

Марианна Барвиш

Пять
классических
опер

“Так поступают все
женщины”

В. А. Моцарта

“Тоска” Дж. Пуччини

“Луиза Миллер”

“Симон Бокканегра”

Дж. Верди

“Вертер” Ж. Массне

Марианна Барвиш

**Пять опер. “Тоска” Дж. Пуччини,
“Луиза Миллер”, “Симон
Бокканегра” Дж. Верди, “Вертер”
Ж. Массне, «Так поступают
все женщины» В. А. Моцарта**

«Автор»

2022

Барвиш М. С.

Пять опер. “Тоска” Дж. Пуччини, “Луиза Миллер”, “Симон Бокканегра” Дж. Верди, “Вертер” Ж. Массне, «Так поступают все женщины» В. А. Моцарта / М. С. Барвиш — «Автор», 2022

Классическая опера моими глазами - любителя и ценителя. Рассказываю о “Тоске” Пуччини, “Луизе Миллер”, “Симоне Бокканегра” Верди, “Вертере” Массне и “Так поступают все женщины” В. А. Моцарта - как слушать и что слушать, чтобы было понятно и интересно.

© Барвиш М. С., 2022

© Автор, 2022

Содержание

Тоска, Каварадосси или Зачем человеку опера	5
Конец ознакомительного фрагмента.	12

Марианна Барвиш

Пять опер. "Тоска" Дж. Пуччини, "Луиза Миллер", "Симон Бокканегра" Дж. Верди, "Вертер" Ж. Массне, "Так поступают все женщины" В. А. Моцарта

Тоска, Каварадосси или Зачем человеку опера

*"Жизнь в качестве предлога,
чтобы пойти в оперу"
Неизвестный, увьи, мне аудиал. А может кинестетик.*

Люди, как известно, делятся на визуалов, аудиалов и кинестетиков. Есть еще дигиталы, но о них мы говорить не будем, они жизнь воспринимают мозгом, что не поддается логическому осмыслению.

Аудиалы мир слышат, визуалы видят, а кинестетики чувствуют... Кто из них постоянно ходит в оперный театр? Правильно, все. Аудиал сидит с закрытыми глазами, у него своя картинка в голове, визуал может простоять все три, а то и четыре акта, если с его места недостаточно хорошо видно сцену, кинестетик всю оперу сидит, развалившись в кресле, он звуки воспринимает всем телом. Может случиться и дигитал, если жена его затащила, но он всю оперу будет раздражаться, что он сидит в театре, а должен верить, что в церкви (на лесной поляне, в королевском замке). И все, музыки не слышит, вокала тоже, три часа коту под хвост. О дигиталах больше ни слова.

Ну ладно, воспринял наш аудиал-кинестетик, насладился, ушел домой... Но он же дома еще пару постановок посмотрит или послушает, чтобы сравнить интерпретацию партии того и этого тенора, убедиться, что этот баритон в разы зловещей того, прослушать колоратуру той самой сопрано... Более того – через недельку он еще сходит на эту же оперу, ибо петь будет другой тенор и надо сравнить интерпретацию и вокал. И убедиться.

Зачем они это делают??

Вернемся в самое начало, к человеку девственному и неискушенному, который первый раз пришел в оперный театр.

Предположим, что человек у нас последовательный и дотошный, и в либретто он заглянул до прихода в театр. Чего он ждет, сидя в партере и слушая, как разыгрывается оркестр перед, скажем, оперой "Тоска" композитора Пуччини? Правильно, драматическую любовную историю, в конце которой все умрут. Под хор и симфонический оркестр.

И вот занавес раскрывается, в уши ему бьют три знаменитых аккорда, заменяющие в "Тоске" увертюру, и он видит наконец сцену, на которой с разной степенью достоверности представлен интерьер церкви. Это если постановка традиционная. Если же нет... То как повезет. Однако недописанный прикрытый чем-то женский портрет присутствовать должен обязательно. Хотя смотря что считать женским портретом...

И вот тут в полной мере проявляется то, что называется театральностью. На сцену вваливается (вбегает, вползает) человек, который изображает, что он с трудом ускользнул от преследователей и находится на грани потери сил. Это политический узник Чезаре Анджелотти, только что сбежавший из тюрьмы Сант-Анджело. Вопрос в том, что именно уви-

дит зритель, сидящий в партере. Сытого и уверенного в себе современника, изображающего панический страх и обморок от усталости и истощения или же измученного тюрьмой и голодом итальянца самого начала XIX века, мечтающего найти убежище в капелле рода Аттаванти.

