

Патрик  
Барбье

История  
кастратов



Патрик Барбье

# История кастратов

Пер. с французского Е. Рабинович

Редактор электронной версии В. М. Радионов

Самара, 2015





# Оглавление



<b>Предисловие</b> .....	6
<b>Глава 1. Кастрация</b> .....	10
С незапамятных времён... ..	11
«Кастрируем! Чисто и дешево» .....	15
Физиологическая перестройка.....	18
Развитие голоса.....	20
<b>Глава 2. Происхождение и вербовка</b> .....	23
Географическое и социальное происхождение.....	25
Путь к кастрации.....	27



Дорога в консерваторию .....	33
<b>Глава 3. Воспитание певца</b> .....	39
Неаполитанские консерватории.....	40
Внутренний распорядок и повседневная жизнь .....	44
Уроки и учителя.....	50
Кастраты на уроках.....	55
Другие итальянские школы .....	60
<b>Глава 4. Итальянские театры</b> .....	65
Великие театры .....	66
Театральные постановки .....	70
Итальянская публика .....	77
<b>Глава 5. К славе</b> .....	85
Выбор имени .....	87
Первые публичные выступления.....	89
Вокальное мастерство.....	93
Кастраты на сцене .....	104
Причуды и происшествия .....	111
Деньги и почести.....	116
<b>Глава 6. Кастраты и Церковь</b> .....	124
Кастрация и папство .....	126
Церковная музыка .....	129
Театры папских городов .....	132



<b>Глава 7. Кастраты в свете.....</b>	<b>138</b>
Кастраты и женщины .....	139
Самый необычный.....	140
Самый благоразумный.....	141
Самый забавный.....	141
Самый скромный.....	142
Самый спортивный.....	142
Самый прискорбный.....	142
Соперничество и дружба между мужчинами .....	149
Кастраты и их родственники .....	159
Покровители.....	163
Сатиры и памфлеты .....	166
<b>Глава 8. По всей Европе .....</b>	<b>174</b>
Вечные странники .....	175
Вена и Лондон.....	178
Кастраты и французы .....	187
Фаринелли в Испании .....	201
<b>Глава 9. Вечер жизни .....</b>	<b>208</b>
Прощание с публикой и возвращение к «корням» .....	209
Старость и голос .....	213
Последние занятия.....	217
<b>Глава 10. Сумерки ангелов .....</b>	<b>222</b>



Первые признаки упадка .....	223
Последние великие кастраты .....	228
Ватикан и последние кастраты.....	235
Эпилог .....	240
Библиография .....	243
Примечания редактора .....	254





# Предисловие



*Посвящается Доминику Фернандесу<sup>1</sup>*



1773 году Словарь Французской академии объяснял слово «кастрат»<sup>2</sup> (castrat) так: «Мужчина, оскопленный таким способом, чтобы его голос был сходен с женским или детским. Кастратов много в Италии. Из выделенного курсивом краткого добавления ясно, что во Франции, как и в других странах, преимущественным местопребыванием евнухов-певцов считалась Ита-

лия. Ангелы для одних и чудовища для других, кастраты на протяжении XVII и XVIII веков являли собой совершенно беспрецедентный для Европы музыкальный,

<sup>1</sup> Доминик Фернандес (фр. Dominique Fernandez; род. 25 августа 1929, Нёйи-сюр-Сен, Франция) — французский писатель, профессор. Примечание редактора (ред.). Статья из [Википедии](#).

<sup>2</sup> Здесь и далее у автора названия выделены курсивом, в русскоязычной версии и в настоящем издании — даны в кавычках. Ред.



социальный и культурный феномен: находясь под покровительством Церкви, они более всего были затребованы ранней оперой, что и привело их сначала к небывалому успеху, а затем к исчезновению со сцены на рассвете романтизма, когда их мир — мир иллюзорности, нарочитости, маскарадной двуполости и вокальной амбивалентности — стал утрачивать своё прежнее значение.

Нет смысла повторять обвинения, часто высказывавшиеся в прошлом и против кастрации вообще, и против тех, кто практиковал её или ей подвергался. Можно ли судить о медицинской процедуре, в течение двух с лишним веков влиявшей на всю западную музыку, с сегодняшних позиций, весьма далёких от барочной эпохи и существенных для неё условий и правил? Способен ли современный разум, испытавший известное воздействие идей XIX столетия, постигнуть, почему именно эта эпоха решилась искать чистой и самодостаточной Красоты с помощью увечья, наносящего столь заметный «убыток» индивидам, которым это увечье наносилось? Да и как нам понять отношение к кастрации, раз ни один из великих кастратов не поделился с нами своими подлинными чувствами? Считал ли он сам произведённую над ним операцию личной трагедией? Не бывала ли эта операция порой оправдана призыванием или «природой», для которых традиционное различие мужского и женского оказывалось неважно? Мы ведь знаем, что кастраты Карестини и Салимбени, например, просто хохотали, если кто-то им сочувствовал, — но были эти двое правилом или исключением?

Для историка важно лишь одно — то, что на европейских оперных сценах кастраты выступали и пользовались успехом на протяжении почти двухсот тридцати лет, а в Католической церкви и того дольше. Разумеется, главными создателями и слушателями таких певцов были итальянцы, и они же были главными поклонниками и почитателями этого необычного пения, так хорошо удовлетворявшего присутствующую им страсть к нарочитости, любовь к празднику и жажду чувственных удовольствий. Даже названия для «кастратов» по-итальянски из всех самые уважительные: если французы именовали их «евнухами», «калеками», «огрызками» и даже «каплунами», итальянцы предпочитали определения «musicco» или «virtuoso», а евнухами





называли только юных кастратов, учившихся в консерваториях, и не придавали этому названию никакого пренебрежительного значения. Ещё распространёнее были определения «премьер» (*primo uomo*) и «сопранист» — в отличие от певиц, которые были соответственно «примадоннами» (*prima donna*) и «сопрано», меж тем как термин «кастрат» (*castrate*) использовался в Италии гораздо реже, чем в других странах.

В сегодняшнем знании о кастратах слишком много пробелов, и прежде всего тот, что нам неведома поразительная красота их голосов — а ведь голоса величайших из них были совершенно не похожи ни на что из слышанного нами! Так что пробел этот весьма прискорбный, особенно если перечитать восторженные отзывы тех, кто эти голоса слышал. Нет у нас и воспоминаний о виртуозах, которые, будь они написаны при жизни, поведали бы нам об их происхождении и детских годах, и как их оперировали, и как они учились. Есть, правда, архивные документы и рассказы современников, но все это слишком часто окрашено в полемические цвета и основано на личных пристрастиях, что и понятно: связанные с кастратами проблемы выходили за пределы собственно музыкальной дискуссии, превращаясь в социальные, моральные и политические — особенно часто такое случалось вне Италии. Недостаток информации можно объяснить и тем, что в XVII и XVIII веках кастраты были столь неотъемлемой частью музыкальной жизни, что никто в них ничего необычного не видел: их голоса были такими же «естественными», как и у всех прочих, а сами они вовсе не считались цирковыми уродами, о которых стоило бы спорить. В результате никому попросту не приходило в голову обсуждать кастратов отдельно — иначе, чем певиц, теноров, композиторов, театральную режиссуру, театральную публику и вообще всё, что может быть поводом для удовольствия заявить собственное мнение.

Сегодняшнее оживление интереса к барочной музыке не только не привлекло внимания к кастратам, но, напротив, в известном смысле ещё дальше вытеснило их из реальности — и в этом главная помеха для всякого, кто пытается возродить музыку Кавалли или Алессандро Скарлатти, не имея певцов, для которых она сочинялась. В сегодняшнем музыкальном мире этот совершенно очевидный изъян и различные способы компенсировать его другими голосами послужил поводом для долгой и



бесплодной полемики: использующиеся в ней аргументы позабавили бы Грегорио Аллегри, уже в XVII веке предвидевшего гибель *bel canto* в барочном значении этого словосочетания именно в случае исчезновения кастратов. Каков бы ни был итог упомянутых дискуссий, сегодняшняя публика благодаря новой моде на барочную музыку способна по крайней мере осознать, каким интеллектуальным потрясением было открытие этих «почти обыкновенных» певцов, чьи удивительные голоса и удивительные личности оказали такое влияние почти на три века развития театральной и церковной музыки.





# Глава 1

## Кастрация



*Должны ли мы калечить мужчин,  
чтобы придать им совершенство, которое  
или не досталось при рождении?*

*Сара Гудар<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Жена известного писателя и авантюриста Анжа Гудара, тоже писательница и авантюристка, любовница многих знаменитостей, автор скандальных мемуаров и изданных в 1773 г. в Венеции «Заметок о музыке и танце». Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примечания переводчика.





ту операцию мог сделать всякий — хоть учёный хирург, хоть деревенский цирюльник. Сознавали ли эти люди, откладывая в сторону нож, что необратимо обрекают мужчину славе либо позору? Понимали ли они, что дарят истории музыки одну из самых диковинных её легенд и в то же время ставят человечество лицом к лицу с моральной дилеммой, до сих пор не нашедшей разрешения? Или всё было проще, и для исполнителей имел значение лишь доход от их практики — доход, в XVII веке умеренный, зато столетием позже взлетевший до прямо-таки небывалых высот? Ощущали ли они себя преемниками, пусть скромными и смиренными, многовековой традиции, сделавшей оскопление одной из самых древних медицинских операций в мире? Все эти вопросы должны, к сожалению, остаться без ответа, потому что никто из практиковавших кастрацию и соответственно опасавшихся полицейского и церковного преследования не оставил нам свидетельства о своём к ней отношении.

## С незапамятных времён<sup>1</sup>...

В папской области<sup>2</sup> или в Неаполитанском королевстве<sup>3</sup> не придумали ничего нового, когда в начале XVII разрешили медикам свободно практиковать кастрацию, а затем не делали никаких попыток эту практику прекратить.

Различные источники, в их числе Библия, свидетельствуют, что процедура оскопления восходит к глубокой древности и что так, судя по всему, самые разные

---

<sup>1</sup> Во французском издании 2003 года (далее просто **оригинал**) главы пронумерованы римскими цифрами (слово «Глава» — отсутствует), заголовки раздела — арабскими. В данном издании решено придерживаться варианта оформления, применённого в русскоязычной версии книги. Ред.

<sup>2</sup> Stato pontificio — государство в средней Италии, подчиненное светской власти римских пап; существовало в 756–1870 гг. и кроме Рима в эту область входили такие знаменитые города, как Болонья, Равенна, Феррара, Перуджа.

<sup>3</sup> Называлось также Королевством обеих Сицилий, существовало до 1860 г., занимая собой всю южную половину Италии и о-в Сицилию; в описываемую эпоху управлялось сначала испанскими вице-королями, затем австрийскими вице-королями и наконец собственными (но тоже испанскими) Бурбонами.



племена и народы поступали с военнопленными, дабы лишить их возможности иметь потомство; этот вид казни, насколько известно, до сих пор существует у некоторых этнических групп в Эфиопии. Возможно, кастрацию мальчиков первыми стали применять персы, хотя трудно сказать с полной определённой, какой из цивилизаций — индийской, китайской, а может быть, арабской — принадлежит слава изобретения этой процедуры. Слова «кастрат» и «кастрация» вероятно имеют индийское происхождение, будучи производными от санскритского *sastram* — «нож». Известно также, что китайцы кастрировали детей, чтобы удовлетворить столь распространённое в этой стране пристрастие к женственным юношам.

Самое древнее из библейских свидетельств содержится во Второзаконии (23, 1): «У кого раздавлены ятра или отрезан детородный член, тот не может войти в общество Господне». О греках и римлянах мы знаем, что у них была широко распространена торговля привезёнными из Азии и Африки евнухами: каждый мог видеть, что кастрированные животные послушнее и легче приручаются, а отсюда всего один шаг до использования на неприятных работах кастрированных и потому более исполнительных рабов. Кастрация была принята и в некоторых языческих культурах, особенно в культе Кибелы, жрецами которой могли быть только скопцы. Что до христиан, то Церковь с самого начала сурово осуждала скопчество, и не только у язычников, но и у тех, кто слишком буквально понял евангельское «ибо есть скопцы, которые из чрева матерного родились так; и есть скопцы, которые оскоплены от людей; и есть скопцы, которые сделали сами себя скопцами для Царства Небесного» (Мф 19, 12). Чистота и целомудрие, которых требует от христианина апостол, очевидным образом не имеют ничего общего с физическим оскоплением, и это объясняет, почему уже в первые века своего существования Церковь прямо осуждала Оригена, например, или Леонтия Антиохийского, избравших для себя физическое самооскопление. Всё это не препятствовало присутствию евнухов в армии и администрации Восточной Римской империи — достаточно вспомнить знаменитого византийского полководца, евнуха Нарсеса<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Нарсес (478–573) родился в Армении, и дослужился в Византии до командующего армией; более всего прославился тем, что в возрасте семидесяти четырёх лет отвоевал у остготов Италию. Авт. (с дополнениями переводчика — Ред.).



Гораздо лучше известно о широком распространении кастрации в исламском мире, так как именно евнухи — буквально: «блюстители ложа» — охраняли чистоту жён и наложниц султана. Заведомо унижительное положение этих стражей гарема не мешало многим из них добиваться весьма ответственных должностей: известно, в частности, что при дворе турецкого султана состояла целая толпа евнухов, главным образом состоявшая при его гареме в Константинополе. А сравнительно незадолго до падения этого города сами же византийцы впервые использовали евнухов публично, для пения в церквях, — так пишет в своём «Комментарии на Номоканон» Феодор Бальзамон, византийский канонист XII века. Ничего удивительного тут нет: отлично известно, что византийский обряд, а стало быть, музыка и пение, испытали значительное восточное влияние. Ещё один столь же хорошо известный и географически более близкий случай — греческий кастрат Мануил, перебравшийся в Россию и основавший в Смоленске певческую школу<sup>1</sup>.

Вообще, хотя прямой связи с пением и танцем тут, наверное, нет, можно сказать, что в Средние века в Европе кастрация в большей или в меньшей степени практиковалась повсеместно. Кое-где оскопление было как пыткой для узников, кое-где — казнью для преступников, особенно насильников. Врачи без колебаний (и совершенно ошибочно) применяли кастрацию для лечения и предупреждения самых разных недугов — проказы, помешательства, эпилепсии, подагры, водянки и, наконец, воспалительных процессов любой этиологии. Долгое время кастрация считалась также лучшим способом излечения грыжи, и с наступлением золотого века певцов-кастратов именно этим итальянские семьи чаще всего оправдывали проделанную операцию. Во Франции кастрация тоже была делом обычным, хотя для музыкальных надобностей не применялась: Королевское медицинское общество в статистическом отчёте за 1676 год сообщает, что только в диоцезе Сан-Папуль близ Каркассона из-за грыжи было кастрировано более пятисот мальчиков.

Собственно говоря, связь кастрации с музыкой впервые возникла в Испании. В конце XI века в мусульманских государствах Испании появились евнухи, которые

---

<sup>1</sup> Когда в 1136 или 1137 году в Смоленске была основана епископская кафедра, этот же грек Мануил её возглавил.



затем постепенно благодаря своим удивительным голосам стали все чаще привлекаться к католической литургии, так что к XVI веку оказались на вершине успеха: из адресованной апостольскому нунцию в Испании буллы Сикста Пятого (1545–1590) со всею очевидностью явствует, что кастраты давно допущены во все главные церкви Пиренейского полуострова. Но были то настоящие кастраты или, как нередко случалось, просто фальцеты, сопоставимые с лучше знакомыми нам теперь контртенорами и работавшие в основном в верхнем регистре? На этот вопрос сегодня нет точного ответа. Не всё ясно и с группой испанских певчих в папской капелле в Риме, которым с VI века было предоставлено исключительное право на партии сопрано. В ватиканских архивах XVI века эти певчие не упоминаются, однако весьма вероятно, что некоторые из них — по крайней мере, такие знаменитые, как Франческо Сото и Джакомо Спаньолетто — были не фальцетами, а настоящими кастратами, особенно если принять во внимание, что Лорето Виттори, первый великий кастрат XVII века, был учеником отца Сото. Одно несомненно: поворот совершился в конце XVI века, когда кастраты стали петь в Риме, бывшем в ту пору центром не только религиозного, но и музыкального мира.

Итак, впервые два итальянских кастрата были зачислены в хор папской капеллы в 1599 году: в списках они значатся как евнух Пьетро-Паоло Фолиньяти (Petrus Paulus Folignatus Eunuchus) и евнух Джироламо Розини из Перуджи (Hieronymus Rosinus Perusinus Eunuchus). При этом официально Розини был принят лишь в 1601 году, ибо первое его выступление вызвало настоящий скандал: кем бы ни были испанские певчие, кастратами или фальцетами, они начали шумно протестовать, не желая допускать новичка к месту, куда столетиями допускались только испанцы. Под этим напором Розини поначалу отступил, но, к счастью, папа Климент Восьмой, слышавший его на приёмных испытаниях, был до глубины души тронут его голосом — и вот, хотя Розини успел уехать из Рима и постричься в монахи капуцинского ордена, раздражённый испанскими интригами папа вернул его и разрешил от уже принятого обета, «дабы мог он служить в папской капелле». Кто бы поверил,



что долгая история итальянских кастратов, начавшаяся на заре XVI века под фресками Сикстинской капеллы, там же и завершится накануне Первой мировой войны? А пока положение Розини и Фолиньяти в хоре сделалось наконец прочным, и Клемент Восьмой понял, что после них невозможно будет слушать фальцеты, слишком часто резкие и натужные. Поэтому в течение последующих нескольких лет он избавился от всех оставшихся фальцетов, заменив их кастратами-сопранистами, хотя и впоследствии долгое время партии сопрано иногда доверяли фальцетам. Следом за двумя упомянутыми итальянскими кастратами в капеллу был принят француз с итальянизированным именем Джованни Гризандо, а затем — один из величайших кастратов всех времён Лорето Виттори из Сполето, зачисленный в 1622 году. Что до Церкви, она уже в начале XVII века занимала двусмысленную позицию, с одной стороны, осуждая самое кастрацию, а с другой — привечая лучших кастратов в своём же главном святилище.

## «Кастрируем! Чисто и дёшево»

Некоторые путешественники утверждали, будто им случалось видеть подобные вывески — но насколько эти рассказы соответствуют действительности? Не являются ли они производным от шуток и анекдотов, приобретших хождение в итальянских городах уже в XVII столетии? Можно ли вообразить, чтобы в XVIII веке кто-то стал открыто рекламировать свою искущённость в ремесле кастрации, зная, что за такую операцию над мальчиком его отлучат от Церкви? Поверить трудно. Другое дело, что иные заведения и вправду специализировались на кастрации, но на кастрации собак и кошек — и известно, что некоторые иностранцы, замороченные всем ранее слышанным, ошибочно принимали эти заведения за места, где кастрируют людей. Один из путешественников, Жан де ла Ланд, сам признается в такой своей





ошибке, и, если Сильваньи заявляет, будто лично видел над римской цирюльной вывеску «Певчих для капеллы его святейшества кастрируют здесь», доктор Бёрни настаивает, что всюду искал такие вывески и нигде их не нашёл.

Несмотря на эти частные разыскания, факт остаётся фактом: кастрация практиковалась повсеместно — как официально, то есть в больницах некоторых больших городов и по более или менее веским медицинским показаниям, так и подпольно, у всем хорошо известных, но оттого не более почтенных деревенских лекарей. Ни для кого не секрет, что многие цирюльники не ограничивали свою медицинскую деятельность удалением зубов и прочим подобным, но занимались также орхидектомией (кастрацией), причём с помощью невероятно примитивных инструментов — а гигиенические условия читатель пусть вообразит сам. Главной проблемой в таких заведениях, равно как и в больницах, была анестезия. В лучшем случае то было питье, куда подмешивался опиум, способный на довольно долгое время подавить все реакции мальчика. Чаще, однако, считалось достаточным просто зажать сонные артерии, чтобы ненадолго прервать кровообращение и тем вызвать у мальчика обморочное состояние; затем его погружали в ванну с молоком, чтобы размягчить детородные органы, или в ванну с ледяной водой, тоже обладающей обезболивающим эффектом и предотвращающей чрезмерное кровотечение. Точно такие же приёмы вплоть до наполеоновских войн оставались самыми употребительными и при ампутациях.

Сама кастрация была делом сразу и простым, и сложным. Простой она была по самому своему существу, ибо, как кратко суммирует в своём «Трактате о евнухах» Шарль д'Ансийон, «евнух ... — это человек, чьи детородные органы удалены»<sup>1</sup>, а сложной — потому что сделать её было трудно и вдобавок опасно, так как неудачная операция могла привести к кровотечению или к инфекционному заболеванию, нередко с летальным исходом. Некоторые врачи считают, что смертность в результате кастрации колебалась между 10 и 80 %, в зависимости от условий и от квалификации исполнителя: эта весьма правдоподобная статистика принимает во внимание не

---

<sup>1</sup> Ш. д'Ансийон. Трактат о евнухах. С. 6. Здесь и далее список источников предоставлен в переводе редактора. Подробнее смотрите Примечания редактора.



только низкий уровень медицинских навыков той эпохи, но и заметное различие между искусством знаменитых болонских хирургов, с одной стороны, и неграмотных коновалов в каком-нибудь сельском захолустье — с другой.

Операция никогда не производилась до достижения мальчиком семилетнего возраста и редко после двенадцати лет. Важно было сделать её прежде, чем активизировалась гормональная функция яичек, так что обычно мальчиков кастрировали между восемью и десятью годами. Сама операция была очень быстрой. Начиналась она с рассечения паха и извлечения семенников — затем хирург отсекал их, предварительно перевязав семяпровод. Это было совсем не похоже на кастрацию гаремных евнухов, у которых удалялись и наружные половые органы, причём обычно после полового созревания, так что детский звук голоса уже не сохранялся. В случае певцов-кастратов для достижения запланированного результата главным было удаление обоих яичек. Были кастраты, утверждавшие, будто операцию им сделали неправильно и что они кастрированы не полностью, но подобные утверждения лишены смысла: либо кастрация завершена и вместо голоса мужчины получился голос кастрата, либо она не завершена, то есть одно яичко осталось или у мальчика есть третье, скрытое яичко — но тогда перенёсший операцию остался мужчиной и петь может разве что высоким тенором или фальцетом. По этой же причине рассказанная Архенгольцем история кастрата Балани кажется вымышленной. Балани якобы родился с пустой мошонкой, так что в детстве и в отрочестве считался «природным скопцом», в качестве такового получил музыкальное образование как «сопранист» и сделал блестящую карьеру, но однажды, прямо на сцене, какие-то ноты потребовали дополнительного физического напряжения, его якобы прежде скрытые яички заняли назначенное им место — и певец мгновенно лишился голоса, а вместе с ним и карьеры. Не касаясь комической стороны этой истории, ясно, что такой певец не мог быть настоящим кастратом: вероятно, он просто прикидывался таковым, причём благодаря его красивому и очень высокому (словно избежавшему мутации) голосу имитация получалась успешной.



# Физиологическая перестройка

Помимо трансформации голоса, ради которой и предпринималась операция, с кастратами происходило множество морфологических и психологических изменений, имевших решающее влияние на их жизнь. Кое-что было общим для всех, как отсутствие адамова яблока и почти полное отсутствие волосяного покрова на теле — всюду, кроме лобка, так как сохранившаяся секреция надпочечников обеспечивала остаточные половые признаки, хотя, конечно, невозможно вообразить кастрата уса-тым и бородатым. Другой общей всем кастратам особенностью был относительно ма-лый размер полового органа, который не получал полного развития, как то бывает у обычных мужчин. Если операция совершалась в позднем возрасте, её влияние в этом смысле могло быть незначительным, но преждевременная кастрация, лет в семь или около того, влияла на развитие весьма заметно.

В сущности, сексуальная жизнь большинства кастратов могла быть практиче-ски нормальной: кастрация не препятствовала ни эрекции, ни семяизвержению, хотя выделявшаяся сперма не содержала, конечно, сперматозоидов, — другое дело, что си-лой и регулярностью этих актов кастраты, разумеется, уступали мужчинам. Медицина и Церковь того времени в весьма энергичных латинских выражениях признавали, что кастраты страдают бесплодием, *impotentia generandi*, но не бессилием, *impotentia coeundi*: и верно, связи (а то и браки) кастратов с женщинами не были бы столь мно-гочисленны, если бы — хотя бы и в век всеобщего распутства — дело ограничивалось радостями совместного досуга. Впрочем, тут трудно делать какие-либо обобщения, и ясно, что сексуальные аппетиты кастратов существенно варьировались, иногда воз-растая до прожорливости, а иногда умаяясь, можно сказать, до нуля, — зависело это главным образом от операции, то есть от затронутых ею органов и от обстоятель-ств её проведения, в частности от возраста оперируемого.

Другие особенности не были общими для всех кастратов, и прежде всего это касается «женственности», проявлявшейся у них в очень разной степени. Отсутствие



тестостерона приводило к гиперактивности женских гормонов, что могло иметь своим результатом развитие, например, молочных желёз; объем мышечной массы кастратов также был ближе к женскому; на женские были похожи и жировые отложения на шее, на ляжках и ягодицах, да и сама склонность к тучности, часто высмеиваемая современниками, хотя в действительности далеко не все кастраты были тучными. Некоторых путешественников потрясала до глубины души ангельская красота Ферри, Маттеуччи, Фаринелли, Рауццини или Маркези, но вот что записал во время путешествия по Италии президент дижонского парламента Шарль де Бросс: «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»<sup>1</sup>.

Ещё одной неожиданной, но часто наблюдавшейся особенностью кастратов был их огромный рост, казавшийся особенно нелепым у актёра, играющего женские роли, будучи на голову выше партнёров-мужчин: президента де Бросса поверг в недоумение шестифутовый сопранист Марьянини, певший партию принцессы. Такое (хотя не всеобщее) отклонение имело причиной избыток гормона роста из-за повышенной и не сбалансированной тестостероном функции гипофиза. Голоса у кастратов потому и не ломались, что хрящи у них не костенели, как у мужчин при возмужании, но из-за этих мягких хрящей у костей сохранялась способность удлиняться.

Что до якобы характерного для кастратов долгожительства, нет оснований считать его, как пытаются некоторые, результатом оскопления. Сама по себе операция не продлевала жизнь певцов, и такая иллюзия возникает лишь потому, что иным из них удалось прожить долгую — по меркам того времени — жизнь.

И наконец, в музыкальных трактатах XVIII и XIX веков встречается ещё одно наблюдение, на сей раз психологическое: по общему мнению, кастрация вызывала неврастению, порой развивавшуюся в недуг, который в наше время назвали бы де-

---

<sup>1</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Том II. С. 318.



прессивным психозом. Тут нужно отметить, что клиника не подтверждает возможности подобных последствий операции, зато достаточно очевидно, что к таким проявлениям легко могли приводить вторичные факторы, обусловленные социальным положением кастрата. Хорошо известно, что артист, хотя бы и обожаемый публикой, всегда одинок и что многие звезды театра и кино именно после самых больших успехов испытывали глубокий душевный упадок — а ведь кастраты могли порой ещё и сожалеть, что их эмоциональный опыт слишком отличается от опыта всех прочих людей. Вдобавок многие из них доживали жизнь в полном одиночестве, без детей, которые могли бы утешить их в старческих горестях. В общем, у них хватало поводов для мрачного расположения духа, которое чуть позже, в XIX веке стало совершенно безосновательно восприниматься как ненависть к роду человеческому, панический страх смерти, деспотичность и эгоизм.

## Развитие голоса

После кастрации голос мальчика не мутировал, то есть не становился октавой ниже, как у других подростков, а оставался, так сказать, «высоким», полудетским — полуженским, и мог быть затем поставлен в промежутке между альтом и сопрано. Иногда в течение жизни голос менялся, превращаясь из сопрано в альт или наоборот: скажем, Пистокки и Николино приобрели контральто соответственно в двадцать и двадцать семь лет, а Гваданьи, напротив, в сорок пять из контральто перешёл в сопрано.

Главными особенностями кастратов были форма и положение гортани. У мальчиков гортань после мутации опускается, и даже у девочек при созревании в какой-то степени происходит то же самое, что отражается на тембре голоса. У кастратов опущения гортани не происходит, то есть связки у них не удаляются от резонирующей



полости, что и придаёт их голосам столь необычную чистоту и звонкость и способствует гармоничности звучания. По своей костной структуре такая гортань больше похожа на женскую как по размеру, так и по отсутствию создаваемой адамовым яблоком кривизны. Тембр тоже был женский, так что некоторые партии сопранисты и певицы могли исполнять с равным успехом: например, партию Ринальдо у Генделя одинаково исполняли, и кастраты Николино и Бернакки, и певицы-сопрано Барбье и Вико. Но при всём том гортань кастрата сохраняла положение, форму и пластичность детской гортани, и к удвоенным преимуществам такой «гибридной глотки» добавлялась присущая только кастратам замечательная сила голосовых связок, развивавшаяся благодаря усердным — от четырёх до шести часов ежедневно! — многолетним упражнениям. И наконец, кастрация приводила к значительному развитию грудной клетки, приобретавшей несколько округлённые очертания и превращавшейся в мощный резонатор, что придавало голосу многих кастратов силу, какой не было у фальцетов. Совершенно безосновательно, однако, часто высказываемое предположение, будто кастраты по природе своей имели огромный объём лёгких и, стало быть, чуть ли не неисчерпаемый «запас воздуха». Это предположение подтверждалось редкостной способностью некоторых певцов (например, Фаринелли) делать при пении долгие, почти в минуту, интервалы между вдохом и выдохом, но на самом деле этот эффект обеспечивался лишь чрезвычайно упорной работой над техникой дыхания, что и позволяло наиболее одарённым артистам достигать замечательных результатов. В общем, голос кастрата отличался от обычного мужского голоса нежностью, гибкостью и высотой, а от обычного женского — звонкостью, мягкостью и силой, и при этом благодаря развитой мускулатуре, технике и экспрессии превосходил детский голос. В этом смысле кастрат — сразу мужчина, женщина и ребёнок — являл собою воплощённое и отфильтрованное бесполостью триединство, и на современников, которые конечно же доброжелательнее большинства сегодняшней публики относились к разного рода ухищрениям, голос его обычно производил впечатление возвышенное и вместе с тем чувственное. А так как голос этот был своеобразным мостом между мужским и женским голосами, его легко было определить, как «ангельский» или



«небесный» — именно эти определения к нему обычно и применялись. В народном сознании кастраты были похожи на ангелов буквально во всём — недаром в неаполитанских консерваториях юных евнухов для бодрствования у детских гробов наряжали ангелочками. Эта же тенденция наблюдалась и в формировании эстетических идеалов эпохи: в качестве объектов любования и обожания кастраты — не за поведение, но единственно за голос! — всё более и более ассоциировались с сонмом поющих ангелов, постепенно превращаясь в воплощение чистоты и невинности. Благодаря всё тому же голосу, словно нарушающему земные законы, в церкви кастраты создавали особую и небывалую связь между Богом, музыкой и человечеством — кому не приходило на ум слово «ангельские» при звуках «Miserere» Аллегри, написанного кастратом и для кастратов? И наконец, разве не кастраты сделали самым ярким выражением барочного искусства, одной из главных символических фигур которого и в скульптуре, и в живописи, и в музыке был именно ангел?





## Глава 2

# Происхождение и вербовка

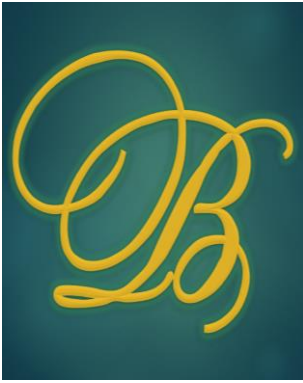


*Среди итальянских отцов находятся  
варвары, жертвующие природой ради ко-  
рысти и подвергающие своих сыновей  
этой операции.*

*Мари-Мари Рицо*







плоть до XVI века кастрация в Италии совершалась редко и лишь по сугубо медицинским показаниям, но уже в первой половине XVII века эта практика повсеместно приобрела самое широкое распространение, достигнув своего пика в XVIII веке, когда по бесконтрольности превратилась в некое подобие лесного пожара. Трудно кого-либо в этом винить: ведь никто не

требовал кастрации, но никто и не пропагандировал её в качестве элемента какой-либо доктрины. Вернее будет сказать, что то была мода, возникшая в папской капелле и постепенно — через школы, где обучали певчих, — захватившая все итальянские церкви и соборы. Клемент Восьмого, как мы видели, сопранисты очаровали сразу, так что он разрешил кастрацию, пусть только *ad honorem Dei* — «ради славы Господней». Извинением тут служили слова из Послания апостола Павла: «Жены ваши в церквах да молчат, ибо не позволено им говорить» (1 Кор 14, 34) — излишне пояснять, что отсюда вовсе не следует, будто церковным хорам, которым прежде вполне хватало мужчин и мальчиков, непременно требуются евнухи!

Едва первых кастратов слышали сначала в Риме и затем в других больших городах, они вызвали у публики такой восторг, что в Неаполитанском королевстве ответом на ажиотажный спрос явилось дозволение всякому поселянину, имеющему не менее четырёх сыновей, кастрировать одного из них ради Церкви. Другим — пусть косвенным — поощрением кастрации оказались эдикты Иннокентия Одиннадцатого и нескольких его преемников, воспрещавшие допускать женщин на сцену в городах папской области. А так как из этого следовало, что женские роли должны играть мужчины, все импресарио скоро поняли, насколько удобнее — и в вокальном и в сценическом отношении — поручать эти роли кастратам, а не фальцетам, как было принято раньше, и тем более не мальчикам, слишком юным, чтобы правдиво передать столь важные для барочной музыки *affetti* — сильные и страстные чувства. И наконец, общее восхищение уже самыми первыми выдающимися кастратами (не говоря о явив-



шихся позднее Фаринелли и Кафарелли) было для отцов лишним поводом пожертвовать одним из сыновей «ради его же блага». Какой отец остался бы равнодушен при виде восторженных толп, буквально ломившихся в двери собора, где пел Лорето Виттори, один из первых «священных чудовищ»? И какой отец не размечтался бы при чтении хвалебных строк, в которых Анджелини Бонтемпи пылко превозносил кастрата Бальгазаре Ферри, утверждая, что тот «был сокровищем гармонии и усладой королей», что голос у него «несравненный и ангельский», что талант его «совершеннейший из даров небесных», что он умел «устаами своими смирять духов» и что «смерть пришла за ним лишь потому, что, глухая, не могла внимать песням его»?<sup>1</sup> Даже с поправкой на поэтические преувеличения и стилистические излишества этой (приведённой со значительными сокращениями) цитаты, невозможно не быть тронутым чувствами автора, каждое слово которого согрето восторженным воспоминанием о покойном артисте.

## Географическое и социальное происхождение

Понять поведение родителей нетрудно: они находились под впечатлением триумфа великих кастратов, они были всецело под влиянием авторитета Церкви, они видели в кастрации способ избавить сына от плебейского положения, а главное, от нищеты, в которой прозябала семья. Кастрация должна была обеспечить мальчику отличную карьеру, богатство и почёт. Наверняка родители надеялись, что через несколько лет в случае успеха им тоже перепадут некие блага, но эта приманка была заведомо ложной — взрослые кастраты всегда держались с родителями недоверчиво и отчуждённо, и это было вполне объяснимо: почти все они происходили из весьма скромных семейств, руководствовавшихся не только мечтами о блестящих перспективах, но и сознанием, что если отдать одного из сыновей в консерваторию, одним ртом

---

<sup>1</sup> Анджелини Бонтемпи. История музыки. С. 111



будет меньше — и в нищих деревнях на юге Италии второе было едва ли не важнее. Знатные семейства от таких проблем были далеки и больше заботились, чтобы сын продолжил род либо занял высокое положение в церковной иерархии.

Итак, почти все кастраты были низкого происхождения, и только Фаринелли родился в семье апулийских дворян — пусть не слишком старинной и совсем небогатой, но всё-таки его отец, Сальваторе, умерший вскоре после кастрации Карло, был между 1706 и 1709 годами губернатором Маратеа и Чистернино<sup>1</sup>. Некоторые кастраты происходили из музыкальных семейств: скажем, отец Пистокки был скрипачом в кафедральном соборе в Болонье, отец Маркези — трубачом, отец Априле — нотариусом, но пел в церковном хоре. Своеобразный рекорд в истории музыки поставила в XVII веке семья Мелани. У старшего Мелани, служившего звонарём в кафедральном соборе в Пистойе<sup>2</sup>, было семеро сыновей, и все сделали музыкальную карьеру: первенец наследовал отцовское место, ещё двое стали композиторами, а остальные четверо — кастратами, а так как их кузены Доменико и Никколо тоже были кастратами, в одном поколении семьи Мелани насчитывалось сразу шесть кастратов! Удивительная статистика, однако она правдиво отражает социомузыкальный контекст эпохи. Остальные виртуозы были из крестьянских семей, и никакими сведениями об их ранних годах мы не располагаем.

Что до географии происхождения кастратов, она вовсе не ограничивалась ни Апулией, как предполагалось раньше, ни даже югом. Подсчёты показывают, что из сорока великих кастратов XVII и XVIII веков семнадцать, то есть 42 %, были из папских областей; шестеро из Марке<sup>3</sup>, двое из Лацио<sup>4</sup>, трое из Умбрии<sup>5</sup> и трое из Эмилии<sup>6</sup>. Из оставшихся двадцати двух девять (22 %) были уроженцами Неаполитанского королевства, семеро (18 %) из Тосканы<sup>7</sup> и ещё семеро (тоже 18 %) из Ломбардии<sup>8,9</sup>. Столь

<sup>1</sup> Местечки на юге Неаполитанского королевства.

<sup>2</sup> Городок близ Флоренции, вверх по течению Арно.

<sup>3</sup> Восточная (адриатическая) часть папской области.

<sup>4</sup> Область Италии, где находится Рим.

<sup>5</sup> Область Перуджи, в центральной Италии.

<sup>6</sup> На севере папской области.

<sup>7</sup> К северу от Рима, главный город Флоренция.

<sup>8</sup> На севере, главный город Милан.

<sup>9</sup> Названия городов были переименованы согласно Википедии и туристическим справочникам. Ред.



значительный перевес уроженцев папской области явно объясняется тем, что именно там в XVII веке, поначалу в капеллах, возникла мода на кастратов. В Неаполитанском королевстве Апулия произвела больше кастратов, чем Неаполь и Палермо, причём Апулии принадлежит честь быть родиной не только знаменитого Априле, но и двух величайших певцов XVIII века, Фаринелли и Кафарелли. А если бы в те времена существовала «Книга рекордов», в ней наверняка значилась бы деревушка Арпино в Лацио, так как там родились кастраты Жицциелло, Филиппо Седоти, Джузеппе Седоти, Косса и Квадрини, а также Анджелина Спердути, за своё пение получившая прозвище *La Celestina* — «Небесная». То, что у стольких певцов была общая родина, наверняка объясняется (как и в других подобных случаях) наличием в этой деревне способного и энергичного *maestro di musica*, умевшего отбирать из своих учеников или просто из знакомых детей тех, кто лучше всего подходил для музыкальной и, в частности, вокальной карьеры.

## Путь к кастрации

Почти все певцы оказывались кастрированы в результате одного и того же развития событий. Сначала церковный регент или органист находил у мальчика не рядовые музыкальные способности и — с согласия родителей — приступал к его обучению, зачастую весьма примитивному, если только отец не брал издержки на себя. То был поворотный момент в жизни мальчика: если у него обнаруживались примечательные вокальные данные, это обычно приводило к немедленной ранней кастрации, так как музыка и карьера оказывались важнее любых моральных соображений. Правда, в таком случае следовало заручиться согласием родителей, что иногда бывало чистой формальностью, а иногда непреодолимым препятствием.

Типичным тому примером служит судьба юного Кафарелли. Гаэтано Маджорано (таково было его настоящее имя) родился в крестьянской семье в Битонто, близ



Бари<sup>1</sup>. Его необычайное влечение к музыке, и в частности к церковному пению, расходилось с намерениями отца, не видевшего для сына иного будущего, кроме работы на земле. Гаэтано был замечен музыкантом Кафаро, вскоре нашедшим у него многообещающие вокальные данные: маэстро постарался убедить родителей мальчика, что его кастрация пойдёт на пользу всей семье, и преуспел — Гаэтано был кастрирован в Норчии<sup>2</sup> и вернулся в Бари, чтобы продолжить занятия с Кафаро. Учитель сделал всё возможное для развития голоса, позднее с течением лет уже не изменявшегося. Необычайная одарённость мальчика и его успехи побудили благородного и скромного Кафаро передать ученика лучшему из всех учителей, гениальному неаполитанцу Порпора. Позднее юноша, как и многие другие певцы, выказал первому учителю больше благодарности, чем отцу с матерью, и решил в его честь называться Кафарелли.

Эта история, сама по себе обычная, требует некоторых пояснений. Даже самых упрямых родителей можно было переубедить доводами куда более реальными, чем надежда на деньги и почести. Постепенно возник самый настоящий рынок, правила которого гарантировали семье кастрата долю в его будущих доходах. Архивные документы свидетельствуют, что в римском театре Балле такие гарантии давались родителям, ещё только намеревавшимся извлечь прибыль из таланта своего отпрыска. Впрочем, не все родители были жадны до денег — некоторых куда больше привлекало, что судьба сына сложится благоприятнее, чем назначено его скромным происхождением.

Предполагалось, что кастрация производится над мальчиками не моложе семи лет и только над теми, кто сам того просит. Все это было удобным лицемерием. Шарль де Бросс пишет, что соблюдения подобных условий требовала полиция, «чтобы сделать свою терпимость чуть менее нетерпимой»<sup>3</sup>. Нетрудно вообразить, чего стоила просьба семи или восьмилетнего ребёнка, побуждаемого родителями согласиться на операцию, физические и психологические последствия которой представить себе он

---

<sup>1</sup> В Апулии.

<sup>2</sup> В Умбрии.

<sup>3</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Том II. С. 318.



