

СЕРГЕЙ ГЕННАДЬЕВИЧ КОЛЕНЬКО

УДК 008; 316.66

кандидат культурологии, ст. преподаватель,
кафедра русской философии и культуры,
Институт философии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
s.kolenko@spbu.ru

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ СОЦИАЛЬНЫХ РОЛЕЙ ИТАЛЬЯНСКИХ MUSICO

Аннотация: Богатая история итальянской оперы, положившей начало триумфальному распространению этого музыкального жанра по всему миру, содержит мало изученный в истории музыки феномен — это певцы-кастраты. Парадокс состоит в том, что эти певцы — о которых сегодня мало кто знает — были не только непременными исполнителями первых опер, но не сходили с итальянской сцены в течение двух веков. Более того, многие из них пользовались огромным успехом, были известны во многих европейских городах. Автор статьи предпринимает попытку социологического исследования, которое в какой-то мере дает ответ на вопрос, почему они оказались забыты.

Ключевые слова: итальянская опера; история Италии; певцы; социальные роли; гендерные роли; барочная эстетика.

Для цитирования: Коленько С.Г. Амбивалентность социальных ролей итальянских musico // Studia Culturae. 2022, 4 (54). С. 35–56. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-54-35-56

SERGEI G. KOLENKO

Cand. Sci. in Cultural Studies, Senior Lecturer,
Department of Russian Philosophy and Culture,
Institute of Philosophy, St. Petersburg State University,
s.kolenko@spbu.ru

**THE AMBIVALENCE OF THE SOCIAL ROLES OF
THE ITALIAN MUSICO**

Abstract: The rich history of Italian opera, which marked the beginning of the triumphant spread of this musical genre around the world, contains a phenomenon little studied in the history of music — these are castrato singers. The paradox is that these singers — whom few people know about today — were not only indispensable performers of the first operas, but did not leave the Italian stage for two centuries. Moreover, many of them enjoyed great success, were known in many European cities. The author of the article makes an attempt at a sociological study, which to some extent answers the question of why they were forgotten.

Keywords: Italian opera; history of Italy; singers; social roles; gender roles; baroque aesthetics.

For citation: Kolenko S.G. The Ambivalence of the Social Roles of the Italian musico // Studia Culturae. 2022, 4 (54). P. 35–56. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-54-35-56

Распространение в Италии практики кастрации, оказавшейся массовым явлением уже в первой половине XVII века, стало возможным благодаря совпадению сразу нескольких факторов. Первым из них был спрос на кастратное пение в церкви в связи с применением стиля а саpелла, требовавшего широкого диапазона и владения орнаментальной певческой техникой. Вторым фактором было возникновение нового музыкального жанра — оперы, в которой, так же как и в церкви, потребовались высокие мужские голоса в связи с запретом на сценические выступления женщин. Третьим фактором было то состояние итальянского общества, в котором бедные крестьяне и городские жители, оказавшиеся за гранью нищеты,

составляли подавляющее большинство нации. Это подавляющее большинство было той средой, в которой кастрация одного из детей представлялась спасением для всей семьи.

«Мода» на кастратов распространялась по Италии XVII века очень быстро: кастрировали по несколько тысяч мальчиков ежегодно. Под впечатлением триумфа великих кастратов многие родители видели в кастрации путь к преодолению низкого происхождения и нищеты. Этим объясняется то, что большинство кастратов (за исключением Фаринелли), были выходцами из бедных семей. Возник самый настоящий рынок, правила которого давали гарантии семье кастрата на долю в его будущих доходах. Вот что сообщает об этом Э. Хэриот: «Среди этих несчастных обычай продавать в музыкальное рабство любого ребенка мужского пола, у которого проявлялись хотя бы малейшие музыкальные способности или задатки хорошего голоса, был так же распространен, как обычай продавать детей для работы в шахтах или трубочистами в бедных семьях индустриальной Англии. Впрочем, в каждом случае ситуация складывалась по-своему: одни родители продавали своих детей учителям или в музыкальные учреждения, а другие сами ухитрялись наскрести достаточно средств, чтобы нанять сыну хорошего учителя пения. Родители считали такое вложение денег весьма надежным, так как были уверены, что именно их ребенок станет самым лучшим и известным певцом и обеспечит им безбедное существование в старости — хотя трудно понять, на каком основании они ждали от него благодарности» [1, с. 42].

Официальное отношение церкви к практике кастрации было непоследовательным и противоречивым: причастный к проведению операции кастрации признавался отлученным от церкви. Однако никаких попыток запретить использование кастратов не предпринималось, и, более того, именно церковью активно использовались их голоса: кастраты пели во всех итальянских церквях, в том числе в личной папской часовне.