Итак, Анджелотти пропел в нескольких басовых фразах свою трагическую историю, нашел ключ у подножия статуи Мадонны и скрылся в дверях капеллы. Звучит игривый мотив, и в церкви появляется ризничий, именуемый по-итальянски сакристан, – тоже бас, но комический. Зритель наблюдает за ковыляющей по сцене фигурой разной степени нелепости и слушает, как сакристан речитативом басит о том, что все мусорят, а ему убирать. Если в зале слышно сдавленное хихиканье – значит, видят они именно ризничего, который очень не хочет мыть кисти художнику Марио Каварадосси.

Вот ризничий, поглядывая на корзинку с обедом художника, в которой вкусная еда и бутылка вина, пропел молитву и дёрнулся от вопроса неслышно вошедшего художника: "Что делаешь?".

Люди, которых называют любителями оперы, знают эти движения и эти реплики наизусть. Что заставляет их раз за разом идти в театр, смотреть видео постановки, слушать аудиозаписи одной и той же оперы? Что изменится в их жизни от того, что они в десятый (пятидесятый, пятисотый) раз увидят, как Марио Каварадосси стягивает полотно с неоконченного портрета Марии Магdalены? Услышат, как он, сравнивая два портрета, неизвестной ему пока блондинки и его возлюбленной брюнетки Флории Тоски, поет о том, какой разной бывает женская красота?

«Тоска» – это история, рассказанная французским драматургом Викторием Сарду и пересказанная итальянским композитором Джакомо Пуччини. История двоих молодых людей, которые жили себе, занимались любимым делом, любили друг друга – пока им не встретился беглый политический преступник республиканец Чезаре Анджелотти, которому Каварадосси решил помочь. Два июньских дня 1800 года, Рим. Самый разгар репрессий, проводимых монархистами, свергнувшими установленную было французами Неаполитанскую республику, одним из консулов которой являлся Анджелотти. В результате этой встречи художник вступил в открытое противостояние с реакционной, с его точки зрения, государственной машиной, а певица Флория Тоска была вынуждена ввязаться в совершенно чуждые и непонятные ей мужские политические игры.

Какое дело сидящему в партере зрителю до того, узнает ли Марио Каварадосси в изможденном оборванце бывшего консула Неаполитанской республики? Захочет ли ему помочь? Сможет ли так провести разговор с внезапно появившейся ревливой любовницей, чтобы она не начала обыскивать церковь в поисках соперницы, успокоилась и ушла как можно быстрее? Что он Гекубе, что ему Гекуба? Однако раз за разом вы, сидящие в зале оперного театра, смотрящие и слушающие видео- и аудиозаписи, улыбаетесь тому, как ласково Марио подшучивает над Тоской, радуетесь, как умело он гасит ее ревливую истерику страстным и искренним признанием в любви и с упоением слушаете их пылкий любовный дуэт. А потом, естественно, соперживаете ревливой дурочке Тоске, которой барон Скарпия, шеф римской полиции, манипулирует хладнокровно и без намека на жалость. Возмущаетесь и восхищаетесь Скарпией, который на двести пятьдесят процентов уверен в том, что он сможет взять все, что захочет, – и на все триста процентов не понимает, что такое любовь. Вас пытаются вместе с Каварадосси – и одновременно вы мучаетесь вместе с Тоской, ибо не можете понять, кого же надо слушать: Марио, который велел молчать о том, где прячется Анджелотти, или сердце, которое кричит о том, что надо спасать любимого? Ликуете и трепещете вместе с Тоской, которая нашла неожиданный выход в убийстве Скарпии – и вместе с Марио Каварадосси встречаете последний рассвет над Римом.

При всем при этом рядом в зале (или дома на диване) сидят с терпеливо-скучающим видом люди, которых происходящее на сцене никоим образом не задевает. Они слышат ту же

музыку, тех же певцов, видят все то же самое – и то, что волнует и приводит в экстаз вас, пролетает мимо них. Надо сказать, что вы можете неожиданно поменяться местами на прослушивании, скажем, оперы Умберто Джордано «Андрэ Шенье». Ибо выяснится, что несмотря на наличие революционного поэта, влюбленной в него аристократки и ревнующего аристократку к поэту революционера опера не задевает уже вас. А сидящий рядом с упоением слушает пыльные разоблачения поэта, страстные дуэты героев и со слезами на глазах смотрит, как повозка палача увозит их на гильотину. Да – музыка. Да – сюжет. Да – поют замечательно. Но – не трогает.