был не в состоянии, — а с другой стороны, «психологически подготовленному» ребёнку могла казаться весьма привлекательной блестящая театральная жизнь «полу-богов», о чьих подвигах ему столько рассказали. Юный Антонио Банньери, воспитанный при французском дворе в начале царствования Людовика Четырнадцатого, буквально требовал, чтобы его кастрировали и так сохранили его замечательный голос, более того, он ухитрился самостоятельно (правда, с помощью родственника-хирурга) сговориться об операции. В один прекрасный день король узнал об этой истории, пришёл в ярость и вызвал певца, чтобы выяснить, кто решился на подобное преступление. Банньери умолял не заставлять его выдавать имя, на что Людовик ответил: «Ты прав, иначе мне придётся его повесить, потому что только так я поступлю с первым, кто дерзнёт совершить подобное»<sup>1</sup>. Известно также, что Луиджи Маркези, страстно увлечённый музыкальными занятиями и поддерживаемый советами учителя, настойчиво и вопреки желанию родителей требовал, чтобы его кастрировали, и такая настойчивость оказалась обоснованной, ибо он стал одним из величайших певцов конца XVIII века.

Однако официальной просьбы мальчика и неофициальной просьбы родителей было недостаточно: очень немногие семьи признавались, что кастрировали сына, чтобы сделать из него певца, — у них, как правило, находился для кастрации ещё какой-нибудь повод, позволявший не чувствовать себя слишком виноватыми ни перед собой, ни перед соседями, ни перед мальчиком, когда тот повзрослеет. Это было ещё одно лицемерие — нуждаться в кастратах, использовать кастратов, но не нести ответственности за кастрацию. Медицинская необходимость служила извинением также и исполнителю операции, знавшему, что его могут отлучить от Церкви, если уличат в оскотлении без серьёзного повода. А поводом в результате могло быть что угодно: природный изъян, падение с лошади, неудачный укус животного, неудачный удар кого-то из детей. Из некоторых замечаний взрослых кастратов, относившихся к родителям весьма неприязненно, ясно, что они в своё время не понимали,

---

<sup>1</sup> Ж. Бенжамен де Лабурд. Очерк о старинной и современной музыке (1780). Том III. С. 494.



зачем им сделана операция, и вынуждены были довольствоваться обычными объяснениями старших, что это, мол, из-за болезни или из-за несчастного случая, а многие и того не знали, ибо совершенно теряли связь с родственниками, которые были далеко и с которыми они помногу лет не виделись.

Характерно в этом смысле поведение Доменико Мустафы, певшего в папской капелле в XIX веке и так никогда и не узнавшего, зачем его кастрировали. По официальной версии, в раннем детстве он остался один в поле, где свинья якобы очень сильно покусала его половые органы, но кое-кто, возможно кто-то родственников, уверял его, что операция оказалась необходима из-за их врождённой деформации. Как ни удобны оба объяснения, мы до сих пор сочувствуем Мустафе, зная, что всю жизнь он страдал из-за посещавших его время от времени сомнений: как и многие другие кастраты, он мучился вопросом, не собственной ли выгоды ради подвергнул его операции родной отец. Такие мысли приходили ему в голову всё чаще, неизменно вызывая приступ ярости. Однажды, когда он сидел за столом с друзьями, кто-то из гостей бестактно упомянул о его физическом «несовершенстве», и Мустафа тут же схватил нож, воскликнув; «Если бы я, наверное, знал, что отец сам меня обкорнал, я бы прямо сейчас зарезал его вот этим самым ножом!».

Необходимость отыскивать юных кастратов по всей Италии приводила к неожиданным и забавным происшествиям. Такова, например, история пажа, служившего у французского поэта, композитора и лютниста Шарля д'Ассуси. Путешествуя по северу Италии, тот получил приглашение посетить мантуанского герцога Карла Третьего, покровителя искусств и большого меломана, и тогда-то сопровождавший его паж по имени Пьер-Валентен совершенно покорила герцога красотой своего голоса. Сам д'Ассуси признавал, что этот паж — «лжец, сорванец и выпивоха, но голос имеет несравненный». Итак, три месяца спустя Карл Третий послал своих людей забрать мальчика у хозяина и отправить в Венецию, чтобы там его кастрировали под надзором аббата Гримани-Калегри, бывшего — вместе с двумя своими братьями — содиректором театра святого Иоанна и Павла. Д'Ассуси изо всех сил старался заступиться за пажа, но тщетно. Снова они встретились лишь через шесть лет, в Неаполе, уже



после смерти герцога. К тому времени Пьер-Валентен был переименован в Валентино и успел прославиться как певец по всей Италии, но успех ударил ему в голову: капризный и неблагодарный, он разорил бывшего хозяина, отняв у того остатки денег, и бежал, но являться во Францию более не решался.

О местах, где совершалась кастрация, много спорят и часто заблуждаются. Для начала следует отчётливо уяснить, что Неаполь, справедливо воспринимаемый как столица кастратов, вовсе не был, как предполагали иные путешественники, также и столицей кастрации. Древняя Партенопея могла создавать такую иллюзию просто потому, что содержала четыре самых больших «заповедника» кастратов — четыре консерватории. Известно, что мальчики прибывали туда из всех областей Италии со всем детьми, однако из этого вовсе не следует, что там их и кастрировали. Тогда действительно было принято привозить одарённого ребёнка в неаполитанскую или иную известную школу на прослушивание к одному из ведущих хормейстеров, но тот бывал очень осторожен в приговоре, стараясь не высказываться о способностях мальчика чересчур восторженно или чересчур неодобрительно и определённо воздерживаясь рекомендовать кастрацию, — а после прослушивания родители и учителя возвращались вместе с мальчиком домой.

Вероятно, в Италии мальчика можно было кастрировать практически всюду, но чаще всего это делалось в Милане, Венеции, Болонье, Флоренции, Лукке<sup>1</sup>, Норчии, Риме, Неаполе и Лечче<sup>2</sup>. Все эти места были хорошо известны, хотя операции проводились почти тайно и уж во всяком случае не рекламировались. Как пишет в самой цитируемой главе своей книги доктор Чарльз Бёрни, «путешествуя по Италии, я не раз пытался разузнать, в какой город лучше обратиться для кастрации будущего певца, но так и не сумел добиться точного и удовлетворительного ответа: из Милана меня посылали в Венецию, из Венеции в Болонью, в Болонье всё отрицали и винули Флоренцию, во Флоренции ссылались на Рим, а в Риме на Неаполь... Итальянцы так стыдятся этого занятия, что каждая область взваливает вину на другую»<sup>3</sup>. Вот одна

---

<sup>1</sup> В Тоскане.

<sup>2</sup> В Апулии.

<sup>3</sup> Ч. Бёрни. Современное состояние музыки во Франции и Италии. С. 188.





из причин, почему кажется столь невероятным, чтобы какие-то заведения могли прямо на вывеске гордо объявлять всему свету, что, мол, «кастрируем дёшево» или «здесь исправляют мальчиков».

Доктор Бёрни не упоминает Норчию, городок в Умбрии, километрах в семидесяти от Ассизи, хотя там несомненно была столица кастрации, даже если многие поэты и наблюдатели преувеличивали её значение. В XVI веке Норчия славилась кастрацией свиней и производством одного из первых клейких пластырей, и этого оказалось довольно, чтобы считаться чуть ли не главным центром кастрации, хотя на деле то был всего лишь один из многих центров. Собственно говоря, *porcino* по-итальянски означает «кастрирующий домашних животных», но без сомнения эти хирурги кастрировали также и мальчиков, среди которых был сам Кафарелли. Были ли лекари в Умбрии искуснее прочих? Кальцабиджи в своей «Луллиаде», говоря о присущем французам отвращении к кастрации, держится иного мнения, так как в заключение добавляет: «Во Франции кастрация не применяется, хотя превосходные французские хирурги сделали бы эту операцию лучше и безопаснее, чем итальянские мясники в Норчии»<sup>1</sup>.

Самым знаменитым центром была, разумеется, Болонья: искуснейших хирургов там можно было найти в таком множестве, что позднее, в XVIII веке, их при необходимости возили к иностранным дворам — так, в 1752 году двое были вызваны ко двору герцога Вюртембергского, чтобы кастрировать пятьдесят или более мальчиков — почти исключительно немецких, а два десятилетия спустя при том же дворе видели ещё двоих болонцев, покамест другие их земляки оказывали сходные услуги курфюрсту<sup>2</sup> Саксонии. В архиве флорентийской больницы Санта-Мария Нова сохранились документы о кастрациях, проделанных около 1715 года врачом по имени Антонио Сантарелли, а также сведения о расценках: операция с последующим содержанием в больнице стоила двадцать четыре экю, если ведущий хирург оперировал сам, и восемнадцать, если он доверял дело помощнику, — то и другое по тем временам довольно

<sup>1</sup> Цит. по: А. Дж. Брагалья. О «кастрированных певцах». 1959.

<sup>2</sup> Так назывались германские принцы, имевшие право избирать императора Священной Римской империи.



дорого. И наконец, как мы узнаем из документов, в больнице была палата на восемь коек, специально для мальчиков, только что перенёсших операцию.

## Дорога в консерваторию

После операции, когда все связанные с нею опасности оставались в прошлом, и мальчик выздоравливал, наступало время начать серьёзные и трудоёмкие занятия, призванные превратить ничего ещё не умеющего ребёнка в несравненного артиста, — по крайней мере, на это надеялись все родители и опекуны, отлично сознавая, что сделанный ими необратимый шаг никаких гарантий мальчику не даёт. Кастрация была похожа на лотерею, а в лотерее мало кто выигрывает: счастливых победителей восторженно встречали сильные мира сего, а тем временем другие, после операции не преуспевшие, не имели иных перспектив, кроме как грустно пристроиться в церковный хор какого-нибудь захолустного аббатства. Голоса у кастратов иногда бывали просто ужасные, резкие и дребезжащие, — это о них композитор Паиззелло говорил, что их кастрировали «в дурную погоду».

У родителей и учителей было теперь несколько возможностей. Прежде всего можно было отдать мальчика вербовщикам, которые по поручению итальянских и иностранных монархов и вельмож ходили по деревням. Не только Неаполь и Рим были тогда блистательными музыкальными столицами, при каждом дворе высматривали юных кастратов, чтобы выучить их и превратить в драгоценнейшие сокровища будуара или капеллы: Турин, Милан, Парма, Модена, Мантуя и Флоренция — все состязались тогда за первенство в искусствах. Вдобавок по стране ходили посланцы иностранных дворов, чтобы завербовать певцов, которых дома найти было нельзя, — немец Немайц сравнивал Италию со складом, откуда каждый тащит к себе нужное количество музыкантов и виртуозов. Курфюрсты Пфальцский, Баварский и Саксонский, прусский король, герцог Вюртембергский — все они содержали роскошные



дворы, где важная роль была отведена музыке. Даже русский царь<sup>1</sup> поглядывал на Италию и однажды послал туда графа Петра Голицына с поручением найти и завербовать молодых итальянских певцов. Увы, затея провалилась: никто не желал покидать ласковые тосканские холмы ради морозных невских берегов. Тут, однако, Голицын вдруг получил письмо от Козимо Третьего Медичи, рекомендовавшего ему среди прочих юного Филиппе Балатри — «уже двуполого, то есть сопраниста». Герцог Тосканский признавал, что голос юного кастрата не вызывает пока особых восторгов, но через несколько лет учения он, мол, наверняка понравится царю. Затем Козимо Третий сделал всё возможное, чтобы заручиться согласием Балатри-отца, и согласие это получил, так как несомненно использовал для пущей убедительности немалые деньги.

Была у семьи и другая возможность — заключить соглашение с посредником, который возьмётся пристроить мальчика либо в музыкальную школу, к одному из ведущих учителей, либо в дом какого-нибудь высокопоставленного покровителя. В середине XVII века, например, таким покровителем был кардинал Гонзага, собиравший у себя маленьких певцов, называвшихся в Италии *puttini castrati* — «кастраты-ангелочки», — а помогал ему в этом деле более опытный кастрат. Проезжая по Тоскане, шведский путешественник Грослей узнал о настоящей тайной торговле, раскинувшей свои сети по всей Италии. Вот что он пишет: «Об этом странном товаре нам стало известно во Флоренции, хотя уяснить подробности предприятия мы тогда не могли. Хозяин нашей гостиницы уехал в Рим с юношей, коего с детства готовил к музыкальной карьере, доставив ему необходимое для оной образование, хотя не прежде, чем вынудил подвергнуться принятой в таких случаях операции. Взял ли он мальчика из приюта для подкидышей, соблюдая все правила, установленные подобными заведениями, когда оттуда забирают воспитанника — сироту или незаконно-рожденного? Купил ли он его у родителей? Намеревался ли он в Риме его продать или только пристроить к месту, пусть с условием, что получит долю в прибыли, включая возмещение прежних издержек и, в частности, страховую премию? Нам этого

---

<sup>1</sup> Петр Первый.



узнать не удалось, однако и узанного было довольно, чтобы подивиться, что в христианской стране существует этот род торговли»<sup>1</sup>.

В Неаполитанском королевстве занимавшийся кастрацией цирюльник, даже если жил в деревне или в маленьком городке, обычно имел постоянную договорённость с одним из столичных коллег, через которого содействовал поступлению мальчиков в знаменитые консерватории, — вот так провинциал находил спрос на свой товар, столичный посредник получал комиссионные, и в итоге всем что-нибудь перепадало.

Подобно многим другим, великий кастрат Маттео Сассано (Маттеуччо) прошёл через искусно организованную сеть, связывавшую неаполитанских фигаро с их товарищами в Апулии, Абруццо<sup>2</sup> и даже в папской области. В данном случае местный цирюльник, уроженец Фоджи, был в одной команде с неким Алессандро ди Лигуоро из Базиликате, державшим торговлю за дворцом Нунция — неподалёку от Виа Толедо, главной городской артерии Неаполя. Ди Лигуоро действовал по поручению Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо<sup>3</sup>, получая от церковного начальства все необходимые разрешения, а также деньги для покрытия издержек. Позднее он и сам ездил в Апулию искать мальчиков либо уже кастрированных, либо ещё более или менее пригодных для кастрации. По счастью, этот неаполитанский цирюльник оказался не просто перекупщиком, преследующим лишь корыстные интересы: все годы учения Маттео он оставался для него учителем, опекуном и чуть ли не отцом, всегда готовым морально и материально поддержать сначала мальчика и затем подростка, чьему поступлению в консерваторию сам же и содействовал. Маттеуччо долгое время сохранял со своим покровителем дружеские отношения, а как-то раз даже попросил его о не совсем обычной услуге — об этом будет рассказано позднее.

Наконец, у родителей была возможность, теоретически самая простая, обратиться с просьбой прямо к директору одной из консерваторий. Однако написать-то

---

<sup>1</sup> П. Ж. Грослей. Наблюдения за Италией и её жителями. Том III. С. 427.

<sup>2</sup> Область на севере Неаполитанского королевства.

<sup>3</sup> В переводе Рабинович — консерватория «Нищих Христовых» (Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo), однако в русском языке отсутствует закреплённый перевод названия консерватории, и, скорее всего, будет дано без перевода. В данном издании даётся в русской транскрипции: Консерватория Повери-ди-Джезу-Кристо. Ред.



было просто, а вот добиться своего — куда труднее, потому что при приёме предпочтение отдавалось сиротам либо детям из беднейших семей. Чуть легче было сыновьям богатых родителей, так как их могли принять платными воспитанниками, *convittori*.

По действовавшим в консерваториях правилам любой соискатель обязан был «смирненно» объяснить своё желание быть принятым, но и этого было мало чтобы добиться желательного решения, он должен был ещё и изобразить себя в сколь можно более жалком свете, представив доказательства своей нищеты. Тут у малолетних кастратов сохранялось перед другими детьми известное преимущество: они были дефицитным товаром, без которого не могла и не хотела обходиться ни одна консерватория — поэтому, например, в постановлении консерватории Санта-Мария-де-Лорето от 17 января 1771 года можно прочесть, что «ввиду отсутствия в консерватории сопранистов надлежит принять \*\*\*, взяв с него обязательство служить шесть лет»<sup>1</sup>. В XVII веке неаполитанские школы не всегда могли удовлетворить растущий из-за всеобщего увлечения кастратами ажиотажный спрос, так что приходилось привозить маленьких сопранистов из Рима, Лукки и Фоджи<sup>2</sup> и даже оплачивать им дорожные расходы.

Чтобы быть допущенным к обучению, мальчик должен был отвечать несколькими требованиями: достигнуть по крайней мере семилетнего возраста, дать обязательство провести в школе не менее шести месяцев, не страдать никакими инфекционными заболеваниями и, наконец, быть крещёным. Возрастное ограничение в XVIII веке было усилено во избежание чрезмерного роста числа учеников: так, в 1730 году в консерваторию Санта-Мария-де-Лорето принимали лишь с двенадцати лет.

В архиве Неаполитанской консерватории хранится много прошений малолетних кастратов о приёме в школу, и сегодня эти письма кажутся очень трогательными. Вот, например, начало одного из них: «Джованни Франческо Пеллегрини, кастриро-

---

<sup>1</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. Постановления консерватории Санта-Мария-де-Лорето. Т. 167.

<sup>2</sup> На востоке Апулии.



ванный и поющий контральто, смиренный слуга Вашего Сиятельства, смиренно вопрошает, возможно ли ему, прибыв из Лукки ради совершенствования в музыкальном искусстве, поступить по своему желанию в Королевскую Консерваторию Пьетадеи-Туркини...»<sup>1</sup>. А вот ещё пример: «Джузеппе Джулиано де ла Терра де ла Каstellучча смиренно преклоняет колена перед Вашим Сиятельством, умоляя явить милость и допустить его учиться в Королевской Консерватории Санта-Мария-де-Лорето, ибо он внучок, поёт сопрано и обязуется оставаться в Консерватории в течение десяти лет»<sup>2</sup>.

Ещё трогательнее писанное в 1751 году письмо одиннадцатилетнего кастрата, который, видимо, не особенно интересуется музыкой, но объясняет, что «оказался евнухом» и просто не знает, кем ему теперь быть, если не певцом. Был ли он принят, в документе не значится.

В каждом таком письме чаще всего имеется приписка от одного из директоров с просьбой к хормейстеру послушать и проверить соискателя, а затем доложить о результате. Под этой припиской обычно имеется ещё одна, с отчётом хормейстера. Так, на прошении упомянутого выше Джузеппе Джулиано маэстро Галло пишет: «Исполняя распоряжение Вашего Сиятельства, я проверил названного просителя и нашёл, что голос у него превосходный, сопрано, а, следовательно, он имеет талант и, надеюсь, желание петь хорошо»<sup>3</sup>.

Во многих письмах говорится о «сироте без средств к существованию» десяти или одиннадцати лет от роду или описывается бедность семьи: отец умер, братьев и сестёр много, мать нуждается. Иногда отец соискателя сам обращался к королю, чтобы тот вмешался и помог. Очень характерен в этом смысле приводимый ниже отрывок одного из таких писем, хотя в нём и не сказано, идёт ли речь о кастрате. Итак, отец описывает сына: «Карло ди Лео, двенадцати лет от роду, редкостно даровитый, о чём свидетельствуют наставники в городе, где он учился словесности, но по природе

---

<sup>1</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. XIII.7.18 (5).

<sup>2</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. XIII.7.18 (10).

<sup>3</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. XIII.7.18 (10).



своей более склонный к музыке, а потому готовый со временем стать законопослушным жителем столицы и хорошим учителем. Поелику бедный проситель, пишущий эти строки, обременён семейством и не способен поддерживать сына, покуда тот учится и занимается музыкой, он не видит для себя иного выхода, кроме как воззвать к природному милосердию Вашего Величества...»<sup>1</sup>.

Полученный из консерватории положительный ответ означал, что пройдена важная ступень — теперь ученику следовало хорошо себя проявить и, главное, многие годы выдерживать двойное бремя интенсивного преподавания и железной дисциплины.



---

<sup>1</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. XIII.7.18 (31).





## Глава 3

# Воспитание певца



*Марко и Мелань произвѣи не-  
отличных певцов, равно славных красотою  
голоса и совершенством игры.*

*Адам де Сер-Мори*







пакканатоли<sup>1</sup> на Пьяцца деи Джероломини напротив церкви того же названия — ни посетитель, любящий Неаполь, ни музыковед, ищущий в былой столице остатки барокко, не могут не испытать душевного трепета, сворачивая влево от часовни и входя в украшенную гербом и латинской надписью дверь. Миновав коридор, вошедший окажется в средоточии уже не существующей Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо — в квадратном дворе с единственной пальмой посередине, окружённом двух- и трёхэтажными постройками, в которых некогда располагались спальни и классы юных учеников. Теперь там ночлежка.

Всякий, кто посещает это напоённое историей место, может вообразить, как чистые и нежные голоса кастратов доносятся из окон второго этажа, мешаясь с какофонией самых разных инструментов, на которых другие почти бок о бок играют тем временем на первом этаже — и как Гаэтано или Франческо Дуранте пересекают двор, чтобы присоединиться к ученикам... Так Неаполь на миг возвращает нам мимолётные образы блистательного прошлого.

## Неаполитанские консерватории

Появление этих школ тесно связано с прискорбным положением городской бедноты в конце XVI века. Часть городского населения жила тогда в столь чудовищных условиях, что благотворители вынуждены были прибегать к весьма масштабным мерам, хотя поначалу музыка к благотворительности отношения не имела. Самые старые документы, связанные с основанием консерватории Санта-Мария-де-Лорето, датируются 1537 годом, чуть позже являются ещё три школы: в 1584 году консерватория Пьета-деи-Туркини, в 1589-м — Консерватория Повери-ди-Джезу-Кристо и,

---

<sup>1</sup> Спакканатоли — самая старая улица Неаполя, основанная ещё древними римлянами. Ред.



наконец, около 1600-го — консерватория Сант-Онофрио-а-Капуана.<sup>1</sup> Все четыре были задуманы, прежде всего, как учебные заведения, в которых можно приютить и выучить сирот и детей из беднейших семейств. Вторая половина XVI века была для неаполитанцев непрекращающимся бедствием: непомерные требования испанского правительства, разорительные налоги, гнёт откупщиков, да ещё и неурожайные годы, повторяющиеся эпидемии чумы, извержения Везувия, войны — в итоге тысячи семей оказались на грани голодной смерти.

Создание четырёх благотворительных заведений, совпавшее по времени с подъёмом религиозной пропаганды эпохи контрреформации, немного облегчило участь этих несчастных. Как всегда, всё началось с частной инициативы. Основателем школы Санта-Мария-де-Лорето был простой сапожник, имевший в виду организовать нечто вроде профессионального училища. А между тем скромный францисканец добился от церковных властей признания школы Повери-ди-Джезу-Кристо — потому-то эта консерватория оказалась под контролем Церкви, в то время как другие три подчинялись светской администрации сначала испанского вице-короля, затем австрийского вице-короля и, наконец, короля неаполитанского. Общей целью всех этих школ было принять детей, оказавшихся нищими или беспризорными, или сиротами, или без отца, а затем не просто обеспечить их кровом и пропитанием, но и дать им сколь возможно хорошее литературное и религиозное образование. Учителей было немного, и все духовного звания.

Поворотным моментом стала середина XVII века. Небывалый расцвет музыкальной жизни почти во всей Италии в сочетании с недостатком хороших композиторов и певцов для сочинения и исполнения церковной музыки вынудили Неаполь вступить в соперничество с музыкальными учреждениями других городов, тем самым избегая зависимости от них. Вот так четыре сиротских приюта, существовавшие к тому времени уже несколько десятилетий, оказались преобразованы в музыкальные

---

<sup>1</sup> По аналогии с консерваторией Повери-ди-Джезу-Кристо название остальных консерваторий также исправлено согласно данным [Википедии](#). Таким образом, Санта Мария ди Лорето переименована в Санта-Мария-де-Лорето, Пьета деи Туркини — в Пьета-деи-Туркини, Сант-Онофрио в Капуане — в Сант-Онофрио-а-Капуана. Ред.



школы, которым предстояло стать лучшими школами столетия. Новообретённые амбиции этих школ заключались в том, чтобы сохранить, усовершенствовать и передать грядущим поколениям музыкальную традицию: от *conservare*, «сохранять», и родилось тогда в Европе слово «консерватория», навсегда затем вошедшее во все словари.

Первые организационные последствия наступили очень скоро: число учеников и учителей резко возросло, к преподаванию были допущены миряне, а юные кастраты, в соответствии с надолго установившейся модой, сформировали в каждой из школ особые учебные группы — «классы для детей, у которых детей никогда не будет», как выразилась по этому поводу мадам дю Боккаж.

В финансовом отношении консерватории удавалось преуспевать вплоть до начала XVIII века, затем начался постепенный упадок, длившийся до 1743 года, когда закрылась самая выдающаяся из них, Консерватория Повери-ди-Джезу-Кристо. Сначала школы содержались на пожертвования, и ученикам, именовавшимся *figlioli*, «ребята», вменялось в обязанность просить на городских улицах милостыню, протягивая прохожим корзинки; другие такие корзинки были поставлены в церквях для подаяния прихожан. К милостыне добавлялись заработки самих детей, которые были певчими на воскресных службах, в процессиях, на похоронах и при рукоположениях священников, так что в документах различаются «очередные концерты» (*musicì certi*), то есть еженедельные выступления, и «внеочередные концерты» (*musicì incerti*) по случаю какого-нибудь события.

В действующей консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла<sup>1</sup> хранится в настоящее время целая коллекция бухгалтерских книг (*libri maggiori*) всех прежних консерваторий, кроме школы Повери-ди-Джезу-Кристо, чьи книги находятся в резиденции епископа. Из этих документов можно получить подробные сведения о доходах и расходах (*introiti* и *esiti*). Доходы неизменно подразделяются на пять статей: *musiche*, *figlioli angiolini*, *figlioli d'assistenza*, *esequie*, *introiti diversi*, то есть от концертов, от «ангелоч-

---

<sup>1</sup> В переводе Рабинович — консерватория Св. Петра в Маджелле. Исправлено на Сан-Пьетро-а-Майелла по аналогии с Повери-ди-Джезу-Кристо. Ред.



ков», от служек, от похорон и «разное». Вторая статья самая интересная: она подразумевает двухвековую традицию участия юных учеников, обычно кастратов, сначала в бодрствовании у гробов умерших детей и затем в их похоронах — учеников этих наряжали херувимами, и они приносили хороший доход, так как детская смертность в те времена была высокой.

В XVII веке доход начал расти по всем пяти статьям: бывало, например, что частные лица заключали соглашение с одной из консерваторий, чтобы к ним в домашнюю часовню дважды в неделю присылали детей для пения литаний Богоматери. В документах зафиксированы также все запросы о платных мессах, которые следовало отслужить в консерватории, причём с пояснением, в какой часовне следует служить, в главной или в боковой. Наконец, некоторые приходные книги именуется «наследственными» и сообщают о завещаниях, сделанных богатыми неаполитанцами в пользу консерваторий: нередко завещался даже дом, но с условием, что школа возьмёт на себя заботу о похоронах наследодателя и о том, чтобы отслужить по нему оговорённое количество заупокойных месс. К сожалению, при всех своих доходах консерватории всегда, особенно в XVIII веке, испытывали весьма значительные денежные затруднения. Конечно, приходилось содержать, в зависимости от размера школы, от ста до трёхсот детей, да притом платить учителям и прислуге и хоть как-то ремонтировать помещения — но нельзя забывать также о дурном и неэффективном управлении, из-за которого воспитанникам нередко приходилось жить почти в нищенских условиях. В XVIII веке к долговременному финансовому упадку добавились столь характерные для того времени бунтарские настроения, что в конце концов и привело к постепенному исчезновению консерваторий.



# Внутренний распорядок и повседневная жизнь

Система управления во всех четырёх школах была жёстко иерархической, и те, кто был на вершине пирамиды, наблюдали за ежедневными делами издали, в основном оставляя их на усмотрение ректора. Характерным примером может служить Санта-Мария-де-Лорето, где при президенте, чья почётная должность предполагала почти королевские полномочия, состояли шесть попечителей, деливших между собой управление различными аспектами консерваторского быта: одному были поручены гардероб и ризница, другому — здания и наёмные помещения, третьему — музыкальные и иные занятия, четвёртому — концерты и доходы, пятому — юридическое обеспечение, наконец, шестому — пища и привилегии. Если один из попечителей покидал свою должность, он предлагал три кандидатуры, из которых выбирался его преемник, утверждаемый затем королём.

Эти шестеро попечителей, все миряне, начальствовали над группой директоров, которые обычно были духовного звания и постоянно проживали в консерватории. Главным среди директоров был ректор, за ним вице-ректор, затем управляющий хозяйством (*maestro di casa*), несколько префектов, распорядитель (он отвечал за еду), несколько капелланов и ризничий, и у каждого в подчинении было несколько слуг — все они присматривали за детьми, вернее, за мальчиками, так как только в консерватории Сант-Онофрио был особый дом для воспитанниц, а в других неаполитанских приютах для девочек музыке не учили. Ближе всего к директорам стояли учителя, миряне и духовные, но они были не обязаны жить в консерватории. «Академические» учителя преподавали гуманитарные предметы — грамматику, риторику, богословие и философию; учителя геометрии и естественных наук появились лишь к концу XVIII века. Ещё ниже стояли на служебной лестнице учителя музыки, преподававшие игру на инструментах и подчинявшиеся *maestro di capella*, который отвечал за обучение музыке, подразделявшееся на обучение композиции, пению и гармонии. Иногда у него



бывал помощник. Санта-Мария-де-Лорето очень гордилась, когда сумела взять на место учителя в 1663 году знаменитого Франческо Провенцале, а в 1739 году — самого Никола Порпора. В протоколе от 11 июня 1739 года можно прочитать официальный отчёт о назначении Порпора, «одного из лучших учителей нашего города, стяжавшего известность не только здесь, но и в других городах и даже в других странах»<sup>1</sup>. Чуть позже, 25 апреля 1742 года пришла очередь Франческо Дуранте, ещё одного великого неаполитанского маэстро. Сегодняшний читатель скорее всего не найдёт ничего забавного во множестве правил, регулирующих буквально каждый шаг учеников и учителей, хотя правила эти кое в чём напоминают о суровой дисциплине, господствовавшей в монастырских школах во времена наших родителей и дедов. Попробуем вместе с одним из только что принятых юных кастратов проследовать через весь набор «Правил и статутов» консерватории Пьета-деи-Туркини.

Итак, уже официальное вступление в число учеников являло собой неизменный ритуал. Мальчик исповедовался, причащался и преклонял колена перед алтарём — там был ректор, держащий подрясник и стихарь, которые предстояло носить ученику. После краткой молитвы ректор благословлял одежды, затем все *figlioli* стоя пели «*Veni creator spiritus*» («Снизойди, дух-творец»), затем двое служек помогали ученику надеть облачение, а все присутствующие читали молитву Богоматери и пели псалом Давидов «*Esse quam bonum*» («Сколько хорошо и радостно братьям жить в единении») — в завершение этой торжественной церемонии ректор произносил ещё одно благословение.

В сущности, после официального зачисления ученик вступал в консерваторию, как другие в семинарию или в монастырь: изучение музыки становилось теперь его призванием, всецелым служением славе Господней. Выбор дальнейшей карьеры оставался, разумеется, личным делом певца, но никто бы не удивился, предпочти он Церковь театру, так что получаемое учениками образование всегда включало искусно совершенствуемые попечителями и директорами религиозные упражнения. Священным

---

<sup>1</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. Постановления консерватории Санта-Мария-де-Лорето. Том 168.



долгом воспитанника была исповедь: мальчикам до двенадцати лет полагалось исповедоваться каждую неделю, старшим — каждые две недели. При пробуждении от сна — зимой в полседьмого, летом без четверти пять — юный кастрат, едва вставши с постели, должен был вместе с соседями по спальне запевать «*Laudate pueri dominum*» («Хвалите Господа, отроки»), причём каждая спальня делилась на голоса с соседней, и с этим пением он должен был одеться, заправить постель и умыться лицо и руки. Затем по звуку колокола все отправлялись в часовню для получасовой молитвы, за которой следовала месса — её служил один из префектов. Затем в течение дня мальчики ещё несколько раз молились, в одиночку и вместе, вплоть до вечерней медитации в часовне. После этого ученик мог отправляться спать — зимой около десяти, а летом не позднее половины двенадцатого. И весь этот распорядок религиозного обучения детей подробно расписан в главах 4, 5 и 6-й «Правил и статут»», занимая там в общей сложности двадцать пять страниц! Не менее жёсткими правилами регулировалось светское обучение. Прежде всего абсолютно безукоризненной должна была быть одежда. У каждой консерватории была собственная униформа, позволявшая неаполитанцам распознавать детей прямо на улице: у Повери-ди-Джезу-Кристо подрясник был красный, а стихарь синий, у Сант-Онофрио белый подрясник и бежевый стихарь, у Лорето подрясник и стихарь белые, а у Пьета-деи-Туркини подрясник и стихарь были ярко-бирюзовые, так что название этого цвета, *turchino*, вошло в название консерватории. Униформа была неизменной, никакие отделки и добавления не допускались, а шарфы, ленты, шнурки и даже каблучки башмаков не должны были быть другого цвета. Носить длинные волосы также воспрещалось. Вести себя следовало всегда чинно и сдержанно, а во время еды соблюдать абсолютное молчание. Ели один раз в полдень и один раз вечером — в зависимости от времени года в полдесятого или в пол-одиннадцатого, и после еды полагалось четверть часа досуга, когда только и можно было поболтать с соседями по спальне либо со старшими или младшими однокашниками. Послеполуденный отдых (*сиеста*) разрешался лишь летом, а по ночам тоже следовало молчать и вести себя прилично; в самые жаркие летние ночи



мальчики должны были оставаться в рубашках и кальсонах, и в правилах было ясно сказано, что обнажаться не только неприлично, но и «мерзко в глазах Господа».

В неаполитанских консерваториях преобладали две категории воспитанников. К одной категории относились бедные сироты, ради которых в XVI веке и были созданы эти учебные заведения, однако бедность и сиротство не гарантировали зачисления — ожидалось также, что мальчик будет неаполитанец и по возможности «хорошего рождения», то есть что родители его, пусть покойные, состояли в законном браке. Судя по всему, иногда требовалась некоторая музыкальная одарённость, но это требование не было постоянным. Дети, отнесённые к категории бедных и сирот, учились даром, все издержки брала на себя благотворительность, но взамен каждый мальчик подписывал контракт на четыре, шесть, восемь, десять, а иногда и двенадцать лет, обязуясь всё это время душой и телом быть в распоряжении консерватории — иными словами, много и усердно работать. Само собой разумелось, что для обездоленного ребёнка попасть в такую школу значило получить желанные гарантии безопасности и относительного физического комфорта. Многие бедные дети, не будучи сиротами, тоже надеялись попасть на казённый кошт, но тщетно.

К другой категории относились те, кто получал платное образование, а потому не обязан был быть ни бедным, ни сиротой, ни даже неаполитанцем. Назывались они *convittori*, «пансионеры», или *educandi*, «учащиеся» — одним из них в 1697 году стал Порпора, как раз тогда принятый в Повери-ди-Джезу-Кристо. Пансионеры ежегодно платили за обучение от двадцати пяти до сорока пяти дукатов, в зависимости от эпохи, и то были большие деньги, но к концу XVIII века и эта сумма не покрывала необходимых издержек. Положение платных пансионеров было, разумеется, в какой-то степени привилегированным: их чуть лучше кормили и им разрешалось ходить в город, когда пожелают. Иногда сироты тоже принимались как *convittori* — при условии, что об их содержании позаботится какое-нибудь богатое семейство, живущее в Неаполе или в Неаполитанском королевстве. Об отношениях между своекоштными и казённокоштными воспитанниками известно мало, но скорей всего строго регламентированная жизнь консерваторий делала эти отношения довольно натянутыми из-





за слишком заметных различий в достатке и социальном положении. Все путешественники XVIII века подтверждают то, что и так ясно из известных нам протоколов и статутов: среди учеников всех четырёх консерваторий юные кастраты, неизменно называвшиеся «евнухами», всегда выделялись в особую группу — четвертую, так как прочие ученики подразделялись на «младших», «средних» и «старших». Во всех документах встречаются пояснения вроде: «включая евнухов» или: «а также евнухи». Если некоторые правила применялись к ним строже, чем к другим учащимся (так, им было безусловно запрещено принимать пищу или ночевать где бы то ни было вне консерватории, хотя бы и у собственных родителей), то главным образом потому, что маленькие кастраты были ценным товаром, достаточно редкостным, чтобы охранять его особенно бдительно. Это напоминает о записи, сделанной доктором Берии после посещения Сант-Онофрио: «В школе шестнадцать кастратов, и спят они в особом помещении наверху, более тёплом, чем спальни других мальчиков, — во избежание простуды, могущей так или иначе повредить голосу»<sup>1</sup>. Многие архивные документы свидетельствуют, что даже старшие по возрасту кастраты пользовались в школах привилегиями, обычно предоставляемыми лишь самым маленьким, это касалось как еды и одежды, так и вообще комфорта. В Санта-Мария-де-Лорето, например, в 1763 году было издано два распоряжения о том, чтобы «младших учеников, в том числе евнухов» утром кормили сытнее: 15 августа было решено давать каждому по галете, а две недели спустя — наверно после жалоб — галета была заменена добавочным ломтём хлеба. Гораздо раньше, в 1699 году, распоряжение от 4 ноября гласило, что «как замечено, из-за сырости в помещениях голоса учеников-евнухов убывают в силе», — и позднее нарочно для них были изготовлены толстые нижние юбки, чтобы зимой уберечься от холода. Хорошо известно также, что в некоторые периоды в Сант-Онофрио, например, кастратов кормили лучше, давая им и похлёбку, и курятину, и яйца — сравнительно со скудным пайком других учеников то была чуть ли не роскошь. Судя по расходным книгам Повери-ди-Джезу-Кристо, кое-что приобреталось специально для кастратов: например, распорядитель записывает, что «купил

---

<sup>1</sup> Ч. Бёрни. Современное состояние музыки во Франции и Италии. С. 324–327.



для евнухов семнадцать кругов provolone (твёрдый и очень острый сыр) — уплатил 1 дукат и 4 карлина». В Лорето для маленьких кастратов устраивались пиры и дополнительные трапезы, что особенно впечатляет при сравнении с ежедневным меню большинства учеников, которым трижды в неделю давали на ужин только салат, сыр и фрукты, дважды макароны и фрукты и, наконец, дважды — по одной порции мяса и на десерт опять фрукты, хотя быстро растущим подросткам этого явно недостаточно.

Все, видевшие консерваторских учеников в XVII и XVIII веках, очень дурно отзывались об условиях их содержания: дети были плохо одеты, недокормлены, а применяемая к ним и уже описанная выше дисциплина была просто драконовской. Как рассказывает Сара Гудар, «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»<sup>1</sup>. Консерваторские будни прерывались иногда бурными волнениями, когда из-за лени или нечестности кого-то из директоров внутреннее брожение пережидывало через край. Так, в «Diario Napoletano» за 1705 год описывается самый настоящий бунт в консерватории делла Пьета, находившейся по соседству с Новым Замком — военной цитаделью Неаполя.

17 сентября доведённые голодом до отчаяния figlioli в два часа ночи перешли к действию и выкинули ректора вместе с вице-ректором на улицу как те были, в ночных рубашках. В Новом Замке подняли тревогу, спустили подъёмный мост, зарядили пушку — малейшего инцидента такого рода, даже и в консерватории, было довольно, чтобы напугать администрацию вице-короля. Рано утром судебные приставы с гвардейцами были посланы сделать холостой залп, чтобы припугнуть мальчишек, и уже утром у тех не оставалось иного выхода, кроме как сдаться. В итоге восьмерых учеников выслали из королевства с запретом впредь возвращаться, а ещё нескольких заключили в тюрьму — но взрослых мужчин, набивших себе карманы деньгами, назначенными для пропитания детей, никто даже не потревожил. По этому происшествию, как и по многим сходным, можно видеть, что начавшиеся в XVI

---

<sup>1</sup> С. Гудар. Заметки о музыке [и танце]. С. 20.



веке труды миссионеров по содержанию сиротских приютов к XVIII веку практически сошли на нет.

## Уроки и учителя

К счастью, кроме финансовых неурядиц и внутренних раздоров оставалась музыка, уже во второй половине XVII века ставшая в консерваториях главным предметом: в статуте Пьета-деи-Туркини прямо заявлено, что только изучение музыки вкупе со словесностью способно очистить разум «от мрака невежества». В течение первых же десятилетий своего существования все четыре консерватории благодаря искусной политике своих хормейстеров приобрели такую славу, что певцы и композиторы спешили в Неаполь со всей Италии и даже из-за границы: у всех музыкантов, от простых учеников до знаменитых сочинителей — таких как Гендель, Гайдн, Моцарт, Глюк или Мейербер — в жизни непременно наступал момент, когда достижения неаполитанской школы становились им совершенно необходимы. Перечень учителей впечатляет: в Повери-ди-Джезу-Кристо преподавали Греко, Дуранте и Фео; в Пьета — Провенцале, Фаго и Лео; в Сант-Онофрио — Джицци, Порпора, Фео, Лео, Анджело Дуранте и его племянник Франческо; в Лорето — Провенцале, Венециано, Алессандро Скарлатти, Порпора и Дуранте. Иные какое-то время учили в одной консерватории и затем переходили в другую, так что Франческо Дуранте, например, значится сразу в трёх списках. Иные сами были выпускниками одной из консерваторий: скажем, Провенцале учился в Пьета, Порпора в Лорето, а Дуранте поступил в Сант-Онофрио, когда ему было всего семь лет. Уроки выдающихся учителей бывали всего три или четыре раза в неделю и продолжались по два-три часа. Ученики ждали этих уроков с нетерпением, так как каждый из них был прежде всего мастер-классом, когда мальчик получал возможность продемонстрировать учителю упражнения в контрапункте, записанные на cartella — аналоге грифельной доски, но обтянутой лощёной козьей



кожей. Маэстро исправлял ошибки, после чего белой вариант переписывался на бумагу, а черновик стирался с cartella дочиста. В середине XVIII века появилась система *mastricelli* — своего рода «группы взаимного обучения», когда старшие ученики к восхищению иностранных гостей давали уроки младшим. То было отличное нововведение: прежде почти всех детей слишком часто оставляли работать самостоятельно, а теперь за ними могли приглядывать старшие ученики, назначавшиеся на эту должность за собственные успехи в музыке и приготавливавшие таким образом занять место помощника учителя, — а пока они заново объясняли кому-то не до конца понятное, помогали отстающему, подбадривали остальных, и всё это в отсутствие хормейстера. Иногда *maestri* нарочно формировали и обучали небольшую группу учеников-помощников, чтобы затем доверить им самых маленьких. Вообще эта система явно была очень эффективной, и позднее, уже в XIX веке, её предлагали использовать организаторы только что основанной консерватории Сан-Себастьяно.