В связи с угрозой отлучения от церкви операции проводились «подпольно», за исключением тех случаев, когда медицина предписывала такую операцию в качестве средства от некоторых болезней. Условия, в которых проводились операции — захолустными лекарями или цирюльниками, без надлежащей анестезии, примитивными инструментами, в антигигиенических условиях, — приводили к тому, что смертность в результате кастрации достигала 80 % [2, с. 87]. Оперировались мальчики, обнаружившие высокие музыкальные способности, в возрасте от 7 до 12 лет. Важно было сделать операцию прежде активизации гормональной функции организма, поэтому чаще всего мальчиков кастрировали между 8 и 10 годами.

Надежды бедных родителей оправдывались далеко не всегда: операция (при условии, что мальчик оставался жив после нее) не давала гарантий на обретение несравненного голоса. Голоса у кастратов иногда становились вообще непригодными для пения. Дальнейшая судьба таких неудавшихся певцов была, как правило, связана с униженным положением в обществе. Хотя бывали и более благополучные варианты: кто-то, при наличии таланта, становился актером на женские роли в какой-нибудь бродячей труппе, другой шел в служители церкви. Неблагоприятные социальные последствия операции ощущали на себе как «неудачники», так и оперные «звезды»: кастраты лишались возможности иметь детей, так как они становились в результате операции бесплодными (хотя не бессильными: связи, и даже иногда браки с женщинами кастратов были многочисленными). Не только голос, но и весь организм кастрата претерпевал физиологические изменения: почти полностью отсутствовал на теле волосяной покров, отсутствовало адамово яблоко (играющее важную роль в формировании мужского тембра голоса). Нередко тело кастрата приобретало женственные формы: отсутствие тестостерона приводило к чрезмерной активности женских гормонов, к развитию тучности, часто к огромному росту. По поводу

их внешности высказывались недоумения. Шарль де Бросс, путешествовавший по Италии, например, замечал: «Едва ли не все сопранисты становятся огромными и жирными, как каплуны: губы, зады, плечи, груди и шеи у них круглые и пышные, словно у женщин. В обществе, бывает, просто поражаешься, когда этакий колосс вдруг заговаривает тонким, почти детским голоском» [1, с. 318]. В музыкальных трактатах XVIII и XIX веков присутствует ещё одно наблюдение, касающееся кастратов: отмечается, что у них с возрастом развивается неврастения. Говоря современным языком, у многих из них развивался депрессивный психоз. Но этот недуг связан, скорее, не с самой операцией, а с социальным положением кастрата: многие из них, пережив триумф, известность, доживали свой век в одиночестве.

Обучение и воспитание певцов-кастратов сосредоточилось в основном в Неаполе. Неаполитанское королевство — часть раздробленной на мелкие государства Италии, — оказалось со второй половины XVI века подчинено Испании. Жизнь неаполитанцев этого периода можно характеризовать как непрекращающееся бедствие. Городские жители из-за разорительных налогов испанского правительства были доведены до крайней нищеты. Несколько эпидемий чумы подряд, извержение Везувия, неурожай, непрекращающиеся войны, связанные с движением контрреформации, — все это довело население Неаполитанского королевства до грани голодной смерти. Аристократия Неаполя вынуждена была предпринять меры. Среди благотворительных актов для населения было создание четырех приютов для детей из беднейших семей и сирот: Санта Мария ди Лорето, Пьета Деи Туркини, приют Нищих Христовых и Сант-Онофрио. Целью этих заведений было не просто дать детям кров и пропитание, но и дать им сколь возможно хорошее образование. Все учителя были духовными лицами, и направление обучения было в основном литературное и религиозное.

Расцвет музыкальной жизни в Италии XVII века требовал хороших певцов и композиторов. Соперничество Неаполя с другими городами создало условия для того, чтобы существующие сиротские приюты превратить в музыкальные школы. Эти преобразованные учебные заведения стали называться консерваториями (от ит. *conservare* — «сохранять»), так как они ставили задачу «сохранить, усовершенствовать и передать грядущим поколениям музыкальную традицию» [3, с. 33]. В консерваториях к преподаванию допущены были миряне, число учителей и учеников заметно возросло. В каждой из консерваторий был выделен специальный класс для обучения юных кастратов. Содержались эти учебные заведения за счет пожертвований, но, кроме того, ученикам вменялось в обязанность просить на улицах милостыню, а также зарабатывать самим. Так, юным кастратам приходилось быть певчими на воскресных службах, петь на похоронах, при рукоположениях священников, участвовать в различных концертах. Чтобы улучшить финансовое состояние заведений, решено было, помимо сирот и детей из беднейших семей, принимать на обучение так называемых «пансионеров», которые платили за свое образование. (К числу таких пансионеров принадлежал Николо Порпора, принятый в 1697 году к Нищим Христовым, впоследствии знаменитый учитель, воспитавший многих известных певцов-кастратов) [3, с. 35].