Более того – примерно то же самое может случиться с вами на любимой "Тоске". Да, вы в театре. Да, портрет имеется. Да, дуэт поется. Но – это тенор Н. поет партию Марио Каварадосси, а это сопрано М. поет партию Тоски. Потом к ним присоединяется баритон Л., поющий, соответственно, партию Скарпии. И глаза у них у всех трезвые и современные.

Что происходит – или не происходит – в каждом из описанных случаев? Почему вот тут оно работает, а вот тут нет? Ответ звучит эзотерично: «Зависит от того, произошел или не произошел вход в эгрегор».

На самом деле таинственный эгрегор, о котором многие слышали, но понятия не имеют, что же это такое, явление вполне научно описуемое. Это энергоинформационная система на полевых носителях. Если вернуться с научного языка обратно на человеческий, то получается следующее. Каждый конкретный человек состоит из тела и души. Тело – носитель души, и что тело будет делать – определяет душа. Тело – это приемник-передатчик, оно постоянно излучает и принимает разного рода поля. Их принято называть биополями, и несут они информацию разного рода. Информация, имеющаяся в природе, объективна и находится именно на этих биолевых носителях. Эти поля и поля, излучаемые другими объектами вокруг нас, складываются в разного рода образования, агрегаты (нечто, образованное из разных частей и работающее), эгрегоры (греч. агрегат).

Когда человек думает о чем-то определенном – он излучает колебания определенных характеристик. Если об этом же думает еще кто-то – их колебания совпадают, и также частично совпадает информация, которую несут эти колебания. Образуется небольшой эгрегор, который есть уже нечто большее, чем просто сочетание схожей биолевой информации на биолевых носителях. Он существует отдельно от создавших его людей, хотя напрямую от них зависит. Если люди перестанут вкладывать в эгрегор свои мысли и эмоции, эгрегор ослабеет и рассеется. Его сила растет или убывает в зависимости от того, какое количество людей и насколько интенсивно его подпитывает.

Рассмотрим вопрос формирования эгрегоров на примере эгрегора оперы "Тоска". У него несколько составляющих.

1. Историческая. Люди, жившие в Риме в 1800 году, думали, любили, страдали, боялись, гордились, – словом, испытывали весь спектр человеческих эмоций. С ними что-то происходило, что-то менялось вокруг них, что-то меняли они, в чем-то менялись сами. Их судьбы продолжались в их детях и внуках. Какая-то часть информации обо всем этом сохранилась на биолевых носителях в родовых эгрегорах участников событий, эгрегоре города Рима, эгрегоре итальянской нации, какая-то часть информации вошла в общечеловеческий эгрегор. Что-то из этого объема биолевой информации заставило французского драматурга написать на этот сюжет пьесу.

2. Драматургическая. В пьесе Сарду действуют конкретные герои, он наделил их определенной внешностью, характерами, именами, историей. Когда он думал о них, представлял их себе, писал о них, он формировал эгрегор художника Марио Каварадосси, певицы Флории Тоски, шефа римской полиции барона Скарпии, беглого республиканца Чезаре Анджелотти, остальных персонажей, – и одновременно эгрегор пьесы в целом. Люди читали ее, смотрели постановки в театрах, ибо Викторие Сарду был очень популярным и, как это сейчас называ-

ется, востребованным драматургом, – и усиливали эти эгрегоры, подкачивали их. Пока в один прекрасный момент увеличившийся эгрегор драмы “Тоска” не привлёк к ней внимание итальянского композитора Джакомо Пуччини.

3. Оперная. Пуччини довёл дело до логического конца, ибо написанная им неповторимая, узнаваемая, прозрачная музыка приводит слушателя прямоком в эгрегор оперы “Тоска”. Который, конечно, во многом пересекается с эгрегором пьесы, но давно уже живет собственной жизнью, стал намного объемнее, мощнее и насыщеннее, потому что Сарду вместе с его многочисленными произведениями уже давно перестал быть востребован, и эгрегор его драмы ослабел и уменьшился. Чего не скажешь о Пуччини и его опере – имя композитора постоянно на афишах, а “Тоска” считается самой репертуарной оперой в современном оперном театре. Это означает, что ставит ее любой театр, взрастивший тенора, сопрано и баритона, – или изыскавший возможность пригласить оных со стороны. Как бы то ни было – любая постановка “Тоски” работает на усиление ее эгрегора. Который, в свою очередь, еще больше воздействует на людей, так или иначе входящих в оперный эгрегор (он охватывает сферы, имеющие отношение к опере), и людей, стоящих к нему достаточно близко.

