения. Линията на защитата бе повтаряна при всяка възможност както от Павароти (дори чрез един емоционален диалог, осъществен чрез телеграфната агенция АНСА с предшественика на Дел Турко, Винченцо Виско), така и от адвокатите му. Много просто: тенорът всъщност е гражданин на света, по-голяма част от времето му преминава в чужбина, по-голяма част от парите си ги печели в чужбина, затова по-голяма част от данъците си ги плаща в чужбина.

Както видяхме, спорът с министерството се реши през онази юлска утрин. Срещайки в един деликатен момент журналистите, Павароти потвърди способността си да се измъква с шега. Кога е решил да плати? „Дълбоко в себе си — никога. Все още съм напълно убеден, че не нарушавам законите. Плащах данъци там, където пеех. Когато се случеше, както в Германия, мениджърът ми да не плати необходимото, се намесвах лично“ (става дума за гафовете на Хофман и за данъчно-музикалния спор, дали неаполитанските песни са класическа музика). А сега? „Страдам, но плащам. Най-последно се чувствам свободен. Преди да приключи, тази история не ми даваше мира. Стомахът ми се свиваше.“ После големият финал: вече ясно ли е всичко за бъдещите данъчни декларации? „Аз съм невинен, не съм кретен.“

Така или иначе Дел Турко спори с Виско, определил процедурата с Павароти за „несъстоятелна“ („Аз съм министърът. Аз решавам дали

процедурата е несъстоятелна“), съобщава, че министерството му е направило повече от сто запитвания в различни страни по света за сметките на Тенора, и за негова чест заявява: „За мен бе важно да приключим спора, тъй като той е един от най-добрите синове на Италия.“ Така де, има дващест и пет милиарда причини да се каже, че всичко е добро, щом свършва добре. Остава процесът да бъде прекратен. Призован да отговаря за „декларация за доходите с невярно съдържание“, на 17 септември 2001 година Павароти прави „спонтанна декларация“ пред съдия Карла Понтерио. Изпява познатата песен: „Аз да съм данъчен нарушител? Доколкото знам нарушител е този, който печели в Италия и изнася парите си в чужбина. Аз печеля в чужбина и нося парите си в Италия. Деветдесет процента от професионалната ми дейност е навън.“ После дава картина на недвижимите си имоти: „Имам един апартамент в Ню Йорк — там прекарвам по-голяма част от времето си. Там имам счетоводител, мениджър, адвокат и лекар. В Монте Карло имам апартамент — там ходех, за да имам спокойствие, преди връзката ми с Николета да стане официална. Имам къща в Пезаро — там прекарвам ваканциите си. А когато идвам в Модена — спя при един приятел, тъй като все още нямам къща.“ Въпросният приятел е професор Андрея Страта, известен диетолог, човекът, който има непосилната задача да овладява теглото на Павароти.

Николета потвърждава, добавяйки интересни подробности: „Защо Лучано се е преместил в Монте Карло? Каза ми, че е взел това решение, тъй като е бил много засегнат от случая с Енцо Тортора, от атаките срещу него. Решава да си тръгне, тъй като Италия не дава никакви гаранции. Когато се влюбихме един в друг, през септември деветдесет и трета, ние се срещаме в дома на един приятел, лекар, в негово отсъствие, или в колата.“ История на тийнейджъри: годеници без покрив, две бездомни сърца. „После Лучано остави малкия апартамент в Монте Карло и купи един по-голям.“ Докато новата двойка разкрива тези подробности на чувствата и недвижимото имущество, обвинението започва да надига глас. „Това не е просто данъчно нарушение. Това е вид грабеж — заявява пристигналият в Модена прокурор, Манфреди Луонго. — В случая не просто се плащат по-ниски данъци, но се принуждават другите да плащат повече. Законите са еднакви за всички, но за Павароти са малко по-еднакви.“ Пуска телевизионно предаване, в което е показана фасадата на дома на

Големия Лучано в Монте Карло, но той изобщо не я познава, а предполагаемите му съседни в княжеството мънкат объркано: „Павароти? Никога не сме го виждали.“ Прокурорът иска осемнайсет месеца затвор. Най-после присъдата е издадена, Павароти е оправдан, „тъй като действието вече не се определя от закона като нарушение“. Въздишката на облекчение стига до небето, риториката — още по-високо: „Щастлив съм, сякаш това е някаква триумфална победа. Когато се отнасят към теб с недоверие, като към престъпник, а не като с артист, утвърдил с любов и гордост името на италианската култура по целия свят, обидата е голяма. Никога през живота си не съм направил закононарушение.“ Щастливият край е потвърден и на по-висшата инстанция през 2004 година. И докато данъчните започват други преследвания на специални нарушители (Валентино Роси е последен в списъка), страхът, че може да гледа слънцето през решетките, напуска Павароти. Това би се превърнало в такова медийно събитие, че репортажите около затварянето на София Лорен щяха да избледнеят. Дългата данъчна история с италианската държава изобщо не се отрази върху популярността на Павароти, а това потвърждава, че възмущението на италианците е силно, но кратко. Между началото на данъчните неприятности и тяхното приключване с плащането на онази кръгла сума се намира едно от най-интересните и любопитни решения на Павароти: участието му във фестивала в Сан Ремо през 2000 година. Добре, ако беше отишъл да пее — Павароти бе пял всичко, навсякъде и в края на краищата дори митичният му приятел Пипо ди Стефано се бе появявал на сцената на Аристон. Но Павароти отива да прави компания на Фабио Фацио в единственото издание на фестивала, разрушило донякъде утвърдените и прашни схеми на дългата традиция.

Павароти вече бе участвал в журито на Сан Ремо. Обикновено то има за задача да спира горещите привърженици на Ал Бано или Рейтано. Но през тази година той се качва на сцената редом с Фацио, Тео Теоколи и Инес Шастър като монументален асистент, както той се шегува „асистентице“. Гримиран и облечен като Павароти, лъскав от главата до краката, с боядисаната брада, със стария почистен фрак, задачата му се изчерпва с това да придружава до сцената някой от безбройните почетни гости: от знаменити личности до домакинята от Вогера. Фестивалът минава добре и е най-добрият, или във всеки

случай най-живият от безбройните, които претръпналите италианци продължават да поглъщат. Ролята на Павароти е малка, дори минимална, но той си я припомня като „голямо забавление“. „Представяте ли си, като никога да не се налага да пея!“.

Празникът на 29 април 2001 година бе голям. Лучано Павароти отбелязва първите четирийсет години от кариерата си, прави го „у дома“, в Общинския театър на Модена, докато за трийсетгодишнината си бе избрал „точното“ място на дебюта, кметството на Реджо, преименувано по-късно в Ромоло Вали. И това е една вечер с неговите „friends“, но този път тези от операта. В същността си бе оперен галаспектакъл, концерт „Мартини&Роси“ със сериозното присъствие на много истински звезди, а също и самообявили се за такива, млади дарования заедно с отлични професионалисти, задължително присъстващия хор „Росини“ и вечните „парчета“ на Верди. Изобщо обичайния коктейл от времето на най-добрия Павароти: международна звезда, но и местна знаменитост, слава за града, но и световна слава. С различна ефикасност и качество пристигат и пет познати лица от операта.