В консерваториях изучались гуманитарные предметы — грамматика, риторика, богословие и философия (к концу XVIII века к ним прибавились геометрия и естественные науки). Обучение музыке включало обучение игре на инструментах, композицию, пение и гармонию. Строгая дисциплина предполагала крайне плотное расписание, общую молитву — утреннюю и вечернюю, еженедельную исповедь. От учеников требовалось чинное и сдержанное поведение, во время еды соблюдалось абсолютное молчание. За несоблюдение дисциплины учеников могли посадить в тюрьму. Кастраты

пользовались некоторыми преимуществами по сравнению с другими учениками. Их считали более слабыми, они получали пищу лучшего качества (хотя и не в большем количестве), за их здоровьем постоянно следили. «В этом учебном заведении, — пишет Берни о консерватории Сант Онофрио, — находятся шестнадцать юных кастратов, которые живут наверху, в более теплых помещениях, чем остальные мальчики, из-за страха перед холодом, который может не только помешать им развивать их нежные голоса, но и угрожает вообще погубить их» [2, с. 124]. Однако, несмотря на всю заботу о них, жизнь кастратов в этих заведениях не была свободна от конфликтов, связанных с их социальной «ущербностью»: за спиной учителей они становились объектами издевательств со стороны «нормальных», обыкновенных учеников, лишенных тех преимуществ, которыми были облагодетельствованы эти «калеки», «порченые». В хрониках неаполитанских консерваторий постоянно встречаются записи о том, что тот или иной евнух (так именовали юных кастратов) сбежал. Другие студенты часто отчислялись за лень или недостаточные способности, но убегали они редко; этот факт говорит сам за себя.

Представляется интересным одно обстоятельство, касающееся жизни неаполитанских школ, которое вызывало противоречивые мнения современников. Дело в том, что, при столь высоком уровне обучения отнюдь не всегда существовали подходящие условия обучения. Все, кто посещал неаполитанские консерватории и оставил об этом воспоминания, — Чарльз Берни, Майкл Келли, граф д'Эспеншаль, — бывали потрясены тем, в каких неудобных и тесных помещениях учатся там ученики. Вот что написано в дневнике Эспеншалья: «Я ожидал, что в стране, где музыкальное искусство достигло, кажется, предела совершенства, подобные учреждения лучше организованы и поддерживаются в лучшем состоянии, однако мне пришлось увидеть, что молодые люди

поют хоть и с большим вкусом, но с огромным ущербом для здоровья» [4, с. 106]. Весьма критически отзывался о тесноте Берни, побывавший в Сант-Онофрио, где «мальчики вынуждены мучиться, занимаясь все вместе в одной-единственной переполненной комнате, так что звуки семи или восьми клавиесинов перебиваются звуками множества струнных инструментов и из тридцати или сорока играющих лишь двое играют одну и ту же пьесу, пока множество голосов поют каждый свое и в своем ключе...и в этой же комнате другие мальчики что-то пишут». Подобная какофония, считал Берни, не позволяет музыканту совершенствовать собственный звук, а «отсюда и неряшливая неуклюжесть, столь заметная при публичных выступлениях, отсюда же и недостаток вкуса, изящества и чувствительности, присущие всем этим юным музыкантам, пока они не приобретут сии навыки в каком-нибудь другом месте» [2, с. 206]. Эспеншаль, как и некоторые другие, напротив, видел в описанных стеснениях превосходный способ для упражнения слуха, приобретающего точность как раз вопреки окружающей какофонии: «Я был удивлен, видя в длинной галерее множество учеников, из коих каждый выполнял особый урок для голоса или для инструмента, однако убедился, что слух таким образом только совершенствуется. Именно из этих школ выходят почти все, кто поет в церквах и на театральных подмостках» [4, с. 107].

Теснота была не единственной проблемой консерваторских будней. Подростки часто недоедали, были плохо одеты. Начальство школ нередко злоупотребляло своим положением. Сара Гудар выразила свое впечатление так: «лица у детей худые и смертельно бледные, зато их начальники до того румяны и вальяжны, что иным из них грозит смерть от обжорства, меж тем как воспитанники страдают от голода» [4, с. 123]. Иногда ситуация осложнялась до того, что в школах начинались проявления возмущения. В 1705 году в консерватории дела Пьета произошел настоящий бунт. Доведенные

голодом до отчаяния, ученики выкинули ночью ректора вместе с вице-ректором на улицу прямо в ночных рубашках. Бунт был немедленно подавлен, восемь учеников были высланы из королевства, еще нескольких заключили в тюрьму.