Ну хорошо, вот мы проследили, как образовывался изучаемый нами эгрегор, но что это, собственно, такое? Каким образом его можно почувствовать, определить, пощупать, наконец?

*“Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?
Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...”*
Николай Гумилев

Едва ли не основная составляющая любого эгрегора – это эмоциональная информация. Что такое “Тоска”, если посмотреть на эту ее составляющую? Это смена ярких чистых эмоций. Первый акт: страх и отчаяние Анджелотти сменяются облегчением и радостью, когда он узнает Каварадосси. Художник переходит от чистого, лишённого эротических оттенков, восхищения женской красотой к радости при виде Анджелотти, негодованию после его рассказа и твердой решимости помочь. Тоска в первом акте переходит от любви к ревности и обратно. Скарпия – эмоции контролируемые, но сквозь этот контроль вдруг прорываются вспышки ненависти, презрения, любви, очень близкой к похоти, и упоение собственными силой и властью. Все это буйство красок смягчается простыми и понятными желаниями ризничего вкусно поесть, выпить и ничего не делать.

Второй акт: Скарпия, Скарпия и еще раз Скарпия. На фоне ровного мощного давления барона вспыхивают страх, отчаянная решимость, боль Каварадосси, его яростное отчаяние от предательства Тоски и отчаянная радость при известии о победе Наполеона. Страх Флории, быстро переходящий в панику, ее отчаяние, непонимание ситуации, ее ощущение загнанного в ловушку животного – и полубезумная радость, с которой она кричит агонизирующему у ее ног барону: “Умирай!!”. Последняя эмоциональная вспышка второго акта – яростное изумление Скарпии, который так и не успел осознать и принять то, что его, всемогущего и умнейшего альфа-самца, зарезала столовым ножом глупая женщина.

Третий акт лишен ярких эмоциональных вспышек и кажется более спокойным и ровным. Светлая печаль красивейшей увертюры к третьему акту, – светлая, потому что это прекрасный рассвет над Римом, печаль, потому что это восприятие Марио Каварадосси, который знает, что этот рассвет для него последний. Всплеск тоски и отчаяния Марио в знаменитой арии: “Навсегда исчезла мечта моей любви! Час пролетел, и вот я умираю в отчаянии... А я никогда еще так не жаждал жизни!..” Его радость при виде Флории, изумление от того, что вот эта женщина ради него убила; непохожие эмоции, которые разные исполнители этой роли сообщают Марио Каварадосси, слушающему вдохновенный рассказ Тоски о фальшивом расстреле

и дальнейшем спасении – от полного доверия и мечтаний о долгой счастливой жизни до полного же осознания того, что Флория восторженная дурочка, а его через десять минут расстреляют самыми настоящими пулями.

И, наконец, финальный всплеск – иступленная молитва Тоски о том, чтобы все закончилось как можно скорее, ее опять же полубезумный крик: “Ну же! Умирай!!”, а потом бессвязные выкрики над телом Каварадосси и вопль перед прыжком с крыши: “О Скарпия, представь перед Богом!!”.

*Что остается от сказки потом,
после того, как ее рассказали?*

В. Высоцкий

Эмоции питают эгрегор и вносят в него новую информацию, но эгрегор – это не только и не столько информация. Это еще и то, что информацию и эмоции структурирует. Это – матрица.

«Что такое матрица??», – главный вопрос посмотревших одноименные фильмы. Ну, и тех, кто читает в интернете материалы по матрично-эгрегориальному управлению. Матрица – это структура, алгоритм. Этот же алгоритм является основой архетипов коллективного бессознательного – для тех, кто читает Карла Густава Юнга и юнгианцев.