Присъства най-знаменитата двойка за момента Анджеа Георгиу и Роберто Аланя, сопран и тенор. В арията на Вали тя губи оркестъра (и той — нея), объркваща пауза, после започва отначало. Той — вече победител в един „Павароти Интернешънъл“ — пристига, за да замести спешно ни повече, ни по-малко Пласидо Доминго (има някаква киста и тя спешно трябва да се оперира), пее „Rachel, quand du Seigneur“ от „Еврейката“ на Луи Халеви. Дава обещание за голяма кариера, което така и не изпълнява. Присъства Хосе Карерас, посрещан и изпращан с овации, но гласово — сянка на сянката на това, което е бил — изумителен Рикардо от „Бал с маски“ в същата зала преди по-малко от трийсет години. Присъства младото откритие на Маджера, предопределена за едно хубаво бъдеще — Кармела Ремиджо. Там е също така голямата надежда на драматичните примадони от Италия, Фиоренца Чедолинс. Две американски сопрана Карол Ванес и Ейприл Мило, три мецосопрани с „ей толкова големи гласове“, заети преди всичко с това да изхвърлят навън колкото е възможно повече — Елена Заремба, Ирина Мишура и Долора Заич. Присъства и Рената

Ското, дошла да постави окончателно кръст върху старите спорове, задълбочени от времето и зложелателите, и да покаже, че гласът си отива, но класата остава. Присъстваше и Руджеро Раймонди, който създаде паранормалното усещане за това, че Росини е написал арията на дон Профондо от „Пътуване към Реймс“, мислейки точно за него (особено след като в желанието си да я изпее, Раймонди най-накрая научи и думите). За жалост на финала имаше и наздравицата от „Травиата“, приблизително изпята от всички заедно. Не е приятна за слушане дори ако се прави от двама, набързо, за да изпратят доволната публика да спинка, представете си какво е да го правят шестнайсет.

И, разбира се, беше той, шейсет и пет годишният тенор. Ще бъде глупаво да се каже, че пееше както преди четирийсет години. Но в квартета от „Бохеми“ (с Георгиу, Ремиджо и баритона Роберто Сервиле), във финала на „Аида“ (е Чедолинс), в дуета от първо действие на „Тоска“ (с Ванес) гласът му бе запазил стария блясък.

Когато чудото се повтаряше, бе още по-хубаво, че може да се чуе от света.

Това бе една магическа по свой начин вечер: феновете, най-вече японците, пристигнали с чартърен полет от Токио, направо полудяха, публиката изпадна в делириум, поп приятелите (Пиеро Пелу, Дзукеро) и полупоп (Андреа Бочели) ръкопляскаха, а той, Големият Лучано, успя дори да се трогне до сълзи и да произнесе реч, развявайки кърпата: „Никога не съм мислил, че това може да ми се случи. Бе толкова хубаво. Сега отивам отзад да поплача, благодаря ви.“ Въпреки че по повод на сълзата се оформиха две течения: едното твърдеше, че наистина е била, другото — че само е била обявена. Да кажем „una lagrima furtiva“ (furtiva — скрита, закачка със знаменитата ария от „Любовен еликсир“ на Доницети).

Това бе големият финал на кариерата на Павароти. Очевидно от гледна точка на оперното пеене вече бе влязъл в четвъртата възраст на тенорите и малкото появи на сцена, които си позволяваше, можем да определим като променливи. Вече години наред анулирането в последния момент на някакво участие бе повече правило, отколкото изключение, появи се и алергия към сценична прах: като се има предвид, че практически сценичната прах не може да се избегне, това е все едно сомелиер да открие, че не понася корка на тапите. По тази причина през осемдесет и девета година гръмна случай с Лирик Опера

в Чикаго, един от трите най-важни американски театри. Мениджърът му Ардис Крайник обяви след петнайсет години края на контактите между неговия театър и тенора, обяснявайки, че през последните осем години Павароти е анулирал двайсет и шест от предвидените четирийсет и едно участия.

Бездруго всякакво участие в представление се бе превърнало в утопия предвид телосложението му, ишиаса и други различни болести. Павароти вече не се движеше по сцената, другите се движеха около него — неподвижен двигател, без какъвто и да е интерес към другите участия в спектакъла. Тенорът изобщо не се притесняваше да освежава устата си с чаши вода, разположени стратегически отляво и отдясно. Но ако наистина вярваше, че никой не разбира, че зад палитрата на художник, вдигната на нивото на устата, Каварадоси всъщност пие на сцената (видях го лично в едно представление на „Тоска“ в „Метрополитън“; спектакълът и бездруго бе толкова евтин, че дори това не можеше да го провали), е, тогава е било изключително силно убеждението му, че американската публика е напълно невежа.

Естествено „прогресивното“ крило (нека да го наречем така) на оперния свят не можеше да приеме нещо подобно. И наистина, деветдесет и пета бе и годината на спора с Жерар Мортие, най-големия новатор, най-дискутирания, най-обичания и мразен оперен диригент на нашето време, пророка на модерната режисура или както се казва — провокатор, човекът, превърнал брюкселската „Ла Моне“ в една от най-важните сцени на Европа, след това отива да дирижира (или според предпочитанията, да съсипе) фестивала в Залцбург, а сега ще причини на Ню Йорк Сити Опера тези щети, от които склеротичният оперен американски свят има спешна нужда. Мортие определя Павароти като „шоу тенор“, заявявайки, че в Залцбург повече няма място за него и за подобните му „пеещи слонове“ (ако бъдем честни, това не го казва Мортие, а абат Парини). Дълбоко засегнат, Павароти хвърля тежките думи: „С моите концерти достигам до такива краища на света, до които господин Мортие никога няма да се добере със своя театър «шик». Господин Мортие не харесва големите хора, а аз съм много голям, както вече много любезно го бе отбелязал. Прави само театър по модата. Кълна се, че няма да пея на фестивала, докато той е директор.“ Обещанието е спазено дори след като Мортие си отива.

Критиката също бе разделена за изявите на Павароти и това показва променливото състояние на гласа му. Например през деветдесет и четвърта година в Лондон за Реквием на Верди на стадион „Уембли“ вестник „Ивнинг Стандард“ пише за един „тъжен Павароти, без излъчване“, „Дейли Телеграф“ съобщава, че „зрителите заслужаваха нещо по-добро“, докато според „Гардиън“ Павароти „даде най-доброто от себе си“. От своя страна той вече години наред не четеше рецензии.

Един от най-странните избори през последните години на кариерата му бе „Дъщерята на полка“ от Доницети; Павароти я изпя в „Метрополитън“ в Ню Йорк, за да отпразнува шейсетгодишнината си. Навярно помните, че операта е с онези митични девет до, поставили Павароти на трона на „Царят на горно до“. Трудно е да повториш самия себе си. Да се повториш след трийсет години е почти невъзможно. Все едно Анита Екберг да се хвърли отново във Фонтана ди Треви след трийсет години с доста килограми отгоре. Въпреки всичко Павароти иска да го направи. Така и не се разбра защо, нито той успя да даде убедителен отговор на тези (почти всички), които се опитваха да го разубедят. Ограничи се да каже, че „на шейсет години е справедливо да направиш някаква лудост“.

Така на 4 ноември 1995 година се върна на сцената на „Метрополитън“, за да изпее партията на Тонио, с която през 1972 година накара града да се влюби в него. Естествено до вече не бяха същите. Нямаше скандал. В операта никога не е било забранено да понижаваш опасните ноти. Времената сега не са като тези при Фернандо де Лучия, наричан Гондранд като известния носач, заради непрекъснатите пренасяния на тонове, на които подлагаше ариите си. Но лека промяна, за да се помогне на знаменит шейсетгодишен мъж, може да се толерира. На премиерата в Ню Йорк деветте до, които навярно бяха чисти си, или направо си бемол, излязоха хубави и чисти, сред възгласите на полудялата оперна публика, получила билетите си след люти схватки.

Проблемите започват на второто представление. Сигнал до първото от прословутите до, Павароти отваря уста, но от там практически нищо не излиза, освен нещо средно между скърцане на кола и това, което Росини нарича, както видяхме, „крясък на изкормен петел“. Това е достатъчно, за да накара Големия П. само да маркира

участие до края на първо действие и да бъде заменен след това от едно френско тенорче, Жан-Люк Виала, получил по този начин своите петнайсет минути слава. Следват внимателни обяснения на Николета („Беше изморен, с грип, но не искаше да разочарова публиката си“) и сложни, безкрайни обяснения с хора, наредили се на опашка, за да разберат ще пее ли Павароти и ако пее, то как.