Социальное положение кастрата было во многом предопределено. В исторически сложившихся общественных взаимоотношениях существовала определенная дискриминация по отношению к кастратам. Годы учебы в консерватории были в то же время годами уяснения ими собственной роли в обществе. Это была, несмотря на все старания учителей и начальников консерватории, роль *изгоя*. Привилегированная группа учеников-кастратов была «кастой отверженных», что другие ученики с прямолинейностью и жестокостью показывали им своим отношением. У юных кастратов, если они не впадали в малодушие и не сбегали из учебного заведения, и не желали смириться с пожизненной ролью *изгоя*, был один выход — добиться совершенства и успеха. Таким образом, неудачи и невзгоды детского и подросткового возраста способствовали «закалке» их воли. Желание реванша было настолько сильным, что служило им стимулом к бесконечному совершенствованию всю жизнь, даже в случае блестяще сложившейся артистической карьеры. Оказавшись на вершине славы, певцы-кастраты, несомненно, получали своего рода «компенсацию» за причиненный им физический ущерб, за те сложнейшие условия выживания, в которые они были поставлены в годы учебы, за кропотливый многолетний ученический труд.

Та гендерная роль, на которую общество обрекло кастрата — роль «не-мужа», «не-отца», «не-главы семейства», «не-мужчины с определенным набором мускулиных характеристик», роль *аномального, женоподобного, слабого* существа, — теперь хоть и не упразднилась, но «уходила в тень», заслонялась положительными, престижными социальными ролями: ролью *любимца общества*, уверенного, признанного

мастера своего дела. В условиях оперного театра того времени (особенно римского) отрицательная гендерная роль кастрата неожиданно оборачивалась для него своей выгодной стороной: в исполнении женских ролей кастратам не было равных. Кроме того, главными действующими лицами ранней оперы были герои — Цезарь, Антоний, Александр Македонский, Геркулес и пр. Именно эти роли исполнялись почти исключительно кастратами. Играя такую роль, певец-кастрат получал возможность хоть иллюзорно, на короткое время оперного спектакля, вернуть себе ту гендерную роль *настоящего мужчины*, которую у него отняли в жизни.

Таким образом в социальном статусе кастратов, даже если они были не самыми выдающимися певцами, происходила метаморфоза социальных ролей: *изгой* становился *кумиром*. Однако вторая роль не вытесняла полностью первую. Скорее здесь можно констатировать амбивалентность восприятия кастрата: он был и тем и другим в зависимости от ситуации. Такой двойственный статус кастратов доказывается табуированием самого слова «кастрат» (значит, само явление, стоявшее за этим словом, считалось в обществе аномальным, недопустимым). В Италии их называли «musicco» или «virtuoso», еще распространеннее были определения «премьер» (primo uomo) и «сопранист». Слово «castrato» использовалось крайне редко. Во Франции табу было наложено на самих кастратов.

Еще одна пара амбивалентных значений связана с мифическими социальными ролями кастратов и их метаморфозами. Эти мифы связаны с закрепившимися в сознании их современников ассоциативными связями, которые отразились в постоянных эпитетах, прилагаемых к кастратам — «ангел» и «чудовище». Впечатление, которое производил в слушателях этот голос, было одновременно и возвышенным и чувственным. Часто оно ассоциировалось с пением ангелов. Ассоциативная связь пения кастратов с сонмом поющих ангелов рождалась прежде всего, конечно, в церкви. Ведь с церкви,

собственно, и началась эпоха певцов-кастратов. В народном сознании связь «кастрат» — «ангел» прочно закрепились. Не случайно юных кастратов — воспитанников неаполитанских консерваторий — привлекали для бодрствования у детских гробов, при этом их даже наряжали ангелочками; они всегда участвовали в знаменитых неаполитанских религиозных процессиях — так называемых Батталлини, — где пели, также наряженные ангелами, аккомпанируя себе на различных музыкальных инструментах, прославляя Пресвятую Деву.