Учебный день в консерваториях делился на двухчасовые отрезки, каждый из которых был занят уроком музыки или уроком словесности, или выполнением индивидуального задания по музыке или по словесности. В расписании значились также рекреация, обед и ужин, сиеста (в зависимости от сезона) и прогулки. Теорию музыки изучали обычно все вместе, а другие предметы изучались в разных классах — пение отдельно, композиция отдельно, отдельно игра на струнных, отдельно на духовых деревянных и отдельно на духовых медных. Пению учились в четырёх классах: два класса были для кастратов (для сопранистов и для контральтистов), один для теноров и один для басов. Аббат Рагне с восхищением писал, что «в этих школах учатся петь, как во Франции учатся читать: приходят совсем детьми и проводят в учении девять или десять лет, а в итоге там умеют петь не хуже, чем здесь умеют читать, ежели хорошо тому научены, то есть внятно, уверенно и без запинок»<sup>1</sup>. Столь высокому уровню обучения не всегда соответствовали столь же благоприятные условия работы. Все, кто посещал и Неаполь, начиная с Бёрни, Майкла Келли и графа д'Эспеншалья, бывали просто потрясены, что *figlioli* учатся в таких неудобных и тесных

---

<sup>1</sup> Ф. Рагне. Сравнение между итальянцами и французами [в том, что касается музыки и оперы]. С. 88–89.



помещениях. Вот как пишет об этом Эспеншаль: «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»<sup>1</sup>. Бёрни тоже весьма критически отзывается о тесноте в Сант-Онофрио, где мальчики вынуждены мучиться, занимаясь все вместе в одной-единственной переполненной комнате, так что звуки семи или восьми клавесинов перебиваются звуками множества струнных инструментов и из тридцати или сорока играющих лишь двое играют одну и ту же пьесу, пока «множество голосов поют каждый своё и в своём ключе ... и в этой же комнате другие мальчики что-то пишут». Бёрни считал, что подобная какофония 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»<sup>2</sup>. Эспеншаль, как и некоторые другие, напротив, видел в описанных стеснениях превосходный способ для упражнения слуха, приобретающего точность как раз вопреки окружающей какофонии: «Я был удивлён, 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 поёт в церквах и на театральных подмостках»<sup>3</sup>.

Так или иначе, теснота была вечной проблемой всех консерваторий, и архивы полны проектами и приказами, имеющими целью хоть отчасти улучшить условия, в которых жили и работали учащиеся. Лишь в 1758 году в Санта-Мария-де-Лорето удалось наконец устроить отдельные спальни для кастратов и того же возраста платных пансионеров. В 1746 году в «Правилах и статутах» Пьета с трудом находится особое место для каждого занятия: «Евнухи будут упражняться в пении у себя в спальне, сразу всем классом, теноры — в прихожей, басы — в верхней гардеробной; скрипки

---

<sup>1</sup> Граф д'Эспеншаль. Эмиграционный ежедневник. С. 106.

<sup>2</sup> Ч. Бёрни. Современное состояние музыки во Франции и Италии. С. 206.

<sup>3</sup> Граф д'Эспеншаль. Эмиграционный ежедневник. С. 106.



— в дальнем углу спальни старших учеников; *mastricelli* — в ближнем углу той же спальни; гобои — в приёмной; виолончели и контрабасы — в малом проходе к верхней гардеробной; трубы и тромбоны — в нижних спальнях»<sup>1</sup>. Пюпитров, чтобы разложить партитуру, обычно не было, так что ученики довольствовались столами, стульями, а то и просто собственной кроватью.

У всех этих домашних трудностей была, однако, весьма ощутимая компенсация — публичные выступления «ребят» как в столице королевства, так и в соседних городах. Помимо того, что многие ученики принимали участие в мессах, похоронах и процессиях, удовлетворяя таким образом официальные запросы жителей Неаполя, многих приглашали спеть ещё и на частных и совершенно светских концертах (в честь рождественских каникул, например, или какого-нибудь семейного торжества), а многих приглашали принять участие в праздничных «действиях», игравшихся в монастырях в Ноле, Авеллино, Монте Кассино, Амальфи и на острове Иския. Консерватория Повери-ди-Джезу-Кристо единственная находилась в юрисдикции Церкви, так что ученики не имели права участвовать в светских праздниках и публичных концертах, зато их всегда звали в одну из главных неаполитанских процессий, называвшуюся Баттальяни. По своей религиозной и народной театральности это зрелище было совершенно барочным и вместе с тем типично неаполитанским — по улицам проплывало множество богато украшенных и усыпанных цветами платформ, на которых представлялись мистерии Христа и Пресвятой Девы. На последней платформе среди несчётных светильников стояла Непорочная Дева в окружении хора примерно сорока юных кастратов, наряженных ангелами и аккомпанировавших себе на различных инструментах, уподобляясь, по выражению отца Теофило Теста, «ангельским хорам, славящим Царицу Небесную». Как и в наше время в Испании, где такие процессии по-прежнему устраиваются на Святой неделе, каждую платформу несли на плечах шестьдесят мужчин, по свистку то чуть приподнимавших, то чуть приспускавших свою ношу.

---

<sup>1</sup> Правила и статуты Королевской Консерватории Пьета-деи-Туркини. Глава 7. Статья 12.



Во всех этих случаях кастраты были ценным привозным «товаром», стоившим устроителям немалых денег, и в отчётах всегда указывается, сколько заплачено консерватории, а порой и самому ученику: «за четыре оркестра и тридцать шесть ангелов в процессии Батталлини — 28 дукатов», «сопранисту Николино, присланному в Аверса на день святого Бьяджо для участия в трёх службах...», «уплачено сопранисту Бьязелло, присланному дважды, оба раза для участия в трёх службах...».

В испытания, называвшиеся *passaggio*, обычно включалось как сочинение мистерий, так и инструментальное либо вокальное в них участие — испытаниям этим подвергались старшие ученики перед окончанием курса. Представляли чаще всего летом в одном из двух монастырей, Сант-Аньелло или Джероломини, перед нарочно для того приглашённой публикой и в присутствии знатнейших благотворителей. Изредка представляли прямо в консерватории и совсем редко в королевском дворце. Ученики Лорето, например, разыгрывали «Мученичество святого Януария» сочинения Провенцале, а также «Святую Терезу, феникса Авилы» или «Жизнь святой Розы»; ученики Сант-Онофрио в 1671 году с большим успехом исполнили «Возвращение святого Онофрио в отечество»; консерватория Пьета-деи-Туркини представляла «Святую Клару, или Поверженное вероломство» сочинения Леонардо Лео и «Мученичество святой Екатерины» сочинения Франческо Фео.

Другим не менее желанным выходом в свет было участие юных певцов в спектаклях королевского театра Сан-Карло: начиная с 1737 года их приглашали туда пополнить профессиональный хор, и для учеников — неважно, являлись ли они кастратами — то было отличным началом сценической карьеры, которой многие из них позднее себя посвящали. К сожалению, ректоры часто не отпускали воспитанников, опасаясь, что в таком притоне разврата, как Сан-Карло, нравственность их окажется под угрозой. В 1759 году попечители Пьета-деи-Туркини сочинили на высочайшее имя пространную петицию, в коей перечисляли несчётные опасности, поджидающие в театре юных певцов. Те, мол, задерживаются в опере допоздна, что ведёт к нарушению режима, причиняя тем самым «непоправимый вред, ибо потом они долго спят, поневоле уклоняясь от таких важных обязанностей, как утренняя молитва, утренняя



месса и уроки грамматики, не говоря уж об утренних службах в монастырях. К тому же, мол, в опере у учеников быстро завязывается дружба «с поющими и танцующими там женщинами», а это особенно вредно и опасно для их нравственности. Вдобавок после поздних выступлений у молодых людей является искушение поклоняться по улицам и развлечься игрой в карты и в шашки — а так как прежде их возвращения запретить консерваторию нельзя, другие ученики этим пользуются и потихоньку сбегают в самовольные отлучки. Да и вообще любая ночная жизнь слишком утомительна, что весьма пагубно влияет на здоровье отроков и на их голоса, вынуждая консерваторию искать замену этим столь необходимым голосам на стороне, а это стоит очень дорого. Ссылаясь на вышеперечисленные причины, попечители просили короля воспретить театру Сан-Карло нанимать в хористы учеников консерваторий. Король ответил без промедлений, через одного из своих секретарей: он полностью удовлетворил просьбу попечителей, но с условием, что договоры на ноябрь 1759 года останутся в силе. Из всего этого видно, как настойчиво и со сколькими ухищрениями администрация консерваторий блюла моральное и физическое здоровье своих подопечных, предупреждая любую возможность их чрезмерного сближения с внешним миром.

## Кастраты на уроках

Консерватории делали всё возможное, чтобы набрать достаточное число кастратов и должным образом их обучать. Особенно энергично кастратов искали в XVII веке, когда их ещё не было в таком избытке, а в Церкви и в опере ещё оставалось для них множество вакансий, которые необходимо было заполнить. В ту пору люди нередко получали вознаграждение за то, что «передавали» школе маленького евнуха; бывало также, что перспективой небольшого заработка соблазнялись уже вышедшие из детского возраста кастраты. В архиве Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо сохранилась, например, такая запись: «выдано 2 дуката маэстро Натале — за то, что





доставил ко мне в Консерваторию евнуха»<sup>1</sup> или вот такая: «сего дня, 10 декабря 1677 года, я зачислил в Консерваторию Франческо Пачьярелла, евнуха сопраниста, чтобы он пел в концертах, и обещал ему за то 12 дукатов в год; уплатил вперёд за шесть месяцев, итого 6 дукатов»<sup>2</sup>. Как уже упоминалось, кастраты пользовались некоторыми льготами: им было дозволено заниматься одним у себя в спальне, подальше от общего гвалта, и их допускали в спальни к младшим ученикам — наверно потому, что зимой там лучше топили. Занимались они главным образом с хормейстером, и среди достижений неаполитанской школы то был, конечно, один из самых выдающихся способов обучения. Из классов Порпора и Джицци вышли несколько величайших итальянских кастратов, сопранистов и контральтистов, и несколько знаменитых теноров, а из женского отделения Санта-Мария-де-Лорето вышли несколько знаменитых певиц. Порпора своими частными и консерваторскими уроками создал Фаринелли, Кафарелли, Порпорино и Салимбени, а также Ла Реджину и Ла Габриелли; Джицци выучил Джузеппе и Филиппе Седоти, Квадрини и, главное, Джоаккино Конти, который отблагодарил его, приняв сценическое имя Джицциелло.

Шесть, а то и десять лет юные кастраты ежедневно и очень напряжённо занимались развитием дыхания, чтобы сколь возможно лучше разработать мышцы, ответственные за вдох и выдох, что гарантировало вокальную технику, способную преодолеть любые трудности. Благодаря этим упражнениям мальчики постепенно отвыкали от детского брюшного дыхания и в совершенстве усваивали глубокое диафрагмальное дыхание, дающее звуку устойчивость и гибкость<sup>3</sup>.

Работа по постановке дыхания формировала основу той удивительной орнаментальной барочной техники, которую кастрат должен был освоить, чтобы в совершенстве владеть всеми этими *passaggi*, повторяющимися трелями, *messa di voce*, ускоряющимися *martellato*, *gorgheggi*, мордентами и аподжатурами — короче, всеми тон-

---

<sup>1</sup> Расходная книга Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо. С января 1673 по декабрь 1678. Лист 61, лицевая сторона.

<sup>2</sup> Расходная книга Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо. С января 1673 по декабрь 1678. Лист 169, лицевая сторона.

<sup>3</sup> Обо всех медицинских и фониатрических сторонах кастрации читатель с интересом может ознакомиться из докторской диссертации Филиппа Дефэйе «Кастраты: аспекты фониатрии» (см. библиографию). *Перевод редактора.*



костями почти акробатического вокализирования. Порой возникает искушение поверить рассказу, будто Порпора заставлял учеников ежедневно на протяжении шести лет работать с одной-единственной страницей партитуры, содержащей якобы все мыслимые трудности вокального искусства. Более вероятно, однако, что если бы по такой методике обучали всех кастратов, девять из десяти от раздражения и отвращения не могли бы усвоить науку, а такое в задачи маэстро, конечно же, не входило, да вдобавок Порпора и его коллеги не испытывали недостатка в материале для сколь угодно разнообразных экзерсисов. Тем не менее вышеприведённый рассказ не так уж противоречит истине, потому что во все времена ученикам, прежде чем приступить к простейшей мелодии, приходилось месяцами отрабатывать *messa di voce*. Словом, этот рассказ лишний раз привлекает наше внимание к тому, сколь упорными, постоянными и тяжкими упражнениями певец достигал технического уровня, который мы сегодня не в силах даже вообразить. Долгие годы учения давали кастратам — по крайней мере, лучшим из них — голос, никогда их не подводивший, способный преодолеть любую вокальную трудность и выразить самое тонкое чувство. Не здесь ли истинная причина их артистической долговечности, внушавшей современникам такое восхищение? Разве не благодаря этой долгой и терпеливой первоначальной тренировке сохраняли их голоса столь совершенную красоту даже и в преклонном возрасте? А если для сравнения припомнить певцов и певиц начала XIX века, обычно учившихся совсем недолго, стоит ли удивляться, что их карьеры катастрофически обрывались лет через шесть, много через десять?

Нет, однако, оснований слишком переоценивать страдания кастратов в школьные годы. Весьма вероятно, что самые талантливые из них ощущали некую потребность сублимировать перенесённую операцию эмоциональной и эстетической мощью голоса, сверхъестественные звуки которого издавала их гортань, — и очень может быть, что они испытывали подлинное физическое наслаждение от теплоты, полноты и ангельской гибкости ни с чем не сравнимого голоса, навеки объединяющего детский и взрослый миры. Остаётся пожалеть, что ни один из этих великих артистов не



поделился с нами мыслями о горьких и радостных чувствах, пережитых им в школьные годы!

Но были, увы, и другие — те, чьи занятия с каждым годом всё более отдаляли их от совершенства, и причиной тому вовсе не непременно был недостаток усердия: гораздо чаще обнаруживалось, что от кастрации голос лучше не стал. Нетрудно представить себе, сколько злобы и отчаяния испытывал несчастный, осознав неудачу всей своей жизни, единственным смыслом которой было — сделаться знаменитым певцом! Меж тем в подобном положении оказывались многие ученики, и постановления попечительских советов о провалившихся кастратах — весьма впечатляющие документы.

Вот, например, одно такое постановление, датированное сентябрём 1763 года: «Замечено, что некоторые евнухи, имевшие при зачислении в Консерваторию хорошие голоса, впоследствии ввиду возраста или болезни оказались к пению не способны. Поелику они уже числятся в Консерватории, милосердие требует не оставлять их в небрежении, а посему предписываем начальникам хоров сделать всё возможное, дабы воспитать их певцами, и ежели не преуспели в пении сопрано, пусть поют контральто. А ежели и контральто петь не могут, начальникам хоров надлежит удостовериться, что они будут научены играть на каком-нибудь инструменте, дабы, хоть в этом преуспев, могли обеспечить себе пропитание»<sup>1</sup>. Музыкальный провал психологически становился ещё горше из-за враждебности к кастратам, очень часто присущей их некастрированным товарищам. Добрые отношения между мальчиками, о которых так заботились и которыми так хвалились директора консерваторий, на деле были всего лишь вывеской. Во все времена между учениками тлела вражда, всегда готовая от малейшей искры разгореться в жаркую ссору. Ученики делились на два клана с довольно жуткими названиями *integri* и *non integri*, то есть «целые» и «порченые», и это школьное соперничество поддерживалось как глупостью сильнейших и их жестоко-

---

<sup>1</sup> Архив консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. Постановления консерватории Санта-Мария-де-Лорето. 23 сентября 1763.



стью к слабейшим, так и теснотой общежитийского быта, и просто завистью некоторых мальчиков к привилегированному положению евнухов. В конце XVIII века, когда три из четырёх консерваторий пришли в упадок, этот последний мотив вдруг оказался главным. В один прекрасный день ректор консерватории Пьета объявил воспитанникам, что с 1 января 1782 года кастратам, прежде имевшим равные со всеми прочими права и обязанности, будет позволено занимать некоторые ранее недоступные для них должности. Это известие произвело самый настоящий скандал, и уже при следующей трапезе *integrì* категорически отказались принимать хлеб, раздаваемый маленькими евунами, а несколько человек в знак протеста просто встали из-за стола и ушли. Затем однажды утром многие ученики вообще отказались войти в трапезную и столпились в соседней привратничке, словно с намерением начать забастовку. Между тем кастраты, державшиеся особо от остальных, вошли в трапезную и — осыпаясь насмешками, но оттого не менее неприступные — уселись за столы и на глазах у всех съели весь обед. Инцидент завершился, как всегда, вмешательством королевской администрации: нескольких «заговорщиков» посадили в тюрьму, остальных строго наказали. Собственно говоря, если не считать лучших учеников, получавших отличия и награды и видевших перед собой многообещающую карьеру, мальчикам трудно было приспособиться к школьной жизни, о которой у них обычно оставались самые неприятные воспоминания. Хотя все четыре консерватории специализировались на изучении музыки, там оказывались дети из бедных семей и сироты, нередко лишённые каких-либо музыкальных дарований и интересов и относившиеся к музыке не как к чему-то, что сами выбрали, но как к чему-то, что приходится терпеть, и притом раздражённые жёсткой дисциплиной, пренебрегавшей их личными вкусами и психологическими трудностями, — доведённый до отчаяния мальчик мог иногда поплакаться разве что консерваторскому доктору.

Судя по тому, сколько выговоров и взысканий доставалось ученикам, можно полагать, что случаи непослушания и нарушения субординации были нередки, хотя в основном не среди кастратов, а среди «целых». За самые серьёзные провинности



полагалось исключение, а такой провинностью считались и любая выходка, вредящая репутации консерватории, и любое неуважение к старшим, и воровство, и неправомерное применение оружия.

За двести лет существования консерваторий ученики не раз сбегали, навсегда лишаясь права когда-либо вернуться в школу и вообще как-либо оправдаться. Вот, например, записи из архива Сант-Онофрио: «Франческо Паоло Агретто, евнух. Зачислен 27 апреля 1762 года. Сбежал. Плут и дурного поведения»; «Анджело Буччи, из Рима, евнух. Зачислен 22 марта 1762 года как контральтто. Сбежал в марте 1768 года»; «Пьетро Апа. Зачислен 11 ноября 1754 года с обязательством служить двенадцать лет. Сбежал в июле 1764 года. Оставил кровать, два стола, два стула, два матраца»; «Франческо Джуппарьелло. Зачислен 28 марта 1760 года. Сбежал в апреле 1768 года, когда до окончания контракта оставался один месяц. Прежде того учился и вёл себя хорошо»<sup>1</sup>.

## Другие итальянские школы

Если Неаполь благодаря своим замечательным консерваториям был своего рода питомником кастратов, монополии на их обучение у него не было: в Риме и в Болонье тоже имелись превосходные музыкальные школы, которыми руководили выдающиеся учителя, да притом в Модене<sup>2</sup> была школа Франческо Пели, в Генуе — Джованни Пайта, в Милане — Франческо Бривино, во Флоренции — Франческо Реди. Во всех этих школах учились не только кастраты, но также женщины и теноры; басов было мало, потому что в те времена на них не было такого спроса.

---

<sup>1</sup> См. многочисленные примеры у С. ди Джакомо «Консерватория Сант-Онофрио-а-Капуана и Санта-Мария-делла-Пьета-деи-Туркини». С. 104–109.

<sup>2</sup> На северо-западе страны.



Светлейшая<sup>1</sup> Республика Венеция и тут была исключением, так как её музыкальные школы предназначались в основном для девочек, отбравшихся при посредстве благотворительной организации, именовавшейся Ospedali — «Лечебницы». Остаётся лишь удивляться, что при столь высоком уровне обучения в эти благотворительные заведения принимали только женщин, хотя в XVII–XVIII веках у них почти не было шанса сделать в Италии музыкальную карьеру, девушкам полагалось выйти замуж или постричься в монахини, так что многие из найденных Лечебницами талантов оказывались в конце концов в гостинной либо в затворе. В венецианских школах основой обучения была игра на музыкальных инструментах, и многие иностранцы с восторгом рассказывают о восхитительных концертах, где юные исполнительницы были скрыты от глаз толпы решетчатыми заграждениями, — и публика дивилась, как столь хрупкие создания столь искусно управляются с рожками и фаготами. Образование девочек завершалось обучением пению, и в это время из них составлялись вокальные ансамбли, выступавшие иногда в школе, но иногда и вне школы, на религиозных церемониях. Мадам Виже-Лебрён, личная художница Мари-Антуанетты, слышала юных венецианок в самом конце XVIII века и описывала это так: «Певицы были совсем юные, и их простые гармоничные напевы в сочетании с чудными свежими голосами были воистину небесными. Девушки стояли на возвышениях и были скрыты решётками, так что видеть их было нельзя, зато их пение словно лилось прямо с небес — словно ангелы поют»<sup>2</sup>.

А вот Рим и Болонья были весьма заинтересованы в обучении кастратов, особенно Рим, и тому были две вполне понятные причины. Во-первых, именно в Риме находилась Сикстинская капелла, главное средоточие религиозной музыки и колыбель кастратов, певших там с XVI века, а значит, эта капелла должна была постоянно пополняться хорошими певцами. Во-вторых, на протяжении ста с лишним лет женщинам воспрещалось играть в римских театрах, что способствовало росту спроса на

---

<sup>1</sup> У Рабинович — Тишайшая\* [сноска: Serenissima — элемент императорской титулатуры; сравните княжескую титулатуру Новгорода] Республика, в оригинале — La Sérénissime République (по данным [Википедии](#) serenissima — «светлейшая», «сиятельнейшая»). Ред.

<sup>2</sup> Мадам Виже-Лебрён. Воспоминания. Том I. С. 248.



кастратов также и в опере, — то же самое было и в Болонье, так как она находилась в папской области. Высокий — под стать уровню музыкальной и светской жизни — уровень обучения обеспечивался в папских городах прежде всего знаменитой школой Вирджилио Маццоки, а также школами Феди и Амадори. Часто цитируемая страница из «Истории» Анджелини Бонтемпи позволяет бросить взгляд на дисциплину и режим дня в этих школах. Утренние классы продолжались три часа: первый час ученики упражнялись в пении, главным образом приобретая необходимый опыт в самых трудных *passaggio*, следующий час был отдан изучению словесности, и, наконец, ещё один час — вокальным репетициям, происходившим в присутствии маэстро и перед зеркалом, чтобы научиться избегать неподходящих жестов и неподходящей мимики. В полдень обедали, затем полчаса занимались теорией и полчаса контрапунктом, ещё час отводился на самостоятельные упражнения в контрапункте и на *cartella* и, наконец, ещё один час снова изучали словесность. Оставшуюся часть дня ученикам разрешалось упражняться на клавесинах или иных инструментах по выбору либо сочинять псалмы и другие духовные песнопения. Никакой звукозаписи в те времена не было, и юные кастраты ходили из Рима на Монте Марио ловить эхо собственных голосов, чтобы лучше прислушаться к своему пению и так исправить огрехи. Иногда ученикам дозволялось принимать участие в службах, совершающихся в тот день в римских церквях, и так применить выученное к делу. Не менее знаменита была болонская школа Този и Пистокки: оба были кастратами и решили посвятить часть жизни воспитанию юных певцов — и кастратов, и прочих.

Франческо Антонио Пистокки родился в 1659 году и решил заняться преподаванием, когда после сорока пяти лет его очень красивый контральто начал портиться. Как ни странно, он однажды, в двадцать лет, уже потерял сопрано, но сумел вернуть себе технику и славу, перейдя в более низкий регистр, и так благодаря своему контральто покорила сначала публику Северной Италии, а затем Венский и Бранденбургский дворы. Будучи учителем многих оперных знаменитостей, в том числе кастрата Бернакки, Пистокки был ключевой фигурой в развитии вокального образования в XVIII веке. Сам Бернакки пошёл по стопам учителя, основав в Болонье школу пения,



откуда вышли кастрат Гвардуччи и великий моцартовский тенор Раафф. Пьер Франческо Този, тринадцатую годами старше Пистокки, хоть и не был великим певцом, проявил себя как выдающийся преподаватель и теоретик. Его вышедший в 1723 году трактат об обучении орнаментальному вокалу («Заметки о цветистом пении») превратился в основное пособие по предмету, был переведён на английский и немецкий языки и пространно комментировался вплоть до XIX века включительно. Как ни справедливо мнение, что в «Заметках» отразился упрямый консерватизм их автора, признававшего сочинения исключительно классических композиторов и считавшего решением всех проблем обращение к авторитету маэстро, эта книга — настоящий кладезь информации об обучении певцов в соответствии с правилами того времени. Труд Този связывает воедино различные теоретические трактаты, авторы которых — от Маффеи в XVI веке до Манчини в конце XVIII века — искали ключ к великой вокальной виртуозности в подробном изучении структуры трелей, апподжиатур, *passaggi*, *spiccate*, речитативов и прочего. Този тоже советовал учителям следить за отчётливой артикуляцией гласных и заставлять учеников петь, стоя перед зеркалом в достойной и благородной позе, так как это позволяет бороться с избыточной мимикой и в то же время удостоверяться, что на устах сохраняется приятная улыбка, а не выражение суровой серьёзности. Ещё Този советовал певцам воздерживаться от беспорядочного поведения и от грубых привычек; совершенствовать знание латыни, чтобы понимать смысл ими самими исполняемых в церкви песнопений, и, наконец, учиться правильному выговору, ибо «не быть рождённым в Тоскане — не извинение невежеству»<sup>1</sup>. Он раз за разом напоминает тенорам и юным кастратам, сколь необходимо им усердие, прилежание и самодисциплина, так что некоторые из его самых знаменитых поучений кажутся адресованными студентам всех времён, например, «Учись и ещё учись, никогда не довольствуйся малым»<sup>2</sup> или «Кто не мечтает о первом месте, сначала займёт второе, а потом скатится на последнее»<sup>3</sup>. Однако отнюдь не морализирование было

---

<sup>1</sup> П. Ф. Този. Взгляды древних и современных певцов. Французское издание 1874 г. С. 86.

<sup>2</sup> П. Ф. Този. Взгляды древних и современных певцов. Французское издание 1874 г. С. 89.

<sup>3</sup> П. Ф. Този. Взгляды древних и современных певцов. Французское издание 1874 г. С. 92–93.





главной задачей Този: он заботился прежде всего о том, чтобы научить своих воспитанников фундаментальной технике сочетания регистров, в то время почти ещё не употребительной. Он настаивал, что певец должен уметь комбинировать верхние и нижние регистры и что лишь в этом проявляется подлинная виртуозность. Основная цель заключалась в том, чтобы в нижнем регистре был слышен резонанс горлового голоса, а в верхнем — резонанс грудного голоса, и чтобы регистры плавно переходили один в другой. Този заставлял учеников неустанно работать именно над этим — столь трудным для преодоления — переходом, добиваясь, чтобы не было слышно ни малейшего усилия, ни малейшей резкости, ни малейшего изменения тембра или интенсивности. Именно благодаря ему многие певцы, особенно кастраты, приобрели замечательную способность к нераздельному смешению регистров. Абсолютным чемпионом в этом искусстве стал Фаринелли: хоть он не учился у Този, но умел двигаться вверх и вниз по трём октавам без малейшего изменения в голосе — с одинаковой силой и с одинаковым колоритом.





# Глава 4

## Итальянские театры



*Видели итальянцев: всякое зрелище  
любезно.*

*Монтеккье*





первые кастраты получали музыкальное образование прежде всего для того, чтобы служить Церкви и делать карьеру в хороших училищах при кафедральных соборах. Это, однако, не мешало некоторым из них играть в незадолго до того явившихся в Италии музыкальных драмах — первой<sup>1</sup> такой драмой была «Эвридика» Пери (1600), затем «Орфей» Монтеверди (1607) и «Аретуза» Витали<sup>2</sup> (1620)<sup>3</sup> — и вскоре любой ученик, пусть и с малым дарованием, уже притязал вступить на проторенную старшими тропу, будучи уверен, что деньги и славу в театре добыть гораздо легче, чем в Церкви. Растущая популярность оперы, быстрое увеличение числа театров, восторженное отношение публики и импресарио к голосам кастратов — всё это не могло не привлекать учеников, слишком долго томившихся в школьной узде и теперь рвавшихся покорить словно нарочно для них созданную музыкальную сцену.

## Великие театры

«Опера — великое итальянское зрелище, коего язык и музыку усвоила ныне почти вся Европа»<sup>4</sup>. Аббат Куайе был совершенно прав, так как в области музыкального перформанса Европа пользовалась ресурсами почти исключительно итальянскими — и самим словом «опера», и обозначаемым им музыкальным жанром, и всей оперной терминологией, и первыми публичными представлениями, и зрительными залами в так называемом «итальянском стиле», и наконец кастратами, которые в течение двух веков повергали в изумление европейские дворы и театры.

<sup>1</sup> Первой музыкальной драмой считается «Дафна» (1594), от которой сохранились лишь фрагменты партитуры. Ред.

<sup>2</sup> Витали (Vitali) Филиппо (1600–1653) — итальянский композитор и певец. Не следует путать с Томазо Антонио Витали (1663–1745), автором знаменитой Чаконы. Ред.

<sup>3</sup> Автор упоминает лишь малую часть ранних опер, и промежуток, между «Дафной» и «Аретузой» связывает как минимум 2 десятка опер таких композиторов, как Я. Пери, Дж. и Франческо Каччини, М. да Гальяно, К. Монтеверди, С. Ланди и других, по большей части не сохранившиеся. Ред.

<sup>4</sup> Аббат Куайе. Путешествие по Италии и Голландии. Том II. С. 207.



Поэтому неудивительно, что практически все иностранцы, в XVII и XVIII веках посещавшие Италию, старались побывать во всех попадавшихся им по дороге приметных театрах и не могли нахвалиться виденными там великолепными зрелищами и удивительными сценическими приёмами. В путевых заметках упоминается лишь несколько самых знаменитых театров к обиде всех прочих, а их было несчётное множество во всех государствах Италии. Около ста пятидесяти городов, а значит, даже самые маленькие, имели по крайней мере одну оперу, а в папской области их было в общей сложности не менее полусотни.

В некоторых городах благодаря энергичной постановочной деятельности и изобилию музыкальной продукции оперная жизнь прямо-таки была ключом. Лидировали Рим и Венеция — тут и там было по восемь театров, и из них половина специально для большой оперы, так что во время особенно многолюдных карнавалов публике за один вечер предлагалось от пяти до восьми представлений.

Следующими шли Неаполь и Флоренция, в каждом по три или четыре театра, за ними города с одним или двумя театрами, зато весьма престижными — так обстояло дело в Милане, в Турине, в Болонье, в Падуе, в Парме, в Виченце<sup>1</sup>. Если был театр, более остальных вызывавший восхищение путешественников, то был театр Сан-Карло в Неаполе, который уже при своём открытии в 1737 году (на сорок один год раньше Ла Скала и на пятьдесят пять лет раньше венецианского Ла Фениче) оказался лучшим театром мира — как по размеру, так и по красоте. Строил его Карл Третий Бурбон, так что театру полагалось быть названным в его честь, и с тех самых пор сезон там начинается 4 ноября, в день святого Карла. Монарх и его супруга, Мария-Каролина Саксонская, несомненно были самой безобразной королевской четой, когда-либо виденной в Неаполе: он — низенький, неуклюжий, с огромным, чуть ли не во все лицо, носом; у неё, если верить описанию Шарля де Бросса, «нос шишковатый, лицо рачье, голос сорочий»<sup>2</sup> — тем не менее оба они пользовались едва ли не большей любовью, чем все короли и вице-короли, когда-либо правившие Неаполем.

---

<sup>1</sup> На северо-востоке, недалеко от Венеции.

<sup>2</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Том II. С. 344.



Так или иначе их театр был настоящим шедевром: шесть<sup>1</sup> его ярусов состояли почти из ста восьмидесяти лож, по десять или двенадцать кресел в каждой, и роскошной королевской ложи — то была настоящая гостиная с пятнадцатью креслами и украшенная огромной короной. Сцена широкая и глубокая, так что хватало места для самых роскошных декораций. Каждая ложа снабжена окружённым свечами зеркалом, и тысячи светлых отблесков освещали отражённым мерцанием золотисто-розовый с позолотой зал. Шарль де Бросс<sup>2</sup> был ошеломлён этим зрелищем и назвал королевский театр зданием, «которое потрясает и размером, и высотой, и великолепием»<sup>3</sup>, а когда он посетил театры Алиберти и Арджентина в Риме, то не смог удержаться от сравнения: «По правде говоря, нам следовало бы стыдиться, что во Франции нет ни одного настоящего театра, если не считать Тюильри, коим почти не пользуются»<sup>4</sup>. Ла Ланд описывал Сан-Карло как «из всех современных итальянских театров самый примечательный своими размерами» — хотя сам он предпочитал, подобно доктору Бёрни, туринский Реджио, «тщательнее всех спланированный, лучше всех построенный, самый совершенный из всех, какие можно видеть в Италии»<sup>5</sup>.

Заезжих иностранцев поражали и другие театры: в XVII веке особенный восторг им внушали в Милане Реджио (Ла Скала ещё не был построен), во Флоренции Пергола, в Венеции Сан-Джованни-Кризостомо<sup>6</sup> и Сан-Самуэле, в Риме Тор-ди-Нона,

<sup>1</sup> В оригинале six étage переведены Рабинович как 7 ярусов (во Франции в архитектуре зданий первый этаж считается нулевым, поэтому при переводе на русский язык добавляется ещё один этаж для соответствия). Однако, это правило никак не соотносится с описанием других объектов, и в театре Сан Карло в действительности 6 ярусов и партер, который находится на одном уровне с первым ярусом. Ред.

<sup>2</sup> В оригинале: Charles de Brosses ne cache pas sa stupéfaction: «Le Théâtre du palais est une pièce qui épouvante par sa grandeur, son exhaussement et sa magnificence». En le visitant, ainsi que les théâtres Aliberti et Argentina de Rome, il ne peut s'empêcher de faire des comparaisons... (буквально: Шарль де Бросс не скрывал своего удивления: «Королевский Театр — вещь, которая поражает нас размером, высотой и великолепием» [Ш. де Бросс, письмо 29 — Ред.]. Посетив также театры Алиберти и Арджентина в Риме, он не смог удержаться от сравнения...). В переводе Рабинович допущена серьёзная ошибка: **Аббат Куайе** был ошеломлен этим зрелищем и назвал королевский театр зданием, «которое потрясает и размером, и высотой, и великолепием», а когда Сан-Карло увидел де Бросс, притом уже видевший в Риме театры Алиберти и Арджентина, он не сумел удержаться от сравнения... Фраза в переводе Рабинович была переделана с сохранением смысла оригинала. Ред.

<sup>3</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Том I. С. 326.

<sup>4</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Том I. С. 344.

<sup>5</sup> Ж. де Ла Ланд. Путешествие по Италии. Том I. С. 144.

<sup>6</sup> Здесь и далее в подобных местах итальянские названия, которые в переводе написаны без дефиса, в настоящем издании даны через дефис. Ред.



Алиберти, Арджентина и Капраника, в Неаполе Сан-Бартоломео. А ведь был ещё построенный в 1580 году театр Палладио в Виченце<sup>1</sup> — с постоянной декорацией, изображавшей в укороченной перспективе идущие от сцены улицы, со стоящими на них бок о бок дворцами. В XVIII веке к трём великим и непревзойдённым — Сан-Карло, Ла Скала и Ла Фениче (этот последний, к сожалению, сгорел дотла 29 января 1996 года, вскоре после завершения комплексных реставрационных работ<sup>2</sup>) — добавился ещё один очень красивый театр, болонский Teatro Comunale.

Современным меломанам повезло: в роскошных и ничуть не изменившихся залах они могут видеть те самые представления, которые давались там два века тому назад — разве что партии Фаринелли или Паккьяротти исполняют теноры и певицы контральто. Увы, в Париже такое погружение в оперное прошлое внутри старинного театра невозможно, так что Италия — одна из немногих стран, где это наслаждение пока ещё доступно. Так много первоклассных театров в Италии оказалось не только потому, что в прошлом итальянцы были помешаны на опере, но ещё и потому, что едва ли не всякий итальянский город был некогда столицей довольно большого государства, и правящая династия не жалела средств, чтобы украсить столицу, тем самым усилив и расширив собственное влияние. Так и роль Сан-Карло в XVIII веке объяснялось прежде всего тем, что Неаполь был тогда сразу столицей королевства и третьим по значению — после Лондона и Парижа — городом в Европе.

---

<sup>1</sup> Андреа Палладио (1508–1580) — знаменитый архитектор позднего Возрождения, уроженец Виченцы, которую чуть ли не всю перестроил и украсил в «римском» стиле.

<sup>2</sup> Полностью восстановлен в 2003 году. В оригинале о пожаре ничего не указано, очевидно, информация добавлена переводчиком. Ред.



# Театральные постановки

В Италии в XVII и XVIII веках коммерческая инициатива ни в чём, пожалуй, не проявлялась так ярко, как в опере — а то, что финансовый капитал и частные инвесторы стали вкладывать деньги в новое развлечение, едва оно возникло, само по себе служит дополнительным подтверждением немедленного и неимоверного успеха музыкальной драмы. Итальянцы уже в начале XVII века вполне сознавали, что лучше утолять эту свою страсть, не дожидаясь помощи от начальства — просто строить собственными силами театральные здания и затем устраивать в них представления. В этом смысле самым передовым городом была, конечно, Венеция: там буквально за несколько десятилетий при содействии знатнейших семейств театры выстроились вдоль берегов Большого Канала чуть ли не бок о бок. Честь открытия первого общественного театра также выпала Венеции — это случилось в 1637 году, по печению семейства Трон.

Строительство прочих венецианских театров происходило по той же схеме, что и в других итальянских городах: знатная или даже королевская семья строила театр и открывала его для публики, доверив управление одному или нескольким импресарио, которые затем отдавали владельцам часть прибыли. Такая система имела много несомненных преимуществ, ибо работала быстро и обеспечивала предпринимателю свободу, избавляя его от всякого контроля, однако её изъяном, не раз обнаруживавшим себя в эпоху барокко, был риск провала из-за некомпетентности импресарио или из-за переменчивых пристрастий публики, а также денежные потери из-за неудачно спланированного сезона, когда певцам не удавалось ничего заработать.

Венеция долгое время сохраняла эту организацию театрального дела вкупе с незыблемым авторитетом во всём, что касалось оперы, а потому её честно завоёванная



в XVII веке музыкальная слава не меркла до конца следующего столетия, по-прежнему восхищая многих иностранцев: как заметил Ла Ланд, «в Италии после Неаполя Венеция — тот город, где наилучшая музыка представлена наилучшим образом»<sup>1</sup>.

Примеру Венеции поневоле следовали и другие города. В Турине опера существовала стараниями акционерного общества сорока антрепренёров, которые организовывали сезон и вкладывали необходимые деньги, искренне надеясь вернуть их с лихвой с театральных сборов, — тем не менее во всех этих приготовлениях участвовал король Пьемонта, обычно даривший организаторам в начале каждого сезона 18 000 ливров, да ещё и обеспечивавший их потребным количеством лошадей и карет.

Зрителям предлагалось либо арендовать ложу на целый год, либо довольствоваться партером, где взималась только входная плата. В Бреши<sup>2</sup> судьба оперы была всецело в руках импресарио, который оплачивал все расходы из своих же прибылей, но в случае чего мог рассчитывать на помощь местной Академии Наук.

Миланский Реджио (предшественник Ла Скала) принадлежал акционерному обществу тридцати антрепренёров, которое и управляло театром в течение всего сезона: у каждого из акционеров была ложа, остальные сдавались. Когда решили построить новый театр, ещё одна компания вложила в проект деньги, заранее зная, что всё окупится благодаря продаже лож — потому-то Ла Скала и был выстроен всего за два года. Конечно, только богатые миланские семьи могли позволить себе покупку ложи: при покупке нужно было уплатить 1 400 ливров<sup>3</sup>, а потом ещё вносить по 200 ливров ежегодно в качестве своего рода абонементной платы да ещё, правда, уже по-немногу, приплачивать за всякого, кто бывал в семейной ложе как гость. Ла Ланд отмечал, что такие семейные ложи (настоящая недвижимость, наследуемая из поколения в поколение) были очень комфортабельны, и объяснял это тем, что владельцы «проводят там четвертую часть жизни».

---

<sup>1</sup> Ж. де Ла Ланд. Путешествие по Италии. Том VII. С. 48.

<sup>2</sup> Город в Ломбардии, неподалеку от Милана.

<sup>3</sup> В оригинале указано 1 400 livres, в переводе Рабинович, почему-то, в 10 раз больше. Исправлено. Ред.





В театре Сан-Карло ложи первых трёх ярусов раскупались неаполитанскими и испанскими аристократами, однако и тут владельцы обязаны были платить импресарио ежегодную ренту. Публика поскромнее, как и в прочих итальянских театрах, довольствовалась партером или райком, где взималась лишь входная плата.

Само собой разумеется, что ради успеха антрепризы импресарио должны были постараться изо всех сил и ни в чём не допустить ошибки: следовало составить отличную программу, пригласить (хотя бы на главные роли) самых лучших певцов, истратить немалые деньги на декорации и машинерию и, наконец, подтвердить привилегированные контракты с вельможными владельцами абонементов. Средств обычно было в обрез, и нередко приходилось многим пожертвовать ради основного — то есть ради знаменитых кастрата и примадонны в главных ролях. Постоянных трупп почти не существовало, нужно было нанимать певцов на один сезон, в восьми случаях из десяти длившийся от Рождества до Масленицы. Неаполь в этом смысле был исключением, так как там театр с 1737 года открывался в день святого Карла, однако в Венеции сезон продолжался ещё дольше, с конца октября до Масленицы — не меньше четырёх месяцев.