Но последното представление на осемнайсети ноември минава добре и Тенора ми даде интервю, приличащо на информационен бюлетин на победата. На въпроса, че в „Ю Ес Ей Тудей“ практически го обвиняват, че е само на плодове, той отговаря: „Единствените неща, които ме интересуват от този вестник, са прогнозите за времето, защото само там можем да ги видим не само в градуси по Фаренхайт.“ А на броящите „нагласяването“ на високите тонове отговорът е лесен: „Да дойде той да ги изпее на сцената“ (между другото добър начин да не отричаш нещо, което не може да бъде отречено). Но е трудно да се отрече, че операцията „Дъщерята на полка“ бе удар върху реномето му.

Следващата година започва по-добре с първата сценична постановка на „Андре Шение“ в „Метрополитън“ в Ню Йорк. Преди десет години Павароти вече е записал операта с диригент Рикардо Шайи. Ясно е обаче, че да се справи с нея на сцената, вече шейсетгодишен, е съвсем друго нещо. Скептицизмът бе всеобщ, а резултатът бе грандиозен успех. Разбира се, Павароти изглеждаше малко неубедителен в ролята на двајсет и седем годишен поет, болен от любов, завършил така, както свършва всеки идеалист-революционер, тоест на гилотината, да не говорим за сцената на дуета-дуел с Жерард, изпълнена, както разказват рецензентите, практически без движения. Но гласовото изпълнение е все още „изумително“, както го определи най-добрият американски критик (като цяло — един от малкото, на които може да се има доверие) Антъни Томасини от „Ню Йорк Таймс“: „Да, имаше някои сухи моменти в легатото му, но през по-голямата част гласът му бе по-ясен, топъл и свеж, отколкото сме го чували през различни други сезони.“ В „Дейли Нюз“ Тери Тъчаут го определя като „невероятно витален и сигурен. Ако не го познаваш, можеш да си помислиш, че е четирийсет, а не шейсетгодишен. В старото момче има още много живот.“

Определено това е триумф. До такава степен, че когато Павароти отменя участие през следващия сезон, отново в „Метрополитън“, не

избухва очакваният скандал. В програмата си в началото на деветдесет и седма година, нюйоркският театър има „Силата на съдбата“ на Верди, там Големият Лучано трябва да направи своя първи Алваро. Три месеца по-рано той съобщава, че не може да пее, и официалното оправдание са последиците от проблеми с трахеята: не е имал възможност отново да постави добре гласа си. Неофициално причините могат да бъдат следните: или защото, както вече видяхме, операта е известна като най-прокълнатата от целия репертоар, а към тези неща Павароти е много чувствителен, или, както обикновено, не е успял навреме да я научи. Така е било писано, Павароти да не пее в „Силата“, заменена от няколко изпълнения на познатата „Бал с маски“. Ръководството на театъра решава, че Павароти прави каквото си иска, но все още е толкова важен, че трябва да бъде оставен на мира.

Пак през деветдесет и шеста, в Торино представлението на „Бохеми“ по случай сто години от написването ѝ е много добро. През 1896 година Артуро Тосканини дирижира тук историческата първа премиера на операта, век по-късно се събира, за да я изпее, не по-малко историческата двойка Павароти — Френи. Успехът сред публиката и критиката е огромен, отбелязва се, че докато не се появи някой, който може да го изпее по-добре, Рудолф на Павароти си остава възможно най-добрият (колкото до Мими на Мирела, от само себе си се разбира, че става дума за историческа интерпретация). Само с РАИ нещата не са наред: поради важността на събитието телевизията практически е длъжна да излъчи директно представлението; осъществява го по възможно най-лошия начин, подарявайки в паузите фините коментари на тълкуватели на Пучини, каквито са Джанлука Виали и Донатела Печи Блунт.

Да, успехът е безспорен, без каквото и да е снизхождание към шейсетгодишния тенор. На него обаче му е ясно, че това са последни моменти от една неповторима кариера. И ги осребрява: горе-долу по това време „Форбс“ публикува класация на най-богатите от шоубизнеса, там Големият Лучано е дващест и осми с капитал от трийсет и шест милиона долара. Доста по-малко от първата в класацията, кралицата на токшоуто Опра Уинфри със сто и седемдесет милиона, Стивън Спилбърг, втори, със сто и петдесет и бийтълсите, или поне останалите трима, разделящи си сто и трийсет милиона. Но повече от мнозина известни актьори като Джон Траволта (трийсет и

три милиона), Кевин Костнър (трийсет и един) или Мел Гибсън (двайсет и осем). За един тенор резултатът е добър. Това е така и благодарение на рекламните кампании, в които продължава да бъде герой. Като триеналето в „Монте дей Паски“ на Сиена, където получава, според обичайните добре информирани персони, един милиард и двеста милиона лири (около шестстотин милиона евро). Павароти вече е марка, тя продава и прави да се продава. На витрините на „Хародс“ може да се види парфюмът му „Павароти фор мен“ с основни съставки сицилиански лимон и ароматен кедър, за скромната сума от дваайсет и седем паунда. Така де, хлябът е осигурен. Бъдещето като тенор, не като поп звезда — по-малко.

Първото официално обвинение идва от Лондон на 18 май 1995 година. В клюкарските оперни среди вече се шушукаше, разбира се, за новата връзка на Лучано с поредната му „секретарка“, разбирана в смисъла, който влага Павароти в тази дума. Но приказките под сурдинка се превърнаха в крясък, когато АНСА предаде публикациите в някои английски вестници. През онази вечер в огромното викторианско пространство на „Роял Албърт Хол“ се провежда „Павароти плюс“, нещо като оперно „един срещу всички“, при което суперзвездата изпълнява дуети с други звезди, по-малко супер, сопраните Фочиле и Еспериан (част от трите сопрана), мецосопраното Заич, тенора Сабатини, баритоните Нучи, Капучили и Крофт и баса Елеро д'Артеия. След това е организирана галавечеря в един от най-люксозните лондонски хотели в присъствието на голямата приятелка на Павароти, принцесата на Уелс. Има някакво предзнаменование в това, че там е Дина Спенсър — специалист от планетарен мащаб по въпросите на бурните съпругески отношения.

Според вестниците на масата на тенора е била настанена секретарката, докато съпругата му Адуа е била отпратена в повторостепенна позиция. Но това не изчерпва уликите на присъстващите „криминолози“. По време на концерта именно младата асистентка, а не съпругата, прави компания на Тенора; тя се справя с неочакваните проблеми — да намери изкривения гвоздей, да поправи грима му. И за капак, според някои хроники, може би най-фантастичните, след края на вечерята двете жени са си разменили не особено любезни реплики. Със сигурност Павароти тръгва не за Модена със съпругата си, а за Пезаро с любовницата. Така за пръв път публиката чу да се говори за Николета Мантовани.

Тогава Николета беше на двацет и пет години. Тя е от Болоня, произлиза от буржоазно семейство, баща ѝ е началник в областната управа, майка ѝ е директор на банка, говори три езика, следва в университета естествени науки (дипломната ѝ работа е върху фауната

на река Секия, тази, разделяща областта на Реджо от Модена: още един знак на съдбата), изобщо не прилича на обичайните секретарки на Лучано. От всички приятелки, приписвани му през годините, тя е най-малко атрактивна. С времето и славата превърналата се от госпожица Мантовани в госпожа Павароти Николета ще се промени и облагороди. Но тогава тя все още е бледа блондинка с очила и нищо необещаваща физика, никой не може да помисли за нея като за жената-вамп. Това е още един аргумент в полза на твърдението, че новината за „кривването“ на Павароти не е вярна или във всеки случай няма да продължи много. Голяма грешка. Но двойката наистина изглежда много странна. Не само заради разликата в годините — трийсет и пет, а и заради чисто физическата разлика — той е преизобилен, тя е малка, крехка. Още повече трябва веднага да кажем, че Николета не е страстна почитателка на операта. Започна да се интересува, но в никакъв случай не е познавач. Очевидно важен бе мъжът, а злите езици казват — славата му. Не тенорът.