Эпитеты «ангельский», «небесный» постоянно встречаются в отзывах современников певцов-кастратов. Алессандро Скарлатти, пишет о кастрате Франчискелло: «не может ли быть, что ангел принял образ Франчискелло», ибо какой «смертный способен петь столь божественно» [5, с. 69]? Барон Гримм, слушавший Кафарелли, пришел в не меньший восторг: «Невозможно доподлинно описать степень совершенства, до коей довел свое искусство названный певец. Прелесть и очарование, способные вызвать мысль об ангельском голосе, суть главные свойства его пения, сочетающиеся притом с удивительной легкостью и точностью, так что для разума и чувств оно становится сущими колдовством, коему затруднились бы противустать даже те, кто обычно к музыке безответен» [5, с. 35]. Не только голоса, но зачастую и сама внешность певцов-кастратов рождала в сознании современников образ ангела. Несмотря на то, что вмешательство в их организм вызывало часто тучность и высокий рост, — такой результат проявлялся не всегда, во всяком случае не в молодом возрасте певцов. Многие современники с восторгом отзывались об «ангельской» красоте Ферри, Маттеуччи, Фаринелли, Рауццини, Маркези. С точки зрения значимости феномена певцов-кастратов в культуре XVII–XVIII веков интересно обратить внимание на тот факт, что образ ангела является широко распространенной символической фигурой и в скульптуре, и в живописи, и в музыке барокко. Поэтому

сама фигура певца-кастрата, неотделимая от музыки барокко в течение всего длительного периода времени, когда господствовал этот стиль, является, в сущности, тоже символической, знаковой для своей эпохи.

Однако та же ангельская внешность и, главным образом, тот же голос способны были произвести настолько сильное *чувственное* впечатление, что порождали иногда что-то вроде приступов массовой истерии, доводя до экстаза публику. Стендаль писал о Маркези, который нашел в Вене настолько восторженный прием, что был чем-то вроде придворного талисмана: дамы носили не себе сразу по несколько его миниатюрных портретов [4, с. 204]. Подобные же наблюдения о влиянии Маркези оставила госпожа Виж-Лебрэн: «Все римские дамы обожали (его) до такой степени, что на прощальном его спектакле не пытались скрыть скорбь, а иные даже горько рыдали — и зрелище это казалось многим не менее занимательным, чем самое представление» [4, с. 173]. Необходимо отметить, что такое воздействие распространялось и на женщин, и на мужчин.

Ролан Барт в своей книге «S/Z», посвященной анализу бальзаковского рассказа «Сарразин», пытается раскрыть эту загадку голоса кастрата: «Итальянская музыка, предмет вполне определенный с исторической, культурной и мифической точек зрения (Руссо, почитатели Глюка и Пиччини, Стендаль и др.), коннотирует представление о некоем «чувственном» искусстве, об искусстве голоса. Являясь эротической субстанцией, итальянский голос как бы от противного (в силу чисто символической инверсии) оказался созданием бесполой певцов; в таком превращении есть своя логика («*Этот ангельский голос, этот нежный голос был бы противоестественным, если бы исходил из другого, не твоего тела*»... (цит. из Бальзака. — С. К.), — говорит Сарразин Замбинелле...) — так, словно, при посредстве избирательной гипертрофии, сексуальное напряжение, покинув остальные части тела, сосредоточилось

в одном месте — в гортани, впитав по дороге все, что было в организме *пластичного*. Исторгнутое кастрированным телом, безумное эротическое иступление изливается на это же самое тело: знаменитым певцам-кастратам рукоплещет доведенная до истерики публика, в них влюбляются женщины и носят с собой их портреты — «по одному в каждой руке, один висит на шее на золотой цепочке и два прикреплены к пряжкам каждой туфли» (Стендаль). Здесь раскрывается эротическая сущность такой музыки (связанная с ее вокальной природой): это — ее *размягчающая* сила; голосу свойственна непосредственная пластичность; воплощением мягкости служит все органическое, все «живое», короче говоря — семенная жидкость (недаром итальянская музыка «затопляет наслаждением»); пению (о чем склонно забывать большинство эстетических теорий) присуще нечто синестетическое, оно связано не столько с производимым им «впечатлением», сколько с подспудным, мускульным, гуморальным сенсуализмом. Голос струится, просачивается, разливается по всему телу, по коже; способный переходить и уничтожать любые границы, разрушать преграды между классами и именами («*Душа его словно переселилась в уши и глаза. Ему казалось, что он впитывает звуки всеми своими порами*»... (цит. из Бальзака. — С. К.)), он обладает особой галлюцинаторной силой. Музыка, стало быть, оказывает совершенно иное воздействие, нежели зрительные образы; проникнув в Сарразина, она способна вызвать оргазм; и когда Сарразин попытается свыкнуться с тем чрезмерно острым наслаждением, которое он доставляет себе лежа на диванчике [...], то он прежде всего примется тренировать слух; впрочем, и влюблен-то Сарразин именно в голос Замбинелы, а этот голос является прямым результатом кастрации, непосредственным, однозначным свидетельством изъяна» [6, с. 127–128]. Намек на эротическую природу голоса кастрата находим и в самом тексте «Сарразина» Бальзака: «Наконец, этот голос,

такой гибкий и нежный, свежий и серебристый, мягкий, как нить, которой дуновение ветерка может придать любую форму, которую он свивает, развивает и рассеивает, этот голос так бурно потрясал его душу, что из уст его не раз вырывался невольный крик, подобный крику, исторгаемому мучительным наслаждением» [7, с. 156].