Во избежание излишних расходов импресарио не мог позволить себе роскоши держать дублёров на случай, если какая-то из знаменитостей подведёт, а в итоге всегда жил как на иголках, разрываясь между желанием сэкономить и страхом, что кто-то из артистов заболеет и спектакль придётся отменить. Поэтому Сара Гудар писала о певце, кашлявшем во время пения, что когда кашляет премьер, вся опера мучается простудой. Источником страданий импресарио становились как экономические трудности предприятия, так и отношения 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 антрепренёра, которому не пришлось бы терпеть тиранию исполнителей, чья сказочная популярность и пылкий темперамент сделали их властными и неуживчивыми. Сколько требовалось дипломатии, чтобы примадонна согласилась, что споёт на одну арию меньше, чем у кастрата, или чтобы *secunda donna* не



роптала, что получит на шестьсот дукатов меньше, чем соперница. Эти и подобные треволнения забавно изображены в комедии Гольдони «Импресарио из Смирны».

Импресарио должен был не только побеждать в вышеописанных ежедневных баталиях, но и героически финансировать представление от начала до конца, не скупясь, в частности, на ораву статистов и на неизбежных четвероногих, добавлявших зрелищу великолепия. В «Александре в Индии» Кафарелли делил главную роль со слоном, в туринской постановке «Орфея» на сцене была мартышка, демонстрировавшая самые разные трюки, а в «Оправдании невинности» рядом с Фаринелли, Ла Тези и тенором Амореволи на сцене находились два верблюда. Притом и в Турине, и в Милане, и в Риме, и в Неаполе в спектаклях участвовало множество лошадей, необходимых для пущего великолепия сценических эффектов, предлагавшихся жадной до ярких впечатлений публике. В начале XVII века оперный спектакль был почти бесконечным представлением, которое нам теперь трудно было бы высидеть: у Чести в «Золотом яблоке» насчитывалось шестьдесят семь сцен, все непохожие, у Сарторио в «Массенцио» одних арий было семьдесят восемь, у Роветта в «Геракле в Лидии» декорации менялись тринадцать раз — и так далее. В XVIII веке после реформ Дзено и Метастазियो сюжеты стали чуть проще, комическое было отделено от трагического — словом, размеры оперы сделались скромнее. Зато теперь всякому спектаклю полагалось ещё больше впечатляющих эффектов, сражений и массовых сцен, так что в Сан-Карло и в Ла Скала было обычным делом, когда на сцене разом находились три-четыре сотни статистов.<sup>1</sup>

Самые эффектные спектакли были, разумеется, в Неаполе. Как пишет Куайе, «представление то и дело разнообразится шествиями, битвами и триумфами: всё это изображается с размахом и даже связано с окружающей действительностью, ибо для битв и триумфов используются лошади из королевских конюшен»<sup>2</sup>. Импресарио ничего не пожалел, чтобы представить с максимально возможным правдоподобием, как Эней со своими троянцами и флотом борется с Ярбой, его африканцами и его слонами.

<sup>1</sup> В оригинале в этом месте деления на абзацы нет. Ред.

<sup>2</sup> Аббат Куайе. Путешествие по Италии и Голландии. Том II. Письмо XXX. С. 198–199.



Когда Сара Гудар увидела «Александра» Пиччини, она — при всём присущем ей скептицизму — не могла скрыть восхищения: «Есть в этой опере нечто лучшее, чем песни и танцы. Люди сражаются, словно на войне; воинские порядки участвуют в устроенных по всем правилам сражениях, и можно своими глазами видеть осаду, тоже проведённую по всем правилам. И всё это исполняют отнюдь не подобранные на улицах нищие бродяжки, как то бывает в Париже и в Лондоне, но настоящие солдаты, отлично обученные боевому искусству. Все участники превосходно владеют оружием, а декорации просто великолепны и под стать всему представлению»<sup>1</sup>. Грослей также говорит о сильном впечатлении, производимом шествиями и триумфами, бряцанием оружия в сочетании со звуками оркестра, и эффектной выездкой вышеупомянутых лошадей из королевских конюшен. Прежде такие конные парады были одной из особенностей флорентийского театра: когда в Ла Пергола представлялась первая героическая опера — *opera seria*, «Гипермнестра», в ней участвовали девяносто четыре кавалериста во главе с маркизом Сальвиати, и в одной особенно впечатляющей сцене зрители могли восхищаться сразу тремя отрядами, по четырнадцать лошадей в каждом: у одних сбруя была белая с алым, у других зелёная с золотом, у третьих жёлтая с золотом. Для «Геркулеса в Фивах» в том же театре были сшиты триста пятьдесят костюмов, потому что в спектакле участвовали — кроме одиннадцати главных персонажей — семнадцать богов, пять разных хоров и целая толпа статистов, игравших пажей, гвардейцев, слуг и нимф.

При этом сценическая достоверность костюмов постановщика нисколько не беспокоила, и до нас дошло множество свидетельств об отсутствии в барочном театре всякого правдоподобия. Так, в римском театре Арджентина убитый Цезарь падал на землю, обутый в элегантные придворные башмаки с алыми каблуками и бриллиантовыми пряжками, а ещё на нём были шёлковые чулки с вышитыми цветами и зелёные штаны до колен с изумрудными пуговицами, а волосы уложены в красивые локоны, чудесно обрамлявшие лицо. Разумеется, всего этого потребовал от импресарио

---

<sup>1</sup> С. Гудар. Исторический отчёт о карнавальных развлечениях в Неаполе. С. 10.



сам кастрат, и любые попытки его отговорить были тщетны. При сходных обстоятельствах кастрат, игравший Дидону, потребовал, чтобы положенная ему женская причёска была сооружена в виде пирамиды и украшена перьями, цветами и птицами. А уж в сценах жертвоприношения или безумия кастратам было полное раздолье — тут они выходили в причудливых костюмах, в пышных париках, на высоких каблучках, напудренные и нарумяненные. Ещё они часто требовали, чтобы их заковали в цепи, даже если к действию это отношения не имело, — просто им нравилось размахивать этими цепями, добавляя зрелищу пафоса и прямо-таки ошеломляя публику эмоциональным напором. Учёный Лаурицио Траджиенсе в важном для понимания предмета сочинении 1753 года возражал против таких излишеств и ополчался на «наглость кастратов и певиц, не желающих носить иное платье, кроме как то, в коем желают пощеголять и показаться миловиднее» — потому-то, мол, «римские герои и легионеры одеты по моде нашего времени, в камзолах до колен, спереди ниже пояса открытых, чтобы всем были видны штаны в обтяжку»<sup>1</sup>. Магия представления нередко создавалась главным образом декорациями и сценическими эффектами. На протяжении двух столетий в Италии трудились поколения замечательных театральных художников, из которых в Риме особенно значительны были Бернини, в Болонье семейство Бибиена, в Турине братья Галлиари. Но наверно всех в Европе превзошла Светлейшая Республика, чьи представления отличались несравненным великолепием, особенно на рубеже веков, в театре Сан-Джованни-Кризостомо. В 1695 году зрители «Пастуха из Амфризо» увидели, как на сцену спускаются чертоги Аполлона — удивительные сооружения, полностью собранные из разноцветных кристаллов и непрестанно вращавшиеся, а меж тем помещённые внутрь каждой из них светильники рассыпали повсюду тысячи сверкающих лучей, доводя публику чуть ли не до экстаза. А шесть лет спустя в «Катоне Утическом» зрители увидели, как высоко над сценой огромная сфера, изображающая мир, двинулась по воздуху вперёд и раскрылась натрое, и в каждой из трёх частей явился один из известных во времена Цезаря

---

<sup>1</sup> Л. Траджиенсе. Об отрицательных сторонах и недостатках современного театра. С. 125.



континентов<sup>1</sup> — а изнутри эта сфера была украшена золотом, самоцветами и пёстрыми декорациями, и вдобавок там играл небольшой оркестр.

Требующиеся по ходу действия спецэффекты давали театральным инженерам несчётные поводы для новых и новых изобретений, которые Саббатини описал в начале XVII века в чрезвычайно занимательном сочинении — подлинный кладёзь информации о театральной машинерии того времени, начиная от самых простых механизмов и кончая сложнейшими техническими конструкциями. В одном спектакле, например, из-за сцены поднималась искусно сделанная картонная скала и за нею постепенно исчезал спускавшийся по лестнице артист — так изображаемый персонаж превращался в камень (частый в барочной опере сюжетный мотив). Чтобы представить на сцене море, брали множество цилиндров, обтянутых черным или синим холстом с серебряными блёстками и нанизанных на длинный железный стержень, а за кулисами этот стержень раскачивал рабочий сцены, и получалось, будто море волнуется. Ад изображался просто: спрятавшись под крышкой люка, рабочие приподнимали и опускали котлы, в которых были проделаны дыры, а из них вырывались языки горящей канифоли<sup>2</sup>, и получалось, будто полыхают земные недра. Саббатини особо следил, чтобы подобная работа не поручалась людям глупым или неуклюжим.

С самого начала XVII века театральная машинерия и её совершенствование стали для постановщиков чем-то вроде навязчивой идеи. Так, в Риме кардинал Барберини, племянник папы Урбана Восьмого, хотел, чтобы каждый карнавал превосходил великолепием предыдущий, а потому целыми днями сидел взаперти со своим театральным инженером, изобретая новые трюки и не принимая посетителей, какими бы важными особами те ни были. Мало-помалу во всей Италии антрепренёров охватила одна и та же всепоглощающая страсть: стремясь ко всё более впечатляющим эффектам, они жаждали ускорить смену декораций до такой степени, чтобы публика

---

<sup>1</sup> Европа, Азия и Африка.

<sup>2</sup> В переводе Рабинович: ...а из них вырывались языки «греческого огня», [то есть смеси нефти со смолой (информация добавлена переводчиком)]. В оригинале ...de la «роix гресцие» (буквально: греческая смола, одно из старинных названий канифоли). Греческий огонь никак не мог применяться в тот период, так как секрет его не был раскрыт. Ред.



в один миг переносилась с корабельного причала в королевский дворец или в заоблачные выси. «Ты томишься в бесплодной пустыне? — спрашивает Дюфрени. — Один свисток, и ты в садах Идалии<sup>1</sup>; ещё один свисток вознесёт тебя из адской бездны в обитель богов; ещё один — и ты в царстве фей»<sup>2</sup>. Неважно, что лебёдку задало, блоки скрипели, крышки люков громко хлопали, а боги застревали на полпути к Олимпу! Публика барочной эпохи умела наслаждаться иллюзией: ничто не могло испортить ей наслаждения, доставляемого такими вот, пусть краткими, минутами подлинного волшебства.

## Итальянская публика

Кто не бывал на больших религиозных праздниках в южной Италии, тому сегодня не понять атмосферы, царившей в XVIII веке на театральных представлениях. На этих праздниках можно видеть, как прямо посреди службы люди входят и выходят, приветственно машут друг другу, поворачиваются спиной к алтарю, указывают детей, продолжая при этом читать «Отче наш», и просто болтают с соседями, как если бы сидели в гостиной — никто ни на миг не забывает, что присутствует на богослужении, однако в то же самое время успевают сделать тысячу других дел. Точно так же вела себя итальянская театральная публика былых веков. Нынешние меломаны привыкли сидеть на спектаклях тихо и чинно, а в святилищах *bel canto* тем более — исключение составляют разве что представления под открытым небом в веронском амфитеатре или в термах Каракаллы в Риме. Благодаря более или менее интернациональному пуританству после Вагнера, желавшего превратить оперу в некое священнодействие, даже итальянская публика стала чуть дисциплинированнее, хотя не отказалась от преувеличенных выражений восторга или гнева.

---

<sup>1</sup> То есть Афродиты, называемой так по кипрской горе Идалии.

<sup>2</sup> Дюфрени, цит. по: Бенжамен де Лаборд. Очерк о старинной и современной музыке (1780). Том I. С. 395.



Между поведением неаполитанца, два века тому назад пришедшего послушать Каффарелли, и поведением нашего современника, явившегося приветствовать «свою» диву различие огромное. Хотя вечер в опере для итальянцев по-прежнему остаётся праздником, это уже не смесь самых разных удовольствий золотого века *opera seria* — тех светских, музыкальных, гастрономических и азартных наслаждений, которых тогда алкали целые толпы. Кроме Турина, где людям в десять вечера после театра и в голову не приходило отправиться куда-либо, кроме как в кровать, всюду в Италии опера считалась главным событием вечера и была единственным развлечением горожан, вполне готовых оставаться в театре хоть до одиннадцати часов или до полуночи, а то и до часу ночи. Во всех городах, от самого большого до самого захолустного, опера была средоточием досужего времяпрепровождения и в ней обычно сходились все классы общества. Конечно, в этом времяпрепровождении немалое значение отводилось музыке, но всё-таки она была лишь его частью: карты, еда и питье, хождение из ложи в ложу, любовные интрижки — всё это было ничуть не менее, а то и более важно, чем происходящее на подмостках.

Попробуем вообразить эпоху, всячески поощрявшую это удивительное кипучее брожение. Зрительные залы просторны и больше похожи на огромные и роскошные гостиные, зато в ложах устроены укромные укрытия, где с представляемым на сцене соперничают сплетня и шутка, более того, в Венеции у некоторых лож были ставни, чтобы отгородиться от зрительного зала и обеспечить присутствующим полное уединение подальше от посторонних глаз и ушей. Для аристократических семейств театральная ложа была в известном смысле вторым домом, и там развлекались как хотели: играли в карты и в шахматы, во время речитативов или малозначительных арий освежались щербетами и напитками либо ели, что пожелают, — скажем, если в Неаполе вечером ожидался бал, в королевскую ложу, как и в соседние с ней, подавался настоящий ужин. В Милане с собственной ложей можно было делать что угодно, заменяя и добавляя ковры, мебель и любые украшения по собственному вкусу. По ведущим в ложи коридорам обычно туда и сюда носились слуги, там же



накрывались буфетные столы с закусками и даже ставились жаровни, чтобы подогреть деликатесы — вот почему в коридорах и на лестницах всегда было тесно и грязно, а в театре Арджентина, как считал Эспеншаль, прямо-таки «невообразимо грязно»<sup>1</sup>. Там же можно было встретить зрителя, который устал от речитативов и отправился к игорным столам: игорные залы бывали открыты не только в антрактах, но и во всё время спектакля, так что можно было без помех перекинуться в фараон<sup>2</sup>, а потом вернуться в свою ложу как раз ко времени, когда *primo uoto* начнёт наконец своё бравурное соло.

Партер обычно отводился простонародью, а в Риме аббатам — то есть духовным и мирянам, в том или ином качестве состоявшим при папской администрации. Едва заняв места в зрительном зале, аббаты принимались наводить там свои порядки. «Римский партер просто ужасен, — писал Карло Гольдони, — ибо там с превеликой наглостью и шумом хозяйничают аббаты. Полиции нет, повсюду только и слышны свист, крик, смех и ругань»<sup>3</sup>. В этой площадной обстановке аббаты открыто задирали сидевших в ложах кардиналов и вельмож, во весь голос ругали плохих певцов, хорошим посылали стишки и поздравления — словом, создавали в зале атмосферу, какая благодаря им же создавалась в кофейнях и в гостиных. Унять их не умели ни курия, ни аристократия.

Места в партере всегда были самыми дешёвыми и купить их можно было в последний момент. По уровню смешения различных классов общества Венеция всегда была, конечно, наиболее демократичным из итальянских городов, так что в венецианских партерах и билеты бывали особенно дешёвы, и доступ туда имели и наёмные рабочие, и ремесленники, и члены многочисленной корпорации гондольеров. Около 1680 года Сен-Дидье был удивлён статусом венецианских простолюдинов и признавал, что «нет в Венеции удовольствия, которого они не разделяли бы со знатьёю»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Граф д'Эспеншаль. Эмиграционный ежедневник. С. 75.

<sup>2</sup> Фараон — карточная игра, которая пользовалась огромной популярностью в конце XVIII и начале XIX веков. Ред.

<sup>3</sup> К. Гольдони. Мемуары. С. 274.

<sup>4</sup> Цит. по: Н. Бриджмен. Музыка Венеции. С. 73





Гондольеры и вообще были особой группой и пользовались едва ли не полной вседозволенностью, будучи как бы плебейским аналогом римских аббатов: их громкий гомон, выкрики и ругань часто переходили грань пристойности, но такая распушенность воспринималась снисходительно, потому что все прочие вели себя примерно так же. В Венеции, надо заметить, существовала отмеченная всеми путешественниками традиция, заключающаяся в том, что сидевшие в ложах зрители состязались в плевках, избирая целью простолудинов в партере, а те к этому привыкли и отвечали не бранью, но довольно добродушными шутками и остротами. В 1738 году Луиджи Риккобони предупреждал читателей: «Мужчины и женщины, желающие сидеть в партере, непременно должны для такого случая одеться попроще, ибо обычай плевать и бросать объедки из лож в партер делает пребывание там весьма неприятным»<sup>1</sup>. Сорок лет спустя Джузеппе Баретти, переехавший из Италии в Англию, подтверждал существование этого странного обыкновения: «Венеция — единственный город, где зримо пренебрегают каким бы то ни было общественным порядком. У вельмож вошло в привычку плевать из лож в партер: столь омерзительное и гнусное обыкновение могло возникнуть лишь от презрения к обывателям, каковые, однако, не только сносят сию обиду весьма терпеливо, но и — что куда удивительнее — словно питают к обидчикам приязнь, ибо, ощутив на руках или на лице сию мерзость, отнюдь не сердятся, но в ответ на плевков лишь корчат рожи»<sup>2</sup>. Памфлеты и сатиры того времени никогда не упускали случая упомянуть о странных привычках венецианской публики, нередко делая их главным предметом своих нападок. Контраст в поведении горожан, таких грубых в театре и таких вежливых в обыденной жизни, заставлял барона Пёльница предполагать, что те «полдня грешат, а другие полдня замаливают свои грехи перед Господом»<sup>3</sup>.

Уильям Бекфорд оставил нам изумительное описание итальянского высшего света в конце XVIII века: «Элегантная публика обычно проводит утро в неряшливом

---

<sup>1</sup> Л. Риккобони. Исторические и критические размышления [о различных театрах Европы. С мыслями о декламации]. С. 24.

<sup>2</sup> Дж. Баретти. Итальянцы, [или Нравы и обычаи Италии] (1773). С. 8.

<sup>3</sup> Пёльнитц. Письма. Том I. С. 411.



дезабиле, что не мешает не только самим выходить, но и принимать посетителей. Чтением или работой в это время почти не занимаются, а посему первая половина дня проходит в дремотной праздности — до обеда никто толком не пробуждается. Итак, несколько часов спустя их сначала потихоньку приводит в движение важный труд одевания и причёсывания, и наконец опера окончательно их будит. Следует, однако же, понимать, что в театре главные развлечения отнюдь не драма и не музыка: в ложе у каждой дамы чай, карты, кавалеры, слуги, левретки, аббаты, скандалы и свидания, так что внимание к действию, мизансценам, даже к актёрам и актрисам — дело совершенно второстепенное. В вечер, когда играет актёр или актриса, чьи заслуги либо удача удостоились любопытства моды, порой возникает пауза, и в тишине можно слышать пение знаменитости — лишь в подобных случаях и в присутствии монарха в зале итальянского театра стихают шум, гомон и сутолока. И всё же время, проведённое в театре, пусть в тесноте и давке, — самая счастливая часть дня для любого итальянца, к какому бы классу общества он ни принадлежал, так что даже самый неимущий скорее пожертвует хлебом насущным, нежели откажется от оперы»<sup>1</sup>.

Все авторы того времени видят в опере некий праздник, необходимый как дыхание, и если не всегда сходятся во мнении касательно достоинств какого-либо кастрата или певицы, вполне единодушны в изображении пёстрой картины итальянской светской жизни и в её сравнении со светской жизнью их собственных стран. «Во Франции мы ходим в оперу посмотреть представление, — пишет Куайе, — а здесь приходят болтать и навещать соседние ложи. Здесь слушают лишь арии и лишь ими восторгаются»<sup>2</sup>. В этой фразе точно указано на главное различие двух национальных традиций. Во французской опере основное значение имел речитатив — уникальное искусство мелодекламации, очень часто придававшее речитативу столь сильное драматическое сходство с арией, что различия между ними не всегда можно было заметить. Гольдони, например, будучи в Париже, отправился в оперу, в Пале-Рояль,

---

<sup>1</sup> У. Бекфорд. Письма об Италии [с заметками об Испании и Португалии]. (1780). Том I. С. 251–253.

<sup>2</sup> Аббат Куайе. Путешествие по Италии и Голландии. Том I. С. 192.



чтобы лучше познакомиться с французской музыкой, и удивился, почему все речитативы идут в оркестровом сопровождении, так что в конце первого акта спросил соседа, где же наконец арии, и сосед не без удивления отвечал, что их было уже шесть — а Гольдони и не заметил! В итальянской опере, напротив, речитативы исполнялись в основном *secco*, «посухо», то есть в сопровождении одного лишь клавесина, и потому были не особенно интересны. А так как, несмотря на упоминавшееся изобилие массовых сцен, хоров и ансамблей тоже было мало, вполне очевидно, что итальянская опера держалась главным образом на бесчисленных ариях, исполнявшихся кастратами и певицами с их исключительными вокальными данными. Драматическая сторона большого значения не имела. Зрителям предоставлялась возможность при тусклом свете свечей с превеликим трудом прочитать краткое содержание представляемого на сцене сложного действия, но вникнуть во все его детали они обычно оказывалась не в состоянии. К тому же их куда больше влекло иное — они жаждали до самой глубины души насладиться нежной чувственностью и эфирной чистотой голоса кастрата, с головой окунуться в удовольствие, в которое погружала традиционная трёхчастная ария. Именно под натиском публики композиторам приходилось сочинять всё больше и больше пригодных для виртуозного исполнения арий. Доктор Бёрни отмечал, что итальянцы, если пение им не нравится, ни за что не станут аплодировать, но если уж певец им действительно угодил, «чуть ли умирают от наслаждения, слишком огромного, чтобы чувства его вместили»<sup>1</sup>.

Потому-то остальные части оперы оказывались своего рода довеском, когда можно было позволить себе светские и гастрономические радости — и читая недовольные отзывы иностранцев о «невнимательности», следует помнить, что причиной её были не ложные претензии и не недостаток интереса к музыке, но скорее вполне разумный отбор предпочтительных звуковых впечатлений. Шарль де Бросс, как и многие другие, был не в силах это понять: «Удовольствие, получаемое ими от зрелища и от музыки, несомненно происходит не от заинтересованности, но единственно от присутствия. За малыми исключениями услышать что-либо можно лишь из первых

---

<sup>1</sup> Ч. Бёрни. Современное состояние музыки во Франции и Италии. С. 144.



рядов, где относительно тихо, даже в партере»<sup>1</sup>. Сходное раздражение испытал Эспеншаль, побывав в Сан-Карло на «Пирре» Паизьелло: «Из всей оперы слушали одну только сцену... Прочее время, как то принято в Италии, прошло в хождении из ложи в ложу. В зрительном зале было весьма шумно, так как все разговаривали в полный голос, но только не во время главного балета — тут настало полное молчание, все слушали и смотрели»<sup>2</sup>. Все более или менее согласны и в том, что присутствие монарха с семейством несколько утихомиривало публику, внушая ей известную сдержанность — в таких случаях слушали внимательнее, хотя переговариваться продолжали. У иных аристократов ложи были уставлены зеркалами таким образом, чтобы возможно было наблюдать представление, не прекращая беседы и даже поворотясь к сцене спиной. Само собой разумеется, что стоило королю или принцу уехать, зрители пробуждались от мнимой летаргии словно по звонку. Бекфорд как-то раз побывал в Сан-Карло на блистательном представлении с участием кастрата Маркези и в присутствии королевской семьи, а позднее так описал этот примечательный вечер: «Покуда в театре находился королевский двор, стояла церемонная тишина, но едва Его Величество удалился (а свершилось это в начале второго акта), со всех языков словно сорвало узду и остаток вечера потонул в громкой болтовне»<sup>3</sup>.

По окончании арии или всего спектакля итальянцы давали полную волю восторгу и благодарности: вскакивали с мест, изо всех сил хлопали в ладоши, бросали кастрату записки с поздравительными стихами, задаривали примадонну цветами и хвалебными сонетами — шумели и кричали, пока не добивались, чтобы на «бис» была исполнена ария, а то и целая сцена. Покинутый зрителями и усыпанный рваной бумагой и самым разнообразным мусором партер выглядел как поле брани. Теперь пора было ужинать, нередко прямо в театре, чтобы лишь за полночь вернуться домой. Этот обычай сохранился до нашего времени, и в Сан-Карло старые традиции живы: правда, зрители не едят, как прежде, прямо в ложах, зато во время бесконечно

---

<sup>1</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Том II. С. 313.

<sup>2</sup> Граф д'Эспеншаль. Эмиграционный ежедневник. С. 85

<sup>3</sup> У. Бекфорд. Письма об Италии [с заметками об Испании и Португалии]. (1780). Том I. С. 251–252.



длящихся антрактов очень дорогой частный ресторан сервирует ужин посреди зрительного зала, в нескольких метрах от королевской ложи. Это ощущение праздника, эта барочная страсть к соединению самых разных удовольствий в XVIII веке были образом жизни, проявляясь во всех формах социального и религиозного быта. Когда граф д'Эспеншаль посетил в Неаполе торжественную заупокойную службу, он обнаружил, что церковь роскошно убрана, а присутствующие наслаждаются игрой оркестра, которым дирижирует Паизьелло — всё это больше походило на праздник, чем на похороны. Также и аббат Куайе, явившись на церемонию пострижения юной девушки, вступавшей в известный суровостью своих правил монастырь, просто глазам своим не поверил: церковь была словно бальная зала, и покуда совершалось «жертвоприношение», служили у каждого алтаря, «и девица была уже в монашеском облачении, а прихожанам раздавались прохладительные напитки и стишки»<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Аббат Куайе. Путешествие по Италии и Голландии. Том I. С. 244.





# Глава 5

## К славе



*Почет они, словно слободы — так,  
что голова идет кругом и дух зашла-  
тыкает.*

*Ранне*





кольким же юным кастратам после всех этих требовавшихся в годы учения сверхчеловеческих усилий удавалось подняться к вершинам славы? При том, что — не говоря уж об экстраординарных бедствиях вроде чумы 1657 года, стоившей жизни тысячам неаполитанцев и том числе сотне *figlioli* из одной только консерватории Пьета-деи-Туркини — многим доучиться не удавалось, так как они заболели или были исключены, или сами сбежали из школы.<sup>1</sup>

Некоторым из выпускников музыкальная карьера была недоступна, ибо из-за неблагоприятных последствий кастрации их голоса становились неблагозвучны, либо чрезмерно низки, либо вовсе пропадали, — по этому поводу Шарль де Бросс не без иронии замечает, что такие в обмен на свой товар не получили ничего, а это «неудачная сделка». В лучшем случае этих мальчиков определяли в священники или пытались переучить, приспособив к игре на каком-нибудь инструменте, однако работу, к которой они в результате оказывались подготовлены плохо, слишком часто приходилось подолгу искать, так что иные бродяжничали, а иные даже промышляли преступлениями.

Почти всех, кто петь всё-таки мог, разбирали несчётные хоровые училища, так как певчим каждую субботу, а то и ежедневно нужно было участвовать в службах — кому в кафедральном соборе, а кому и в приходской церкви. Плоды этих долгих трудов бывали весьма различны: солисту большого хора они могли принести славу, а солисту хора третьеразрядного — ничего, кроме нищеты и забвения.

Были ещё отличники, хотя весьма немногочисленные (по оценке современников, примерно каждый десятый из воспитанных в Италии кастратов) — и почти всех этих молодых сопранистов и контральтистов охотно ангажировали многие итальянские и иностранные театры: если они и не приобретали всевропейской славы, то всё же чаще всего делали хорошую карьеру и определённой известностью пользовались.

---

<sup>1</sup> В оригинале точка, у Рабинович — вопросительный знак. Возможно ошибка, исправлена. Ред.



Что же до самых выдающихся — тех самых, кому была уготована судьба «священных чудовищ» — их было не больше одного на сотню<sup>1</sup>, и именно перед ними немедленно распахивались парадные двери величайших театров Европы.

## Выбор имени

Лишь в XIX веке исчез странный обычай, заключающийся в том, что кастраты, как и многие певцы и даже композиторы, принимали сценическое имя. Причина тому была иная, чем у актёров XX века, берущих имена, которые красивее звучат или лучше продаются.

Сценические имена кастратов чаще всего имели эмоциональное происхождение, хотя бывало, что прозвище юному певцу давала публика, а он решал оставить его себе на всю жизнь. Этот обычай усвоили практически все кастраты, кроме самых первых, родившихся ещё в XVII веке, и самых последних, родившихся в конце XVIII или начале XIX — те и другие сохраняли свои настоящие имена.

Так как псевдонимы и вообще были в моде, некоторые кастраты брали себе псевдоним при выпуске из школы либо в самом начале артистической карьеры и, как правило, желали этим способом выразить уважение человеку или семейству, особенно заметно повлиявшему на их профессиональную судьбу. Так, Джованни Карестини, в годы учения находившийся под покровительством знатной миланской семьи Кузани, взял псевдоним Кузанино, а Стефано Маджорано, получивший, как мы уже знаем, первые уроки музыки у маэстро Каффаро из Бари, решил поэтому зваться Каффарелли. Немец Губерт, он же итальянец Уберти, учился в Санта-Мария-де-Лорето в классе знаменитого Никола Порпора, из уважения к которому взял имя Порпорино; точно так же поступили Джоаино Конти, ученик знаменитого Доменико Джизци,

---

<sup>1</sup> В оригинале: ...может быть 1%. Ред.





вошедший в историю как Джицциелло, и Анджело Монанни, назвавшийся Манцолетто в честь своего учителя — кастрата Манцуоли. Карло Броски, тоже учившийся у Порпора, пользовался, живя в Неаполе, покровительством трёх братьев Фарино, хорошо известных в неаполитанском высшем свете просвещённых меломанов музыки, так что из благодарности принял имя Фаринелли, хотя земляки-южане долгое время продолжали называть его *il ragazzo* или *il bambino* — «малыш». В этой связи нужно отметить, что итальянский язык того времени был весьма терпим к вариациям в написании собственных имён, особенно в части гласных, а потому неудивительно, что в старинных документах совершенно равноправно используются варианты Фариелло и Фаринелли, Каффариелло и Каффарелли, Джицциелло и Эджиццелло, Паккьяротти и Паккеротти: скажем, архитектор Ванвителли в письме от 13 июля 1756 года упоминает Фаринелли, а в письме от 24 июля — Фаринелло.

Другие сценические имена происходили от прозвищ, обычно дававшихся артисту публикой и пристававших затем навсегда. От уменьшительной формы имени или фамилии возникал эмоционально окрашенный псевдоним: так Маттео Сассано стал Маттеуччо, Джузеппе Аппиани — Аппьянино, Франческо Пистокки — Пистоккино, а Николо Гримальди — Николино. Видимо, некоторые прозвища певцы получали в детском возрасте, и отсюда сохраняющаяся в них специфика ласкательных диминутивов<sup>1</sup>; так, Антонио де Николеллис звался Чичилло, Франческо де Кастрис — Кекко, а Антонио Ривани — Чикколино.

Сценическое имя могло быть дано и в память о родном городе певца: например, Франческо Бернарди, уроженец Сиены, прославился под псевдонимом Сенезино; Доменико Чекки звался по месту своего рождения Кортон<sup>2</sup>; контральтист Мелькиорри, уроженец л'Аквилы в Абруцци, превратился в л'Аквиано, но использовал также псевдоним Каччакуори — «погубитель сердец». Некоторые певицы и композиторы также именовались по родному городу или стране: саксонский композитор Хассе

---

<sup>1</sup> Диминутив — (от лат. *deminutus* — «уменьшенный») — слово, или форма слова, передающие субъективно-оценочное значение малого объёма, размера и т. п., обычно выражаемое посредством уменьшительных аффиксов. В оригинале *sympathique connotation enfantine* — милая (дружелюбная) детская коннотация (оттенок). Ред.

<sup>2</sup> В Перудже, в центральной Италии.



звался Саксонец (Il Sassone), Глюк был Чех (Il Voeto), Галуппи де Бурано<sup>1</sup> — Буранелло, мисс Дэвис — Англичанка (L'Inglesina), Элизабет Дюпарк — Француженка (La Francesina). Некоторые сценические имена были для их носителей не слишком лестными — как прозвище Ла Бастардина, доставшееся Лукреции Агуджари из-за её незаконного рождения.

Бывали кастраты, всю жизнь звавшиеся по особенно хорошо сыгранному ими персонажу: скажем, каноник собора святого Петра в Риме, Томазо Инглирами, был настолько великолепен в роли Федры в одноименной опере, исполнявшейся во дворце кардинала Руффо, что остался Федрой до конца своих дней, а в 1678 году в Венеции Франческо Гросси так блеснул в «Сципионе Африканском» Кавалли, что все затем звали его Сифаче по его персонажу, нумидийскому царю Сифаксу<sup>2</sup>.

Эти сценические имена обычно следуют за настоящими именами и фамилиями кастратов и в программах, и на афишах, и в воспоминаниях современников, и даже в писанных от руки письмах, где тоже можно прочесть что-нибудь вроде «Карло Броски, известный как Фаринелло». Далее в этой книге все, у кого было сценическое имя, только им и будут называться.

## Первые публичные выступления

Можно лишь подивиться, как рано некоторые кастраты впервые являлись перед публикой: Николино было всего двенадцать лет, Ферри и Фаринелли — пятнадцать, Каффарелли — шестнадцать, Маттеуччо — семнадцать. Для юного кастрата не было ничего необычного в том, чтобы дебют пришёлся на школьные годы, если учитель или хормейстер решил, что в сравнении со сверстниками способности у мальчика гораздо выше средних. Именно это произошло с двенадцатилетним Николино,

---

<sup>1</sup> Островок в Венецианской лагуне.

<sup>2</sup> В оригинале уточнение персонажа отсутствует, у Рабинович написано «Сифак» (правильно — Syphax, Σύφαξ). Возможно, ошибка, исправлена. Ред.



для которого Провенцале нарочно сочинил партию мальчика-пажа в опере «Отмщённая Стеллидавра», поставленной в неаполитанском театре Сан-Бартоломео. То же вышло и с Маттеуччо, когда в семнадцать лет, ещё будучи воспитанником Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо, он на Святой неделе 1684 года столь неопровержимо доказал исключительность своего таланта, что имя его пронеслось по Неаполю и люди прямо-таки дрались за возможность послушать его или пригласить спеть, так что вице-король звал его в придворную часовню, а тем временем архиепископ требовал его присутствия в кафедральном соборе Сокровищницы святого Януария. Как правило, юные кастраты были так или иначе обязаны перед поступлением на сцену отдать дань церковному пению — это давало им возможность дебютировать без лишнего шума и завершить затем изучение религиозной музыки, нередко начатое ещё в детстве, в хоровом училище. Так, Паскуали был принят в хор мальчиков Сан-Луиджи-деи-Франчези, когда ему было всего девять лет, а Маркези начал свою карьеру в хоре миланского кафедрального собора сразу после кастрации, то есть в десятилетнем возрасте. Ферри в одиннадцать лет уже состоял на службе у кардинала Крешенци и пел в часовне кафедрального собора в Орвието<sup>1</sup>, Рубинелли в тринадцать лет пел в капелле герцога Вюртембергского, Бернакки в пятнадцать — в хоре собора Сан-Петронио в Болонье, Николино в семнадцать — в хоре собора святого Януария в Неаполе. Не мешали кастратам петь в церковном хоре и более поздние дебюты: скажем, Априле приобрёл известность в двадцать лет, в качестве певчего королевской капеллы в Неаполе, Гваданьи — в двадцать один, в базилике Святого Антония в Падуе, а Паккьяротти — в двадцать семь, в Сан Марко в Венеции, где подружился со своим учителем Бертони. Совершенно ясно, что такого рода церковные дебюты в Италии были явлением повсеместным — как на севере, так и на юге, там, где певцы учились, и там откуда они были родом. То, что кастраты часто дебютировали совсем юными, объяснялось отчасти ранним началом обучения, отчасти его длительностью. После обучения в школе, в хоровом училище или у частного преподавателя они не были обязаны отработать сколько-то лет как подмастерья, в уплату за науку, так что

---

<sup>1</sup> На северо-западе Италии.



могли дебютировать сразу, едва маэстро решал, что они к этому готовы, Правда, в Неаполе, как мы уже знаем, кастратам по контракту полагалось отслужить шесть, восемь, а то и десять лет и лишь по истечении этого срока можно было начать собственную профессиональную карьеру — хотя изредка и в особых случаях их с разрешения ректора отпускали на один вечер, чтобы где-то спеть. Таким образом, поступив в школу между восемью и десятью годами, они покидали её между шестнадцатью и двадцатью: Каффарелли, например, было шестнадцать, и он был одним из самых юных выпускников, но и Маттеуччо было всего девятнадцать, а Априле — двадцать.

Обычно молодые люди дебютировали в церкви и лишь затем, иногда в тот же год, на сцене. По установившейся традиции начинающим кастратам давали женские роли: то был своего рода переходный этап, готовивший их к большим героическим ролям, для которых они, собственно, и были предназначены, хотя сказывалось тут и желание использовать, пока можно, их юность, свежий голос, женственное обаяние и присущую им, а особенно столь привлекательную для публики двусмысленную чувственность. Итальянцы просто обожали этих юношей в украшенных лентами нарядах и в пудренных париках, таких прелестных в роли какой-нибудь Альвиды или Анджелики и так изысканно склонявшихся в конце представления в долгих реверансах. Некоторым певцам приходилось всю жизнь ограничиваться женскими ролями, ибо недостаточно сильный голос не позволял им играть великих героев в *opera seria* — таким был, например, Андреа Мартини. В XVIII веке женские роли этого типа по большей части перешли в репертуар *opera buffa* — нового комического направления, нанёсшего смертельный удар не только по доброй старой *opera seria*, но, косвенно, и по тем, кто лучше всех воплощал её дух, то есть по кастратам.

Жизненно важным театральным центром был для всех начинающих кастратов Рим, так как более ста лет женщины там на сцену не допускались и женские роли могли играть только переодетые женщинами кастраты либо фальцеты и теноры. Поэтому Сифаче дебютировал в театре Тор-ди-Нона, Каффарелли — в Балле, в опере Сарро, Рауццини — тоже в Балле, в женской роли в небольшой опере Пиччини «Мни-



мый Звездочёт», а Маркези — в Театро-делле-Даме, в женских ролях сразу в трёх комических операх. Другие кастраты дебютировали сходно, хотя иногда в городах, где женщинам на сцене играть разрешалось: скажем, Бернакки начинал в Генуе, Маттеуччо в Неаполе, Паккьяротти и Гваданьи — в Венеции.

Официальный дебют Фаринелли состоялся в Неаполе, во дворце князя де ла Торелла. Этот вечер навсегда определил жизнь певца не только потому, что там он впервые явился перед публикой, но и потому, что именно там он встретил человека, до конца дней остававшегося его ближайшим другом — поэта Метастазियो. Того попросили сложить стихи в честь прибытия в Неаполь племянника вице-короля, и он сочинил первую свою вещь, поэму «Анджелика и Медор», которую Фаринелли изумительно исполнил. То была незабываемая встреча великого поэта двадцати двух лет от роду и певца-вундеркинда пятнадцати лет — оба были в самом начале блистательного творческого пути. Как мы увидим далее, почти всю жизнь они регулярно переписывались, обращаясь друг к другу «близнец».

Метастазियो увековечил вечер их первой встречи в 1720 году в двух простых строках:

«Appresero gemelli a scuorre il volo  
La tua voce in Parnasso e il mio pensier»<sup>1</sup>.

Фаринелли, как и прочие, сначала завоевал сердца местной публики, но в ту пору времена молва о необыкновенных голосах распространялась по Италии быстрее лесного пожара. В больших городах о кастратах толковали не меньше, чем позднее о театральных дивах и о звёздах кинематографа, так что одарённый юноша вскоре получал желанное приглашение на главную мужскую роль — *primo uomo*.

---

<sup>1</sup> «В безудержном полёте близнецами воспарили  
На Парнасе твой голос с мыслью моею».



# Вокальное мастерство

Леонардо да Винчи говорил, что музыка — самое малозначительное из искусств, ибо, в отличие от прочных произведений архитектуры, живописи и скульптуры, музыкальный звук, сколь бы изощрён ни был, исчезает сразу по возникновении. И правда, хотя у нас имеются партитуры произведений, внушавших такой восторг прошлым поколениям, что нам сказать о голосах? Не будет ли гипотетичным любое «описание», какое мы попытаемся дать своеобразию вокальной манеры госпожи Сент-Юберти или госпожи Паста при том, что нам известно, как может звучать женское сопрано или женское контральто? Эта трудность становится совершенно непреодолимой, когда речь идёт о голосах, современному уху никак не знакомых — о голосах великих кастратов XVII и XVIII веков, которые единственно нас в данный момент и интересуют. Трогательная, но бледная грамофонная запись, сделанная между 1902 и 1904 годами скромным церковным певчим, кастратом Алессандро Морески, слишком далека от пережитого его собратьями золотого века и сообщает нам лишь малую толику представления о целом.

Попытаться разгадать загадку и постигнуть непостижимое возможно разве что с помощью свидетельств современников — и что это за свидетельства! Сколько теплоты, сколько искреннего чувства доносится до нас от мемуаристов сквозь два века истории музыки! «Никакой гиперболы, никакой мощи поэтического пера не довольно, чтобы по достоинству оценить его заслуги!»<sup>1</sup> — так пишет Бонтемпи о Ферри. Алессандро Скарлатти, говоря о кастрате Франчискелло, отказывается верить, что «смертный способен петь столь божественно», и спрашивает, не может ли быть, что «ангел принял образ Франчискелло»<sup>2</sup>, чьё исполнение превзошло всё, чего можно было ждать от человеческого существа. Барон Гримм, в день святого Людовика слу-

<sup>1</sup> Анджелини Бонтемпи. История музыки. С. 111.