Запознали са се преди две години, през деветдесет и трета, на едно соаре в Лондон по най-баналния начин. Като примерна студентка, за да си докара някоя лира, Николета работи в информационния център на „Павароти Интернешънъл Хорс Шоу“, знаменития конкурс на Лучано в Модена. Там е срещата и от там започва авантюрата. Тя разказва: „Когато го видях за пръв път, си помислих: той е направо антипатичен. Минаваше край моя щанд и никога не поздравяваше. А аз, щом го видех, казвах: «Добър ден.» Нищо, никакъв отговор. Мислех си: «Господи, колко го мразя.» По-късно ми обясни, че изобщо не е чувал поздравите ми. Тъй като съм много стеснителна, аз просто съм ги шепнела.“ После омразата се превръща в любов и Николета преминава от конкурса към организатора му. Движения, правени и от други. Но този път Лучано ще си провали брака. Естествено за момента всички отричат. На следващия ден след вечерята в Лондон, както се разбира, Лучано отрича: „Обичайните клевети. За какво почетно място говорите, съпругата ми седна на друга маса, защото имаше служебни контакти с някои от поканените.“ Отрича, а това е по-малко разбираемо (никога не го бе правила публично и това бе показател, че нещата са сериозни), госпожа Адуа: „Свикнала съм с тези приказки, не е за пръв път и навярно няма да е за последен.“ Отрича в своето първо, но със сигурност не последно интервю и

Николета: „Забежки, когато сме на турнета? Глупост като много други. Приказките за връзка между нас са измислица и съм сигурна, че маестрото няма желание да ги обсъжда, аз трябва да мисля за моя договор за работа, лична секретарка съм му от година и половина. Как го прие семейството ми? Майка и татко се смяха много.“ Ясно, няма триъгълник.

Минават няколко месеца и опроверженията все по-малко опровергават. На двацет и шести септември от Монте Карло Адуа атакува: „Ако прелистите вестниците, излизали през дългия ни семеен живот, новините за връзки на съпруга ми са десетки, навярно стотици...“ Така е, списъкът е дълъг. „Но — продължава Адуа — фактът е, че бракът ни продължава, така че тази новина едва ли може да бъде симптом за скъсване.“ Прилича на онези хубави християндемократически речи, които те обгръщат в мъгла. Преводът е: да, нещо има, но чак пък разрушаване на брака... Големият финал поставя отровна точка: „От друга страна, връзките, които са приписвани на съпруга ми, винаги са били с известни личности“, тук продължението е: не с някакво неизвестно момиченце, на всичкото отгоре не особено привлекателно. Отговорът на Николета също ще прозвучи чрез пресата.

Накрая ударът прави клюкарският седмичник „Ки“ на 22 февруари 1996 година: страници с пикантни цветни снимки на Лучано и Николета, целуващи се във водите на Барбадос, подправени със солени текстове („потънали в море от ласки“) и дори с цитат от Тенора, най-после захвърлил маската: „Аз и Николета? Много сме щастливи и това се вижда. Престъпление е да крием и да отричаме.“ Не е толкова щастлив отговорът от другата страна на Атлантика, от Канарските острови, където точно този ден госпожа Адуа, все още Павароти, празнува, така да се каже, шейсетгодишнината си. Така или иначе получава традиционния букет червени рози и поздрави от Лучано. С телеграма изпраща ледения отговор на предадена и изоставена съпруга: „Благодаря ти за прекрасните рози и за всичко останало. Твоя съпруга Адуа.“

Остава да се разбере кой е изпратил репортера от списанието. Адуа споделя с Бреслин, а той го разказва на всички в своята книга, че изобщо не се съмнява: „Наистина ли мислите, че италианско списание ще изпрати свои кореспонденти до Барбадос, ако никой не ги извика?

Не, аз не вярвам, че тя ги е повикала, знам, че го е направила. Това ми беше казано. И аз имам връзки с пресата.“ Междувременно пресата вече е полудяла, включително и тази, която уж не се занимава с подобни теми. Не се случва често да можеш да разкажеш сапунен сериал с герой — най-известния италианец в света, преживяващ кризата на шейсетгодишните.

На двайсет и седми февруари се публикува отворено писмо на Адуа до Лучано, разпратено до вестниците от адвокатите на госпожата, написано на ужасен бюрократично-юридически език, с който се правят всички съобщения за развод. По същество това бе предупреждение към Лучано да си помисли добре, преди да разтрогне брака си: „Съпругът ми като всеки мъж (особено тези, прочутите) е имал през живота си много възможности за сантиментални преживявания. Обаче винаги успяваше мъдро да овладява и да обяснява тези преживявания. Трябва да кажа, че този път, навярно поради възрастта и поради натиска, на който е подложен, прави неща, водещи до ситуация, от която няма връщане назад; до избори — пожелавам му да бъдат щастливи — реално погледнато, опасни и болезнени.“ Какъв език, мила госпожо! Но именно това „опасни“ от деветнайсети век прави буржоазния брак солиден, независимо от „забежките“ на мъжа (както пише Берлускони на жена си).

И така, след подхвърлените, а не откраднати снимки, идва едно предупреждение по всички правила: Лучано, внимавай, ако продължаваш така — край. Той, който изглеждаше повече от всякога като голяма глинена ваза между две малки, но определено железни, бих казал стоманени, не отговаря. Дава да се разбере, че го е прочел, но няма да отговори, поне не публично, за да не даде допълнително храна за нови клюки в национален мащаб. Но на телефонния му секретар в Ню Йорк вече отговаряше женски глас, по-скоро момичешки, съобщавайки: „Лучано и аз...“ и това вече казваше много. Беше ясно как ще завърши историята.

Когато усещането, че историята около „ще се разделят — няма да се разделят“ може да приключи поради умората на Лучано Павароти, а също така и на всички пишещи и говорещи за това по вестниците, на 20 март 1996 година поредното изявление, написано бюрократично, но не без липса на достойнство, съобщаваше на света, че са се разделили: „Съпрузите Адуа Верони и Лучано Павароти,

съобразявайки се със социалните си задължения, произтичащи от положението им, информират обществеността, че са се разделили по взаимно съгласие, в съответствие с интересите на двете страни и на семейството.“ Освен това в късния следобед на предния ден съдебният репортер на „Газета ди Модена“ Пиерлуиджи Салинаро бе видял двойката да влиза в кабинета на председателя на градския съд Алфредо Кло. Процедурата бе продължила общо петнайсет минути. След юридическото заключение на съдията два подписа слагат край на една обща история, продължила повече от три десетилетия.

Според разказа на Адуа, направен доста по-късно, решението е взето в Лондон. Съпрузите са отседнали в един и същи луксозен хотел: тя сама, в единична стая, той с Николета — в друга. Можеше да се допусне, че в отношенията си с другия пол Лучано няма лъвско сърце. И все пак сцената според разказа на Адуа (от другата страна на барикадата не се получиха опровержения) е невероятна: „Дойде да ме види и ми каза: «Виж, Николета иска да говори с теб.» Николета влезе, той, естествено, излезе. Николета ми каза, че се обичат. Нямах кой знае какво да ѝ отговоря.“ Любопитно е предложението за развод, направено от любовницата, но именно след тази кошмарна сцена двойката Павароти се разделя окончателно.

Ясно е, че новината обиколи света. Всички предпоставки бяха налице: знаменит мъж в абсолютната криза на средната възраст, дори малко повече, младото, но решително девойче, накарало го да се влюби, и измамената, но достойна съпруга. На всичкото отгоре — един куп пари, въпреки че старият нотариус на Павароти от Модена, Енрико Спаньоли, обясни на пресата, че семейното имущество е разделено отдавна и сумите, цитирани от американските вестници, са преувеличени: „Петстотин милиарда (още са в обращение лирите)? Не, да кажем, една десета, разделена повече или по-малко по равно.“ За него остават апартаментът в Ню Йорк, къщата в Монте Карло, където живее официално, манежът в Модена с всичко наоколо. За нея — имотите в Модена и в Италия и жилище в курортно село на Канарските острови, въпреки че, както уточнява Спаньоли, „много от тези инвестиции са в съсобственост с дъщерите“. Къщата в Модена, голямата непретенциозна вила в Саличето, в покрайнините на града, остава неразделена. Адуа продължава да живее там заедно с родителите, сестрата и племенника на Лучано. Най-забавното заглавие

излиза в „Република“, след като прави карта на всички собствениности, фирми, съдружества и инвестиции, свързващи Адуа и Лучано — „Договорено горно до“. Разбира се, че от доста време бившите съпрузи са били разделени сантиментално, но не делово.