Необходимо вспомнить, что во Франции настороженно относились к появлению кастратов, существовало негласное табу на них. У Бальзака этот холодный прием кастратов французами отразился в метафоре «холодное небо Парижа». (Относительно кого может быть холодным парижское небо? Конечно, только относительно тех, кто был «горячими южанами» для французов, к итальянцам.) Возможно, холодный рационализм французов в отношении к кастратам вошел составной частью во французский менталитет, во всяком случае не случайно этот запрет, «табу» на кастратов становится той пружиной, на которой закручена интрига бальзаковского рассказа «Сарразин». Ролан Барт, тоже француз, разбирая в своей книге «S/Z» этот текст Бальзака (свидетельство менталитета XIX века), в свою очередь демонстрирует в какой-то степени французский менталитет XX века, именно той его части, где скрыто отношение к кастратам. Это отношение поражает холодностью и даже циничностью. Там, где в рассказе Бальзака повествование подходит к кульминационной точке и из уст главного персонажа — певца-кастрата, прячущим свою тайну под обликом женщины, вырывается отчаянное признание: «...но любви не просите у меня; это чувство давно заглохло в моем сердце. У меня нет сердца! — воскликнула она, разражаясь слезами. — Сцена, на которой вы меня видели, аплодисменты, музыка, слава, к которой меня приговорили, — вот моя жизнь, и нет у меня другой!», — Барт видит в слове «сердце» всего лишь эвфемизм, означающий «именно тот орган, которого лишили кастрата» [6, с. 190].

В происхождении эпитета «чудовище», которым нередко «титоловали» певцов-кастратов в их эпоху, вероятнее всего кроется именно французское отношение к феномену кастратов. Причиной холодности французов к кастратам было ощущение реальной угрозы для общественной нравственности, исходящей из их сексуальной амбивалентности. Французский писатель и философ Монтескье, критикуя римские нравы, призывал соотечественников к осторожности: «В Риме женщины не являются на сцене, так что женские роли играют наряженные женщинами кастраты. Сие оказывает весьма пагубное воздействие на нравственность, ибо, сколько мне известно, служит для римлян главным побуждением к «философической» любви...В мое время в театре Каприаника в Риме были два кастратика, Мариотти и Киостра, одетые женщинами, и никогда в жизни не видал я созданий прекраснее. Они могли бы внушить страсть к Гоморре всякому, чей вкус хоть немного развращен подобными склонностями. Один молодой англичанин, вообразив, будто один из этих двух певцов — женщина, отчаянно в него влюбился и оставался влюблен более месяц» [5, с. 111]. Председатель французского парламента Шарль де Бросс, наблюдая в Риме мужчин в женском платье, а в Неаполе женщин в мужском платье, считал, что угроза растления моральных устоев исходит из самой маскарадной традиции итальянцев [1, с. 353]. Возможно, эпитет «чудовище», такой же стойкий в отношении к кастратам, как и эпитет «ангел», возник именно благодаря возникавшей в их выступлениях некоторой сексуально-эротической агрессии. Во всяком случае пара амбивалентных значений «ангел» — «чудовище» имеет связь с сексуальной амбивалентностью кастратов: в них присутствовало и мужское, и женское начала, и в то же время они могли производить впечатление бесполой (а скрытые на клиросе в церкви — и бесплотных) существ.

Хотя *ангел* и *чудовище* были мифическими социальными ролями кастратов, они способствовали укреплению их реальной социальной роли — роли *кумира публики*. Оперные солисты были в центре внимания общества, их вокальное мастерство и красота голосов были самой горячо обсуждаемой темой светских разговоров. Вокруг певцов-кастратов собирались группы поклонников (так называемые *клаки*), которые не пропускали ни одного спектакля с участием своего любимца, освистывали других певцов и ссорились с другими *клаками*. «Война» между *клаками* заключалась в обмене сатирическими стихами и пасквилями. Дамы из высшего общества баловали любимых артистов подарками, забрасывали их по окончании арий лавровыми венками, записками со стихами, признаниями в любви, и носили на груди их портреты. Многие итальянские вельможи, например, герцоги Пармский и Моденский, оказывали поддержку оперным певцам. Королева Кристина была признанной патронессой певцов и певиц. Она прославилась своими ссорами с другими меценатами — в частности, с герцогиней Савойской, обе дамы переманивали друг у друга артистов.