<sup>2</sup> Цит. по: Г. Мональди. Известные певцы-кастраты итальянского театра. С. 94.



шавший в Лувре Каффарелли, испытал не меньший восторг: «Невозможно доподлинно описать степень совершенства, до коей довёл своё искусство названный певец. Прелесть и очарование, способные вызвать мысль об ангельском голосе, суть главные свойства его пения, сочетающиеся притом с удивительной лёгкостью и точностью, так что для разума и чувств оно становится сущим колдовством, коему затруднились бы противостоять даже те, кто обычно к музыке безответен. Остаётся добавить, что ни к одному богослужению не отнеслись с меньшим вниманием — хотя в часовне царила глубочайшая тишина»<sup>1</sup>. А Бекфорд уже в самом конце XVIII века писал: «Посреди всего этого великолепия<sup>2</sup> Маркези пел худшую из существующих арий, которая благодаря его голосу превращалась в чистейшую и победоноснейшую из всех песен в мире!»<sup>3</sup>

Из множества дошедших до нас отзывов эти четыре охватывают как раз те два блистательных века, когда непременной составляющей оперного искусства были певцы-кастраты. Приведённые описания — лишь бледное отражения реальности, потому что переживаемые при слушании музыки чувства выразить в словах нельзя. Какой рассказ сумеет воссоздать атмосферу вечера в Форли<sup>4</sup>, в 1776 году, когда Паккьяротти исполнял партию Арбака в «Артаксерксе» на либретто Метастазियो. Он так убедительно играл сына, идущего на смерть, чтобы пожертвовать собою ради отца, что публика заливалась слезами, а оркестранты были до того растроганы, что им всё труднее было удерживать инструменты, и наконец, как раз посреди арии музыка смолкла — Паккьяротти вышел на авансцену спросить, в чём дело, а дирижёр только и мог ответить: «Я плачу, сударь».

Рассуждать о «голосе кастрата как таковом» неверно: у каждого из них был свой собственный голос — с более или менее широким диапазоном, более или менее яркий, гибкий и мощный. Одни кастраты были сопранистами (как Кузанино, Каффарелли и Рауццини), другие — контральтистами (как Сенезино и Гваданьи); одни

---

<sup>1</sup> Барон Гримм. [Литературная, философская и критическая] переписка. Том I. С. 53.

<sup>2</sup> В театре Сан-Карло. Авт.

<sup>3</sup> У. Бекфорд. Письма об Италии [с заметками об Испании и Португалии]. Том I. С. 251.

<sup>4</sup> Столица Эмилии-Романьи, на севере Италии.



потрясали публику удивительной орнаментальностью своей техники, другие покоряли Европу чувствительностью и трогательностью пения и игры. Словом, следует избегать обобщений, подгоняющих всех кастратов под один аршин. Несомненно, голоса их приводили публику в такой экстаз отчасти потому, что удовлетворяли распространённому в XVII и XVIII веках пристрастию к верхним регистрам, а лишь в этих регистрах возможно применить орнаментальную технику — потому-то кастратам всегда и всюду (кроме папской области) приходилось делиться славой с певицами сопрано. Тенорам было до тех и других далеко, а басы и вовсе не шли в расчёт: так, в «Помпее» Алессандро Скарлатти восемь из одиннадцати партий были для высоких голосов, поровну для кастратов и женщин, но из женских партий три были для мужских персонажей и тоже могли исполняться кастратами — в итоге природных мужских голосов требовалось всего лишь три.

Почему же эпохе барокко не полюбились женские голоса? Не всё тут можно объяснить тем, что в городах папской области женщин не допускали на сцену, или даже тем, что для барокко вообще характерно откровенное предпочтение всего искусственного, нарочитому, притворного — будь то деревья, сады, фейерверки, или певцы-кастраты. Но скорей всего голоса кастратов всё-таки отличались от женских чем-то существенным — вероятно, у этих голосов были некие особенности, вернее, некие дополнительные особенности, которые и оправдывали не только двухвековое присутствие кастратов на сцене, но и их двухвековое превосходство. Важнейшим поводом к этому была, конечно, их сексуальная амбивалентность, о которой позднее будет сказано чуть подробнее, но, без сомнения, не менее важны были и собственно вокальные преимущества. Ежедневно упражняясь по несколько часов в течение многих лет, кастраты приобретали огромную ёмкость лёгких, которая — вкупе с замечательным развитием грудной клетки — наделяла их удивительной способностью к полному контролю над дыханием. Сакки был совершенно прав, когда говорил о Фа-





ринелли, что тот владеет «самым главным — необычайной мощью вдоха и необычайной мощью выдоха»<sup>1</sup>. Притом, как мы уже видели в связи с последствиями операции, само положение гортани кастрата, а значит, и сближение голосовых связок с резонатором усиливали эффект полноты, чистоты и «блистательности», производивший столь сильное впечатление. И наконец, связки кастрата, бывшие, как правило, короче обычных мужских связок, однако длиннее и гораздо мускулистее женских, способны были издавать звук, соединявший в себе лучшие свойства женского и детского голосов сразу. Важно, однако, ещё раз напомнить, что все кастраты были разными и что, если даже операция приводила к некоторым более или менее сходным физическим изменениям, она вовсе не непременно наделяла всякого, кто ей подвергся, несравненным голосом. Вокальный диапазон певцов в течение XVII века значительно расширился — не потому что старшие уступали более молодым, а потому что композиторы, видя огромные вокальные возможности кастратов, оказывали на них сильнейшее давление, требуя всё больших достижений как в верхнем, так и в нижнем регистрах. В начале XVII века оркестровка не предполагала, что сопрано поднимется выше *соль*<sup>2</sup>,<sup>2</sup> а контральто выше *до*<sup>2</sup> или *ре*<sup>2</sup> (очень высокое до, которого потребовал в 1642 году Луиджи Росси для своего «Замка Атланта», было исключением), — и в таких тесситурах не было ничего особо примечательного. В течение второй половины столетия сопранисты и контральтисты стремились соответственно к *ля*<sup>2</sup> и *ми*<sup>2</sup>, что вынуждало их смешивать грудной и горловой регистры, и то были лишь первые попытки, на протяжении XVIII века делавшиеся всё смелее — голоса певцов бодро поднимались с нижнего регистра в средний и высокий, гладко и без помех скользя от ноты к ноте. Кузанино поднимался от *до*<sup>1</sup> к *до*<sup>3</sup> (то есть контр-до), Паккьяротти — от *си* к *до*<sup>3</sup>, Маркези — от *соль* к *до*<sup>3</sup>, а Фаринелли — от *до* к *до*<sup>3</sup> и даже к *ре*<sup>3</sup>. Самым выдающимся (но вовсе не самым эстетически ценным!) достижением

---

<sup>1</sup> Дж. Сакки. Жизнеописание господина Карло Броски, [более известного как Фаринелли]. С. 9.

<sup>2</sup> В оригинале: *соль 4 (и так далее)*, однако, автор не уточняет, какую систему обозначения нот и октав он использует. Исходя из логики, что рабочий диапазон сопрано от *до*<sup>1</sup> до *до*<sup>3</sup>, запись нот была приведена согласно слоговому обозначению по Гельмгольцу. Смотрите подробнее в Википедии — [Октавная система](#). Ред.



было верхнее фа, которого сумел достигнуть кастрат Доменико Аннибали, хотя возможности применить своё достижение к делу у него, в сущности, не было. Однажды — но лишь однажды! — эта вокальная эквилибристика оказалась смертельной: как-то раз маэстро Галуппи попросил своего ученика по имени Лука Фабрис взять настолько высокую ноту, что у юного кастрата случился сердечный приступ, и он умер на месте. Оставляя в стороне эти и подобные бесполезные подвиги, можно сказать, что в большинстве своём великие певцы могли брать больше двух октав, а некоторые — почти три.

Манчини писал о Фаринелли: «Голос его был настоящей драгоценностью — совершенный, мощный, звучный и со столь широким диапазоном сразу в верхнем и в нижнем регистрах, что другого подобного в наше время не бывало»<sup>1,2</sup> Тем не менее, если почитать партитуры того времени, видно, что партии кастратов очень редко включали только что упомянутые особо высокие ноты. Публике нравились виртуозные трели, однако показательные усилия контртеноров её не привлекали: слушатели явно предпочитали низкие ноты, исполняемые высокими голосами, у которых они звучали гораздо теплее, чувственнее и эмоционально насыщеннее, и вот тут кастратам, действительно, не было равных, так что и композиторы предпочитали средний регистр — самый подходящий для выражения, чувствований (*affetti*) и лучше всего подчёркивающий несравненную теплоту и нежность мужских сопрано и контральто. Почти все писанные для Фаринелли арии не выходят за пределы диапазона *ля–до*<sup>2</sup>, то есть обычного диапазона всякого контральтиста, если он не желает рисковать голосом. Другое дело, что иногда та или иная исключительная ария — скажем, «*Qual guerriero in campo armato*» в опере его брата «Гидасп» — могли вынудить его подняться от *соль* к *до*<sup>3</sup>, используя при этом самые разные модуляции, трели и сложные вока-

<sup>1</sup> Цит. по: Ф. Роджерс. Мужские сопрано. С. 417.

<sup>2</sup> Интересно то, что автор цитирует фразу, вероятно с итальянского, переведённую на английский и цитированную Фрэнсисом Роджерсом. Очевидно, что фраза с английского была кем-то переведена на французский (как и в большинстве случаев, автор не указывает переводчика). В дальнейшем фраза была переведена на русский язык, потеряв при этом часть смысла при многократных переводах. В связи с этим привожу оригинал цитаты Роджерса: His voice was thought a marvel because it was so perfect, so powerful, so sonorous, so rich in its extent, both in the high and in the low registers that its equal has never been heard in our times. Ред.



лизы, а затем вернуться назад снижающимися перелётами (*volées*), похожими на перезвон колоколов. В сущности, именно каденции предоставляли певцам наибольшую свободу, ибо тут они сами выбирали, как наилучшим образом представить свои самые впечатляющие достижения — особенно если певец ради удовольствия публики изобретал собственную прогрессию через все три части арии<sup>1</sup>, делая вторую каденцию орнаментальнее первой, а третью — орнаментальнее второй. Поступая таким образом, артист не только в полной мере демонстрировал свою виртуозность, но и доказывал, что у него отличный музыкальный вкус. Иначе говоря, всё вокальное мастерство сводилось к умению создать и исполнить виртуозную орнаментацию.

Вот так-то неотделимая от барочного искусства виртуозность — *virtuosismo* — мало-помалу развиваясь в течение всего XVII века, к середине XVIII века достигла своей вершины, обозначив конец барочной эпохи в собственном смысле этого слова. Эволюции барокко поневоле сопутствовали кастраты — самые яркие представители искусства, всецело приверженного изысканности и нарочитости.

Долгие годы ученичества, где бы они ни были проведены, открывали кастратам все технические секреты барочного орнаментализма, ныне более не существующего. Среди этих секретов были и *virtuosità spiccata*, то есть искусство разделения нот в трелях, и *gruppetti*, и быстрые *volées* и *passaggi* — настоящий вокальный фейерверк. Одним из важнейших технических элементов была *l'agilità martellata*, состоявшая, как известно от Манчини, из чередования повышений и понижений, каждое из которых сопровождалось повторением второй ноты в перкуссионной манере. И наконец, любимым номером большинства кастратов была *messa di voce*, которая начиналась с *pianissimo* и постепенно наращивала звук до предела, после чего ослабевала, покуда он не стихал совершенно. В своём дневнике англичанин Джон Ивлин, в 1687 году

---

<sup>1</sup> В оригинале у автора в скобках даётся уточнение: А-В-А (имеется ввиду графическая запись арии *da capo*). Подробнее об этом будет рассказано автором ниже. Ред.



слышавший в Лондоне Сифаче, не мог не признать эту технику волшебной: «Воистину дивной была несравненная нежность и сладость, когда он сперва только плавно тянул звук, а после давал ему иссякнуть»<sup>1, 2</sup>

Фаринелли и тут первенствовал, так как умел, говорят, не переводя дыхания продлевать ноту на целую минуту. Сакки пишет, что «сначала он делал глубокий вдох, а затем так экономно расходовал воздух, что мог держать ноту гораздо дольше, чем можно было бы ожидать, — и при этом совершенно неподражаемо переходил от громкого звучания к более мягкому»<sup>3</sup>. Брат Фаринелли Рикардо однажды сочинил для него арию *Son qual nave che agitata*, нарочно предназначенную для демонстрации вокального диапазона: начиналась она с прекрасной *messa di voce*, продолжавшейся несколькими сериями трелей и отдельных нот, — а Фаринелли, если верить современникам, мог держать ноту впятеро дольше прочих певцов.

Одно из первых наставлений, даваемых учителями ученикам с XVI века и до самого конца XVIII, касалось птичьего пения: ученикам следовало прислушиваться к нему как можно внимательнее, чтобы впоследствии уметь воспроизводить. То был сразу метод и результат, строгая наука и эффектный перформанс, так как птичье пение, в сущности, включало все элементы виртуозности — в частности, быстрые трели с их раздельными нотами, — а стало быть, способность его воспроизводить означала совершенное владение вокальным искусством. Уже в середине XVI века Цаккони говорил: «Ещё несколько дополнительных нот следует спеть очень быстро, ибо ноты сии приносят слушателю великую радость, словно как если слушать хорошо выученных птиц, услаждающих песнями наши сердца и так доставляющих нам премногое удовольствие»<sup>4</sup>. Многие арии прямо использовали «птичью» тему, позволяя кастрату

<sup>1</sup> Дж. Ивлин. Дневники. Том II. С 268–269.

<sup>2</sup> Опять, в результате чересчур художественного перевода Е. Рабинович целый кусок цитаты оказался вырезанным. Привожу перевод оригинала: Англичанин Джон Ивлин, который слышал Сифаче в 1687 году в Лондоне, вынужден был признать потрясающую природу этой техники: «Я слушал знаменитого певца Сифаче [действительно он — Авт.], по оценкам — лучший в Европе. Действительно, его способ держать ноту, сначала выдувая её, затем угасая с несравненной мягкостью, — это было восхитительно». Ред.

<sup>3</sup> Дж. Сакки. Жизнеописание господина Карло Броски, [более известного как Фаринелли]. С. 11.

<sup>4</sup> Л. Цаккони. Музыкальное руководство. С. 58.



блеснуть техникой, особенно в добавляемых к основной мелодии цветистых каденциях. Образцовой в этом отношении была ария Джироламо Джакомелли «Влюблённый соловей» («Quell'usignolo che innamorato»). Кастрат Балатри рассказывает в своей автобиографии, как однажды был приглашён выступить перед епископом Шёнборном и ему разрешили самому выбирать, что петь, а он отвечал, что репертуар его безграничен и что он может петь «покуда ни единой арии не останется», и тогда его попросили спеть самое любимое, и тут уж он, конечно, предложил то, что у него всегда и всюду просили, а именно «Соловья», присовокупив: «Из всех знакомых мне мелодий, сколь они ни превосходны, лишь одна подобна соловьиной песни — и скажу без хвастовства, что лишь я способен уподобиться сему соловью»<sup>1</sup>. Затем он начал, по его же собственному выражению, «соловьить», показывая всё, на что способен. Владетельный епископ готов был нанять его за любые деньги, но Балатри отказался, обещав только, что вскоре снова приедет в Вюрцбург.

Наибольшее разнообразие орнаментализм по праву обрёл в развившейся во второй половине XVII века трёхчастной арии, где за темой А следовала тема Б, после чего целиком повторялась первая тема. Во избежание монотонности, первую тему, уже орнаментированную в части А, при повторении можно было использовать для любых фантазий. Давая волю воображению, кастраты не останавливались ни перед чем и украшали первоначальную тему, как им было угодно. Так, Ферри заслужил восхищение слушателей и чистотой голоса, и ритмичностью трелей, и невероятной длительностью пассажей, каждый из которых он продлевал долгой и блистательной трелью, после чего, не переводя дыхания, переходил к следующему — и при этом оставался совершенно неподвижен, стоя, по словам Бонтемпи, «словно изваяние». Маркези умел на едином дыхании исполнить идеально чистую и звучную хроматическую трель из шести, а то и семи последовательных нот. Грослей утверждает, что по просьбе публики кастрат мог повторять одну и ту же часть арии по пять-шесть раз:

---

<sup>1</sup> Ф. Балатри. Плоды Мира. С. 256.



«В таковых повторениях певец тратит без остатка данные ему Природою и Искусством запасы ради пущего разнообразия прибавляемых к каждой ноте обертонов и модуляций — ради всего, что делает пение выразительнее»<sup>1</sup>.

Все певцы настаивали, чтобы в программе каждого их выступления непременно были самые эффектные и самые орнаментальные арии, даже если эти жемчужины их репертуара не имели ни малейшего отношения к спектаклю. Назывались такие арии «чемоданными» (*arie di baule*), потому *virtuosi* возили их, так сказать, в своём багаже, используя снова и снова в самых разных обстоятельствах, но с единственной целью — блеснуть перед публикой. Маркези, например, всегда ко всему добавлял бравурную арию из «Ахилла на Скиросе» Сарти, которая была для его голоса самой выигрышной. Фаринелли, будучи в Лондоне, включил сочинённую его братом арию «*Son qual nave*» в «Артаксеркса» Хассе, потому что она не только открывалась очень красивой  *messa di voce*, которую он исполнял на едином дыхании, но ещё и содержала четырнадцать последовательных вокализов, завершавшихся бесконечной трелью. По этим примерам видно, что гибкость голоса давала необходимый эффект лишь в сочетании с идеальной дыхательной техникой, о чём Този объявлял уже в самом начале XVIII века: «Вся красота *passaggio* в точности и в отдельности нот, в постепенном стихании звука, в его равномерности и плавности. Для такого пения непременно надобны сильные лёгкие вкупе с умением владеть дыханием и с проворством в извлечении звука, ибо лишь тогда каждая нота может звучать отдельно, даже и при самом быстром пении»<sup>2</sup>. Как утверждал теоретик Манчини, лучше всех владел дыханием Фаринелли: «Искусство прерывать и возобновлять дыхание с такою сдержанностью и умением, что никто не может того заметить, — искусство это родилось и умерло вместе с ним»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> П. Ж. Грослей. Наблюдения за Италией и её жителями. Том III. Р. 256–257.

<sup>2</sup> П. Ф. Този. Взгляды древних и современных певцов. Французское издание 1874 г. [43 — в оригинале номер страницы не указан, восстановлен по другим источникам, в частности взят из статьи С. Г. Коленько «Абсолютное искусство» певцов-кастратов — Ред.].

<sup>3</sup> Дж. Б. Манчини. [Мысли и] практические размышления [об украшенном пении]. Вена, 1774.



Именно это искусство позволяло кастратам изображать, в частности, так называемые «весы»<sup>1</sup> — вокальный трюк, к которому питали особое пристрастие если не все вообще, то все, кто был к нему способен, состояло же оно в состязании голоса с духовым инструментом. Дело тут было не в том, чтобы солисты оркестра аккомпанировали пению по общепринятым в *opera seria* правилам (труба для воина, рог для охотника), а в том, чтобы певец доказал, что голос его обладает не меньшей, чем у трубы мощностью, гибкостью и способностью удерживать звук, и доказывалось это импровизациями, включавшими все трудности орнаментальной техники. У слушателей во время такого состязания буквально перехватывало дух, и они впадали в экстаз, который Грослей определял как «предчувствие райского блаженства». Лучше всего такая «бравурная дуэль» получалась у того же Фаринелли, и Бёрни описывает один вечер 1722 года, когда двадцатисемилетний кастрат состязался с трубой: «После того, как каждый усилил по одной ноте, тем показывая мощь своих лёгких и ища одолеть другого силой и блеском, им пришлось вместе исполнить крещендо и трель в терциях, и это длилось так долго, что оба казались изнеможёнными. Наконец трубач, у коего кончилось дыхание, умолк, будучи уверен, что конкурент устал не меньше, а значит, в сей битве победителя не будет, — и тут-то Фаринелли с улыбкой, из коей явствовало, что долгое состязание было ему просто в забаву, вдруг не переводя дыхания и с новой мощью не только усилил и украсил трелью все ту же ноту, но ещё и добавил к ней весьма скорые и весьма сложные разделения, коим лишь рукоплескания положили предел»<sup>2</sup>.

Такие вокальные демонстрации не упразднили, однако, выразительного пения, всегда сохранявшегося для определённой категории арий. Во второй половине XVIII века под влиянием нового поколения певцов и композиторов этот экспрессивный стиль отчасти потеснил и даже вытеснил остальные. Уже и раньше некоторые кастраты — Фаринелли, Каффарелли, Джицциелло — во второй половине карьеры за-

---

<sup>1</sup> В оригинале *haute voltige* (высший пилотаж, гимнастическая вольтижировка). Ред.

<sup>2</sup> Ч. Бёрни. Цит. по: Бланчард и Канде. Боги и Богини оперы. С. 170.



метно меняли манеру исполнения. Так, Фаринелли, достигнув пика своего «акробатического» периода, получил от императора Карла Шестого (весьма разборчивого меломана и отличного знатока вокального искусства) совет: «Вы умеете петь медленнее самых медленных и быстрее самых быстрых, однако в будущем Вам бы более пристало ходить подобно не исполину, но человеку. Усвойте больше простоты и постепенно Вы завоюете все сердца»<sup>1</sup>. Певец был слишком скромнен и понятлив, а потому не обиделся, но последовал совету буквально и несколько изменил свой стиль.

Для него, как и для его преемников из следующего поколения — Гваданьи, Паккьяротти, Тендуччи, Рубинелли, Рауццани и Крешентини — изысканность, тонкость, выразительность, изящество, умеренность и подлинное понимание роли сделали теперь важнее вокальных достижений. Конечно, как в былые времена место для «патетической» песни всегда находилось, так что и в новое время виртуозность не была под запретом, оставаясь неотъемлемой частью музыки той эпохи и источником её выразительности и эмоциональности. Необходимость виртуозности признавал даже Альгаротти, в середине XVIII века считавшийся реформатором: «Что до виртуозных пассажей, разумно требовать, чтобы они не использовались иначе, кроме как при словах, выражающих страсть или сильное душевное движение»<sup>2</sup>. Сам Моцарт по завершении эпохи подлинного барокко должен был ограничить эти формы виртуозности ариями Королевы Ночи — для придания им специфической экспрессии.

Итак, после 1750 года кастраты, отнюдь не отказываясь от орнаментализма, сосредоточили уникальную силу своих голосов на новом для того времени «естественном» выражении чувств, адресованном скорее сердцу, нежели уму. Одним из первых, кто слышал Паккьяротти в Палермо в 1770 году, был Брайдон, совершенно очарованный новой манерой молодого (тридцатилетнего) контральтиста: «Особливо же отличает его патетичность, сегодня в слишком многих театрах пребывающая в полном небрежении. Полагаю, он умеет добавить к своим *cantabile* столько красок и вырази-

---

<sup>1</sup> Дж. Сакки. Жизнеописание господина Карло Броски, [более известного как Фаринелли]. С. 15.

<sup>2</sup> Ф. Альгаротти. Этюд об оперной музыке (1755), цит. из Энциклопедии исполнительского искусства. См.: Колоратура.





тельности и до глубины души тронуть слушателей более всего потому, что собственная его душа чувствительнее, нежели у большинства слышанных мною в Италии певцов. Он воистину напрямик обращается к сердцам, меж тем как другие в наше время более стараются о том, чтобы развлечь воображение»<sup>1</sup>. Фаринелли тоже достиг вершины своей славы именно благодаря исполнению арий в патетической манере, основанной на использовании среднего и нижнего голосовых регистров при почти полном исключении самых высоких нот. Эмоциональная мощь медленных вокализов, долгие протяжные ноты и известная непринуждённость в таких ариях, как анданте «Pallido il Sole» или адажио «Per questo dolce amplesso», заставляли всю Европу замирать от наслаждения ещё до того, как чуть позднее сумели вернуть Филиппу Пятому интерес к жизни. Другим участником этого вокального обновления был Гаэтано Гваданьи. В его случае виртуозность отнюдь не была главным преимуществом: вся сила этого великолепного контральто заключалась в изысканном благородстве и выразительной сдержанности пения и игры. Это для него Гендель переделал арию в «Мессии» и сочинил «Гимн сиротского приюта», более того, сам Глюк предложил ему, можно сказать, на тарелочке едва ли не ключевую для эпохи вокального обновления партию, ибо роль Орфея отличалась особой простотой и сдержанностью чувств. Так один из величайших кастратов XVIII века оказался одним из зачинателей реформы, которой суждено было вскоре изгнать со сцены его же собратьев по искусству.

## Кастраты на сцене

В 1639 году Могар, придворный музыкант кардинала Ришелье, писал из Рима, где видел итальянских кастратов: «Невозможно не признать, что в музыкальных

---

<sup>1</sup> П. Брайдон. Поездка на Сицилию и о. Мальта. Письмо XXXVI.



представлениях они несравненны и неподражаемы не только благодаря своему пению, но и благодаря отличной игре, ибо изображают своих героев и жестами, и повадкой, и выговором. Стиль их пения живостью превосходит наш, да и столь гибких голосов у нас, конечно же, нет»<sup>1</sup>. Подобная похвала для француза почти невероятна, хотя вполне оправдана тем, что Могар говорит о двух великих артистах XVII века, о Лорето Виттори и Марк-Антонио (Пасквалини). На самом деле не все кастраты были не только хорошими певцами, но и хорошими актёрами. У иных, как, например, у Априле, голоса были слабые и несколько дребезжащие, зато играли они выразительно и с большим вкусом, а иные, напротив, компенсировали посредственную игру превосходным пением. Очень немногие специально учились драматическому искусству, не входившему в консерваторскую программу ни в Риме, ни в Болонье, ни в Неаполе, так что помочь певцу мог лишь природный сценический дар, а такой дар был далеко не у всех. Более того, сама продолжительность традиционной барочной «главной арии» (*aria da capo*) едва ли позволяла певцу избежать на сцене известной статичности — какой сценической пластики можно ожидать от того, кто поёт, например, «Влюблённого соловья», в котором всего шесть строчек, а продолжается он порой до четверти часа?

Правда, иные певцы из каприза или из спеси вообще отвергали любые попытки хоть как-то исправить их сценическое поведение и вели себя, как заблагорассудится: так, архитектор Ванвितелли говорил, что Маццанти поёт хорошо, но ведёт себя как косолапый увалень, подчас вызывая желание забраться на сцену и поколотить его. А в 1765 году французский путешественник Ла Ланд писал, не называя имён: «В Италии великие актёры, то есть ведущие виртуозы<sup>2</sup>, далеко не всегда берут на себя труд что-либо делать на сцене, а ежели всё-таки делают, обычно ведут себя весьма развязно и безо всякого уважения к публике, так что могут посреди представления поздороваться с кем-то из знакомых, отнюдь не опасаясь при этом неудовольствия зрителей, давно уже привыкших прощать подобные выходки, хотя таковую

---

<sup>1</sup> Могар. Ответ одному любознательному по поводу музыки Италии. С. 35

<sup>2</sup> Кастраты. Авт.



снисходительность в равной мере можно приписать недостаточному вниманию к представлению, сопровождающемуся невыносимым шумом — как в ложах, так и в партере»<sup>1</sup>. Разумеется, по отношению к иностранным постановкам и к игре иностранных артистов французы всегда были привередливее своих соседей, привыкнув думать, что если итальянцы далеко обгоняют их по части вокала, то безнадежно отстали в благородстве жеста и вообще в драматической изощренности, наследованной французами от главного предмета их гордости — от их великой лирической трагедии.

Тем не менее некоторые кастраты заслужили похвалы за свою игру. Поощряемые публикой, они уже в первые годы на сцене делали заметный прогресс и особенно удачно умели жеста и мимикой изображать скрытые страсти и драматические переживания своих героев. Будучи чаще всего низкого происхождения, певцы эти вместе с опытом приобретали всё больше тонкости, разборчивости и вкуса, так что их нередко сравнивали с принцами — и действительно, благородство их поведения оказывалось под стать героическому величию изображаемых ими характеров.

Образцовым примером тут был Николино, обладавший необычайным даром выражать тончайшие оттенки чувства и делать значительным малейшее движение. Бёрни писал о нём, что «изыществом и точностью всякого мановения и жеста он делает честь человеческому телу: движением даёт жизнь герою, коего изображает в опере, а голосом даёт жизнь речам его. Каждый член его тела, каждый перст руки его соучаствуют в разыгрываемой роли, так что и глухой мог бы благодаря ему уследить за действием. Навряд ли найдётся из древних изваяний хоть одно, коего осанку он не усвоил, так что и самое простое движение согласуется у него с величием изображаемого характера — передаёт ли он письмо либо отсылает гонца, повадка его всегда остаётся поистине царственной»<sup>2</sup>.

Разумеется, поручаемые кастратам роли требовали и приятной наружности, и хорошей осанки, и благородных манер. Все эти звёзды барочной оперы, эти «полубоги-полулюди», играли героические роли, для которых были предназначены, раз за

---

<sup>1</sup> Ж. де Ла Ланд. Путешествие по Италии. 1769. С. 355.

<sup>2</sup> Ч. Бёрни. Современное состояние музыки во Франции и Италии. Том II. С. 661–662.



разом изображая Цезарей, Помпеев, Сципионов, Киров, Александров и Ахиллесов не только потому, что те были излюбленными персонажами *opera seria*, но и потому, что все композиторы без зазрения совести постоянно использовали одни и те же либретто, писанные на одни и те же античные и мифологические сюжеты. Так, в течение XVIII века либретто «Олимпиада» положили на музыку Вивальди, Перголези, Федеричи, Траэтта и Чимароза, а либретто «Армида» использовали по очереди Саккини, Сарти, Джомелли, Мысливечек и Глюк<sup>1</sup>. Больше всего рекордов били невероятно популярные либретто Дзено и Метастазियो, особенно «Покинутая Дидона», «Александр в Индии» и «Вознаграждённая Семирамида». Неудивительно, что аббат Орт в письме к Хассе называл *opera seria* «перепрелой похлёбкой», но публика этим блюдом была очень даже довольна, а потому в двадцатый раз переложённое на новую музыку старое либретто принималось прямо-таки на «ура» — при том, что прошлогодняя опера в новом сезоне не имела ни малейших шансов на успех.

Метастазियो и другие поэты вынуждены были следовать золотому правилу хорошего либреттиста: представить в красивых стихах сразу хороший сюжет и то, что Экзимено называл «изображением нежнейших чувствований и жесточайших страстей, к каким только способно человеческое сердце». На практике труднее всего было распределить главные мужские роли, исполнявшиеся кастратами, но иногда и женщинами, потому что мода на высокие голоса преобладала над любыми драматическими соображениями: основой оперы были только сопрано и контральто с добавлением одного-двух теноров. Поэту и композитору нужно было справиться с неблагодарной задачей — сочинить вокальную драму, предназначенную для исполнения более или менее похожими голосами, да ещё и уважить при этом абсурдные требования ведущих исполнителей. Ведущий кастрат (*primo uomo*), ведущая певица (*prima donna*) и ведущий тенор должны были спеть каждый по пять арий, причём разных: патетическую, лирическую (*cantabile*), «словесную» (выражающую волнение или

---

<sup>1</sup> У Рабинович: Так, в течение XVIII века либретто «Олимпиада» положили на музыку — только ведущих композиторов! — Вивальди, Перголези, Федеричи, Траэтта и Чимароза... В оригинале уточнение отсутствует. Удалено. Ред.



страсть), полухарактерную (серьёзную, но не слишком важную или не слишком патетическую) и, наконец, бравурную. А между этими пятнадцатью ариями композитор должен был как-то втиснуть ещё одиннадцать — четыре для второго кастрата, четыре для *secunda donna* и три для всех прочих персонажей. *Opera seria* всегда была *a pezzi chiusi* — «лоскутной», то есть составленной из некоторого набора достаточно независимых друг от друга арий, дуэтов и т. д., гораздо более ценимых за внутреннее совершенство, нежели за музыкальную и драматическую связь с другими частями произведения. Бесконечные проблемы порождались последовательностью арий: исполняемые вторыми певцами мелодии призваны были оттенить достоинства мелодий, исполняемых премьерами, виртуозом или примадонной, которым не полагалось после того или иного трагического события покидать сцену, не спевши прежде арии, а при этом после арии, спетой одним певцом, другому певцу нельзя было оставаться на сцене... Вдобавок даже и речи не было о том, чтобы убить героя. Как писал президент де Бросс, «в Италии взято за правило, чтобы на сцене не изображалось никакого кровопролития ... хотя бы был убит один из главных героев или в сюжете описывались бы наихудчайшие злодеяния... На сцене бывают убиты лишь статисты»<sup>1</sup>. В подписывавшихся антрепренёрами, либреттистами и исполнителями контрактах все эти условия учитывались, но бывало, что назавтра импресарио просил либреттиста добавить для *primo uomo* ту или другую дополнительную арию, а ещё через день этот же самый кастрат письменно требовал, чтобы при выходе он был верхом на лошади — даже если сцена изображала залу дворца. И лишь когда всё это как-то устраивалось, Ахиллес мог наконец покинуть свой Скирос, а Александр — отправиться в свою Индию.

Почти невозможно вообразить сейчас с достаточной отчётливостью, как именно вели себя на сцене певцы — слишком уж различны свидетельства современников. Разумеется, труднее всего было угодить французам. Так, Миссон прямо признавался, что ему смотреть противно, как эти «увечные» с их девическими голосами и дряблыми подбородками тщатся изображать всяких там Радамантов и что всё это — одна суэта

---

<sup>1</sup> Ш. де Бросс. Письма из Италии, написанные моим друзьям. Письмо 51.



и глупость. Аббату Лаба тоже страшно не нравилось, когда кастрат — «жирный, словно каплун» — открывал огромную пасть, чтобы оттуда раздался «тоненький голосок, а вернее, писк с нескончаемыми переливами, коим надлежит придать всем этим руладам большую привлекательность»<sup>1</sup>. Эспеншаль тоже удивлялся, как может публика всерьёз воспринимать смерть Цезаря, если Марка Антония играет кастрат, да и швед Грослей не находил кастратов убедительными: «Я оказался совершенно не способен разделить с итальянцами удовольствие, получаемое от этих женоподобных голосов, кои, вдобавок, издаются не совсем сообразными с их звуком телами, словно бы составленными из плохо подогнанных друг к другу частей и движущимися по сцене столь громоздко и неуклюже, что я всегда готов предпочесть обыкновенный голос в сочетании с обыкновенной наружностью даже и самому несравненному *musico*<sup>2</sup>. А англичанин Эддисон записывает в своём дневнике: «Сюжетом этих опер часто служит какое-нибудь знаменитое деяние древних, выглядящих на сцене довольно забавно — да и кто удержится от смеха, слыша, как гордые римляне вопиют голосами евнухов?»<sup>3</sup>

Куда удивительнее, что итальянцам тоже случалось критически отзываться об игре кастратов, а вернее, о недостатке в них сценического реализма. Траджиенсе в середине XVIII века писал: «Что сказали бы греки и римляне, когда бы видели Агамемнона, Пирра, Гектора, Кира, Селевка, Александра Великого, Аттилия Регула, Папирия Курсора, Цезаря, Нерона и Адриана, изображаемых кастратом с его женским лицом и женским голосом, с его вялыми женственными движениями и привычной томностью? Когда он сердится, он соблазнителен, когда желает устрашить, любезен, а когда пытается изобразить скорбь, просто смешон!»<sup>4</sup>. Но подобные критические отзывы, в Италии и вообще очень редкие, буквально тонули в океане славословий, вызванных триумфами кастратов на протяжении двух с лишним столетий. Сила кастратов заключалась вовсе не в том, в чём её искали и не могли отыскать высокоумные

---

<sup>1</sup> Аббат Лаба. Путешествие во Францию и Италию. Том II. С. 75.

<sup>2</sup> П. Ж. Грослей. Наблюдения за Италией и её жителями. Том III. С. 61–62

<sup>3</sup> В. Эддисон. Заметки о различных итальянских местах. С. 58–59.

<sup>4</sup> Л. Траджиенсе. Об отрицательных сторонах и недостатках современного театра. С. 96.



иностранцы: итальянцам было безразлично, что Сципион поёт сопрано, а Помпеи контральто, или что Гидасп двадцать минут бьётся с бутафорским львом, исполняя при этом все мыслимые вокализы, или что Нарцисс влюбляется не в самого себя, а в нимфу Эхо. Эти и им подобные оперные условности давным-давно стали общепринятыми, и итальянцы считали, что лишь французским картезианцам зачем-то нужно вычислять и определять, где тут драматическое и где — недраматическое. Итальянцы, а вслед за ними и многие иностранные дворы шли в театр с одной-единственной целью — наслаждаться. Наслаждаться зрелищем, наслаждаться несравненным голосом виртуоза, наслаждаться всеми его жестами, выходкам и, причудами, конфликтами с примадонной, схваткой с «лютым зверем», притворным ужасом перед «страшной чашей» — наслаждаться всем! Ключевое для итальянцев слово «наслаждение» начисто отменяло все предубеждения и возражения против кастрации, и против распущенности кастратов и абсурдности всех этих псевдоантичных героев с их высокими головами.

В искусстве удовлетворять неутолимую жажду к всепоглощающим страстям и к чувственным радостям у виртуозов не было равных: великие кастраты сочетали в себе мужское обличье и женскую прелесть, им были равно доступны самая невероятная вокальная акробатика и самая трогательная патетика, их голоса были гибкими, глубокими, нежными, мощными — в итоге им ничего не стоило пленить слушателей и довести их до слез. Некая неопишуемая чувственность, доводившая мужчин до дрожи и женщин до обморока, источалась каждым их жестом и каждым звуком их бесполовых голосов, даря минуты головокружительного наслаждения, которое могло отчасти компенсировать певцам то, чего они были лишены. Поэтому понятно, что когда иностранцам доводилось слышать ведущих кастратов в самой Италии, в раскалённой атмосфере итальянского театра, они нередко изменяли своё мнение. Сам Грослей, издевавшийся над женоподобными голосами и нескладными фигурами,



позже, послушав арию «Misero Pargoletto» из «Демофонта»<sup>1</sup> Метастазियो и Хассе, должен был признать, что «присутствовавшие на представлении французы позабыли о неуклюжести кастрата, игравшего Тиманта, позабыли о несоответствии его голоса исполинскому росту и огромным рукам, и ногам, — и смешали свои слёзы со слёзами неаполитанцев»<sup>2</sup>.

## Причуды и происшествия

Сегодняшняя публика нередко бранит великих певцов, когда те отказываются выходить на сцену, пока не выпьют той, а не этой минеральной воды или такого, а не другого травяного отвара: люди забывают, что частые представления, накапливающаяся усталость и необходимость сосредоточения сил легко могут привести к подобного рода мелким причудам. За двумя или тремя исключениями великие кастраты XVII и XVIII веков были не менее капризны, чем выступавшие вместе с ними певицы или современные дивы, — у них тоже то и дело менялось настроение, они тоже то и дело недомогали, они тоже заламывали непомерные цены. Многократно описанный привычный образ кастрата как существа, по самой природе своей наглого и капризного, не имеет под собой реальных оснований, хотя легко может быть объяснён как неизбежными злоупотреблениями некоторых певцов, так и часто преувеличенной критикой сатириков и пасквилянтов того времени: если кому-то не нравились кастраты, всего перечисленного было довольно, чтобы тут же представить их самыми настоящими чудовищами. Нельзя, однако, отрицать, что порой слишком быстрый успех и впрямь ударял артистам в головы. Происхождения все они были низкого или весьма скромного, воспитание получили в школах и консерваториях, где строгая дисциплина не оставляла простора для самовыражения в поведении и в одежде — и вот теперь, совсем ещё молодые, полные сил, они блистают на итальянской сцене, публика их обожает, они могут щеголять богатыми нарядами и жить в роскоши.

---

<sup>1</sup> Демофонт (1748, Дрезден) — опера Иоганна Адольфа Хассе (у Рабинович — Гассе) на либретто Метастазियो, Misero Pargoletto — ария из неё. Ред.

<sup>2</sup> П. Ж. Грослей. Наблюдения за Италией и её жителями. Том III. Р. 256.





Этого было б довольно, чтобы у некоторых закружилась голова, Маттеуччо, например, покинул Неаполь, где был кумиром «своей» публики, но никак этого не ценил, а затем, поездив по миру и стяжав немалый успех, вернулся героем и любимцем толпы. Однако, как не замедлили отметить мемуаристы и газетные критики, было заметно, что столь лёгкая жизнь его опьянила. Конфуорто писал в своём «Giornale di Napoli»: «По возвращении из Германии сей евнух необычайно возгордился и ни на кого глядеть не желает, даже и на знатных особ»<sup>1</sup>. Однажды Маттеуччо получил приглашение от вице-короля, но, не желая идти, сказался больным и разгневал монарха. Супруга вице-короля, умевшая быть дипломатичнее мужа, заставила кастрата прийти и принести свои извинения, так что дело дальше не пошло — хотя вообще-то неповиновение монарху могло иметь куда более серьёзные последствия. Подобных анекдотов немало, потому что некоторые певцы действительно отнюдь не умирали от скромности: недаром в одной сатирической поэме того времени высмеивался выскочка-кастрат, избивший лакея лишь за то, что тот не величал его *illustrissimo* — «ваша светлость»<sup>2</sup>.

Хамское обращение со слугами порой распространялось на композиторов и даже на публику. Однажды кастрат пожаловался композитору Галуппи, что тот сочинил ему недостаточно хорошую партию, а затем намеренно и при полном зале исказил его лучшую лирическую арию. Разгневанный Галуппи вышел к публике и объявил, что сейчас споёт эту арию сам и так продемонстрирует её достоинства. Публика, в восторге от происходящего, встретила пение маэстро рукоплесканиями, адресованными не столько его далеко не блестящему голосу, сколько храбрости. Тогда пристыженный кастрат тоже напрямик обратился к зрителям со словами: «Господа, я не хотел петь эту кантилену просто потому, что мне она ни к чему, но я могу спеть лучше, чем он — вот, послушайте!» И он спел божественно, заслужив настоящую овацию от зрителей, чьей симпатии из-за случившегося скандала отнюдь не лишился.