Алгоритм, о котором мы говорим, является основой работы человеческой психики и складывается из алгоритмов работы психики конкретных людей. Которые, в свою очередь, формируются в процессе жизнедеятельности этих самых людей. Скажем, на протяжении всей истории человечества мужчина и женщина встречаются, нравятся друг другу, включается при-сущий всем живым существам инстинкт продолжения рода, и эти двое начинают действовать определенным образом. Раз за разом 1. мужчина начинает ухаживать за женщиной, добиваясь ее внимания; 2. женщина дает понять мужчине, что ему включили “зеленый свет”; 3. оба начинают действовать одновременно. Меняются мужчина и женщина, меняется ситуация, немного варьируются чувства, – но схема действий остается. Повторенная миллионы раз, эта схема сохраняется на биополевых носителях. Она лишена персональной информации, это сухой алгоритм. Он оживает в том случае, когда наполняется живыми эмоциями, конкретной информацией. Когда встречаются мужчина и женщина, нравятся друг другу... Начинают испытывать эмоции определенного рода, и эти эмоции, имеющие определенные характеристики, тут же попадают в алгоритм, имеющий схожие характеристики.

И каждый раз, когда очередной мужчина видит женщину, которая ему нравится, производимые его организмом колебания входят в резонанс с колебаниями определенного эгрегора (едва ли не самого мощного эгрегора человечества). И вот тогда наш абстрактный человек, чья психика вошла в резонанс с эгрегором (он “подключился” к эгрегору), получает доступ ко всей той информации, которую накопили миллиарды мужчин, находившихся прежде в подробной ситуации. Если он обладает достаточной чувствительностью, то сможет заметить обрушившиеся на него эмоции и образы. Сможет ощутить, как одна матрица (один алгоритм) “подсказывает” ему, что девушки любят бриллианты, другая – что без шоколада и цветов свидания не бывает, а третья – что настоящий мужик хватается бабу и с рычанием тащит в кровать. Менее чувствительный просто сделает так, как диктует ближайшая к нему, а потому наиболее сильная матрица, а потом будет удивляться, что это с ним такое было?? Человек, который знает, что такое эгрегоры и матрицы, осознанно выберет матрицу, которая наиболее отвечает его ощущению и приведет к цели.

Какие же матрицы содержит эгрегор “Тоски”? Ибо эгрегор с этой точки зрения – это система вложенных одна в другую матриц, как матрешка. Начнем с простейших матриц, самых маленьких составляющих.

Это – алгоритмы межличностных взаимоотношений персонажей оперы. Марио любит Флорию, Флория любит Марио, Скарпия любит Флорию, но Флория его не любит. Здесь же

любовь брата и сестры (Чезаре Анджелотти и маркиза Аттаванти), честолюбивые устремления Сполетты и незатейливая, но не менее сильная любовь ризничего к самому себе. Но все эти персонажи – не только мужчины и женщины с определенным набором чувств и желаний. Они – члены социальных систем, и на этом уровне мы видим матрицы государственных систем (монархии и республики), а также матрицы взаимодействия человека и государственной системы. Обозначенные выше матрицы могут быть и являются составляющими различных матриц разных объема, уровня и сложности. Сложившуюся в нашем случае матрицу можно назвать одним из вариантов матрицы преодоления неблагоприятной ситуации. Ее можно разделить на более мелкие матрицы, как то: Каварадосси должен решить, что делать с внезапно свалившимся на его голову Анджелотти, попутно решая, что делать с ревнивой Тоской, а потом – как сохранить и друга, и любимую, и собственную жизнь; Скарпия должен найти сбежавшего государственного преступника и удовлетворить свое желание овладеть Тоской, убрав при этом раздражающего его художника; Тоска должна спасти Каварадосси. Эти задачи они решают по-разному, но удовлетворительного результата не достиг никто: в конце, как известно, все умерли.

Корректируем: это матрица неудачного выхода из неблагоприятной ситуации. Естественным образом возникает вопрос: почему персонажей оперы постигла тотальная неудача, ведь люди-то все хорошие, даже барон, просто работа у него такая? Именно об этом Тоска поет в своей трогательной и очень красивой арии «Только пела, только любила...» – я же была такой хорошей девочкой, за что же ты, Господи, со мною так??.

Надо сказать, что этот вопрос (вариант «Что я такого сделал(а)???») с удручающим однообразием задается теми миллионами людей, которые в процессе жизни оказываются там, где совершенно не собирались оказываться. Но если они действительно хотят разобраться в ситуации, то вопрос задают неправильный.