Многие певцы-кастраты, так же как и певицы, сумели воспользоваться своим положением, и к концу своей оперной карьеры были обладателями солидного состояния. Сведения из государственного архива Неаполя показывают, насколько высоки были гонорары певцов и насколько велика была разница между гонорарами певцов и композиторов: в театре Сан-Карло в 1739 году Каффарелли заработал 2263 дуката, Николино — 1838 дукатов, композитор Николо Порпора в том же сезоне за оперу «Семирамида» получил всего лишь 200 дукатов [5, с. 81]. В следующем сезоне в том же театре на первом месте по размеру гонорара стоял кастрат Сенезино — 3693 дуката, певица Мария Сантакатанеа заработала 1108 дукатов, тенор Амореволи — 1053 дуката [5, с. 83].

«Певцы, — пишет П. Барбье, — в особенности кастраты, были главной финансовой заботой импресарио, готового экономить на всем прочем, лишь бы заполучить парочку знаменитостей. В результате тогдашние звезды оказывались столь драгоценным «предметом роскоши», что им не только много платили, за ними еще и ухаживали, дабы сохранять в сколь возможно лучшем состоянии: скажем, в Риме антрепренеры держали певцов чуть ли не под домашним арестом, уберегая от малейших случайностей и сквозняков. И при всех этих стараниях, импресарио столько тратили на кастратов, на музыкантов и на сценические трюки, что часто разорялись дотла» [5, с. 140].

Такое привилегированное положение *кумиров* общества иногда оборачивалось негативными сторонами для того же общества. Некоторые кастраты впадали в «звездную болезнь», которая выражалась в капризах, скандалах, неуживчивости нрава. Часто такие певцы злоупотребляли своим исключительным положением и становились настоящими диктаторами: по их желанию композиторы вставляли в оперу дополнительные арии, они распоряжались распределением ролей, требовали эффектных костюмов, часто не относящихся к сюжету и т. п. Справедливо, однако, заметить, что примадонны славились своими скандалами и капризами не меньше, чем премьеры. Характерно, что эта черта была присуща именно итальянским оперным артистам (в отличие от французских). Иллюстрацию этой темы находим у П. Барбье, описывающего отношения итальянского импресарио с артистами: «Во Франции он обычно мог ими командовать, но в Италии был лишь пешкой в их руках, так что вынужден был постоянно страдать от оскорблений и истерик артистов, а также от их взаимной ревности. Трудно было отыскать антрепренера, которому не пришлось бы терпеть тиранию исполнителей, чья сказочная популярность и пылкий темперамент сделали их властными

и неуживчивыми. Сколько требовалось дипломатии, чтобы prima donna согласилась, что споет на одну арию меньше, чем у castrata! Или чтобы secunda donna не роптала, что получит на шестьсот дукатов меньше, чем соперница» [5, с. 86]! Л. Риккобони приводит анекдот об одной певице, считавшей, что «в ее первой арии обязательно должны были быть слова «felice ognora», потому что именно в этих словах она могла показать всю красоту своего голоса» [1, с. 276]. В репертуаре каждого певца были так называемые «arie di baule» — «чемоданные арии». Они переезжали с ними из театра в театр и исполняли в любом оперном спектакле, совершенно независимо от его содержания.

Таким образом, вместе с социальной ролью *кумира публики* в ряде случаев соседствовала социальная роль *капризного тирана*. Из знаменитых castratos больше всех в этой роли злоупотреблял Кафарелли. Именно его поведение послужило поводом к написанию известной сатиры «Модный Театр» Бенедетто Марчелло. Вот небольшой отрывок из нее, содержащий «рекомендации» певцам:

«Если он [певец] занят в сцене с другим певцом, к которому должен обращаться с арией, он сделает все от него зависящее, чтобы не обращать внимания на партнера, скорее он будет кланяться зрителям в ложах... чтобы публика точно поняла, что перед ней синьор Алипио Форкони, *tusico*, а не принц Зороастр, роль которого он исполняет. А в то время, когда звучит вступление (ритурнель) к его арии, певец должен прохаживаться по сцене, нюхать табак, жаловаться друзьям, что он сегодня не в голосе, простудился и так далее; исполняя же арию, он обязан помнить, что в каденции может выдерживать сколь угодно длинные паузы и вставлять рулады и украшения по своему вкусу; в это время дирижер получит возможность встать из-за клавиатур, взять понюшку табаку и подождать, пока певцу не будет угодно закончить» [4, с. 148].