---

<sup>1</sup> Д. Конфуорто. Газета Неаполя. 1679–1699. Том II. С. 245.

<sup>2</sup> По другим данным — глубокоуважаемый. Рел.



Сходным образом вели себя кастраты в самых высших слоях общества<sup>1</sup>, включая не только принцев и королей, но даже и самого папу. Так, в начале XIX века кастрат Веллутти спровоцировал в Сенегалии<sup>2</sup> чуть ли не дипломатический инцидент. В театре ради лучшего освещения зажгли столько сальных свечей и дешёвых масляных светильников, что от жары и чада было не продохнуть — и присутствовавшая на представлении принцесса Уэльская попросила, чтобы начинали прямо со второго акта. Однако Веллутти, считая весь этот дым для себя опасным, вообще отказался петь и вдобавок заявил: «Моя глотка стоит королевы!» Начало было надолго отложено, под давлением начальства Веллутти в конце концов согласился выйти на сцену, по принцессе положенного поклона так и не отдал. В сходных обстоятельствах Сенезино был уволен со службы при Дрезденском дворе, когда отказался петь не нравившуюся ему арию.

Не менее забавное происшествие случилось в Риме в связи со смертью папы Бенедикта Тринадцатого. В театре Алиберти кастрат Карестини (Кузанино) как раз приступал к своей знаменитой арии *lasciatemi* («ты ушёл»), когда ему сообщили о кончине понтифика и попросили в знак уважения перестать петь. На Карестини новость и просьба ни малейшего действия не оказали, и он продолжал петь ещё искуснее, иронически подчёркивая особенно актуальное при сложившихся обстоятельствах *lasciatemi*. Публика, тоже не желавшая портить столь удачный вечер, устроила ему овацию и долго кричала: «*Evviva Carestini!*». Тем не менее, образом жизни все эти капризы и претензии по-настоящему сделались лишь для двух совершенно феноменальных личностей — Каффарелли и Маркези. У Каффарелли из достоинств был только голос, один из прекраснейших голосов столетия, а человеком он был весьма неприятным — грубый, наглый, без меры суетный и склонный к истерикам больше, чем самый испорченный ребёнок. Именно его постоянное хамство в значительной мере послужило поводом для формирования в памяти потомства упоминавшихся пред-

---

<sup>1</sup> У Рабинович: с властями предержажими. Ред.

<sup>2</sup> Город на адриатическом побережье.



ставлений о социальной неадекватности кастратов. Каффарелли хамил монархам, антрепренёрам, певцам и зрителям и устраивал в театре и в жизни такие скандалы, каких никто бы не стал терпеть, не будь скандалист великим Каффарелли. Он был прототипом тех самых артистов, которых так зло высмеял Бенедетто Марчелло в знаменитой сатире «Модный Театр». Уже выйдя на сцену он, бывало, совершенно пренебрегал публикой и между двумя частями арии поднимался в ложу поболтать со знакомой дамой, держась при этом, словно в собственной гостиной; пока оркестр играл ритуранель, он, бывало, брал понюшку табаку; он отказывался петь с партнёром, если тот ему не нравился; иногда, когда партнёр пел арию, он смеялся ему в лицо или издевательски подпевал, заставляя публику надрываться от хохота.

Правда, как ни самоуверен он был, сценическая репутация не всегда его выручала, так что случалось переживать и горькие моменты — например, в Вене, где он не имел никакого успеха. Конечно, Метастазियो не мог быть в данном случае вполне беспристрастен, будучи близким другом Фаринелли, главного соперника Каффарелли, но так или иначе он безоговорочно бранит и голос Каффарелли («фальшивый, резкий и непослушный»), и отсутствие у него вкуса к классическим произведениям, а под конец даже добавляет, что «в речитативах он похож на пожилую монахиню, ибо всё, что он поёт, слезливостью не уступает причитаниям и вместо удовольствия доставляет скуку»<sup>1</sup>. Каффарелли был так унижен провалом в Вене, что поневоле проявлял затем больше скромности и сговорчивости.

Тем не менее композиторы и поэты должны были пресмыкаться перед ним, удовлетворяя малейшие его прихоти, а если их приглашали работать вместе с ним в каком-то спектакле, им полагалось при всех обстоятельствах выказывать ему низжайшее почтение — так было заведено. Известно, что Глюк не пожелал вести себя подобным образом, когда впервые ставил в Неаполе «Милосердие Тита»: у него и так хватало проблем с певцами, и он не мог унижаться ещё и перед Каффарелли. Виртуоз обиделся, было много споров, но в конце концов каким-то чудом певец вдруг согласился

---

<sup>1</sup> П. Метастазियो. [Отдельные и неопубликованные] письма [под редакцией Джозуэ Кардуччи]. 28 мая 1749.



уважительно отнестись к «божественному богемицу», более того, они крепко подружились — наверно именно благодаря упрямству Глюка. У Бёрни тоже не нашлось поводов жаловаться на Каффарелли, и он оставил нам довольно лестный его портрет. Они встретились в Неаполе, в доме лорда Фонтроуза: кастрат приехал к концу вечера, был в хорошем настроении, с неожиданной готовностью согласился спеть и спел, сам себе аккомпанируя на клавесине — Бёрни обратил внимание на несколько фальшивых нот, однако признается, что был очарован изяществом и выразительностью исполнения. Выходки Луиджи Маркези отчасти напоминали знаменитые скандалы кастратов конца XVII и начала XVIII века, но к 1790–1800 годам подобные замашки уже отошли в прошлое и считались неприемлемыми. К тому времени все сопранисты усвоили простой и скромный стиль и искреннюю непосредственность экспрессии, так что кокетливый Маркези с его подпрыгивающей походкой выглядел на этом фоне странно. Он был на редкость красив лицом, идеально сложен, с чудесными блестящими глазами, и вокальный диапазон его был очень широк — от высокого флейтоподобного сопрано до более «мужественного» тенора. Грубияном он, в сущности, не был, хотя проявил известную твёрдость, дважды отказавшись петь перед генералами, которые требовали, чтобы он им пел, — другое дело, что одним из этих генералов был Бонапарт, так что певец еле-еле избежал ссылки.

Судя по всему, Маркези был совершенно равнодушен к лирическим и патетическим ариям, прославившим Гваданьи и Паккьяротти: он любил блеснуть своей головокружительной вокальной акробатикой, так что ему нравились только «неистовые» бравурные арии, *arie di tempesta*. Он с наслаждением орнаментировал мелодию любым из сотни возможных способов, какой придёт в голову, но более всего предпочитал *passaggi* с шестнадцатью удвоенными восьмыми долями подряд, с дополнительной вибрацией в начале каждой первой четверти и с добавочными нюансами в остальных трёх. Как и Каффарелли, он был зримой целью сатирических стрел Марчелло, который издевался главным образом над бесконечными вокализациями кастратов, когда *maestro al cembalo*, предшественнику нынешних дирижёров, нечего было делать так долго, что он успевал взять понюшку табаку.



Самые нелепые (зато и самые примечательные) требования Маркези касались его первого явления на сцене. Он настаивал, чтобы — независимо от содержания оперы! — импресарио и сочинители давали ему возможность предстать перед публикой на вершине холма, с мечом и с блестящим копьем и непременно в шлеме, украшенном белыми и красными перьями «по меньшей мере в шесть футов длиной», как пишет Стендаль. А ещё он требовал, чтобы первыми его словами были: «Dove son io?» («Где я?») и чтобы затем непременно звучали фанфары, а он бы пел «Odi lo squillo della tromba guerriera» («Внемли звуку труб военных») — и после этого он всегда пел свою «чемоданную» арию «Mia speranza pur vorrei», сочинённую Сарти и включённую позднее в оперу «Ахилл на Скиросе». Затем певец медленно сходил по ступеням на сцену — оружие его сверкало, султан развевался и приближался к рампе, чтобы принять восторженные овации зрителей, опьянённых всем этим великолепием и блеском. Служит ли описанное доказательством дурного и извращённого вкуса итальянской публики? Конечно же нет! Опера была источником прежде всего физических наслаждений: зрителям нравилось, когда у них стеснялось дыхание от захватывающего действия и несравненного голоса, и большего они не просили — всепоглощающее увлечение моментом не нуждается в теоретических обоснованиях.

## Деньги и почести

Почти все великие кастраты, как и великие певицы, получали чрезвычайно высокие гонорары и скопили значительные состояния. Более того, страсть европейской публики и коронованных особ к вокальному искусству уже в конце XVII века привела к постоянному росту заработка певцов. В большинстве своём кастраты отлично умели обменивать талант на деньги и знали, как заломить цену.



И всё-таки далеко не все они были по тогдашним меркам настоящими богачами. Следует помнить, что жили они по большей части своим трудом, а так как оперные сезоны были в Италии весьма непродолжительны, приходилось растягивать на целый год то, что удалось заработать за очень короткое время. Чтобы покрыть издержки долгих месяцев бездействия, нужно было гастролировать, а за границей при каждом дворе были свои порядки, и певцы часто бывали вынуждены сами оплачивать дорогу и жильё, так что по возвращении прибыль нередко оказывалась довольно скромной. Ванвители, например, в 1754 году записал об одном из самых выдающихся артистов: «Каффариелло ... получил меньше 4000 дукатов, чем навряд ли доволен, ибо поездки стоят денег, костюмы и прочее тоже стоят денег, и у него от этих четырёх тысяч наверняка осталась самая малость»<sup>1</sup>.

Чтобы завершить это введение, нужно снова напомнить, что недостаточно было быть кастратом, чтобы зарабатывать больше всех прочих певцов: разумеется, кастраты были среди самых высокооплачиваемых, но должны были делить славу и высокие гонорары с современными им знаменитыми примадоннами, в XVIII веке пользовавшимися не меньшей популярностью и очень часто получавшими лучшую плату. В Государственном архиве Неаполя хранятся все счета за издержки на карнавальные сезоны от основания в 1737 году театра Сан-Карло. В 1739 году, например, в течение сезона, программа которого традиционно включала четыре большие оперы, самый высокий гонорар был у певицы Виттории Тези — 3 396 дукатов, за ней шла Анна-Мария Перуцци — 2 768 дукатов, третьим был кастрат Каффарелли — 2 263 дуката, и последним кастрат Мариано Николино (не надо пугать его с Николо Гримальди, известным как Николино) — 1 838 дукатов. Эти заработки, для того времени очень высокие,шний раз подчёркивают поразительный контраст между гонорарами певцов и композиторов. В том же сезоне Порпора за музыку к опере «Семирамида» получил только двести дукатов, а Риккардо Броски за третий акт «Деметрия» — и вовсе лишь тридцать дукатов.

---

<sup>1</sup> Л. Ванвители. Письмо от 1-го января 1754.



В следующем карнавальном сезоне, напротив, больше всего денег, 3 693 дуката, досталось Сенезино, от которого безнадежно отстали Мария Сантакатанеа (1 108 дукатов) и тенор Амореволи (1 053 дуката). Масштабы этих гонораров понятнее, если добавить, что, судя по бухгалтерским книгам, кастрат зарабатывал в 460 раз больше переписчика нот, получавшего в том же сезоне лишь восемь дукатов. Если сходным образом умножить сегодняшний минимальный заработок, становится ясно, почему гонорары большинства поп-звезд возносятся на столь головокружительные высоты.

В театре Сан-Карло было принято предоставлять ведущим исполнителям жилье, каждому по несколько комнат. В архивах сохранились документы об аренде в Пьета-деи-Туркини двух апартаментов — для режиссёра и для кастрата Мариано Николино. Размещение певцов было для импресарио настоящей головной болью: виртуозы нередко являлись в сопровождении целой оравы кузенов и племянников, а примадонна никогда никуда не ездила без всех своих собачек, кошечек и попугаев.

Современных наблюдателей столь резко взлетевшие гонорары часто удивляли. В XVII веке все были так ошеломлены, когда певице за один карнавальный сезон уплатили 120 золотых секвинов, что она получила прозвище Стодвадцать (*Centò ventì*), приставшее к ней навсегда, а уже в начале XVIII века от двухсот до трёхсот секвинов в сезон запрашивали самые заурядные исполнители, а в 1740 году Каффарелли получал в сезон 800 секвинов да вдобавок бенефис в 700 секвинов — небывалый прежде гонорар. В конце века Паккьяротти получал уже тысячу, но к тому времени деньги несколько обесценились.

Певцы, в особенности кастраты, были главной финансовой заботой импресарио, готового экономить на всём прочем, лишь бы заполучить парочку знаменитостей. В результате тогдашние звезды оказывались столь драгоценным «предметом роскоши», что им не только много платили, за ними ещё и ухаживали, дабы сохранять в сколь возможно лучшем состоянии: скажем, в Риме антрепренёры 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. А ведь им иногда приходилось



сталкиваться и с прямым шантажом, к которому были склонны иные артисты. Сифаче, например, направляясь в Неаполь, с дороги дал знать импресарию, что если не получит 800 экю за две оперы вместо уговорённых трёх, то дальше Рима не поедет — но, вероятно, в конце концов уступил, потому что отработал имевшийся контракт. А Кузанино требовал однажды 800 дублонов и вдобавок настаивал на бесплатном жилье, ибо на самом деле он, мол, стоит 1100, — в итоге вместо него наняли Каффарелли, запросившего в тот раз всего лишь 500.

В большинстве своём коронованные особы в Италии и в Европе уступали требованиям кастратов и следили, чтобы те получили обещанное. Некоторые принцы зазывали всех молодых кастратов подряд и затем обменивались ими между собой. Особенно отличались своим пристрастием к сопранистам курфюрсты Баварии, имевшие особых «разведчиков», благодаря которым залучили певшего в Штутгарте Винченцо дель Прато, заключив с ним двадцатипятилетний контракт, — как раз во время этой своей службы в Мюнхене певец создал Идаманта в «Идоменее» Моцарта. Гораздо раньше, в самом начале XVII века, герцог Мантуанский тоже тратил немало сил и средств, чтобы собрать у себя молодых кастратов, которых находили ему повсюду верные люди. Так, 9 июня 1604 года один венецианский вельможа рекомендовал герцогу своего домочадца «Паоло, испанского певца-евнуха», готового перейти на службу к его высочеству, и дважды писать не пришлось — уже 20 июня герцог принял юношу к себе, а в 1607 году в Мантую прислали ещё и некоего Джованни Гвальберто, «молодого кастрата». Двумя годами позже один флорентиец безуспешно пытался сманить двух служивших при мантуанском дворе кастратов, а тем временем один из родственников герцога, Эрколе Гонзага, позволил юному сопранисту Питторелло петь во время балета, поставленного в резиденции маркиза ди Караваджо. Заметим, что речь идёт о том самом герцоге, чьи люди похитили и отправили для кастрации в Венецию французского пажа Пьера-Валентена. Через три года после этой истории, когда молодой человек успел похулиганить во всех городах Италии, актриса Анна-Виттория Убалдини сочла необходимым сообщить его высочеству, что обнаружила изумительно голосистого мальчика, которому уже не стать «новым Валентине»,





потому что ему восемнадцать и он не кастрирован, — но поспешила добавить, что «это ещё можно сделать!»<sup>1</sup>.

В Турине все придворные *musicisti armonici* имели высокий статус, но среди них всегда был один, получавший самое большое жалованье и потому занимавший в обществе особенно почётное положение. Так, около 1650 года кастрат Кьярини получал 2 250 ливров в год, а лучшие музыканты-инструменталисты — всего 1 275. Десять лет спустя Карл Эммануил Второй, справляя свадьбу сестры, зазвал для такого случая из Генуи контральтиста Раскарино и тут же зачислил его на постоянную службу с жалованьем 1 800 ливров в год. В 1689 году в Турин на карнавал был приглашён Кортонна, на следующий год Сифаче. Век спустя при том же дворе получил должность *musicista* Маркези — вместе с отличным жалованьем и позволением путешествовать девять месяцев в году.

Вообще, если не считать французов — побивавших, как мы ещё увидим, все рекорды скупости, — иностранцы вели себя с кастратами очень щедро: в Лондоне, в Вене, в Лиссабоне, в Москве и при германских дворах им платили хорошие деньги, как и певицам и инструменталистам.

Обычно за границей итальянские певцы и музыканты получали вдвое больше местных исполнителей просто за то, что были итальянцы, и можно вообразить, какую это порождало зависть. Не раз и не два случалось, что певец ночью попадал в засаду и бывал избит своими слишком грубыми конкурентами.

Сара Гудар, неизменно весьма критичная в отношении кастратов, утверждала, что Англия оказалась «первой страной, где евнухам стали платить две тысячи фунтов в год, чтобы они пели арии»<sup>2</sup>. Она сокрушалась о столь дурном примере для других стран и чуть ли не радовалась лиссабонскому землетрясению, без которого «евнухи выманили бы всё золото Бразилии». Англичане, действительно, были на редкость

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бертолотти. [Музыка при дворе герцога Гонзага]: музыка в Мантуе. С. 109.

<sup>2</sup> С. Гудар. Заметки о музыке [и танце]. С. 89–90.



щедры: Каффарелли получал в сезон тысячу фунтов, а Фаринелли, Сенезино и Куццони по полторы — суммы, для того времени астрономические, хотя уже в начале XIX века никто не смел предложить Веллутти меньше двух с половиной тысяч!

И все эти тысячи были лишь верхушкой айсберга, так как у англичан было принято осыпать знаменитых гостей настоящим дождём денежных и иных подарков. Подробный перечень даров знати и дворянства публиковался затем в лондонских газетах вместе с именами дарителей: пара бриллиантовых пряжек от \*\*\*, перстень с бриллиантом от \*\*\*, банковский билет в роскошном золотом ларце, золотая табакерка с изображением Орфея, чарующего пением диких зверей, — и так далее. Каффарелли с его дурным нравом и вечными скандалами англичан раздражал, зато Фаринелли, которого обожали всюду, где ему довелось побывать, сделался общим любимцем и при прощальном спектакле получил от вельможных поклонников вдобавок к подаркам денежные подношения: двести гиней от принца Уэльского, сто фунтов от испанского посла, по пятьдесят фунтов от австрийского посла, от герцога Лидского, от графини Портмор и от лорда Берлингтона — короче говоря, реально он получал втрое больше, чем было оговорено контрактом, так что в каждый сезон без труда зарабатывал не полторы тысячи фунтов, а все пять.

Таков был завидный удел самых знаменитых исполнителей. Менее известным певцам никаких особенных богатств не доставалось, и можно было не опасаться, что они, как иногда о них говорили, по возвращении в Италию поселятся во дворцах. Кастрат Балатри, например, подтверждает, что подарки получал щедрые, но сожалел, что не слишком знаменитым артистам не платят звонкой монетой: по прибытии в Лондон он удивился, как много ему надарили часов, перстней и парадного оружия, но нашёл несколько обидным, что обычных-то денег в итоге не заработал. Чаше всего певцы покидали Лондон с пустыми карманами, ибо жизнь в столице была чрезвычайно дорогой, и очень много уходило на квартиру — а порой и на игру, так что нередко артисты влезали в долги и уезжали как можно незаметнее.



В других странах платили деньгами и платили отлично — порой сверх ожиданий. Балатри удивился, когда в Вене за десять месяцев получил четыре тысячи флоринов и ещё тысячу за пение в часовне курфюрста Баварского, хотя работой его не слишком утруждали, а Маттеуччо за один сезон в Вене получил за пение в императорской часовне примечательную сумму в три тысячи экю. Великие певицы были не менее требовательны, чем их друзья (или враги) кастраты: однажды Ла Габриелли, стовариваясь с русской императрицей, запросила пять тысяч дукатов. Самодержица подскочила на троне и заявила, что у неё ни один фельдмаршал столько не получает, но Ла Габриелли не моргнув отвечала: «Отлично, ваше величество, вот и заставьте их петь!» — и Екатерина Вторая заплатила пять тысяч.

Вдобавок к деньгам и подаркам многих кастратов монархи жаловали званиями и титулами, и тут исчезала всякая мера. Вот характерный пример. В 1645 году Ферри, в ту пору служивший при польском дворе, был приглашён королевой Кристиной в Швецию. Швеция тогда воевала с Польшей, но Кристина попросила перемирия и уговорила польского короля одолжить ей на две недели прославленного на всю Европу сопраниста, после чего, временно прекратив военные действия, прислала за ним флагманский корабль шведского флота. В Швеции Ферри, как позднее Николино и Гваданьи, был пожалован в кавалеры Креста святого Марка, и в его честь отчеканили медаль: одна сторона изображала его самого в лавровом венке, другая — умирающего на берегу Меандра под спускающейся с небес лирой лебедя.

В 1657 году Атто Мелани, исполнявший также обязанности секретного агента кардинала Мазарини, получил в Париже титул придворного постельничего, а Маттеуччо обласкали сразу два монарха, испанский король и австрийский император: король назначил певца начальником Монетного двора в Неаполе — пожизненно и «на ещё одну наследуемую жизнь» (бездетный сопранист назвал своим преемником доктора Доменико Терминьелло), а император возвёл его в дворянское достоинство и пожаловал титул, так что артист мог в дальнейшем именоваться маркизом Сассано.

В 1739 году Сенезино удостоился петь во дворце Питти дуэт с эрцгерцогиней Марией-Терезией, будущей австрийской императрицей. Фаринелли, оказавший много



важных услуг испанскому двору, был возведён в сан Командора Ордена Калатравы, обычно доступный лишь грандам, то есть высшей испанской аристократии. А в 1784 году кастрат Тендуччи получил иное, но не меньшее отличие — стал директором Генделевских фестивалей в Вестминстерском аббатстве.

Самый забавный случай произошёл в начале XIX века с одним из последних кастратов, Джироламо Крешентини. Наполеон, будучи в Вене, пришёл в восторг от его голоса, увёз его в Париж в свой придворный театр и наградил крестом Ломбардской короны, а это был один из высших офицерских орденов. Военные вознегодовали, что такое отличие получил певец, шут, да ещё и кастрат! — и имели глупость однажды вечером высказать своё неудовольствие в присутствии госпожи Грассини, примадонны придворного театра и притом близкой приятельницы Крешентини. Очень огорчённая услышанным, певица не стерпела, вскочила на ноги и воскликнула с итальянским акцентом: «Вы забыли, он же р-р-ранен!»





## Глава 6

# Кастрашы и Церковь



*Утром Страстной пятницы я посетила Сикстинскую капеллу, чтобы послушать знаменитое «Живерне» Аллегри, исполняемое солистами без оркестрового сопровождения. Это было воистину английское пение.*

*Жадали Вилко-Ледриен*





отношение Церкви к столь деликатной теме, как кастрация, всегда было неопределённым и двусмысленным: прямо осуждая самую операцию и тех, кто её практиковал, она всегда поощряла кастратов — вплоть до того, что, была единственной, кто находил им применение даже в начале XX века<sup>1</sup>. При этом наличие множества церковных хоровых училищ несомненно способствовало увеличению числа сопранистов, отчасти подразумевая, что

такое увеличение приветствуется, коль скоро их пение служит вящей славе Господней. Англичанин Роберт Сейер<sup>2</sup> (или, по-латыни, Сайрус), бенедиктинский моралист, живший в конце XVI века и последние годы своей жизни проведший в Венеции, где и умер в 1602 году, говорил по этому поводу: «Голос есть дар более драгоценный, нежели мужественность, ибо именно голосом и разумением отличается человек от животного, а значит, коли надобно ради увеличения голоса умалить мужество, предпринять сие не будет кощунством, голоса же сопранистов столь потребны для воспевания славы Господней, что нет им цены»<sup>3</sup>. Чуть позже сицилийский иезуит Томмазо Тамбурини (1591–1675) объяснял, что кастрация может считаться законной «при условии, что мальчик согласен и жизнь его не подвергается опасности», потому что «евнухи служат общему благу, ибо церковные их песнопения во славу господню особенно сладостны, при том что и мальчику бесполезно бывает сохранить голос, дабы обеспечить себе более достойное существование, стяжав необходимые для того средства и покровительство сильных»<sup>4</sup>. Подобные заявления, несомненно, отражали взгляды большинства клириков, хотя в опровержение им многие казуисты и выставляли древние тексты, в которых любая кастрация, не оправданная существенными медицинскими показаниями, категорически запрещалась.

<sup>1</sup> Фраза Рабинович немного переделана. До этого было так: ... прямо осуждая самую операцию и тех, кто её практиковал, она всегда поощряла кастратов — вплоть до того, что, единственная, находила им применение даже в начале XX века. Ред.

<sup>2</sup> Вероятно, Gregory Sayer (1560–1602). Если это он — то имя Роберт — ошибочное. Ред.

<sup>3</sup> Цит. по: Ф. Дефэйе. Кастраты: аспекты фониатрии. С. 24.

<sup>4</sup> Цит. по: А. Милнер. [Священные каплуны] // Музыкальный Таймс. Март 1973.



# Кастрация и папство

Взаимоотношения римского понтификата с практикой кастрации составляют долгую и полную разнообразных коллизий историю. В отличие от Византии, где пение евнухов было частью церковного обряда, западный христианский мир сначала, по-видимому, довольствовался участием в литургиях мальчиков и фальцетов, следуя в этом смысле апостольскому: «Жены ваши в церквах да молчат, ибо не позволено им говорить» (1 Кор 14.34), так что до XVI века папы попросту не сталкивались с этой проблемой. Зато позднее они были отлично осведомлены о присутствии кастратов не только в Испании, но, вероятно, и в Италии — и тем не менее никогда прямо не признавались, что им это известно.

В конце XVI века Григорий Четырнадцатый (1590–1591) попытался было узаконить существование кастратов, но не успел, так что дело довершил Климент Восьмой (1592–1605), предоставив итальянским сопранистам доступ в папский хор, хотя это было скорее официальным признанием, чем подлинным нововведением: кастраты почти наверняка пели в папском хоре уже в середине XVI века, но именовались «фальцетами».

Однако Климент и его ближайшие преемники были большими поклонниками кастратов, поначалу бывших в явном меньшинстве, так что спешили заменить всех фальцетов подлинными сопранистами, и к 1625 году в хоре Сикстинской капеллы уже не было ни единого фальцета. С тех пор фальцет определялся как «искусственный голос», а голос кастрата как «естественный».

Иннокентий Одиннадцатый (1676–1689) был со всех точек зрения одним из самых непокладистых пап: нрава он был злобного и всегда всем во всём отказывал, за что и получил прозвище «Минга» — на миланском диалекте это значит «нет». Именно с ним связано нижеследующее знаменитое трагикомическое происшествие. Церковь воспрещала браки евнухов, так что за разрешением на подобный брак сле-



довало обращаться к папе. Меж тем кастрат Кортоня безумно влюбился в некую Барбаруччу и пожелал на ней жениться, а посему обратился с прошением к папе, объясняя, что кастрирован «плохо» (это была неправда), а значит, к женитьбе способен. Понтифик письмо прочитал, остался непреклонен и начертал на полях резолюцию: «Дозволяю быть кастрированным получше».

Что до некоторой неискренности колебаний Бенедикта Четырнадцатого (1740–1758), то они были признаком совершавшегося в XVIII веке нравственного переворота. Этот папа решил дистанцироваться от кастрации и повёл речь о «противоестественном преступлении, жертвами коего становятся — нередко по причине стеснённости родителей — маленькие мальчики». Тем самым он признавал, что Церковь отлично осведомлена, откуда берутся нанимаемые ею певцы, однако вселенский успех кастратов заставлял его, как и других понтификов, избегать издания законов, которые могли бы положить конец кастрации.

Присущая папам «гибкость» в вопросах теории и практики кастрации позволила, помимо прочего, приспособить церковные каноны таким образом, чтобы рукополагать кастратов в священники, ибо многие из них, не получив от операции желаемых результатов, обращались к религии. Ла Ланд во время своего путешествия по Италии был этим поражён: «Очевидно в Риме признан законным варварский обычай, в согласии с коим несчастные, не могущие более уповать на свой голос, становятся священниками: хотя по церковным законам тот, у кого недостаёт какого-либо члена, не должен быть рукоположен, сказано, что, мол, правило сие допускает иное, смягчённое, толкование — но сам обычай не становится от того менее непристойным»<sup>1</sup>.

Как уже говорилось, в XVIII веке всякий, совершивший кастрацию, отлучался от Церкви. Сначала Бенедикт Четырнадцатый объявил, что «отъятие любой части человеческого тела незаконно, кроме как если иным способом невозможно спасти от гибели все тело», а затем и Клемент Четырнадцатый (1769–1775) воспретил любые действия, целью которых является наделение мальчика искусственным голосом, — но выгнать кастратов из своей капеллы он так и не решился, и в консерваториях они

---

<sup>1</sup> Ж. де Ла Ланд. Путешествие по Италии. Том V. С. 437.





обучались по-прежнему. Правда, этот папа ради подавления общей страсти к виртуозам дозволил женщинам петь в церквях партии сопрано, а также допустил их на сцену в папских городах. Немедленного эффекта все эти меры не имели, однако в сочетании с распространившимися в конце XVIII века идеями и с упадком преподавания вокального мастерства почти наверняка сыграли свою роль в постепенном исчезновении кастратов именно на рубеже XVIII и XIX веков.

После 1800–1830-х годов и ухода со сцены двух последних великих сопранистов проблема евнухов-певцов сохранила свою актуальность лишь для Церкви: во всей Европе о кастратах успели забыть, и только в нескольких хоровых училищах и в Сикстинской капелле им были по-прежнему рады. Возражения и разоблачения вышли из моды — теперь вопрос заключался в том, возможно ли «покинуть несчастных», которые не могут более вернуться в золотой век виртуозного пения и не имеют иного убежища, кроме Церкви. Вопрос этот обсуждался так подробно, что прошло сто лет, а решения не находилось. Уже накануне XX века хормейстер Сикстинской капеллы Перози стал требовать, чтобы из его хора уволили всех остававшихся там кастратов, хотя и встретил стойкое сопротивление сопраниста Мустафы, изо всех сил старавшегося защитить те немногие позиции, которые ещё сохранялись у его собратьев. Перози в конце концов победил, хотя указ папы Льва Тринадцатого, навеки воспрещавший принимать кастратов в Сикстинскую капеллу, был издан лишь в 1902 году. Тех, кто там уже служил, из вежливости не стали гнать, словно нечистых: было сочтено более приемлемым отправлять их в отставку не прежде, чем они сами того пожелают. Алессандро Морески ушёл последним, в 1913 году, и успел оставить нам несколько записей своего голоса.



# Церковная музыка

Итальянские хоровые училища и в особенности Сикстинская капелла относились к своим кастратам очень ревниво: заботились о них, обеспечивали им хороший доход и при этом изо всех сил старались отвести их от искушения «глядеть налево». Около 1780 года в церквях одного лишь Рима состояло на службе более двухсот кастратов, однако в других крупных религиозных центрах Италии их принимали далеко не столь доброжелательно. Так, когда в Неаполе настоятель королевской капеллы кастрат Оттавио Гаудиози был переведён каноником в кафедральный собор, это вызвало у столичного капитула громкие возражения — мол, с тех пор как в Неаполе существуют церкви, не бывали в них священниками скопцы. Протесты ни к чему не привели, и Гаудиози занял свою должность, но этот случай наглядно демонстрирует, что полученные кастратами в начале XVII века должности воспринимались как совершенно беспрецедентное явление и потому без проблем было не обойтись. Обычно самым серьёзным конкурентом Церкви был театр, безмерно привлекательный для певцов вообще и для кастратов в особенности. Надо сказать, что до появления оперных театров тенорам и басам лучше всего платили в капелле святого Марка в Венеции, а после этого там же стали очень хорошо платить и сопранистам, чтобы те не зарились на театральные гонорары. В целом, однако, заработки певчих далеко отставали от заработков оперных певцов, так что многие уже из-за этого отказывались продлевать контракты с капеллами. По этой же причине в 1765 году в капелле святого Марка уволили треть певчих, чтобы лучше платить оставшимся. Паккьяротти, например, получал триста дукатов, а тенор Пазини и бас де Меццо — лишь по полтораста. За пение в кафедральном соборе в Венеции награждали весьма щедро: кастраты Рубинелли, Маркеше и Крешентини могли похвастаться, что пели перед дожем и получили из его рук *Osella d'oro* — ежегодно чеканившуюся к Рождеству медаль старинного золота.



Иногда венецианские театры приглашали кого-нибудь из певчих для исполнения женской роли, а певчих-мирян звали также иностранные города и дворы, так что Кавалли возил кастрата Калегари в Париж, а Бертони уговорил Паккьяротти сопровождать его в Лондон. Конечно, начальство позволяло такие поездки чрезвычайно неохотно, потому что капелла надолго оставалась без лучших певцов, да и неизвестно было, вернутся ли они вообще. Певчие Сикстинской капеллы почти все были духовного звания или даже священники, но совершенно не очевидно, что так было всегда; известно, что Павел Четвёртый (1555–1559) изгнал из хора женатых, хотя один из них был композитор, обеспечивший «Сикстинскую капеллу основным репертуаром вплоть до XX века», — Джованни Палестрина<sup>1</sup>. Создаётся впечатление, что даже папской капелле случалось переживать тяжкие времена запустения, о чём с прискорбием свидетельствует Ватиканский документ 1761 года, проклинающий «несчётные театры и королевские дворы, которые огромными деньгами сманивают *musicì* (кастратов) из Рима и из Италии, так что названные певцы уже не приносят капелле прежней пользы»<sup>2</sup>.

Несмотря на определённые (и относительно поздно возникшие) трудности такого рода папская капелла имела право гордиться великими певцами и композиторами. В 1622 году там радушно встретили первого из великих итальянских кастратов, Лорето Виттори, а семь лет спустя — отца Грегорио Аллегри, тоже кастрата, явно не бывшего великим певцом, зато человека бесконечной доброты и притом отличного композитора, чьё «*Miserere*» сохранялось в Ватикане как бесценное сокровище, так что позднее понтифики воспретили его копирование и распространение. Моцарт услышал эту музыку в Ватикане и записал по памяти сразу по выходе из Сикстинской капеллы — это было не слишком трудно, особенно если учесть простоту сочинения и талант Моцарта. Все приезжавшие в Рим иностранцы считали для себя обязательным послушать «*Miserere*», если только календарь давал такую возможность, и Монтескье описал свои впечатления сходно с мадам Виже-Лебрён: «На Страстной неделе я посещал

---

<sup>1</sup> Очевидно, имеется ввиду, по настоящее время (книга была написана в конце XX века), так как сам композитор актуальности своей не потерял по сей день. Ред.

<sup>2</sup> Дело о хоре Сикстинской капеллы. С. 215.



литургии и с особенным удовольствием слушал изумительное «Miserere» Аллегри, в коем голоса кастратов звуком уподобляются органу»<sup>1</sup>. В 1711 году Адами в историческом описании папской капеллы щедро наделяет «вечной славой» своего собрата Аллегри и его «Miserere», «преисполняющее восторгом душу всякого слушателя», и добавляет: «Смерть этого великого человека повергла в бесконечную скорбь всю нашу коллегия»<sup>2</sup>. После Аллегри в капелле появились и другие значительные личности: в 1660 был принят Антонио Чести, автор знаменитой оперы «Дорида», а двумя годами позже — контральтист и композитор Маттео Симонелли, которому суждено было стать учителем Арканджело Корелли. Как правило, хор папской капеллы состоял из тридцати двух певчих, делившихся на четыре группы, причём все сопрано были кастратами, а партию контральто долго оставляли за фальцетами, хотя время от времени и пытались заменить их кастратами — первый такой кастрат-контральтист был Сифаче, но ему пришлось петь не свою партию, а партию сопрано. Примерно 70 % певчих были итальянцы, а из 30 % иностранцев треть составляли испанцы; было также по несколько французов, швейцарцев и так далее. В большинстве своём кастраты были уроженцами папской области, за ними шли подданные Неаполитанского королевства и, наконец, тосканцы — это в точности соответствует количественному распределению кастратов по Италии. Все певчие Сикстинской капеллы поступали туда в возрасте от двадцати до двадцати пяти лет, бывали приписаны к одному из главных римских приходов и отправлялись в отставку после двадцати пяти лет службы. Они находились под протекцией кардинала и непосредственно подчинялись избранному ими самими маэстро. Помимо каникул им полагалось ещё два выходных в неделю (если не было большого религиозного праздника), а в остальные пять дней они репетировали или пели во время литургии. Участвовали они только в службах в капелле, особенно если служил сам папа, и в некоторых городских церемониях под открытым небом, хотя кого-то из хористов могли послать почти куда угодно, но только в пределах папской юрисдикции. В венецианской капелле святого Марка было от

---

<sup>1</sup> Монтескьё. Путешествия. С. 1147.

<sup>2</sup> Адами. Заметки [о наилучшем управлении хором Сикстинской капеллы как на будничных, так и на праздничных богослужениях, написанные Андреа Адами из Больсены]. С. 198–199.



двадцати восьми до тридцати шести певчих, из них тринадцать сопрано и четыре контральто. Королевская часовня в Неаполе была скромнее, довольствуясь восемнадцатью певчими, из них пять сопрано и пять контральто — и именно в Неаполе дебютировали два великих кастрата, Николино и Маттеуччо, очень скоро оставившие капеллу ради сцены. А вот в неаполитанском кафедральном соборе, в капелле при Сокровищнице святого Януария, кастратов было большинство: с 1663 до 1790 года в списках из шестидесяти пяти певчих кастратов не меньше сорока пяти. И наконец, в туринском кафедральном соборе было две капеллы: капелла Невинных с шестью некастрированными мальчиками и капелла Канторов, где пели *choristi*, священники или семинаристы, и *musicì*, миряне или кастраты, а для больших праздников приглашались знаменитые виртуозы из соседних государств.

## Театры папских городов

В 1585–1590 годах Сикст Пятый обнародовал первый указ, имевший целью не допускать женщин на сцену, но тогда ещё не существовало оперы. В течение нескольких последующих десятилетий указ оставался без применения, но в XVII веке рождение оперы и её скорый и бурный успех тут же привёл к конфликтам между публикой и артистами, с одной стороны, и папством — с другой. Случаи «непристойного поведения» во время спектаклей действительно были очень часты, так как певицы тогда не столько демонстрировали своё вокальное искусство, сколько распутничали и безобразничали, а в результате на протяжении всего XVII века их репутация была далеко не образцовой, что и дало нескольким папам повод встревожиться об общественной нравственности. Так обстояли дела вплоть до понтификата Клементя Девятого (1667–1669), который был большим любителем оперы и сам, ещё в бытность свою кардиналом Роспильози, папским нунцием в Испании, сочинил либретто к опере



Антонио Аббатини «Бальдассарра, или Небесная Комедия»<sup>1</sup>. В 1668 году, когда он уже был папой, эту оперу играли семь раз, и он сделал все возможное, чтобы обеспечить ей успех — пригласил Бернини позаботиться о сценических эффектах, а дирижёром назначил монсеньора Лодовико Ленци. Сюжет оперы был очень удачен, так как изображал театральное представление со столь популярным в эпоху барокко впечатляющим финальным апофеозом, во время которого хор ангелов провожал Бальдассарру на небеса, а тем временем семь Добродетелей исполняли балет. Римские газетчики весьма благожелательно отзывались об этих спектаклях: «Сегодня вечером снова была представлена комедия монсеньора Роспильози «Бальдассарра» — превосходная опера сочинения его святейшества. Отличная музыка, отличное исполнение, роскошные костюмы, а также изобретённые Бернини превосходные и изысканные сценические эффекты придают зрелищу занимательность и необычность»<sup>2</sup>. И всё-таки даже для такого случая женщин на сцену папа не допустил, и кроме басов и теноров в представлении участвовали только кастраты, игравшие все женские роли: Бальдассарра, Талия, Урания и Беатриче были исполнены соответственно Джузеппе Феде, Франческо Мария Феде, Дамазо и Доменико дель Пане.

Клемент Десятый проявил гораздо больше либерализма и охотно согласился снова допустить женщин на сцену. В оперных сезонах 1669 и 1676 годов певицы выступали с несомненным успехом, особенно большим в театре Тор-ди-Нона. Эта популярность в сочетании с фривольностью и крайней разнузданностью вызвала настоящую ярость преемника Клемента Десятого, знаменитого папы «Минга», тем паче что он по природе своей терпеть не мог женщин. Едва взойдя на престол, Иннокентий Одиннадцатый стал издавать указ за указом: запретил женщинам являться на сцене, запретил платные публичные представления и даже попытался прекратить бесплатные домашние спектакли, угрожая участвовавшим в них кастратам изгнанием из всех церквей Вечного Города. Запугать римлян было нелегко, так что они быстро научились обходить запреты — привозили из-за пределов папской области кастратов, не

---

<sup>1</sup> Джулио Роспильози (1600–1669) сочинял либретто ко многим операм, в частности к «Святому Алексию» С. Ланди, «От несчастья — счастье» А. Аббатини, Марадзоли и многих других. Ред.

<sup>2</sup> Новости Рима. 8 февраля 1668.



подчинявшихся всем этим указам, и с помощью разных уловок выдавали коммерческие спектакли за домашние. Женоненавистничество его святейшества распространялось и на женские наряды «на французский манер», то есть чересчур декольтированные, так что он посылал соглядатаев осматривать прачечные и конфисковать женские рубашки, фасон которых покажется им неприличным. Шведская королева Кристина, проводившая тогда в Риме годы своего изгнания, увидела тут прекрасный повод лишний раз поиздеваться над папой и изобрела наряд, прозванный «иннокентианским», потому что он пародировал и высмеивал изданные понтификом запретительные указы, — в таких нарядах она и её придворные появлялись в Ватикане, чтобы разозлить папу ещё пуще.