След като са направени изчисленията за финансовото състояние на бившите съпрузи, започват коментарите. Те са напълно предвидими, както всеки път, когато свършва една любов или поне един брак. Огорчена, но спокойна, Адуа казва: „Ситуацията бе станала неприемлива. Винаги съм смятала, че старите клони трябва да се режат из основи. Само така може да се започне отначало.“ Никакви коментари за госпожица Мантовани, говори за дъщерите („Почувстваха се предадени“), малко жлъч за фамозните фотографии на потопените в море от ласки („Можеше все пак да има малко стил и елегантност. От друга страна, не във всяка бъчва става добро вино.“). Нищо кой знае колко различно от наложения стандарт за изоставената жена, подготвена обаче за удари и решила да продължи живота си.

И Николета се разприказва пред Рита Бартоломей от „Ресто дел Карлино“ — дава дълго интервю, в което говори много, но не казва нищо. Дори по въпроса за разликата във възрастта: „Всички повтарят: той, естествено, на тази възраст, мъж в криза. Пък тя — кой знае какъв баща е имала... Абсурд. Не се обичаме заради някакъв комплекс, обичаме се и точка. Разликата в годините не ни тежи, остава си любов, макар не по общоприетите правила.“ После за любовта ѝ към спорта, омразата към тези с кожените палта („Лучано ми подари три, но екологични“) и признанието: „Всяка седмица чета «Тополино»“ (италианско детско списание). Така де, едно момиченце срещнало принца от приказките, е, с няколко килца и години в повече.

А влюбеният Павароти? Невероятно е, че единственият, който не дава интервю след края на брака си, е той. По-късно казва и непрекъснато повтаря, че е много щастлив. Усещането обаче е, че той приема цялата тази история, но не я иска. Може би щеше повече да му хареса да продължи да играе ролята на отличен съпруг в Модена и влюбчив ухажор, по света. Беше я играл толкова години...

Новото семейство на Павароти се организира през следващите години. Тенорът изпитва отново радостта от бащинството. В интерес на истината — болезнена радост, тъй като Николета бе бременна с близнаци — момче и момиче. Раждането е много трудно — малкият

умира, а дъщеричката е извадена с цезарово сечение. Четвъртата дъщеря на тенора е кръстена Аличе. Че Павароти е абониран за жени се потвърждава и от раждането на една внучка, Катерина, дете на втората му дъщеря, Кристина. Това раждане прекъсна един период на траур. За кратко време Павароти загуби и двамата си родители. Първо умира майка му, Адел, на 10 януари 2002 година, на осемдесет и шест години. Няколко месеца по-късно, на 24 май, умира и баща му Фернандо, отпразнувал вече осемдесет и девет години. Павароти бе предан син, привързан много към родителите си, и тяхната загуба бе тежък удар за него. Скромни, сдържани, бившата работничка от тютюневата промишленост (и тя си отиде) в Модена и бившият хлебар бяха подарили на сина си щастливо детство и невероятен талант. Бяха продължили да поддържат напълно нормален живот, без показност, без лукса на новобогаташите: тя си остана домакиня в къщата, където живее и бившата ѝ снаха, а той се наслаждаваше на пенсионерския си живот. Голямото забавление беше партия билиард с приятели. Не водеха светски живот, не позираха като „родителите на...“, а когато наследникът им реши да смени своята спътница в живота, останаха враждебно неми към молбите на журналистите да направят някакъв коментар. Бяха толкова дискретни, че ако все пак татко Фернандо понякога се показваше в театрите, където пееше неговият син и „колега“, мама Адел не го направи никога от страх, че емоцията ще бъде прекалено голяма. Като тях е и дъщеря им Габриела, силна, изключително симпатична жена, продължила да преподава в една класическа гимназия на Модена и след като брат ѝ е станал Павароти. Довеждаше журналистите до отчаяние с категоричния си отказ да коментира каквото и да било. Раждането на малката Аличе разведри тъжната обстановка. За Лучано да стане отново баща на възраст, когато обикновено се става дядо, бе нещо изключително освежаващо и подмладяващо. И накрая реши, след като бе изтекло предвиденото от закона време, да получи развод и да се ожени отново. Сватбата на 13 декември 2003 година бе зрелищна, малко необикновена, но като цяло забавна. Естествено, бракът бе граждански, въпреки че Николета повтаряше непрекъснато в различни интервюта, че не разбира защо не може да се омъжи в църква (изобщо не ѝ минаваше през ума, че за църквата нейният съпруг все още е женен за друга жена). Лучано мислеше по същия начин: „Не е възможно църквата да не си дава

сметка, че трийсет процента от хората в Италия и седемдесет процента в Съединените щати имат този проблем.“ В очакване на промяна на църковните канони се задоволи с граждански брак.

Пишещият тези редове бе между поканените, а те бяха много — горе-долу шестстотин. Церемонията се проведе в Общинския театър на Модена, почти задължителен избор, както защото младоженецът бе най-известният тенор в света („Театърът е нещо като църквата на артистите“ — каза Лучано), така и защото представителните зали в кметството щяха да бъдат прекалено малки за всички поканени гости, повечето знаменити. Ритуалът бе извършен от кмета на Модена, Джулиано Барболини, директно на диригентския подиум, докато гостите запълваха залата. Младоженецът носеше син костюм с бяла риза и червена вратовръзка, но за жалост на главата си бе сложил бяла панамена шапка. Роклята на младоженката бе с цвят пепел от рози, направена от Армани, с такава рокля бе и дъщеричката им, която наблюдаваше спокойно сватбата на мама и татко. Отвън — един много цивилизован минипротест с няколко плаката: „Павароти, защо не се ожениш в Монте Карло? Тук са съпругата ти, дъщерите ти и добрият вкус...“

Правилата за сключване на граждански брак са прочетени, хорът е изпял „Oh, happy days“ и щастливите гости се преместват в парка „Нови Сад“, бившия градски хиподром, вече превърнал се в място, където се провеждат концертите на Павароти и неговите приятели. Тук вече е приготвен един прекрасен обяд, но за съжаление в стила на сватбите от едно време: изключително богат и безкраен, въпреки че за Тенора имаше нещо като „кът за отдих“, където от време на време той се оттегляше, за да поздрави някой по-специален от обичайните специални, да си почине и както твърдят неизбежните клюкари, да си пооправи грима. Оградата в дъното бе изрисувана с предпочитаните от младоженката герои на „Дисни“ и бе доста интересно да гледаш Павароти с голямата шапка, черната брада и буйните вежди да вдига тостове с този и онзи на фона на Мики Маус.

Кои присъстваха? Там бе Хосе Карерас, но отсъстваше Пласидо Доминго. От дъщерите му беше Джулиана, нямаше ги Лоренца и Кристина, навярно изразяваха солидарността си с мама Адуа. Присъстваха много колеги, но отсъстваше Мирела Френи. Тук бяха познатите поп звезди, получаваше се нещо като сватбен вариант на

„Павароти и приятели“: Боно, Дзукеро, Лучо Дала, Лигабуе, Пиеро Пелу. Италианците трябваше да бъдат молени да се качат на сцената и да попеят, но след като видяха, че чужденците, като Боно, го правят без проблем, ги последваха. Така прекалено дългият банкет се превърна в концерт, като изключение направи само домакинът: накрая изпя наздравицата от „Травиата“. Аз лично си тръгнах някъде към седемнайсет часа, буквално смазан от разнообразните предястия, канелоните с маскарпоне, телешкото с картофи, плодовите салати със сладолед и прочее. На всичкото отгоре мобилният ми телефон бе загрял от обажданията на колеги журналисти, останали отвън и умоляващи за някакви подробности, за да направят „по-пъстър“ репортажа, очакван от редакцията. Споменът ми от онзи ден е интересен, като за нещо леко американско, но не неприятно, защото бе изпълнено с искрена радост. И една красива бонбоньера^[1]: сребърна пантера, опряла лапите си върху синя кристална топка. От Картие. „Безупречно“ обобщавах по-късно благородните дами, прикривайки объркването си от голямата бяла шапка.