Многие писатели критиковали тщеславие и безвкусице певцов, стремившихся во что бы то ни стало вставлять в музыку бесконечно длинные пассажи «ad libitum» и думавших только о том, как произвести впечатление на публику. «У многих певцов существует уверенность, — писал Този, — причем совершенно необоснованная, в том, что весь оркестр должен остановиться в середине продуманного движения, чтобы дать им время исполнить бессмысленные, вызубренные наизусть каприччио, переходящие с одной сцены на другую [1, с. 360].

Драматург Симеоне Сографи в своих комедиях «Театральный закон» и «Театральное беззаконие», написанных в 1794 и в 1800 годах описал мучения старательного импресарио, который хочет угодить всем, но при этом сохранить в опере хоть какой-то смысл. Труднее всего ему угодить кастратам, которые непременно желают, чтобы их герои сходили с ума, приносили себя в жертву или были закованы в цепи, потому что именно такие сцены вызывают симпатию и сочувствие у зрителей. В комедии изображено отчаяние импресарио, узнавшего, что кастрат Джузеппино непременно хочет быть в цепях в сцене победоносного возвращения Ромула в Рим: «В третьем акте на сцену выходит Ромул-триумфатор и поет свою арию, стоя в центре хора. Весь народ славит Ромула — а это чудовище хочет исполнить рондо в кандалах» [3, с. 345]!

Подобные примеры поведения стали постепенно поведенческими стереотипами «оперных див» — негативного явления, сопровождающего оперу на всем протяжении ее существования. В этих же поведенческих стереотипах угадываются черты, свойственные современной массовой поп-культуре и ее «звездам». *Оперная дива* — тоже социальная роль, в ней слились воедино роли *кумира* и *тирана*. Были певцы, которых такая роль несколько не увлекала: Фаринелли, например, пользовался репутацией уравновешенного и очень добропорядочного человека.

К чести певцов-кастратов, среди их социальных ролей, связанных с успешной карьерой, помимо скандальной роли *оперной дивы* была еще благородная роль *благодетеля*. Большинство певцов-кастратов испытывало духовную потребность поделиться своим состоянием с кем-нибудь (как правило, ко времени окончания своей карьеры они успевали накопить немалое денежное состояние, которое позволяло купить просторный особняк и остаток жизни провести в достатке). Известны примеры, показывающие необыкновенную щедрость артистов. Ферри, например, подарил своим землякам и родственникам огромную сумму — 600 000 экю. Маркези всю жизнь помогал нуждающимся музыкантам, и по его инициативе был основан в 1783 году Боголюбивый Филармонический Институт для устройства концертов, сборы с которых перечислялись вдовам и сиротам музыкантов. Фаринелли, проживший много лет в Испании, помогал итальянским изгнанникам, оказавшимся в Испании, а затем, будучи в Болоньи, помогал бедствующим семьям испанского происхождения, особенно заботился о детях, обеспечивая их одеждой. Все оставшиеся у него деньги он завещал своим слугам и племянникам. Маттеуччо построил часовню и оставил священнику деньги на ее содержание. Гваданьи всегда щедро раздавал деньги «взаймы», никогда не надеясь получить их обратно, чем многие пользовались. Сам Кафарелли с возрастом стал более спокойным, проявлял склонность к религии, которой раньше пренебрегал, и тратил много денег на благотворительность. Основную часть состояния и графский титул он завещал племяннику.

Список литературы | References

1. Хэриот Э. Кастраты в опере. М., 2001.
Heriot E. *Castrati in the opera*. Moscow, 2001. (In Russ.)
2. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961.

- Bernie C. *Musical Journeys. Diary of a 1770 trip through France and Italy*. Leningrad, 1961. (In Russ.)
3. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. М., 1931.
Rolland R. *Opera in the 17th century in Italy, Germany, England*. Moscow, 1931. (In Russ.)
 4. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазियो. М., 1988.
Stendhal. *Lives of Haydn, Mozart and Metastasio*. Moscow, 1988. (In Russ.)
 5. Барбье П. История кастратов. СПб., 2006.
Barbier P. *History of castrati*. St. Petersburg, 2006. (In Russ.)
 6. Барт Р. S/Z. М., 1994.
Bart R. *S/Z*. Moscow, 1994. (In Russ.)
 7. Бальзак О. де. Сарразин // Бальзак О. де. Новеллы и рассказы: в 2 т. Т. 1. М.; Л., 1937.
Balzac O. de. "Sarrazin", in *Short stories and short stories: in 2 vols. Vol. 1*. Moscow; Leningrad, 1937. (In Russ.)