Преемник Иннокентия, Александр Восьмой по прозвищу «папа Панталоне» (по одной из масок комедии дель арте), допустил струю свежего воздуха в музыкальную и светскую жизнь столицы, атмосферу которой его предшественник сделал столь душной. Во время своего слишком краткого (1689–1691) понтификата он официально позволил общественным увеселениям вернуться к присущей им свободе, так что карнавалы 1690-го и 1691 года были признаны самыми вольными и весёлыми карнавалами столетия. Но положение вещей быстро изменилось, едва его сменил Иннокентий Двенадцатый, «папа Пульчинелло», всей душой ненавидевший театры и актрис и тем вызвавший небывалую ярость римлян, которые сочиняли о нём издевательские сатиры и вообще всячески демонстрировали ему свою враждебность. Конфликт достигнул пика в 1697 году, когда папа в отместку велел на глазах у возмущённых горожан сровнять с землёй чудесный театр Тор-ди-Нона.

В начале XVIII века, при Клементе Одиннадцатом, всё оставалось по-старому; этот папа вообще запрещал женщинам петь, хотя бы и дома, на том основании, что пение «вредит приличествующей их полу скромности», и предостерегал их от пения даже во время домашней работы: в соответствии с его указом, «никакая женщина, замужняя, вдовая или девица, не должна учиться пению и лицедейству», а мужей и опекунов он призывал никогда не пускать в дом, где есть женщина, никаких учителей музыки.



Немного полегчало лишь при Клементе Четырнадцатом, взошедшем на апостольский престол в 1769 году. Этот папа обязал театральных директоров оставить смехотворный обычай поручать женские роли мальчикам, переодетым мужчинам и кастратам, зато, как уже упоминалось, разрешил женщинам петь в церквях. До этих нововведений в течение почти ста лет артистам приходилось вести причудливую жизнь: кастраты прямо с клироса весело перемещались на сцену, а юные римлянки выдавали себя за кастратов, лишь бы обойти запрет и появиться на сцене. Но разве сущность барочных праздников не заключалась именно в маскараде? Вот и одной из подружек Казановы удалось обмануть священника, которому полагалось проверять всех принимаемых на службу певцов: она оделась кастратом, вела себя с присущей кастратам манерностью, а к причинному месту прилепила убедительную подделку. Другая особенность, отличавшая театры папских городов от прочих, состояла в том, что кастратам поручались женские партии, меж тем как повсеместным обыкновением было давать им героические роли царей и полководцев. Как известно, многие начинали карьеру в Риме на женских ролях и сразу уезжали за границу, тут же меняя амплуа, и в Риме, таким образом, всегда требовались кастраты не на мужские роли, а именно на главные женские — чтобы *far da donna*, «работать даму». В 1698 году француз Рагне после спектакля с участием контральтиста Феррини записал в своём дневнике: «Он был наряжен персидской княжной, в тюрбане и с султаном, и был подобен королеве или императрице, и навряд ли бывало на свете что-либо прекраснее, чем он в таком уборе»<sup>1</sup>.

Ясно, что папские указы распространялись и на балет, а потому все танцовщицы на самом деле были переодетыми мужчинами. Чрезмерная стыдливость не обошла даже марионеток, о чём свидетельствовал в 1769 году аббат Ришар: «В Риме балерины на сцену не допускаются, и танцуют переодетые женщинами мальчики, коим велено надевать для того чёрные панталончики. Это правило применяется и к мари-

---

<sup>1</sup> Ф. Рагне. Сравнение между итальянцами и французами [в том, что касается музыки и оперы]. С. 100–101.





онеткам из опасения, как бы их деревянные ляжки не распалили страсти семинаристов»<sup>1</sup>. От этого глупого ханжества не было, разумеется, никакой пользы, потому что якобы присущая женщинам безнравственность с не меньшим успехом распространялась благодаря мужчинам, как это справедливо отмечал даже в середине XVIII века, то есть уже в эпоху начинавшейся либерализации, Траджиенсе: «Верно, что в иных театрах можно видеть красивых отроков, переодетых женщинами и вместо них танцующих, однако столь же верно, что повадка и движения сих отроков куда вольнее и развязнее, нежели у самих женщин»<sup>2</sup>. Эспеншаль, как и большинство французов, был настроен ещё менее восторженно: «Какая радость от балета, в коем прима-балерина — мальчик?»<sup>3</sup>. А барона Пёльница в равной мере разочаровали певцы: «Нет ничего смехотворнее зрелища этих полумужчин, притязающих изображать женщин, но не обладающих выразительностью и изяществом оных, хотя здесь им достаётся не меньше рукоплесканий, чем досталось бы наилучшим певицам»<sup>4</sup>.

Навязанные римлянам Церковью правила породили в Вечном Городе и во всей Италии нескончаемый поток сатир и пасквилей — слишком соблазнителен был самый предмет высмеивания и слишком любили итальянцы воспользоваться любым случаем кого-либо высмеять. Вот для примера прозаический перевод сохранившегося в библиотеке Палермо анонимного сатирического стихотворения XVIII века: «Как терпит Рим, что в подвластных ему землях мерзавцу-кастрату дозволено изображать женщину ради развлечения попов? Лучше бы попы, если и впрямь хотят явить милосердие, кастрировали своих кардиналов»<sup>5</sup>. Так или иначе, в XVIII веке страсть к опере и к маскараду совершенно захватила духовное сословие Италии. В Венеции некоторым священникам случалось даже принимать участие в оперных спектаклях, и Сен-Дидье рассказывает, что однажды в театре какой-то зритель воскликнул: «Глядите, вон отец Пьерро — играет старуху!», а полвека спустя Немайц сам видел в театре

<sup>1</sup> Аббат Ришар. Описание Италии. Том V. С. 184.

<sup>2</sup> Л. Траджиенсе. Об отрицательных сторонах и недостатках современного театра. [В оригинале номер страницы источника не указана, в связи с тем, что работа Траджиенсе на русский язык не переводилась, восстановить его не представляется возможным].

<sup>3</sup> Граф д'Эспеншаль. Эмиграционный ежедневник. С. 75–76.

<sup>4</sup> Пёльниц. Письма [и мемуары], цит. по: Дж. Роберти. С. 707.

<sup>5</sup> Библиотека Палермо. Кодекс 440, рукопись III, Неизвестный Автор № 3.



монахов-оркестрантов. В некоторых флорентийских монастырях игрались музыкальные комедии, включавшие также балет, причём кое-где послушники рядились балеринами, а кое-где, напротив, монашки рядились в мужское платье. Иногда во время карнавалов театр Делла Пергола даже устраивал в монастырях особые представления — начинались они раньше обычных, так как должны были завершиться до полуночи, билеты продавались по сниженным ценам, и люди говорили, что это, мол, зрелища «для масок и монахов». Почти повсюду в Италии в монастырях звучала современная музыка — где-то монахи представляли оперу, а где-то монашки устраивали струнный оркестр. В одной обители даже был случай, когда монахини всерьёз подрались, ибо не могли сговориться, надо ли им исполнять оперу — и в этой драке одну монахиню зарезали и скинули со стены, и было несколько раненых!





# Глава 7

## Кастрашы в свеще



*Уверье превратило его в чудовище, а  
превосходные качества сделали ангелом.  
Казанова (в пересказе Самуилевич)*



## Кастраты и женщины



XVIII веке флорентийцы с удовольствием передавали друг другу остроумное замечание молодой дамы, посетившей спектакль с участием кастрата Кузанино: «Конечно, он хорошо поёт, можно сказать, живо и выразительно — однако чувствуешь, будто чего-то не хватает...». Тем не менее известно, что в XVII и XVIII веках эта недостача отнюдь не огорчала дам, и, как ни странно это покажется, все они — кроме француженок — буквально с ума сходили по кастратам: голоса их были столь чарующими, благородная изысканность игры — соблазнительной, а сами они в обыденной жизни оказывались просто идеальными донжуанами — и не только в гостиных, но и в альковах. Сохранилось немало свидетельств о сценах массовой истерии, сопоставимых с реакцией современной молодёжи на появление какой-нибудь поп-звезды. К такому сопоставлению подталкивают и сами личности кумиров: разве Дэвид Боуи, Майкл Джексон, Принц и Мадонна не воплощают тот же тип сексуальной амбивалентности, которой — пусть с некоторыми оговорками — характеризовались кастраты? Если верить очевидцам, в эпоху барокко они доводили до экстаза мужчин и женщин не только удивительной красотой своих голосов, но и самим своим присутствием. Была ли то специфическая привлекательность циркового монстра? Или дамы искали секса без последствий? Или волшебная сила голоса лишала слушателей разума и влекла к «райским наслаждениям»? Или всё объясняется идеализацией «сверхъестественного» существа, принадлежащего сразу двум полам и не связанного ограничениями ни одного из них? Нам никогда не понять до конца, каковы были глубинные мотивы отношения к кастратам их поклонников и поклонниц, однако едва ли не триумфальный успех этих певцов у женщин действительно не может не заинтриговать. Так, уже в XVII веке Виттори, где бы ни появился, буквально сводил публику с ума: люди дрались за доступ в церковь, если он пел в церкви, и за доступ во дворец, если он пел для вельможи. Особенный и



совершенно небывалый энтузиазм вызывал Ферри. Когда он прибывал во Флоренцию, толпа встречала его в трёх милях от городской черты и затем триумфальной процессией провожала до дому, а однажды после спектакля некто в маске (мужчина? женщина?) надел на его палец бесценный изумрудный перстень, и певец так никогда и не узнал имя столь щедрого поклонника.

Знатные дамы баловали этих артистов и затем их преемников безмерно: бросали им на сцену подарки, лавровые венки и стихи с признаниями, а портрет любимого кастрата всегда хранили на груди. Судя по всему, особенным успехом у прекрасного пола пользовался Маркези — несмотря на все его эксцентричные выходки и дурачества на сцене, его молодость, красота, талант и огромное актёрское мастерство доводили дам до экстаза. Стендаль рассказывает, что в Вене Маркези стал чем-то вроде придворного талисмана: дамы носили медальон с его портретом на шее, ещё по медальону на каждой руке и ещё два были пришиты к туфлям. Мадам Виже-Лебрён описывает сходное отношение к Крешентини: «В конце концов он сменил Маркезе, которого все римские дамы обожали 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»<sup>1</sup>.

Завоёванных кастратами сердец было столько, что каждый мог составить донжуанский список наподобие того, который оглашает Лепорелло в моцартовском «Дон Жуане». Вот несколько особенно ярких эпизодов.

## САМЫЙ НЕОБЫЧНЫЙ<sup>2</sup>

У кастрата Бернакки была любовница, певица Антония Мериги, и он питал к ней столь всепоглощающую страсть, что попытался с помощью шантажа противопоставить её и себя всем прочим — согласился остаться в Неаполе, только если с Мериги

---

<sup>1</sup> Мадам Виже-Лебрён. Воспоминания. [В оригинале номер страницы не указан].

<sup>2</sup> В оригинале и в русскоязычной версии названия эпизодов не выделены. В настоящей редакции оформлены как заголовки. Ред.



тоже заключат контракт и при этом уволят его главного соперника, Кузанино. Король так хотел заполучить Бернакки, что был готов на всё, а потому обещал исполнить оба требования, но неаполитанская знать предпочитала Кузанино и стала на его сторону. Королю пришлось уступить, а Бернакки пришлось покинуть Неаполь — но по-прежнему в объятиях подруги.

## Самый благоразумный

Туринский двор был жестоко обижен своим любимым «виртуозом»<sup>1</sup> Кьярини, так как у того случился бурный роман с дамой из очень видного аристократического семейства. Певец небезосновательно решил, что семья возлюбленной не простит ему этой истории, и у него хватило здравомыслия пренебречь ангажементом и уехать в Париж, где он принял участие в первых представлениях опер Кавалли «Ксеркс» (1660) и «Влюблённый Геркулес» (1662). Здравым смыслом руководствовался и Рауццини, покидая Мюнхен, чтобы избежать гнева слишком многих мужей, которым наставил рога, — никто в Баварии даже припомнить не мог мужчину, а тем паче кастрата, кружившего головы столь великому множеству знатных дам сразу.

## Самый забавный

Великий Каффарелли часто раздражал публику высокомерием и дурным нравом, но это не мешало пылким поклонницам искать способы добиться его расположения. У него было много романов, и один из них, с римской аристократкой, длился долго, однако, к несчастью, у мужа появились подозрения и однажды вечером он попытался застичнуть любовников, так что Каффарелли едва успел укрыться в саду, где провёл всю ночь, а в результате простудился и целый месяц лежал больной. Вскоре рогоносец устроил на него покушение. Певец спасся лишь по счастливой случайности и затем не являлся в Рим иначе, как с четырьмя провожатыми, которых

---

<sup>1</sup> В оригинале *musico armonico*. Ред.



нанимала по-прежнему влюблённая в него дама. В конце концов Каффарелли счёл такое положение вещей неудобным и перебрался в Венецию.

## Самый скромный

Кастрат Консолино своей связью с маркизой Витторией Лепри давал повод ко многим толкам, но затем маркиза его отставила, предпочтя объятия какого-то из кардиналов, и по Риму распространился сочинённый по этому поводу дерзкий памфлет Пасквино: «Раз уж природа влечёт тебя забавляться с теми, у кого пусто в мошонке, скажи на милость, зачем выбрала ты теперь того, у кого пусто в голове?»<sup>1</sup> Консолино тем временем утешился в объятиях другой аристократки, страстно в него влюблённой, однако заботившейся о внешних приличиях и потому требовавшей, чтобы он приходил к ней в женском платье — одном из тех, в которых выступал на сцене.

## Самый спортивный

Некая неаполитанская маркиза, услышав Паккьяротти в «Покинутой Дидоне» Шустера, сначала упала в обморок, а затем объявила кастрату, что полюбила его страстно и навсегда. Любовник дамы был менее впечатлителен и тут же вызвал певца на дуэль, из которой тот, впрочем, вышел живым — к превеликой радости поклонников.

## Самый прискорбный

Сифаче, будучи уже немолодым человеком, влюбился в Болонье в овдовевшую сестру маркиза Марсили. Семья дамы была очень недовольна этим романом и поспешно вынудила её вступить в болонский монастырь святого Лоренцо, но кастрата это отнюдь не смутило — он сумел получить свободный доступ в монастырь и продолжил связь с той самой точки, на которой его попытались остановить, более того,

---

<sup>1</sup> Цит. по: Г. Мональди. Известные певцы-кастраты итальянского театра. [В оригинале номер страницы не указан].



ему хватило глупости хвастаться своим подвигом перед всеми, кто соглашался слушать. Семейство дамы не замешкалось с ответом: 29 мая 1697 года Сифаче был убит людьми маркиза Марсили на дороге из Болоньи в Феррару. Ему было только сорок четыре года. О романе было известно всем, но Конфуорто в своей ежедневной газете описал происшествие с удивительной деликатностью, объясняя убийство тем, что «по слухам, кастрат, невзирая на запрещение упомянутого маркиза, нередко являлся развлечь пением его сестру, отчего, вероятно, и возникло подозрение в неподобающем поведении», — отсюда можно заключить, что все старались сохранить репутацию великого певца незапятнанной.

В памяти остались только странные или забавные подробности этих любовных историй, однако все они свидетельствуют о некоторых важных особенностях жизни кастратов. Ясно, что приведённые анекдоты — малая часть имевшихся и притом касаются лишь великих певцов, а отсюда следует, что у не очень знаменитых и вовсе не знаменитых сопранистов было ничуть не меньше любовных приключений, которые нельзя подчистую списывать в сплетни. Мы уже видели, что кастрация могла уменьшить половое влечение и так сделать сексуальное поведение непредсказуемым, но сексуальность как таковую она вовсе не уничтожала, о чём и свидетельствуют известные нам и достаточно многочисленные любовные истории<sup>1</sup>. Насколько полно реализовалась сексуальность в том или ином случае, этого мы, разумеется (и к счастью), никогда не узнаем, но с медицинской точки зрения при удачно сложившихся отношениях всё шло более или менее нормально.

Почти во всех приведённых анекдотах есть одна общая любопытная деталь — то, что подруги кастратов принадлежали к дворянским семьям, а то и к придворной аристократии. Здесь возможно несколько объяснений. Самое простое и самое очевидное заключается в том, что слава, богатство и профессия великих певцов связывали

---

<sup>1</sup> Тому есть вполне разумное объяснение. С точки зрения медицины, за половое влечение отвечают гормоны — андрогены, которые вырабатываются не только в мужских яичках, но и коре надпочечников. Поэтому половое влечение может сохраняться даже у кастратов. Более подробно смотрите об этом в [Википедии](#) и других справочниках. Ред





их преимущественно с кругом лиц, не только приближенных к монархам, но и довольно легкомысленных — а раз так, стоит ли удивляться связям кастратов со знатными дамами? Как всем хорошо известно, система семейных союзов и заочного сватовства нередко вынуждала юных аристократок заключать браки без любви, подчас с угрюмыми пожилыми баронами, а значит, в ту игривую и любвеобильную эпоху связь с кастратом могла служить даме безопасным в отношении последствий развлечением. Вдобавок самым просвещённым представительницам светского общества такая связь могла казаться более интеллектуальным, а потому более идеальным и прекраснейшим родом любви, между тем как крестьяночка из Апулии или продавщица воды из Неаполя наверно сочли бы подобные отношения бессмысленными. Отсюда вовсе не следует, будто кастраты — как певцы и в равной мере как люди — составляли некое особое лакомство, некую прихоть изысканного и образованного общества, которое одно и было способно в полной мере оценить их таланты. Благодаря наличию городских театров к опере имели доступ не только придворные, но и простые труженики, которым кастраты были во многом обязаны своим триумфальным успехом и которые часто показывали себя самыми заинтересованными и самыми требовательными зрителями. Питаемая к женщине искренняя любовь порой побуждала кастрата к женитьбе, и если из этого ничего не выходило, то никогда не по вине брачующихся, но лишь по вине общества, в котором им довелось жить. Выше уже рассказано, как Кортон умолял папу на разрешении на брак и получил в ответ пожелание предпринять более удачную кастрацию. Конечно, то было исключительное даже для времён самого дикого мракобесия происшествие, так как понтифик предпочитал спрятаться за буквой закона, лишь бы не создавать прецедент. Прочие случаи относятся к XVIII веку, когда давление Церкви несколько ослабело, и за пределами Италии кастраты нередко женились на протестантках: скажем, Филиппе Финацци женился на Гертруде Штайнмец, уроженке Гамбурга протестантского вероисповедания, с которой и прожил всю жизнь в мире и согласии.

Куда более драматичным был тайный брак Бартоломео де Сорлизи с молодой немкой: тайна в конце концов стала явной и на супругов хлынул такой поток злобы



и издевательств, что у несчастного певца не достало сил защищаться и отчаяние довело его до кончины. Тендуччи, великому сопранисту, целый год преподававшему в Лондоне юному Моцарту вокальное мастерство, враждебность и непонимание общества тоже доставили много неприятностей. Подробности этой истории не совсем ясны, но в общих чертах она такова. В 1766 году певец решил жениться на ирландке протестантского вероисповедания из Лимерика. Брак был заключён, однако вызвал невероятный скандал, так как, судя по недовольному замечанию Анжа Гудара, совершился «в отсутствие двух необходимых для того свидетелей». Родители молодой женщины были в совершеннейшей ярости и делали всё возможное для признания брака недействительным, хотя непонятно, удалось ли им этого добиться или брак несмотря ни на что сохранился. Так или иначе, через некоторое время возникла ещё одна проблема: новобрачная оказалась беременна и родила мальчика — что вызвало всеобщее удивление, причём больше всех был удивлён муж. Вероятно, она хотела, чтобы Тендуччи признал ребёнка, ибо известен его ответ: «Бесчестная женщина, разве ты не видишь, что мальчик не мой и что я не могу дать другому то, чего сам не имею?» Казанова сообщает иную, но не слишком правдоподобную версию: будто Тендуччи родился *triorchis* (с тремя яичками), а при кастрации удалили только два, то есть лишили его способности к деторождению. Совершенно очевидно, однако, что тогда певец не обладал бы вокальными данными истинного кастрата, а никто из современников подобного не заметил. В общем, как ни туманна эта история, наверняка известно, что в конце концов под давлением родителей молодой женщины брак Тендуччи был аннулирован — девять лет спустя, в 1775 году.

Женщины были не только случайными подругами и вечными возлюбленными кастратов, но также их постоянными сценическими партнёршами, сотрудничество с которыми нередко осложнялось профессиональным соперничеством. Непростые отношения *primo uomo* и *prima donna* начались только в XVIII веке, так как прежде того певиц было мало, особыми талантами они обычно не блистали, считались распутницами и не приобрели ещё того социального статуса и той популярности, благодаря которым после 1700 года превратились в оперных див. Теперь кастратам приходилось



делить с ними благосклонность публики и то и дело соперничать в вокальном мастерстве — так случилось, например, в вечер открытия театра Сан-Карло, когда Виттория Тези играла заглавную роль в «Деметрии». Восторга по поводу распределения ролей не испытывал никто: Тези жаловалась, что «мужская партия» вредна для её здоровья, а Анна Перуцци не хотела быть *secunda donna*, и её еле уговорили, сославшись на то, что у соперницы мужская партия, а значит, никакой конкуренции нет. Зато, например, Мария Маддалена Музи<sup>1</sup> за всю жизнь навряд ли хоть раз играла что-то, кроме мужских ролей *travesti*.

В других операх певицам доставались роли героинь, второстепенные относительно исполняемой кастратом главной роли царя или полководца. В XVIII веке явилось целое созвездие превосходных певиц, сделавших себе европейское имя: Мериныи, Куццони, Фаустина Бордони (жена саксонского композитора Хассе), Тези, Габриелли по прозвищу Когетта, потому что была дочерью повара (*сиосо*) князя Габриелли, Де Амичис, Мария Маддалена Музи по прозвищу «Миньята» — «пиявка» и, наконец, Виттория Тарквини по прозвищу «Бомбаче» — «ватная», фаворитка Фердинанда Медичи.

Как правило, кастраты могли не опасаться конкуренции с примадоннами: их было больше, благодаря интенсивной вокальной тренировке они обладали несравненными по силе голосами и потому занимали совершенно особое место в сердцах слушателей. К тому же певицы часто сами же вредили своей популярности бесконечными интригами и скандалами, необоснованными требованиями и высокомерным отношением к людям. Так, Габриелли иногда выказывала щедрость и самоотверженность, присущие ей вдобавок к удивительной красоте и некой вечной юности, ибо в тридцать лет она выглядела восемнадцатилетней, — потому-то Брайдон и назвал её «самой опасной из современных сирен, ... завоевавшей больше сердец, чем любая из живущих ныне женщин»<sup>2</sup>. Однако невыносимый характер часто даже её превращал из «священного чудовища» просто в чудовище, и, если верить тому же Брайдону, это

---

<sup>1</sup> У Рабинович — Перуцци. Очевидно, ошибка. Исправлена. Ред.

<sup>2</sup> П. Брайдон. Поездка на Сицилию и о. Мальта. Письмо XXXV.



оказывалось отменным средством против обаяния её голоса и наружности: за интриги при австрийском дворе её чуть не выслали из Вены, а её поведение на сцене выводило из терпения все европейские театры. При желании Габриелли умела петь самозабвенно и от всего сердца, обнаруживая неподражаемое вокальное мастерство и столь же неподражаемый трагический талант, но это бывало редко, всё портили её капризы и истерики. Пустякового конфликта с антрепренёром, робкого свиста недовольного зрителя, вообще любой мелочи было довольно, чтобы у неё сдали нервы, и тогда она превращалась в противную девчонку — глядела на публику с презрением и нарочно пела плохо и вполсилы. Поперечный нрав перевешивал все прочие недостатки этой певицы. Однажды в Палермо вице-король пригласил её — вместе со всей итало-испанской знатью — к раннему обеду, но она не снизошла явиться, Гостям пришлось ждать, за ней послали и нашли её в постели: она читала, а о приглашении якобы позабыла. В опере она пела неохотно и в четверть силы. Вице-король её бранил, но чем больше он её порицал, тем неохотнее она пела, заявляя, что он может, конечно, заставить её плакать, но не может заставить её петь, ежели она сама того не пожелает. В конце концов наместник посадил её в тюрьму, где она провела двенадцать дней, причём из чистой бравады ежедневно давала там концерты и пела божественно, да ещё и уплатила все сделанные товарищами по заключению долги и помогла деньгами чуть ли не всем нуждающимся. Вице-король был в ярости, но вынужден был освободить её — и она покинула темницу, провожаемая благословениями узников и бедняков. Точно такую же нетерпимость выказывала она и к кастратам, чувствовавшим себя в её обществе весьма неудобно. Так пострадал Маццанти, которому пришлось противостоять деспотичной диве в 1766 году в Неаполе. Сначала она вообще отказалась петь с ним дуэт, вероятно найдя его недостойным, а когда петь её всё-таки вынудили, начала прямо посреди дуэта импровизировать виртуозные вокализы, рассчитанные на полное уничтожение сопраниста. Тот при первой возможности настоятельно просил её не отклоняться от партитуры, на что она — прямо при публике — резко возразила: «Пусть никто не отклоняется от меня, если умеет!» Эта хамская демонстрация повторялась каждый вечер и оказалась не на пользу самой же певице: на одном из



последних представлений она ради пущего унижения кастрата пустилась в столь рискованные фиоритуры, что стала заметно фальшивить и покинула сцену в слезах, так и не завершив дуэт.

Ожидание встречи с Габриелли и ещё несколькими подобными дамами приводило многих кастратов в самую настоящую панику. В 1724 году Балатри — который, надо заметить, не был великим певцом — вспоминает, что пришёл в ужас, оказавшись на сцене вместе с Фаустиной (Бордони), и с присущим ему остроумием спросил себя: «Как быть канарейке, когда рядом журавль?» К счастью, его голос и игра публике понравились, и он отлично справился с этим и последующими спектаклями, ни разу не навлекши на себя оскорблений Фаустины. Не так просто обошлось дело, когда Паккьяротти, в ту пору начинающий артист, должен был встретиться в Палермо с Де Амичис. Уже по пути на Сицилию, в Неаполе, от певицы был получен официальный протест: она категорически отказывалась работать с второразрядным дебютантом. В ответ неаполитанские власти предложили молодому человеку дать доказательства своего таланта, до сих пор известного лишь в Венеции и в северной Италии. Итак, в Сан-Карло, в присутствии Каффарелли и композитора Пиччини, Паккьяротти продемонстрировал мастерство в *passagio*, спев две арии из своего репертуара, и результат превзошёл ожидания настолько, что его тут же попросили остаться в Сан-Карло и на Сицилию не ездить. Остаться в Неаполе было большой честью, которая добавила бы дебюту Паккьяротти на Юге ещё больше блеска, однако он был так уязвлён репримандом Де Амичис, что из гордости решил отправиться в Палермо, а приглашение от Сан-Карло принял на следующие два года.

При первой встрече с кастратом дива была как нельзя более холодна и «любезно» просила его выучить свою роль, если он к тому способен, а у неё, мол, лишнего времени нет. Затем, уже во время репетиций, она ни разу не согласилась петь с ним дуэт, потому что хватит, мол, и генеральной репетиции.

В вечер премьеры королевский театр был полон: всем хотелось видеть примадонну в знаменитой роли Дидоны — и первая ария Де Амичис была встречена публикой с восторгом, а первая ария Паккьяротти с полным равнодушием. В дуэте Де



Амичис намеревалась сокрушить его окончательно и поначалу почти преуспела, сорвав аплодисменты зала, но Паккьяротти сумел догнать её и привлечь внимание удивлённых зрителей, которые при всём том были ещё на стороне дивы. Та исполнила все доступные ей вокальные пируэты, однако кастрат её превзошёл, используя все приёмы нового орнаментального стиля, трели, апподжиатуры, всплески пафоса ... — и переполненная восторгом публика завопила «бис».

Певцы исполнили свой дуэт ещё раз, с дополнительными патетическими эффектами и орнаментальными приёмами, так что для палермских зрителей этот вечер превратился в единственное в своём роде наслаждение. Когда Паккьяротти прощался с покидавшей Сицилию певицей, перед ним была другая женщина: очарованная талантом и тронутая храбростью юноши, госпожа Де Амичис не скрывала смущения и всячески выказывала коллеге восхищение и симпатию.

## Соперничество и дружба между мужчинами

Взаимоотношения кастратов были примерно такие же, что и у современных звёзд и вообще у любых артистов: одни питали друг к другу уважение и приязнь, а другие — ненависть и ревность. Точно также вели себя в XVIII веке и знаменитые певицы, среди которых Ла Суццони и Фаустина Бордони являли собой типичный пример «воюющих сестёр».

Разумеется, ревность и соперничество между сопранистами вполне объяснимы. Те из них, у кого возможности были равные, имели виды на одни и те же крупные театры и притязали на одни и те же почести и на успех в одной и той же аудитории — при этом самые молодые и красивые отлично знали, что менее молодые и красивые наблюдают за ними с завистью.



Желание защитить свои привилегии, страх потерять состояние и лелеемая в глубине души тайная ревность — всё это навряд ли могло способствовать дружескому отношению к соперникам. Когда кастраты распространились по всей Европе, их взаимная неприязнь стала ослабевать, но с новой силой вспыхивала всякий раз, как в тот же город и в тот же театр «вторгался» — по вине подписавшего контракт импресарио — один из конкурентов.

Ранее уже упоминалось о непримиримости Бернакки, ставившего условием своего приезда в Неаполь увольнение Кузанино. Пистокки проявил ничуть не больше энтузиазма, узнав, что во Флоренцию прибыл знаменитый Маттеуччо, приглашённый спеть с ним в церкви святой Аннунциаты мотет Алессандро Скарлатти. Весьма вероятно, что блистательный соперник оказался лучшим исполнителем, но отнюдь не последнее значение имели награды: композитор получил золотую табакерку, Маттеуччо — множество подарков, а Пистокки не досталось ничего. Он, однако, не выразил негодования и не напал на соперника открыто, а предпочёл утаить истину и перед теми, кто на концерте побывать не мог, изобразил дело так, будто триумфальным было именно его выступление. Он писал, например, своему другу Джакомо Перти в Болонью: «Вообрази, всех певцов и музыкантов, всех одарённых людей привлекло в церковь любопытство — они желали послушать Маттеуччо рядом со мною! Сам по себе мотет был принят не совсем хорошо, то же и Маттеуччо, а менее всех были довольны преподаватели пения. И верно: коли хочешь знать моё мнение, вышло не особенно удачно. Скарлатти уверяет, что многие говорят ему, что Маттеуччо, мол, пел слишком много и слушали его без удовольствия, а я, мол, пел слишком мало и слушали меня с превеликим наслаждением, да и мне многие говорили то же самое»<sup>1</sup>. Вот отличный способ оказать самому себе моральную поддержку!

Каффарелли, из всех кастратов самый горячий и непокладистый, применял в обращении с коллегами богатый набор приёмов, но особенно удавались ему ядовитые остроты. Однажды, желая приструнить некоего молодого флорентийца, губившего своим исполнением любую арию, он раздражённо спросил, кто его покровители, а

---

<sup>1</sup> Письмо в Консерваторию Болоньи. С. 143. Gd 64, № 25.



когда несчастный юноша горделиво ответил «Иисус и Музыка!», возразил: «Вот на Него и рассчитывай — на неё-то надежды мало!» Гнев Каффарелли далеко не всегда ограничивался словами, но легко принимал форму прямого действия. Всякий может вообразить изумление прихожан, явившихся на мессу в церковь Царицы Небесной в Неаполе и видящих, как прямо посреди службы два кастрата, Каффарелли и Реджинелла, вдруг начинают тузить друг друга, словно бродяги. Никто так и не понял толком, в чём было дело: то ли Каффарелли повёл себя нагло и высокомерно по отношению к менее известному сверстнику, то ли певцы не поладили в интерпретации мелодии, то ли один позавидовал, что другому досталась более продолжительная партия... Одно было очевидно: Каффарелли нокаутировал Реджинелла, так что тот не мог продолжать пение. За подобный проступок полагалась тюрьма, но в данном случае виновник был слишком знаменит, так что король, едва ему донесли о совершившемся, освободил певца от наказания.

К счастью, Каффарелли порой представал и в более выгодном свете, признавая заслуги некоторых своих коллег: известно, например, что после устроенного Паккьяротти в Сан-Карло «экзамена» он оказывал тому всяческую поддержку. С не менее живым сочувствием отнёсся он и к Джицциелло, когда тот дебютировал в Риме. В Неаполе Каффарелли встречал его учителя, Джицци, от которого слышал несчётные похвалы юному сопранисту, так что решил послушать его сам и для того отправился в Рим — вскочил в первую же почтовую карету, ехал всю ночь и, укутавшись в плащ, явился в театр. Талант и чудесный голос Джицциелло превзошли все ожидания, Каффарелли был восхищён и присоединил свои приветствия к аплодисментам публики. Можно вообразить радостное удивление юного дебютанта, услышавшего сначала «Браво, брависсимо, Джицциелло!» и затем: «Это тебе говорит Каффарелли!» После спектакля великий певец без промедлений воротился в Неаполь — столь же поспешно, сколь накануне устремился в Рим. Встреча Бернакки с юным Фаринелли состоялась на болонской сцене — Бернакки минуло сорок два, Фаринелли был на двадцать лет моложе. Трудно сказать, насколько желанным казалось Бернакки предстоящее состязание с молодым кастратом, уже стяжавшим славу во всей Италии, но в





театр он, разумеется, пришёл с твёрдым намерением не поддаваться дебютанту, годившемуся ему в ученики. В тот вечер публике повезло слышать совершенно удивительную вокальную дуэль. Начиная Фаринелли, пуская в ход все доступные ему виртуозные приёмы и словно атакуя старшего коллегу, а тот защищался, последовательно подхватывая каждый из исполненных молодым певцом орнаментальных элементов и добавляя к нему новые и более поразительные красоты. Результатом этого достопамятного состязания явилась не взаимная озлобленность, но, напротив, крепкая дружба, связавшая артистов до конца жизни: Фаринелли, у которого хватало ума не пренебрегать советами лучших певцов, при всякой возможности навещал Бернакки и учился у него всему, чего до тех пор не знал.

Самое необычное происшествие случилось, однако, в 1734 году в Лондоне — историю этой встречи двух кастратов столько раз сообщали писатели XVIII и XIX веков, что она превратилась в расхожий анекдот. Итак, Сенезино и Фаринелли одновременно оказались в британской столице, зная друг о друге понаслышке и не имея возможности спеть вместе. Эта возможность появилась, когда Сенезино ушёл от Генделя и создал собственную конкурирующую труппу — первую Оперу Знати, в которую среди прочих были ангажированы Фаринелли и Ла Куццони. Было решено вывести этих двух священных чудовищ на сцену вместе, в одной опере, чтобы спектакль оказался венцом лондонского театрального сезона.

Контральтист Сенезино играл злобного тирана, держащего в плену несчастного принца, которого играл сопранист Фаринелли, закованный в цепи, как раб, — и в первой же арии он в отчаянии молил жестокого тюремщика о милосердии. Пение Фаринелли оказалось столь захватывающим и для выражения отчаяния он нашёл столь трогательные интонации, что Сенезино забыл и о зрителях, и о драматическом правдоподобии — разрыдался, бросился к партнёру и заключил его в объятия. Даже если считать этот жест надуманно театральным, то был первый случай, когда кастрат публично выразил восхищение одному из соперников.

О дружеских или любовных взаимоотношениях кастратов с мужчинами известно меньше, что и естественно, так как отношения эти принадлежали частной



жизни каждого из певцов. В биографиях самых знаменитых кастратов нет ни одного определённого указания на гомосексуальные связи, зато об интрижках с женщинами рассказывается много. Конечно, мы знаем только о величайших артистах, а в результате сотни жизненных историй нам неведомы.

Вдобавок весьма вероятно, что гомосексуальные связи скрывались в ту пору более тщательно. Существует, впрочем, документированная история, в соответствии с которой Кортон, после того как папа отказался санкционировать его брак, совершенно сменил ориентацию и сделался фаворитом Жан-Гастона де Медичи, сына Козимо Третьего.

И тем не менее гипотетическая гомосексуальность кастратов была предметом постоянных пересудов как в Италии, так и в других странах. Любопытно уже то, что певцы нередко обвинялись в моральном разложении, хотя именно те из них, кто чуть ли не всё время проводил на глазах у публики, не давали ни малейшего повода для подобных обвинений.

Собственно говоря, осуждению подвергались не столько кастраты, сколько сама кастрация, а особенно злоупотребление женским нарядом.

Само собой разумеется, что раз в большинстве своём публика обожала виртуозов, направленные против них пасквильные исходи́ли от интеллектуального меньшинства, непримиримо враждебного к любому отклонению от общепринятой морали. Скажем, иные ставили кастратам в вину любую попытку получить хоть какое-то сексуальное удовольствие, хотя бы и с женщиной, потому что коль скоро они не могут зачать ребёнка, даже и такое удовольствие «нечисто», Ансийон в своём «Трактате о евнухах» признает, что те бывают замечательными любовниками, но тут же довольно грубо добавляет: «При всём том несомненно, что евнух способен удовлетворить лишь желания плотские, чувственные, страстные, развратные, распутные, нечистые и сластолюбивые. Будучи неспособны зачать дитя, они всячески стараются развратить женщин, доставляя им все удовольствия супружества, не обременённого никакими опасностями»<sup>1</sup>. За этим следует пространное юридическое рассуждение о том,

---

<sup>1</sup> Ш. д'Ансийон. Трактат о евнухах. С. 159–160.



вправе ли мужчина жениться, если у него не может быть детей. Ансийон был типичным представителем суровых моралистов того времени. На самом деле за кастратами числилось ничуть не больше сексуальных провинностей, чем за прочими мужчинами, а влюблённые в кастратов дамы вовсе не непременно были распутницами.

Особенно яростно атаковали пасквилянты «опасности» трансвестизма, что было довольно абсурдно для эпохи, когда карнавал, опера и прочие искусства вызвали сексуальную амбивалентность до игры, без которой была уже немислима и повседневная жизнь. Другое дело, что папские законы, ради сохранения общественной нравственности воспрещавшие женщинам появляться на сцене, действительно способствовали феминизации множества мужчин, кастратов и не только кастратов. Так было и в опере, и в балете, и в драматическом театре, а отсюда несчётные связи актёров со зрителями и покровителей с протеже.

В Риме многие молодые кастраты пользовались поддержкой служителей церкви — аббатов, священников, а то и кардиналов, — и в контексте той эпохи подобные отношения часто бывали далеко не невинными. Покровители прилежно ухаживали за своими юными протеже — навещали утром, сопровождали днём, сидели в уборных, пока те одевались и гримировались, забрасывали подарками и любовными записками. Казанова рассказывает, что видел в театре Алиберти молодого кастрата, который был фаворитом кардинала Боргезе и каждый вечер ужинал с ним наедине. Даже у самого незначительного певца обычно бывал не только покровитель, но и целая толпа обожателей, осыпавших его страстными сонетами. Чимароза оставил нам пример стихов, адресованных ослеплённым страстью поэтом своему возлюбленному кастрату:

«Когда ты поёшь, твой нежный голос  
Мигот достигает от слуха до сердца,  
Пробуждая наслаждение, пробуждая любовь  
И разгоняя грустные мысли»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Г. Мональди. Известные певцы-кастраты итальянского театра. С. 21.



Из многих описаний видно, сколь полная иллюзия достигалась преобразованием в женщину. Вот что говорит Архенгольц: «Сии несчастные преуспели в своём подражании настолько, что никто, глядя на них издали, не поймёт, какого они пола, ежели не знает о том заранее. Поелику главная препона устранена самою природою их голосов, они до того стараются походить на женщин и осанкой, и повадкой, и движениями, и выражением лица, что на расстоянии иллюзия становится полной»<sup>1</sup>. А мадам дю Боккаж рассказывает, как в 1758 году в Риме все восхищались «очаровательным Баттистини, одетым субреткой и выказывавшим столько изящества в наружности и в манерах, что отвечавший за актёров кардинал Викэр запретил ему играть без перчаток и укорачивать юбки»<sup>2</sup>.

У Монтескье тоже сложилось впечатление, что переодевания неизбежно способствуют падению нравов: «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»<sup>3</sup>. Действительно ли Монтескье было известно достаточное число подобных примеров или он нашёл дополнительный предлог выразить своё — столь характерное для французов того времени — отрицательное отношение к кастрации? Или, быть может, он воспользовался поводом осудить итальянские и особенно римские нравы, какими они описаны выше? Ведь во Франции с конца XVI века господствовало мнение, что содомский грех практикуется «в Испании рыцарями, во Франции вельможами и книжниками, в Германии немногими, в Италии всеми». А вот как объяснял это Анри Этьенн: «В наши дни содомия приобретает всё большее распространение потому, что люди часто посещают страны, где названный порок сделался ремеслом и способом обогащения. Ежели попристальнее приглядеться, кто из французов питает таковые склонности, всегда обнаружится, что чуть ли не все они побывали в Италии либо в Турции или же, пусть и не покидая

---

<sup>1</sup> Архенгольц, цит. по: Г. Мональди. Известные певцы-кастраты итальянского театра. С. 20–21.

<sup>2</sup> Мадам дю Боккаж. Письма из Италии. 1774.

<sup>3</sup> Монтескье. Путешествия. С. 111.



Франции, водились с уроженцами сих стран или с теми, кто уже подвергнулся их влиянию»<sup>1</sup>. Даже президент де Бросс, наблюдая в Риме мужчин в женском платье, а в Неаполе — женщин в мужском платье, не скрывал опасений, что такой маскарад может довести до разврата.

Использование в Риме для женских ролей множества молодых кастратов, стремление иных из них вполне уподобиться женщинам и, наконец, общая для мужчин и женщин страсть к переодеваниям — всё это имело своим следствием весьма необычные любовные истории. Казанова, например, был обязан одним из самых романтических своих приключений юной особе, которая, когда он впервые с ней встретился, выдавала себя за кастрата. Звали её Тереза Ланти и музыкальное образование она, вероятно, получила у кастрата Салимбени, жившего в доме её отца. Великий певец покровительствовал не только девице Ланти, но и юному Беллини, по родительской воле подвергнутому кастрации. И вот, когда Салимбени покинул ученицу и уехал в Рим, она решила выдать себя за этого Беллини, который как раз тогда умер, совсем ещё мальчиком. Казанова увидел её в одежде кастрата и был поражён её красотой: «Стоило мне закрыть глаза, я видел глаза Беллини — чёрные, полные огня, словно мечущие искры. Я чувствовал, как этот взгляд меня испепеляет». Но как ни был Казанова влюблён в этого поддельного кастрата, он всё же заподозрил обман: «Итак, я в конце концов сообразил, что за кого бы себя ни выдавал этот псевдо-Беллини, на деле он — переодетая девица дивной красоты. Тут мои мечты вырвались на волю, и я влюбился без памяти»<sup>2</sup>. Далее, едва Тереза вернула себе женский облик, роман развивался уже беспрепятственно, однако, так как страсть к маскараду была для XVIII века типична, Казанова наслаждался двойственностью своих чувств вплоть до первой ночи: минутой прежде, чем он заключил Терезу в свои объятия, он попросил её снова надеть костюм кастрата и предстать перед ним в мужском облике — такой, какой он увидел её в первый раз.