Эгрегоры, имеющие отношение к человечеству, иерархически упорядочены, и наверху этой иерархии объемлющий все остальные божественный эгрегор, эгрегор Бога. Именно этот эгрегор хранит главную информацию о человечестве: что оно такое, зачем оно есть и как должно осуществляться его бытие. Другими словами: в этом эгрегоре на биополевых носителях хранится план развития человечества, – идеального, такого, каким Бог его задумал. Как вариант: такого, который позволит полностью реализовать генетически заложенный в человечество потенциал. Этот план развития называют Божьим промыслом. Так вот, для того, чтобы жизнь человека была максимально полной, счастливой и осмысленной, она должна максимально соответствовать Божьему промыслу, а минимально – не выходить за пределы Божьего промысла. Существует еще понятие Божьего попущения, его рамки несколько шире, чем рамки Божьего промысла, но это те предельные границы, в которых человек, обладающий свободной волей, может отдалиться от Божьего промысла. Человека, избравшего направление в сторону от божественного плана развития, предупреждают, и не один раз, ибо Бог разговаривает с людьми языком жизненных обстоятельств, но понимают ли (хотят ли понимать) люди этот язык? Поэтому вопрос должен быть сформулирован так: "Где, в какой момент я вышел за рамки Божьего промысла? И что мне сделать, чтобы как можно скорее туда вернуться?"

Происходит это с людьми а) по умыслу; б) по незнанию. Первый вариант не рассматриваем, ибо в "Тоске" никто в намеренном отходе от Бога не замечен. Второй вариант случается, если человек не имеет возможности (не использует ее) проверить настройку своей психики на божественный эгрегор. Правильную настройку обеспечивает а) стабильный контакт с эгрегором Бога; б) молитва (медитация).

Ближе всего к Богу вроде бы стоит ризничий – по долгу службы. Однако мы видим человека в рясе (или без оной), читающего молитву, но озабоченного только тем, как бы глотнуть из бутылки из корзины с обедом художника. Он подобострастно прислуживает Каварадосси, называя его про себя безбожником и вольтерьянцем, что в те времена приравнивалось к руга-

тельствам; он спешит сообщить художнику о поражении Бонапарта с конкретным намерением расстроить его; и именно ризничий сдает Каварадосси Скарпии и подыгрывает барону в беседе с Тоской – причем по своей воле.

Личность Чезаре Анджелотти в опере не проявлена, поэтому не будем строить гипотезы на его счет.

Глава римской полиции барон Скарпия, чье имя в опере не названо, персонаж неоднозначный. В зависимости от замысла режиссёра и интерпретации исполнителя зритель может наблюдать спектр характеров от государственного чиновника, честно выполняющего свою работу, до садиста и оборотня в погонах. В любом случае барон демонстрирует склонность к коррупции и злоупотреблению служебным положением. Но главное – это, конечно, гордыня и непонимание сути любви как явления. Тем не менее, некоторый контакт с божественным эгрегором у него имеется, но язык жизненных обстоятельств, которым ему отвечает Бог, барон скорее всего истолковывает по-своему.

В этом смысле наиболее благополучным представляется Марио Каварадосси. Не у всех исполнителей этой роли связь художника с божественным эгрегором прослеживается достаточно четко. Франко Корелли, скажем, поет молодого здорового человека, полного сил и уверенного в своей неуязвимости. Когда этот Каварадосси кинулся спасать Анджелотти, ему и в голову не пришло, что что-то может не получиться. Третий акт – это катастрофическое осознание Марио того, что все произошедшее не шутки, второй попытки не будет, а расстрел через час.

Каварадосси же Хосе Каррераса ближе к герою драмы Сарду: там художник, сын итальянца и француженки, выросший во Франции, вхожий в тамошний революционный эгрегор и достаточно революционный сам, остается в Италии только из-за Тоски. Он говорит Анджелотти: "...помимо того, что мой отец в своё время вызвал своим образом мысли подозрение, одно то, что я ученик члена Конвента, Давида, затем мой образ жизни, моя одежда и, наконец, моё лицо – всё это вместе обращает внимание полиции на меня. ... Моя причёска по образцу Тита, моя борода, мои сапоги – всё это довольно революционно. И мне бы уже пришлось иметь дело с гнусным Скарпия, если бы я не прибег к хитрости... не попросил настоятеля этой церкви позволения безвозмездно расписать эту стену. ... Такой благочестивый поступок устранил опасность, угрожавшую мне, и, может быть, я буду иметь теперь возможность пробыть здесь безопасно до вплоть до отъезда Флории в Венецию, куда она приглашена на следующий сезон".

Человек, настроенный таким образом и вынужденный в течение года скрывать свои убеждения и бездействовать (хотя то, что в те времена происходило в Италии, с точки зрения Каварадосси было просто ужасно), не смог пройти мимо Анджелотти.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.