[1] В Италия има обичай на сватба гостите да получават за спомен бонбоньера. — Б.пр. ↑

След развода с Адуа дойде и този с Бреслин. Бяха работили заедно трийсет и пет години, но през 2002 година настъпи краят на тяхното сътрудничество. Последното действие бе „Тоска“ — доста екстравагантна постановка в Берлин, за която ще говорим по-късно. В книгата си Бреслин разказва искрено, че от известно време отношенията им не са както някога, взаимното доверие — също. Новият мениджър, ръководещ танца на Павароти по земното кълбо, бе Тибор Рудас.

Навярно никога не е било стопроцентово вярно това, с което се хвали Бреслин на първите страници от своята книга: „Ако му кажех — скачай, той скачаше.“ Но в областта на бизнеса бяха добра двойка, с отлични рефлексии, внимателни с парите и без илюзии от рода на „изкуство заради изкуството“. Още през деветдесет и трета Бреслин нанесе удар на своя клиент, заявявайки пред „Ню Йоркър“: „След една-две години Лучано може да приключи с участието си в оперни постановки. Ще прави само концерти. Сигурен съм в едно нещо: Павароти повече не иска да научи нищо ново.“ Абсолютно вярно, но, разбира се, Тенора не бе щастлив да го прочете. После, както знаем, Бреслин написа спомените си (цитирахме ги доста обширно). Притесненията за знаменития му приятел започват още от дългото заглавие: „The King & I: the Uncensored Tale of Luciano Pavarotti's Rise to Fame by His Manager, Friend and Sometime Adversary“ тоест: „Кралят и аз: нецензуриран разказ за създаването на славата на Лучано Павароти, написан от неговия мениджър, приятел и понякога противник“. Добре рекламирана, книгата предизвика доста шум още преди да бъде публикувана, благодарение на откъс, излязъл във „Вашингтон Поуст“.

Павароти прояви спортния си хъс. Въпреки че бе описан като някакво нахално, разглезено и капризно момченце, той се съгласи да даде интервю на съавторката на книгата Ани Мидгът и то бе публикувано в отделна глава, изяснявайки някои неща и отричайки

много малко от написаното. Като цяло потвърди странната си слабост към „Хербертино“: „Бяхме двама братя. Давахме си взаимно житейски съвети. С никой друг никога не съм бил толкова близък. В операта бях женен за Херберт.“

Точно така, операта. В началото на двайсет и първи век Павароти се занимаваше все по-малко с нея. Това е нормално за тенор на шейсет и пет години, но театрите все още го търсеха, тъй като името му на афишите гарантираше пълен салон, ако не заради друго, то поне заради напрежението, свързано с него: ще пее ли или няма да пее? Ако пее, то как?

Павароти вече участваше само в „Тоска“ на Пучини: от сценична гледна точка тя май е по-лека от „Бохеми“ (в края на краищата Каварадоси не трябва да прави кой знае какво, другите правят всичко) и безусловно по-лека от оперите на Верди. През януари 2002 година в един труден за него момент след смъртта на майка му пъ с огромен успех в четири представления на „Тоска“ в „Ковънт Гардън“ в Лондон.

Следващата „Тоска“ бе предвидена в Метрополитън опера в Ню Йорк през пролетта на същата година. Няма смисъл да казваме, че очакването бе изключително напрегнато. След трагедията от 11 септември театърът, както и изобщо спектакълът made in USA, бе в криза и очевидно ставаше дума за глътка кислород. Освен това всички знаеха, че Тенора няма повече подписани договори с „Метрополитън“. Дебютира там през шейсет и осма, а след това пее през всички сезони, като се започне от 1970–1971. След трийсет години непрекъснато присъствие (рекордът на Карузо е седемнайсет) името на Лучано Павароти не можеше да бъде прочетено в програмата за 2002 — 2003 година. Така че бе вероятно двете представления на „Тоска“ в сряда, осми май и следващата събота да бъдат последната възможност за нюйоркчани да чуят любимия си тенор. За представлението в събота „задължително присъстващите“ бяха платили по две хиляди долара за място. Това бе и последното представление за сезона.

Бедите започнаха още от първото. Както често се случва преди големи провали, малкото репетиции минаха добре (знае се, че ако генералната репетиция е пълен провал, премиерата ще бъде изключително успешна: необяснимо е, но е така), а последната — в понеделник, с костюми, направо отлично. Два дена по-късно Павароти бе настинал. В сряда, до седем вечерта, положението беше неясно. Но

този път я нямаше пилешката супа на мама Тъкър, за да спаси болното му гърло и Каварадоси трябваше да се предаде: „Няма да пее.“ Бе сменен от Франческо Казанова, тенор от Южна Америка, пристигнал, за да играе с Мария Гулегина. Той спаси представлението и бе заслужено аплодиран. Ясно е обаче, че това засили още повече напрежението на публиката от събота. Битката за билети стана още по-люта. „Ню Йорк Таймс“ изпрати трима репортери да отразяват събитието на първа страница. Грубиянският „Ню Йорк Поуст“ публикува заглавието „Шишкото няма да пее“. Три хиляди сгъваеми столове са подредени на площада в Линкълн Сентър за тези, които не са успели да си осигурят билет. След това, в късния следобед, в последния момент, когато все още е възможно да се намери заместник, да се заведе в театъра, да му се сложи костюмът и да се изпрати на сцената, Павароти казва, че няма да може да пее. Според Бреслин Джо Волпе, тогавашният административен директор на „Метрополитън“, му предлага въпреки всичко да отиде в театъра, да се появи на сцената, да се извини и да обещае, че ще се върне. Павароти отказва и това, което би могло да бъде лошо стечение на обстоятелствата, се превръща в катастрофа. Още повече Волпе, принуден да обяснява пред препълнената зала, че Павароти няма да пее, но дори и няма да се появи, разказва всичко: „Опитах се да убедя Лучано да дойде тук и поне лично да ви каже колко съжالياва. Казах му, че това е най-лошият начин да сложи край на хубавата си кариера.“ Но както ще видим, не става така. В операта често се случва нещастieto на един певец да донесе успех на друг. А също и в мелодрамата „шоуто трябва да продължи“. Тук продължава благодарение на Салваторе Личитра, трийсет и три годишен, вече известен в родината си заради изпълнението му на ролята на Манрико в „Трубадур“ на Мути в „Ла Скала“, онова без до от „Pira“, защото Мути иска на всяка цена да влезе в историята или поне в хрониките като диригент, научил певците да спазват изискванията на Верди (сякаш и на децата не е ясно колко неисторично и нереалистично е в италианската опера от деветнайсети век да се спазва всичко написано). Тази вечер Личитра става звезда и от другата страна на Атлантика. До пет часа следобед се разхожда спокойно в Централ Парк. В шест е в „Метрополитън“, където още не са сигурни Павароти ще пее ли или няма да пее. Час по-късно разбира, че ще го замества. Благодарение на самообладанието си пее спокойно,

посрещнат и аплодиран като Спасителя на оперното отечество. Ефектът „роди се звезда“ се потвърждава, когато „Сони“ подписва с него договор за ексклузивни права, въпреки че пет години след тази незабравима вечер Личитра не оправдава всички очаквания.

След изключително скандалната история с „Тоска“ Павароти, разбира се, иска да пее, за да покаже, че все още може. Бреслин се захваща за работа — това е последното нещо, което прави за него — и му осигурява ангажимент в „Тоска“ в Дойче опера в Берлин през следващата година. И това участие е предшествано от трагедия: смъртта на баща му и трудното раждане на Николета. Но от артистична гледна точка и самата „Тоска“ е трагедия. Примадоната Карол Ванес е болна, по време на репетициите се скарва с баритона и си тръгва, заместена е от Елиан Коело. Спектакълът е постановка от 1969 година и не е показван на сцената от незапомнени времена. Той е прашен и объркващ. Коело и баритонът Хуан Поне в ролята на Скарпия не са нищо повече от съвестни професионалисти. И все пак това пътешествие до Берлин може да се окаже последно участие на Павароти в представление. Първите две действия той пее горе-долу добре. Доста ноти изобщо не се чуват, а нормалното си от „*La vita mi costasse!*“ може изобщо да не е опитал да го изпее. Но „*Recondita armonia*“ бе приемлива, а диезите от „*Vittoria! Vittoria!*“ бяха достойни за Павароти от най-доброто му време. Мога да го кажа, защото присъствах.

Инцидентът стана в последното действие. Либретото предвижда Каварадоси да излезе на сцената след вдигането на завесата. За да си спести разходката обаче, ние виждаме още от самото начало Тенора, седнал удобно на едно услужливо „забравено“ кресло до замъка Сант Анджело. Не е толкова лошо, убедителността никога не е била силната страна в играта на Павароти. Лошото започва след това, когато оркестърът изсвирва началните тонове на темата „*E lucevan le stelle*“. Навярно Павароти никога не е чувал този пасаж, защото обикновено, когато започва, Каварадоси е още в гримьорната си — пие чай, разпява се и стиска палци. Но тази вечер, чул музиката от своя романс, Лучано започва машинално да я пее с цели десет минути по-рано. Обърках се, когато немецът, седнал до мен, ме погледна изумено, размахвайки ръката си в най-класическото италианско „Какви ги върши?“. След това разбрах, че е емигрант от Сицилия, и всичко ми се изясни.

Във всеки случай след няколко фрази, както му подсказаха Господ и суфлорът, Павароти млъкна, а когато дойде моментът на „E lucevan le stelle“, запя, или поне го маркира. Не беше толкова зле. Въпреки това оваците бяха големи, но вкусът им бе леко тръпчив от носталгичната нотка на едно сбогуване, неназовано от никого. Беше ясно, че едва ли ще го чуем отново да пее в представление. След като всичко свърши, в гримьорните имаше толкова народ, дошъл да го поздрави, че дори не успях да се доближа.

Не можеше да свърши така и наистина не свърши. Бяха подновени контактите му с „Метрополитън“ и бе подписан договор за три представления на „Тоска“ през март 2004 година. В края на краищата от всички театри по света „Метрополитън“ бе най-много „негов“, там беше пълн в 379 представления, в „Ла Скала“ — в 140, в „Ковънт Гардън“ — в 96, Лирик Опера в Чикаго — в 76, пак толкова в „Уор Мемориал Опера Хаус“ в Сан Франциско, в парижката опера — в 48 и в Щатсопера във Виена — в 45. И този път очакването бе потресаващо, успехът — също. На последното представление, на 13 март 2004 година, след вдигането на завесата, когато Павароти, накуцвайки, излезе на сцената, гръмнаха овации. След „E lucevan le stelle“ спектакълът спря. След края на представлението оваците продължиха петнайсет минути, единайсет пъти го викаха отново на сцената, а от галерията разпънаха червен плакат с нарисувано голямо сърце и надпис WE LOVE YOU, LUCIANO. Ню Йорк бе простил бъркотията отпреди две години и поздравяваше за последен път своята звезда. Историята беше хубава, но това наистина бе краят ѝ.

Верен на правилото си никога да не отказва интервюта, в деня преди седемдесетгодишнината си, 12 октомври 2005 година, Павароти прие да разговаря с мен и това бе нещо като равносметка в края на кариерата му. Еквивалент на „Farewell tour“, голямото му турне за довиждане — четирийсет концерта по целия свят. Павароти бе спокоен, оптимистично настроен. „Да съжалявам? За нищо. Не, всъщност за едно нещо съжалявам, че никога не успях да отслабна. Но, искрено казано, от артистична гледна точка няма нищо, за което да съжалявам.“ „Кога разбрах, че ще стана тенор? На четири години, след като баща ми ми пусна плоча на Бениамино Джили, вече си го представях. Всъщност — в деня на моя дебют. А кога разбрах, че ще стана голям тенор? Първият път, когато се качих на сцената на

«Карнеги Хол» в Ню Йорк.“ „Коя моя плоча ще се слуша и през следващото хилядолетие? Мисля, че «Бохеми» с диригент Караян, но не бих пренебрегнал и пълните записи на опери, които никога не съм пял на сцената, като «Мефистофел» и «Вилхелм Тел».“ И други любими неща. „Предпочитаната опера? Тази от дебюта ми, «Бохеми». Не се забравя първата любов.“ „Примадоните, които са ми били най-близки? С Мирела Френи наистина всичко беше добре. Бих казал също с Рената Ското. Навярно най-много — Джоан Съдърланд, иначе не бихме могли да запишем толкова много плочи.“ „Диригентите? Работих с всички най-добри. Но на този въпрос, докато беше жив Караян, отговарях, че големите диригенти се делят на две категории: Караян и другите.“ „Гласовете? Не е вярно, че вече няма добри, има, и то много хубави. Нов Павароти? Е, не че репертоарът ми беше безкраен, но тръгваше от «Сомнамбула» и стигаше до «Отело». Като вокална еластичност не знам кой би могъл да направи това, но който и да е — пожелавам му успех. Какъв се виждам след десет години? През зимата — в Модена, през лятото — в Пезаро. Ще преподавам — безплатно — това, което мисля, че знам да правя — пеене.“

На пръв поглед хоризонтът е спокоен. Скоро обаче ще започнат проблемите. Ахилесовата пета в здравословното състояние на Тенора винаги е било теглото. Този голям човек бе и много дебел. Първото му заболяване беше ишиас. Спомням си втория път, когато видях на живо Павароти в опера — „Трубадур“, а после в дните на музиката във Флоренция, на 10 юни 1990 година. Неговият Манрико бе изключителен за слушане (въпреки че „Pira“ ми се стори свалена с половин тон), но гротесков за гледане. После разбрах, че заради ишиаса ходи прегънат на две. Разбира се, бе доста странно да гледаш как младият герой тръгва да спасява майка си от опасност („Манрико!“ „Какво?“ „Ела, циганката вече...“ „О, Боже!“ „За мен...“), като накуцвайки напуска сцената, облягайки се на шпагата като на тояга. Този път наистина от великото до грозното имаше само няколко крачки, тези, с които да стигне до гримьорната.

След като горе-долу ишиасът е излекуван, започва дълга серия от операции. Първата се провежда на 20 юли 1998 година в болницата „Ленъкс Хил“ в Ню Йорк, за да бъде поставена протеза в горната част на лявата бедрена кост. Трябваше да се лекува нещо очевидно дори за непосветения, видял бегло Тенора в театъра или само по телевизията:

от известно време Павароти накуцваше все по-сериозно. То беше следствие от недобре излекувано възпаление, прекарано на младини. С годините и натрупването на килограмите състоянието му се бе влошило. При това положение се налагаше операция. По стечение на обстоятелствата по същото време Павароти проведе успешно една от безбройните си диети и свали четирийсет от сто и четирийсетте си килограма. Операцията минава добре и само няколко дни по-късно „Ню Йорк Таймс“ съобщава новината, радвайки читателите си с две „мили“ подробности. Първата е, че стоята, в която лежи Тенора, е охранявана от униформен полицаи, „за да не може никой нахалник да му поиска автограф или ария“ (едва ли е възможно при дадените обстоятелства). Втората е, че и Лиз Тейлър е прекарала същата операция след тежко падане по стълбите на огромната си вила.

Следващата тревога се вдига в петък, 7 юли 2006 година, и обикаля света. В този ден Тери Робсън, говорителят, прикрепен от ДЕККА към най-важния й артист, съобщава изключителната новина. Миналия вторник Лучано Павароти е бил опериран в Ню Йорк (по-късно се разбира и мястото — Център по ракови заболявания „Слоун-Кетъринг“) от рак на панкреаса. Операцията е минала добре, „туморът в панкреаса е изцяло отстранен“. Решението за операцията е взето по спешност от медицинския екип заради недобри резултати, получени след рутинни изследвания от предишната седмица. Естествено бяха анулирани всички ангажименти за текущата година, заедно със седем непосредствено предстоящи концерта в Шотландия и Англия, част от световния „Farewell Tour“. Светът, и то не само музикалният, се вълнуваше. От Берлин Пласидо Доминго изрази чувствата на всички, или поне на мнозинството: „Моля се за него. Винаги е успявал да преодолява здравословните си проблеми, вярвам, че и този път ще е така.“

Всъщност положението не е точно такова, каквото го описва Робсън. Туморът не е открит случайно, нито пък в резултат на рутинни изследвания. За по-малко от една година Павароти прекарва пет операции. Най-напред операция на врата. След това — на стомаха с опит да се намали теглото му — причина за повечето му здравословни проблеми. Но докато се възстановява в Барбадос, болки в гърба го карат да се върне спешно в Ню Йорк. От възпалението на гръбначния стълб изпада в кома и се налага да бъде опериран още два пъти. След

това тъкмо започва да се раздвижва, подкрепяйки се с бастун, неочаквано кожата му пожълтява, отново влиза по спешност в болница, откриват рак и се взима решение веднага да бъде опериран. Тези, които са разговаряли с него малко преди поредната операция, го намират примирен, но мобилизиран: „Надявам се и този път да отърва кожата и да се върна у дома.“

Успява, връща се в Италия. Беше тъжна гледка — Павароти отслабнал, но все още внушителен, слиза от самолета и сядва в инвалидна количка. Животът му като болен се върти между преподаване на пеене на някое момче, дошло да бъде чуто от Маестрото, неизбежната игра на карти със стари приятели, игри с малката Аличе. Въпреки демонстративния оптимизъм (ДЕККА твърди, че вече подготвя нов диск с големите му арии) няма повече публични изяви. Появява се на видеосреща в Общинския театър на Болоня през една вечер, посветена на старата му съучастничка Джоан Съдърланд. Когато получава награда от фестивала в Иския^[1], говори с организаторите само по телефона.

Беше ясно, че едва ли някога ще го чуем отново да пее на живо. За последен път, поне в Италия, това се случи на церемонията по откриването на зимните олимпийски игри в Торино на 10 февруари 2006 година. Гримиран внимателно като Павароти, върху фрака — черно кожено палто заради студа, изпя за пореден път „Nessun dorma“, неговата музикална визитка. Но този път естественото си от „Vincero!“, този снаряд, пращан толкова често от него чак до Луната, не излезе с триумфална усмивка, а с почти болезнена гримаса.

Антуражът му повтаряше, че е добре, че се възстановява: „Живеем весело, не сме се затворили в тъгата“ — уверява Николета. Много шум вдига интервюто, дадено (а може би, не) от дъщеря му Джулиана пред немско илюстрирано списание и веднага препечатано в Италия: „Баща ми знае, че ще умре скоро, и в нашите разговори често повтаря, че най-голямото му желание е да отиде при родителите си и най-после да намери спокойствие.“ По-късно тя опровергава, заявявайки, че „думите ѝ са били изопачени, извадени от контекста им в търсене на сензацията“.

Никой обаче не се учудва, когато на 8 август 2007 година се разбира, че Лучано Павароти е бил спешно транспортиран от Пезаро в Модена и настанен в онкологичното отделение на болницата в родния

му град. Информационните бюлетини (малко) и новините, предавани от уста на уста (малко повече), говорят за Тенора, който се възстановява и няма проблем да се прибере у дома, но остава в болницата не по настояване на лекарите, а за негово спокойствие. Но когато най-после го пускат да си отиде вкъщи, добре информираните знаят, че се прибира, за да умре. Това става на 6 септември 2006 година между 5 и 5.10 ч. сутринта. Съобщението е разпространено от Тери Робсън и е подправено с „последни думи“, звучащи невероятно за всеки, който познава починалия. Павароти бил казал: „Мисля, че живот, посветен на музиката, е нещо прекрасно. Това е, на което посветих моя живот.“ След като в 6.41 ч. сутринта „Ройтерс“ съобщи новината, тя веднага обиколи света. Изказваха се големите по Земята, казвайки ритуалните баналности (може би най-малко банално е изказването на френския президент Никола Саркози: „Най-доброто възплъщение на народен тенор от времето на Енрико Карузо“). Между първите, съобщили новината са „Ал Джазира“ и „Нов Китай“, телевизии, радиа, мрежата на Интернет и вестниците по цял свят я повтарят — всеки, както иска и както може, с различна прозорливост и добър вкус. За „Осерваторе Романо“ е починал „един изключителен оперен интерпретатор, отвлечен от сирените на националния успех“, за „Ню Йорк Таймс“ е „титан на поп културата“. „Кориере дела сера“ се упражни с някаква изключително агресивна посмъртна критика. Щатсопера във Виена и „Фениче“ във Венеция спуснаха траурни знамена на фасадите си, а „Метрополитън“ в Ню Йорк — на завесата. При смяната на поста пред Бъкингхамския дворец оркестърът на Гвардията свири „Nessun dorma“. За Павароти си спомниха диригенти на оркестри и рок звезди, режисьори и певци, политици и теолози (отец Антонио Рунджи: „Който пее хубаво, се моли два пъти“), принцове и парламенти (минута мълчание в мексиканския парламент). По стадионите и театрите се разнасяха овации, дисковете му в магазините се разграбваха.

Същата вечер ковчегът е откаран в катедралата на Модена, един невероятен космически кораб от камък, който почти хиляда години се е надвесил над града от площад със спираща дъха красота. За последното си представяне пред публика Павароти бе облечен като Павароти: фрак, бялата кърпа в ръцете, косата и веждите — по-черни от черното. Белият ковчег е потънал в рози и слънчогледи, с рисунки

на малката Аличе. Отстрани тече плътен поток от опечалени хора, от четвъртък вечерта до събота на обяд — повече от сто хиляди души. Погребението в събота, на 8 септември в 15.00 часа бе представително: може би достатъчно за тези, които си мислеха, че покойният е преди всичко човек на спектакъла; навярно малко прекалено за тези, които биха предпочели не толкова шумно сбогуване. Пяха Райна Кабаиванска, Андреа Бочели, „неговият“ хор „Росини“, а флейтата на Андрея Гриминели разказва за Елисейските полета така, както си ги е представял Глук в неговия „Орфей“, античния мит за всички, които пеят. Но от нещата, свързани с музиката, най-трогателен бе моментът, когато прожектираха видеозапис отпреди много години: в същата катедрала Лучано и татко Фернандо пеят заедно. Колкото до Мирела Френи, развълнувана и компетентна, тя коментира за РАИ директното предаване на събитието.

В катедралата епископът на Модена Бенито Коки и министър-председателят Романо Проди показват, че не са надарени с уменията на красноречието. И двете речи — както религиозната, така и гражданската, си остават в границите на най-елементарната баналност, никакво мнение, никакъв образ, никаква спонтанна метафора. От тълпата, изпълнила площада и близките улици, ръкопляска трогната, разплакана — както можеше да се предвиди, но освирквания не се предвиждаха, а ги имаше: малко за Проди, повече за Леле Мора^[2], дошъл, за да внесе една вулгарна нота, от която нямаше нужда. Не бе особено представително присъствието на оперния свят, много повече бяха поп звездите. Само който не познава завистта и съперничеството, скритата жестокост, би останал учуден. Завърши с ковчега, изнесен сред аплодисменти, докато в небето се вееха трибагрениите ни знамена, а от високоговорителите се носеше несравнимото „Vincero!“. Лучано Павароти бе погребан близо до родителите му и до сина, даден му от съдбата само за няколко минути. После, най-накрая, настъпи тишина. Сега наистина са квит с добрия Господ!

[1] Остров в Южна Италия, близо до Капри. — Б.пр. ↑

[2] Бивш фризьор, от 1978 година се подвизава като агент на звезди, но славата му е съмнителна заради непрекъснати проблеми с правосъдието. — Б.пр. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.