---

<sup>1</sup> А. Этьенн. Два диалога на новом, итальянизированном, [обогащённом иносказаниями], французском языке, [на котором, в основном, общаются придворные в наше время. О нескольких новшествах, пришедших с новизной языка. О некоторых современных куртизанствах и некоторых особенностях придворного языка]. Женева, 1578.

<sup>2</sup> Казанова. Мемуары. Том II. Глава I.



Эта история вдохновила Бальзака на одну из его знаменитых новелл, в которой вполне правдоподобно изображается быт барочного Рима. Если Казанова влюбился в кастрата, при ближайшем рассмотрении оказавшегося женщиной, французский скульптор Сарразин до безумия увлёкся сопранистом, которого ошибочно принял за молодую девушку. Впрочем, этой страсти не суждено было продлиться: француз не подумал о покровителе юного певца, ревнивом кардинале Чиконьяра, а тот попросту велел его убить.

Даже Монтеस्कье, никогда не устававший критиковать римские нравы, однажды вынужден был признать, сколь возбуждающим бывало обаяние некоторых певцов: «В моё время в театре Капраника 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 развращён подобными склонностями. Один молодой англичанин, вообразив, будто один из этих двух певцов — женщина, отчаянно в него влюбился и оставался влюблён более месяца<sup>1</sup>.

Из всех известных нам примеров мужской дружбы самые совершенные, самые близкие и вместе с тем самые чистые отношения, продолжавшиеся всю жизнь, связывали Метастазиио и Фаринелли. Как уже упоминалось, поэт и кастрат одновременно дебютировали в Неаполе. Родившаяся в тот день дружба постепенно переросла в глубокую привязанность, особенно окрепшую в продолжение двадцати лет, проведённых певцом в Мадриде. Нет ничего трогательнее их обширной корреспонденции, из которой до нас, к сожалению, дошли только письма Метастазиио — каждая их строчка дышит подлинно глубоким чувством, чистейшей духовной привязанностью и неподдельным интересом к любым житейским мелочам. С неизменной регулярностью, лишь изредка нарушаемой взлётом или падением фортуны одного из корреспондентов, эта связующая двух друзей переписка позволяла им знать как о главных государственных делах и о важнейших событиях в опере, так и о подхваченной одним из них небольшой простуде.

---

<sup>1</sup> Монтеस्कье. Путешествия. С. 111.



Метастазии старался начинать или заканчивать каждое письмо по-разному, так что мы читаем там то «дражайший и несравненный Друг», то «мой милый Близнец», то «обожаемый Близнец», то «любезный малыш Карло», то «несравненный Близнец» или «любезный мой Близнец». Когда как-то раз Фаринелли слишком долго не отвечал, поэт назвал его «жестоким Близнецом» и с природным драматическим чувством, так хорошо проявившимся в его операх, продолжал: «Неужто начертанные тобою слова столь драгоценны, что нельзя надеяться их получить, не умоляя о том на протяжении нескольких олимпиад? Варвар ты неблагодарный, гирканский тигр, бесчувственный аспид, злобный барс, апулийский скорпион! Уж сколько месяцев тебе и в голову нейдет уведомить меня, что ты жив!»<sup>1</sup>

Несмотря на разделявшее их расстояние друзья обменивались подарками. Фаринелли из Мадрида ящиками слал Метастазии в Вену ваниль, хину и нюхательный табак, а поэт сердечно его благодарил, но затем направление его мысли вдруг менялось: «Но увы! Сколь ни непространны сии изъявления благодарности, и они кажутся чрезмерными девственной твоей скромности — ты краснеешь, ты теряешь терпение, наконец ты сердешься, и это забавляет меня...»<sup>2</sup>.

Была то дружба или нежность, или любовная привязанность? Сейчас нам уже не определить чувства, делающие эти письма такими очаровательными. В некоторых словах и фразах современный читатель может увидеть приметы гомосексуальных отношений, но мы знаем, что это не так и что если то была любовь, она оставалась идеально духовной, будучи сублимирована объединявшим этих двоих искусством. В сущности, Метастазии в одном из писем выразился вполне ясно: «Не могу изъяснить мои чувствования иначе, как сказавши, что люблю тебя настолько сильно, насколько Фаринелло того заслуживает. Но оставим сии нежности, не то зложелатели обвинят нас в каком-нибудь пороке, из тех, что помогают утолить невыносимую жажду искренности и дружбы истинной, пылкой и бескорыстной»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> П. Метастазии. Письмо от 28 мая 1749.

<sup>2</sup> П. Метастазии. Письмо от 6 сентября 1749.

<sup>3</sup> П. Метастазии. Письмо от 26 августа 1747.



Из месяца в месяц и из года в год эти двое благодаря переписке жили бок о бок. Как-то раз Фаринелли просил у Метастазіо портрет и всячески его улещивал, а поэт отговаривался, что, мол, не любит позировать, но в конце концов сдался, ибо «кто же сумеет противиться мольбам любимого близнеца?», а в другой раз Метастазіо представлял мадридскому двору певицу, с превосходным голосом и красивыми глазами. Был случай, когда друзья долго обсуждали планы Фаринелли, желавшего привезти из Австрии в Испанию несколько чистокровных лошадей и просил Метастазіо помочь в устройстве этого дела — и после бесконечных переговоров с барышниками и прочих сложностей поэт сумел-таки доставить из Вены в Геную шестнадцать лошадей лихтенштейнской породы, чтобы затем переправить их морем в Испанию.

В каждом письме не меньше страницы посвящено ежедневной жизни, каждое завершается неизменными заверениями в нерушимой дружбе: «Прощай, дорогой Близнец. Люби меня, как я тебя люблю, дабы удовлетворить моё бесконечное желание твоей любви, и будь уверен в нежной дружбе, мною к тебе питаемой ныне и вовек!»<sup>1</sup>

Близнецы в жизни, Фаринелли и Метастазіо остались ими и в смерти, ибо умерли в один год, в 1782-м, с промежутком лишь в несколько месяцев.

## Кастраты и их родственники

У нас слишком мало сведений о взаимоотношениях певцов с их семьями или об их сыновних чувствах. Великие кастраты не только не оставили нам своих автобиографий, но и вообще довольно уклончиво говорили о своём происхождении, предпочитая либо скрыть его, либо вовсе вычеркнуть из памяти. В этом смысле случай Фаринелли представляется более или менее исключительным и в то же время отлично

---

<sup>1</sup> П. Метастазіо. Письмо от 26 августа 1747.





демонстрирующим его характер: Фаринелли всю жизнь проявлял неизменную доброту и щедрость в заботах о здоровье и комфорте своей матери, во время его многолетнего отсутствия остававшейся в Италии, — он снабжал её всеми необходимыми для жизни средствами, удостоверяясь через брата и сестру, что она ни в чём не нуждается.

Прочие сопранисты выказывали родителям равнодушие и недоверие, а порой и ненависть — другое дело, что многие совершенно утратили связь с семьёй сразу после операции или в первые школьные годы. В то время семейные отношения заметно отличались от нынешних: многодетные отцы и матери, часто жившие в нищете и притом в захолустных деревнях, вовсе не непременно воспринимали отъезд и даже потерю сына как трагедию — скорей уж то был очередной удар судьбы, печальная неизбежность, а кстати и одним ртом меньше. Из-за географической удалённости, нехватки денег и некоторого равнодушия родители обычно не пытались снова встретиться с прославленным сыном, если не имели в виду просить его о помощи. Что до взрослых кастратов, они были давно оторваны от семейных корней многолетним учением и вознесены в совершенно иной мир, по которому вдобавок должны были непрестанно путешествовать, так что съездить домой у них чаще всего не было ни времени, ни охоты — заработанные ими слава и богатство в известном смысле отрывали их от семейных корней, подводя под прошлым черту. В памфлетах иногда высмеивались кастраты, забывшие о своём низком происхождении и разглагольствующие то ли о благородных предках, то ли о братьях, которые, мол, все врачи и юристы. Ещё хуже обстояло дело со всяким, кому так и не повезло и кто был поэтому обижен на отца, отнюдь не питая к нему симпатии или благодарности, — ранее уже упоминалась бурная реакция Мустафы, знаменитого певца папской капеллы, грозившего убить отца, если узнает, что был кастрирован лишь ради вокальной карьеры, без серьёзных медицинских причин.

В общем, родители, пытающиеся через десять или двадцать лет снова увидеться с сыном, навряд ли могли ожидать, что он примет их с распростёртыми объё-



тиями и поблагодарит, обычно всё выходило точно наоборот. Вот, например, к Лоренцо Виттори однажды явился человек, упорно называвшийся его отцом. Кастрат гостя не узнал, хотя нельзя утверждать, наверное, что тот был вымогателем, — а тот настаивал, что он именно отец, требуя и умоляя, чтобы певец сочувственно отнёсся к постигнувшей его нищете и помог ему деньгами. На это Виттори не моргнув отвечал, что готов вернуть всё, что должен, и вручил просителю пустую кошну. Многие певцы были готовы использовать такой же символический жест, и известно, что гораздо позже один кастрат использовал сходный аргумент, но не против отца, а против Людовика Пятнадцатого, пригрозившего, что уволит его из Версаля, ибо казне, мол, более не по средствам его содержать, а певец удовольствовался ироническим ответом: «Ладно, пусть увольняет, лишь бы снова наполнил мою кошну»<sup>1</sup>.

В неаполитанских государственных архивах имеются документы, относящиеся к судебным тяжбам между певцами и их родителями, а также прошения на высочайшее имя, в которых певцы умоляют короля изгнать их слишком назойливых и алчных родственников. Кастрат Джузеппе Седоти, ученик Порпора, объяснял в своём письме к королю, что у него туго с деньгами и что он многие годы помогал живущим в Неаполе и в Палермо родителям, тётке, братьям и сёстрам, но теперь такие расходы для него непосильны, а потому он умоляет его величество отослать его родителей домой, в Арпино<sup>2</sup>, дав им в возмещение ежемесячный пенсион в пять дукатов. Король тут же принял сторону певца и уведомил его родителей, что они под страхом тюремного заключения должны в течение недели покинуть Неаполь, а сын за это оплатит им путевые расходы и ремонт дома.

Воссоединение Маттеуччо с матерью было ещё драматичнее. Случилось оно, когда певцу был двадцать один год, и он уже снискал всеобщее поклонение не только своим серебряным голосом, но и красивой наружностью, так что слава его росла и дукаты множились — и тут-то после многолетней разлуки объявилась его мать. Молодой человек её не оттолкнул и к бедности её отнёсся сочувственно, более того,

---

<sup>1</sup> Наполнять кошну — бюрократический оборот, означающий «возместить издержки» (выражение, основанное на игре слов: *gemboirse* — «наполнять кошну» и «возместить издержки» — Ред.).

<sup>2</sup> Город на юге Италии.



предоставил ей свой дом, но жить с нею вместе не захотел и поспешил воззвать к гостеприимству монахов обители святого Франциска ди Паола, что рядом с королевским дворцом, и те отвели ему у себя небольшую квартиру.

К несчастью, постепенно обнаруживалось, что от матушки одни неприятности: все видели, что жизнь она ведёт распутную и еженедельно меняет любовников, и всё это тут же делалось достоянием городской молвы, ибо совсем не такого поведения ждали от матери кастрата, приглашаемого петь в гостиной герцогини Мединачели, жены испанского посла и будущей вице-королевы Неаполя. В промежутках между гастролями Маттеуччо пытался найти этой проблеме решение и наконец нашёл. Ранее уже говорилось, что, сразу после того как он был прооперирован в сельской Апулии неким неаполитанским цирюльником, этот цирюльник привёз его в город, устроил в Консерваторию Повери-ди-Джезу-Кристо и затем десять лет оказывал ему моральную и материальную поддержку — и при всём том не был женат. Итак, Маттеуччо растолковал ему все выгоды женитьбы на женщине с хорошим приданым, а матери тем временем объяснил, что пора бы положить её подвигам пристойное завершение — и наконец в 1694 году была отпразднована свадьба Алессандро ди Лигуоро и Ливии Томмазино. Мать Маттеуччо считала, что сделала «хорошую партию», ибо знаменитый сын дал за ней 282 дуката, на которые счастливый цирюльник сумел купить себе новую лавку напротив резиденции папского нунция. В общем, все были довольны, а особенно Маттеуччо, который мог теперь спокойно делать карьеру.



# Покровители

С королём бок о бок  
Восседает он и поёт,  
Толикой радуясь чести...<sup>1</sup>

Парини. «Музыка»

Голоса кастратов были желанным и дорогостоящим предметом роскоши, а сами кастраты были людьми одарёнными, так что жизнь часто сводила их с монархами и вельможами, в чьём обществе они нередко чувствовали себя куда проще, чем в родственном кругу. Хорошее музыкальное и литературное (а порой и научное) образование позволяло им без труда поддерживать знакомство с представителями знатнейших европейских семейств, возвышаясь тем самым над статусом обыкновенного певца. При каждом итальянском дворе был по крайней мере один кастрат, занимавший постоянную должность *virtuoso da camera*, «камер-виртуоза», и неизменно участвовавший в церковных службах и театральных представлениях. Кроме того, время от времени ко двору приглашались — уже только для карнавала — оперные знаменитости, игравшие всего в нескольких спектаклях, но получавшие за это немалые деньги. Не только такие важнейшие театральные центры, как Рим, Неаполь и Венеция, но и Турин, Милан, Парма, Модена, Флоренция и Мантуя успели увидеть на своих сценах почти всех великих кастратов XVII и XVIII веков. Так же обстояло дело и в других европейских странах, куда лучших певцов приглашали либо для публичных представлений — как в Лондон или в Вену, либо для придворных — как в Россию и в германские государства.

Именно монаршая щедрость на протяжении двух столетий была главной гарантией существования и успеха кастратов. Венценосцы питали к этим певцам прямо-

---

<sup>1</sup> В оригинале эпиграф дан ещё и на итальянском языке:

A lato ai regi  
Ei siederà cantando  
Festoso d'aver fregi.Ред.



таки безмерную страсть и немало потрудились ради распространения моды на кастрацию, так что в начале XIX века некоторым из них приходилось принимать специальные меры, чтобы остановить это поветрие. Видеть, как кое-кто из певцов воспаряет на головокружительные социальные высоты — бывает ли для отцов пример заразительнее? Кто не возмечтает о такой же судьбе для собственного малолетнего сына? Некоторые королевские дома относились к своим кастратам исключительно щедро и великодушно: скажем, Фаринелли оставался при испанском дворе более двадцати лет, а Ферри провёл тридцать лет на службе сначала у трёх сменявших друг друга польских королей и затем у двух германских императоров. Но самым великодушным, самым щедрым и самым преданным другом кастратов была шведская королева Кристина, после отречения от престола прожившая в Риме более четверти века, — навряд ли у оперы, у певцов и музыкантов бывали покровители вернее и усерднее. Правда, нравом она отличалась весьма капризным и вспыльчивым — могла дать всё, но горе тому, кто её предал или даже просто разочаровал! Характерны в этом смысле её отношения с кастратом Антонио Ривани, более известным как Чикколино. Он состоял на службе у королевы, но в 1667 году уехал ко двору Карла Эммануила Второго Савойского и, к несчастью, задержался. Реакция Кристины была столь же быстрой, сколь суровой. Она писала графу д'Алиберу: «Я никогда не позволю ему покинуть службу у меня ради службы у кого-либо другого. Я желаю довести до общего сведения, что он существует ради меня одной и что, ежели не станет он петь ради меня, недолго ему придётся петь ради кого бы то ни было другого. Постарайтесь выразить сии мои чувствования таким образом, чтобы это, наверное, отвратило всех прочих от попыток его залучить, ибо я желаю удержать его любой ценой. А ежели кто попытается меня уверить, будто он потерял голос, уверения сии будут без пользы, ибо в каком бы ни пребывал он состоянии, должно ему жить и умереть у меня на службе, а иначе он плохо кончит»<sup>1</sup>. Засим последовала довольно резкая — не всегда в достойном высочайших особ стиле! — переписка между нею и герцогиней Савойской.

---

<sup>1</sup> Цит. по: [А.] делла Корте. Сатира и гротеск музыки и музыкантов всех времён. С. 200.



Такая страсть к кастратам не кажется удивительной у столь очевидно амбивалентен в сексуальном отношении особы, как Кристина Шведская, чья половая принадлежность была под вопросом с самого момента её рождения. Всю жизнь эта королева то соблазняла и чаровала, то принуждала и казнила, всю свою жизнь до безумия влюблялась в мужчин и в женщин и всю жизнь чередовала протестантизм с католицизмом, тиранство с покорством, радушие с жестокостью, изысканность с вульгарностью. Столь противоречивая личность никак не могла не увлечься столь двойственными существами, как кастраты, и королева делала всё, что можно, чтобы залучить их к себе на службу или хотя бы ненадолго в гости. Ещё живя в Швеции, она привезла из Польши Ферри на флагмане королевского флота, а затем в Риме выторговывала у австрийской императрицы Финалино и двух певиц, Саликоли и Риччиони. В своём дворце на Яникуле, в Риарио, настоящей цитадели римского артистического мира, она окружила себя кастратами — там были Виттори и Феде, сопранисты Чеккарелли и Рафаэлли из папского хора, а ещё она завлекла к себе на службу двух знаменитостей, Сифаче и Кортоне. Вдобавок она покровительствовала Алессандро Скарлатти и дружески поддерживала Арканджело Корелли. Именно она — заручившись согласием Клементя Девятого — в 1669 году собрала в театре Тор-ди-Нона оперную труппу, позволив играть женские роли не только кастратам, но и красивым молодым женщинам. В своём желании защитить художников, артистов и певиц от губительного деспотизма папы «Минга» королева Кристина не останавливалась ни перед чем. Она не только ввела в употребление придуманную ею ради издевательства над папскими указами пародийную «иннокентианскую» одежду, но и приютила изгнанных с римской сцены певиц, позволив им петь у себя в Риарио ещё до того, как была основана Академия, членами которой стали виднейшие деятели искусства и науки той эпохи. Зато с более терпимыми понтификами королева сотрудничала охотно: так, она объяснила Александру Седьмому, чем хорош театр, и успешно ходатайствовала перед ним о разрешении давать представления круглый год, а не только во время карнавала, и она же содействовала строительству новых театров, ибо в 1652 году их было слишком мало.



Рядом с Кристиной Шведской и Людовиком Четырнадцатым все прочие покровители кастратов просто меркнут, однако само их наличие для процветания певцов было не менее важно. Франциск Второй д'Эсте, например, принял Сифаче на службу при своём дворе в Модене, а Фердинанд де Медичи в своё время, то есть между 1683 и 1713 годами принимал великих артистов у себя во Флоренции и был в дружеских отношениях с Алессандро Скарлатти. Короли и вице-короли Неаполя также всегда оказывали кастратам самое благожелательное покровительство — неизменно обеспечивали им заработок в королевской капелле (вдобавок к спектаклям в театрах Сан Бартоломео и Сан-Карло) и тратили огромные деньги, чтобы залучить к себе Кортону, Сифаче, Николино и, наконец, Маттеуччо, прозванного «неаполитанским соловьём».

Некоторые кастраты совмещали вокальную карьеру с дипломатическими обязанностями: скажем, Кортону на службе у Медичи получал кое-какие политические поручения, а певчий Сикстинской капеллы Паскуалини был послан папой в Париж с заданием повлиять на Мазарини во время ссоры последнего с Испанией. Что до самого Мазарини, он сделал приехавшего с ним из Италии Атто Мелани одним из главных своих дипломатических агентов: в 1657 году дал ему титул «постельничего» и отправил с миссией к курфюрстине Баварской — что не помешало Мелани петь у неё в придворной постановке «Ксеркса». Затем он скомпрометировал себя сношениями с Фуке и впал в немилость, но благодаря поддержке папы король Солнце вернул его к своему двору, снова окружив любовью и почётом. Брат Мелани, Бартоломео, тоже кастрат, также был дипломатическим агентом Мазарини, однако имел несчастье из-за своих интриг в пользу кардинала попасть в Мюнхене под суд.

## Сатиры и памфлеты

От начала XVII века и вплоть до исчезновения кастратов в обращении находилось множество сатир, высмеивавших практику кастрации и самих виртуозов, причём



именно эти последние оказались в данном случае главной мишенью как внутри, так и вне Италии — не только по причине своей «ненормальности», но в равной мере из-за слишком часто питаемой к ним зависти. Привести здесь все опубликованные в продолжение этих двух столетий сатиры и памфлеты просто невозможно, однако следует отметить, что иные из них забавны и отмечены хорошим вкусом, зато иные столь грубо и жестоко издеваются над увечьем кастратов, что не могли в своё время не вызвать у тех обиды и горечи, особенно если с голосом так ничего и не вышло. Так, например, рукописная поэма XVII века, хранящаяся в Национальной библиотеке во Флоренции, представляет собой пасквиль на уже упоминавшегося ранее Атто Мелани, в котором высмеивается его дипломатическая и политическая деятельность, но главным образом его вокальные способности, и в заключение анонимный автор ядовито замечает: «Всякий слышащий наверняка спросит: «Неужто каплун способен закукарекать петухом?» В 1630 году вышел в свет интересный комический диалог под названием «Музыкальный спор», означенный как «развлекательное сочинение» Грациозо Уберти из Чезены. Это весьма познавательная и забавная пьеска, в которой неудовлетворительное состояние музыкальной школы обсуждают два персонажа, Северо и Джокондо: Северо — педант, мизантроп и женоненавистник, да к тому же терпеть не может музыку, а Джокондо — человек книжный и пытающийся во всём разобраться, а музыкой сам хоть и не занимается, но готов открыть для неё слух и сердце. Любопытно, что опера в этом диалоге не упоминается скорее всего потому, что была тогда внове, в отличие от привычной камерной и религиозной музыки. Итак, беседа неизбежно касается кастрации, против которой оба горячо возражают: Северо прокликает «бесчеловечных извергов, недостойных зваться отцами и учителями», подвергающих мальчиков операции и делающих их «бесполезными для труда природы», а Джокондо яростно бранит тех, кто практикует кастрацию, «врагами природы», энергично отвечая им: «Лучше у себя отрежь!» Диалог, однако, становится несколько напряжённее, когда речь заходит о необходимых законодательных мерах: Северо утверждает, что мальчику наносится невозполнимый ущерб и что юному ка-





страту ничем не утешиться, а Джокондо не столь категоричен и уклоняется в иезуитское резонёрство, достойное лучших казуистов, заявляя, что кастраты могли бы утешиться словами Исаяи: «...И да не говорит евнух: «вот я сухое дерево». Ибо Господь так говорит о евнухах: которые хранят Мои субботы и избирают угодное Мне, и крепко держатся завета Моего, — тем дам Я в доме Моем и в стенах Моих место и имя лучшее, нежели сыновьям и дочерям; дам им вечное имя, которое не истребится» (Ис 56, 3–5)<sup>1</sup>.

Сальваторе Роза, прославившийся целой серией стихотворных сатир о живописи, поэзии, войне и прочее, одну из них посвятил музыке: называется она «Музыка» и была опубликована в 1640 году. Автор иронически отзывается как о кормящихся музыкой профессионалах (будь то музыканты или хормейстеры и педагоги), так и об их покровителях, но о кастрации говорит с особенным отвращением. В одном из самых знаменитых терцетов упоминает он и о городе, известном как главный центр кастрации, о Норчии (замечу, что Корнелиев закон, относивший кастрацию и любое другое членовредительство к уголовным преступлениям, действовал в Древнем Риме): «Где ты, отличный Корнелиев закон, — ныне, когда уже и всей Норчии мало, чтобы кастрировать мальчиков?»<sup>2 3</sup> Далее он высмеивает успех кастратов:

Da le risa tal hor mi muoio  
In veder divenir questi arroganti  
Calamità del legno e del rasoio.  
E non di meno son portati avanti  
E favoriti dalla sorte instabile  
Per la dolce malia de'suoni e'canti<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Исаяя. 56, 3–5.

<sup>2</sup> С. Роза. Музыка. С. 19-20 и последующие.

<sup>3</sup> Версия Рабинович очень сильно отличается от оригинала. В оригинале: Belle loi Cornelia\*, où t'en es-tu allée / En ces temps où pour castrer les enfants / Il semble que tout Norcia ne suffise plus? (Одной строкой).

\* [сноска: Loi romaine de l'époque républicaine prohibant et poursuivant la castration, au même titre que les autres atteintes à l'intégrité physique]. В переводе:

Отличный Корнелиев закон\*, где же ты есть

В то время, когда чтобы кастрировать детей

Кажется, что и всей Норчии больше не хватает?

\* [сноска: закон Древнего Рима, запрещающий и преследующий по закону кастрацию, и, в той же степени, любое другое посягательство на физическую неприкосновенность]. Ред.

<sup>4</sup> Помираю со смеху, взирая

На наглость этих огрызков,



Затем Роза бранит певцов за то, что они спокойно переходят из церкви в театр:

Chi vide mai piu la modestia offesa  
Far da Filli un castron la sera in palco  
E la mattina il sacerdote in chiesa»<sup>1, 2</sup>

Не менее занимательна и необычна поэзия учёного XVII века Лодовичи Адимари, жившего то при мантуанском дворе, то при флорентийском. Главная его сатира написана между 1690 и 1700 годами, и это своё произведение автор, непримиримый женоненавистник, озаглавил «Против порочности женщин, а особливо певиц». Он не щадит ни певиц, ни музыкантов, ни кастратов, ибо театральный мир для него — мир извращённый, так что «Африка лучше Европы, в Африке по крайности нет театров и концертов».

Будучи современником Сифаче, он называл его «superbo more musicorum, castratorum baronfuturoorum» — «таким же зазнайкой, как и все эти пидоры-кастраты» — и сочинил не меньше двухсот терцин с насмешками над романтической привязанностью певца, которая и привела к его убийству. А так как он терпеть не мог не только Сифаче, но и Ривани, и самое Кристину Шведскую, он добавляет:

S'odon si spesso omai trilli e canzoni,  
Che ogni città d'Italia ha più castrati,  
Che non ha Puglia e Barberia castroni  
Or di musici esperti e sopraffini  
Fata sol genitrice, ha per suoi vant  
I Rivani, i Sifaci, i Cavagnini  
Avvilita così con suoni e canti,

---

Бритвы и трубки.

И всё-таки ими восхищаются

И в изменчивом счастье они удачливы

Благодаря сладкому голосу и сладостной песни.

<sup>1</sup> Ужели не в обиду скромности,

Когда евнух вечером играет на подмостках Филлиду,

А утром служит в церкви священником?

<sup>2</sup> [А.] делла Корте. Сатира и гротеск музыки и музыкантов всех времён. С. 200.



Gode de' nuovi figli, e contrappone  
A molti e prischi eroi pochi birbanti<sup>1</sup>.

Однако же в XVIII веке обнаружилась и другая тенденция — явилось немало драматических и музыкальных комедий, написанных с большим вкусом. Хороший пример — «Дириндина» Джироламо Джигли, положенная на музыку Доменико Скарлатти забавная сатира на быт и склоки оперных певцов, изображающая смешными и кастратов, и их покровителей, и бездарных артистов. Дон Кариссимо, пожилой учитель пения, влюблён в свою юную ученицу Дириндину и ревнует её к кастрату Лисчионе, которого считает соперником. Как-то раз, когда Дириндина и Лисчионе репетируют, дон Кариссимо совершает ошибку: слыша произносимые девушкой слова Дидоны, воображает, будто Дириндина и вправду ждёт от Лисчионе ребёнка и собирается покончить с собой; поняв это, молодые певцы чуть не умирают со смеху, а дон Кариссимо в конце концов решает сочетать их узами законного брака. Впрочем, в Риме при всей тамошней распущенности и склонности к сексуальным эскападам забавная и занимательная комедия Скарлатти была признана безнравственной и запрещена! Правда, в том же году её поставили снова, уже в Лукке.

Мир театра и бурные страсти драматических и оперных артистов изображались и во многих других комедиях: например, в «Театральных пристойностях и непристойностях» венецианца Симоне Сографи или в очень милой пьесе Гольдони «Импресарио из Смирны», где автор с присущим ему юмором изображает бесконечные тревоги, доставляемые антрепренёру завистью, ревностью и сомнением кастратов и певиц.

Одной из самых колоритных и при этом самых знаменитых сатир на театральные нравы был «Модный театр» композитора Бенедетто Марчелло, изданный в 1720

---

<sup>1</sup> Сколько мы слышим трелей и песен!  
В итальянских городах кастратов больше,  
Чем овец в Апулии и Барберии.  
Италия сделалась матерью  
Искусных и славных кастратов,  
Гордясь такими, как Ривани, Сифаче, Каваньини, —  
Униженная их голосами и песнями,  
Радуетя она своему отродью,  
Променяя благородных героев на шайку мерзавцев.



году: поэтам, композиторам, певцам и вообще всем, кто кормился при опере, автор с превеликой горячностью давал «полезные советы» и с помощью использованных в них преувеличений обрушивал свой гнев на самые распространённые в театре того времени пороки. Вот какой «совет» он даёт кастратам: «Он непременно будет жаловаться, что, мол, роль ему не подходит, что арии, мол, не под стать его великому таланту и прочее в том же роде, а затем припомнит сочинённую кем-то другим арию и примется рассказывать, что, мол, при таком-то дворе либо во дворце у такого-то вельможи ария эта, уж извините за нескромность, была принята всеми с восторгом и ему, мол, в тот вечер «пришлось петь её на бис семнадцать раз». А затем на сцене он будет петь с наполовину закрытым ртом и со стиснутыми зубами, стараясь сделать всё возможное, чтобы никто не понял ни слова, а в речитативах не будет соблюдать ни точек, ни запятых, а когда другой артист в согласии с либретто обратится к нему с арией, он сделает вид, будто ничего не слышал. Зато он помашет прячущимся под масками зрителям в ложах и улыбнётся оркестрантам и статистам, так что публике сразу станет ясно, что перед нею — синьор Алипи Форкони, виртуоз, а вовсе не изображаемый им принц Зороастр. А пока играет вступление к его арии, он будет прохаживаться по сцене, нюхать табак, говорить друзьям, что сегодня, мол, не в голосе — не иначе как простыл. А когда он наконец начнёт петь, то не забудет, что ему дозволено сколько угодно тянуть каденцию и добавлять какие пожелает украшения и гаргулады, а тем временем концертмейстеру только и остаётся встать из-за клавиатур, взять понюшку табаку и ждать, покуда певец соблаговолит закончить... А ежели возьмётся он играть закованного в кандалы раба либо пленника, явится отменно напудренным, в расшитом самоцветами камзоле, в шлеме с перьями и с мечом, однако же будет влачить очень длинные и очень блестящие цепи, коими станет беспрерывно греметь, дабы пуще разжалобить публику... А ежели требуется ему изобразить, будто он во время поединка ранен в руку, он не перестанет затем делать этой самой рукой широкие жесты, а ежели положено ему выпить яд, он будет петь, держа чашу и вертя ею так, словно она уже пуста... Он будет любезен со всеми актрисами и со всеми их по-



кровителями и будет жить в надежде, что благодаря таланту и примерному поведению, а наипаче благодаря хорошо известной скромности станет однажды маркизом либо графом, либо хоть кавалером»<sup>1</sup>.

Менее забавна, но столь же ядовита ода Парини, сперва называвшаяся «Кастрация», но переименованная в «Музыку», потому что издатель не решился напечатать первоначальное название. Автор изобличает обычаи и нравы, какими они были в 1756–1783 годах, и посвящает кастратам немало едких строф, из коих полтора десятка наполнены горькими упреками отцам, преднамеренно искалечившим своих сыновей:

Ahi! Pera lo spietato  
Genitor, che premiero  
Tentò di ferro armato  
L'escrabile e fiero  
Misfatto onde si duole  
La mutilata prole!<sup>2</sup>

Особенно широкое хождение приобрела строфа, подхваченная теми, кто боролся против кастрации, главным образом в XIX веке:

Aborro in su la scena  
Un canoro elefante  
Che si trascina a pena  
Su le adipose piante  
E manda per gran foce

---

<sup>1</sup> Б. Марчелло. Модный театр. Глава III.

<sup>2</sup> Ах, пусть бы сгинул  
Отец, который впервые  
Вооружился ножом  
И дерзнул совершить  
Мерзкое и жестокое дело,  
Изуродовав несчастного сына.



Здесь, как и всюду, главной мишенью насмешек оказывается недостаток изящества и лёгкости у отяжелевших из-за кастрации певцов. Ещё одним примером такой насмешки может служить забавное описание Фаринелли, которого автор (в данном случае британец) повстречал в лондонском Сент-Джеймс парке; ценность этого отзыва не столько в его правдоподобии, сколько в вызывающей анекдотичности, так как все портреты и словесные описания великого певца рисуют его сухопарым и стройным, а здесь он совсем иной: «Кому довелось побывать близ Сент-Джеймса, тот мог видеть в парке, с каковою лёгкостью и резвостью поднимается на ноги призываемая молочницей стельная корова, ибо точно так прынул с замшелого берега божественный Фаринелли»<sup>3</sup>.



---

<sup>1</sup> Гадко мне видеть на сцене  
Слоноподобного певца,  
Едва способного передвигаться  
На отёчных ногах,  
Когда из огромной его пасти  
Раздается тонкий писклявый голосок.

<sup>2</sup> [А.] делла Корте. Сатира и гротеск музыки и музыкантов всех времён. [В оригинале номер страницы не указан].

<sup>3</sup> Цит. по: Э. Хэриот. Кастраты в опере. С. 52.





# Глава 8

## По всей Европе



*Присутствовали ли вы, когда ка-  
стрил Карфрельм доблел нас до ис-  
ступления?*

*Дигро*





астраты были феноменом сугубо итальянским — в том смысле, что их вербовали и обучали только в Италии. Германского, британского или французского происхождения кастраты бывали лишь в исключительных случаях, так как ни кастрация не согласовалась с принятыми в этих странах традициями, ни пригодных для певцов-кастратов учебных заведений там не было.

Зато главные европейские меломаны, из которых обычно и состояла избранная аристократическая и просвещённая публика, были весьма восприимчивы к искусству виртуозов, как и вообще ко всему итальянскому, включая сюда всё, относящееся к опере — вокальные стили, драматические либретто, постановочные принципы, нарядные барочные декорации, изображающие перспективу, и так далее. Действительно, чем была бы в XVII и XVIII веках музыкальная жизнь при шведском, русском, германском или испанском дворах, если бы не итальянский импорт? Разумеется, в каждой стране итальянское «переваривалось» и усваивалось по-своему: так, Люлли воспользовался итальянской оперой для создания оперы французской, Гендель адаптировал *opera seria* для англо-саксонской публики, а германские композиторы применяли принципы *opera buffa* в своих вокальных драмах — *Singspiel*'ях. Что до Италии, она попросту экспортировала свою музыкальную продукцию, как экспортируют всякий дорогой товар, и кастраты были такой же статьёй этого экспорта, что и скрипки Страдивари.

## Вечные странники

Иногда кастраты покидали Италию совсем молодыми, будучи заняты работавшими на иностранные дворы вербовщиками — именно так Балатри в ранней юности оказался в России, а тринадцатилетний Рубинелли в часовне герцога Вюртембергского, где пел вплоть до своего триумфального дебюта в Штутгарте. Все прочие





обычно отправлялись за границу уже после дебютных выступлений в Италии, в церкви либо на сцене. Для большинства гастрольное турне по итальянским столицам было жизненно важным этапом карьеры, так как в это время им предстояло завязать первые деловые отношения и одержать первые победы над сердцами слушателей — и в это же время у иностранных антрепренёров являлась возможность узнать начинающего певца и предложить ему выступить либо в театре, либо при дворе того или иного монарха.

Предприимчившиеся некоторыми кастратами бесконечные путешествия по Европе могут вызвать удивление, если вспомнить о дорожном комфорте и дорожной безопасности того времени. Оперные сезоны во многих итальянских городах были относительно короткими, что и позволяло певцам гастролировать, используя свободные месяцы для поездок за границу. А так как контракты то и дело пересматривались, артисты редко задерживались на одном месте дольше, чем на год или на два — многолетнее пребывание Ферри в Польше и в Вене, Сенезино в Лондоне и Фаринелли в Мадриде было в этом смысле исключением. Столь беспорядочные отношения с работодателями вынуждали певцов часто возвращаться в Италию, главным образом в самое ответственное время, то есть в карнавальную сезон, между Рождеством и Страстным четвергом, а ради этого всякий раз приходилось пересекать чуть ли не всю Европу.

Так, Сифаче в начале своей карьеры сперва посетил все итальянские города, затем уехал в Лондон, затем вернулся в Модену на бракосочетание сестры тамошнего герцога с Иаковом Вторым Английским, затем снова отправился в Париж и в Лондон и лишь затем перешёл к оседлому образу жизни в Модене и в Неаполе. Този побывал практически при всех европейских дворах, не пренебрегая при этом главными итальянскими столицами. Сенезино после непрямого турне по Италии уехал из Неаполя в Дрезден, затем из Дрездена в Лондон, из Лондона в Венецию, потом снова в Лондон и лишь после этого ограничился постоянным ангажементом в Венеции и Неаполе. Бернакки постоянно ездил из разных итальянских столиц в Мангейм, Вену и Лондон. Кузанино добавил к этим маршрутам Баварию, Берлин и Санкт-Петербург.



Каффарелли побил все рекорды, проехавшись из Рима в Венецию, оттуда в Милан, оттуда в Турин, снова в Рим, снова в Милан, в Болонью, в Венецию, в Неаполь, в Лондон, в Неаполь, в Мадрид, в Неаполь, в Вену, в Венецию, в Лукку, в Неаполь, в Турин, в Париж, в Неаполь, в Лиссабон и, наконец, снова в Неаполь. Маркези с необыкновенной скоростью проехал по Италии, чтобы затем через Вену и Варшаву отправиться в Россию на открытие Эрмитажного театра (там давалась опера Сарти «Армида и Ринальдо», 1786), а затем через Берлин вернулся в Милан, после чего уехал на три года в Лондон, после чего делил время между Венецией и Миланом, ненадолго отлучаясь в Вену, и лишь в конце карьеры осел в Милане. Самым исключительным остаётся случай Балатри, который во время своего пребывания в Москве был приглашён сопровождать царского посла, отправлявшегося в Заволжские степи для встречи с ханом. Воспоминания этого малоизвестного певца — единственные оставшиеся нам воспоминания кастрата! — представляют собой удивительный стихотворный текст объёмом в несколько тысяч строк. В октавах Балатри много живости и незаурядного остроумия — при этом он, конечно, не отказывается от некоторой саморекламы.

Однако за всеми его шутками кроются глубокая печаль и сознание одиночества и бесполезности, и это не может не тронуть сердце читателя. Каждая ироническая тирада сопровождается введением или заключением, где автор обличает «свет», хотя иногда вернее было бы сказать о судьбе либо участи. Талант Балатри состоит в умении не только прятать свою грусть, но и ловко вывёртываться из не совсем приятных ситуаций. Итак, татарский хан попросил кастрата спеть и был, видимо, поражён звуком его голоса — и Балатри воссоздаёт эту сцену в выражениях, заслуживающих быть полностью процитированными:

Сперва он спросил меня, мужчина я  
Или женщина и откуда прибыл,  
И от матерей ли рождаются люди с таким  
Голосом и уменьем или падают с неба. Я же,  
Смущённый, отвечал; «Если назовусь мужчиной,  
Солгу, если женщиной — солгу наипаче,



А назваться обоими стыдно.  
Однако, собравшись с духом, признаюсь,  
Что я мужчина, родом из Тосканы,  
И что водятся у нас в Норчии петухи,  
Откладывающие яйца, из коих  
Вылупляются сопранисты:  
Высиживать их надо годами,  
Зато едва цыплёнок станет каплуном,  
Его ждут слава, деньги и общая любовь<sup>1,2</sup>.

## Вена и Лондон

Сегодня может показаться странным, что там, где кастрация не практиковалась (по крайней мере, официально), кастратов принимали столь же безоговорочно и обожали столь же страстно, как и в самой Италии. Главной тому причиной была, конечно, повсеместная мода на *opera seria*, но важен был и пример, подаваемый многими венценосными особами, нередко женского пола, прямо-таки с ума сходящими по кастратам — в числе этих особ были Кристина Шведская, курфюрстина Саксонская,

---

<sup>1</sup> Ф. Балатри. Плоды Мира. С. 69–71.

<sup>2</sup> В оригинале стихотворный текст также дан на итальянском языке:

Incomincia dal farmi domandare  
Se maschio son o femmina e da dove,  
Se nasce tal gente (ovvero piove)  
Con voce e abilitade per cantare.  
Resto imbrogliato allor per dar risposta:  
Se maschio, dico quasi una bugia,  
Femmina, men che men diro ch'io sia,  
(в оригинале предложение начиналось со строчной буквы; очевидно, ошибка, исправлена — Ред.).  
E dir che son neutral, rossore costa.  
Pure, fatto coraggio, al fin rispondo  
Che son maschio, Toscano, e che si trova  
Galli nelle mie parti che fanno uova,  
Dalle quali i soprani son al mondo;  
Che li galli si nomano Norcini  
Ch'a noi le fan covar per molti giorni  
E che, fatto il capon, son gli uovi adorni  
Da lusinghe, carezze e da quattrini. Ред.



русская императрица Екатерина, австрийский император Леопольд Первый и императрица Мария-Терезия.

Вена была одной из самых гостеприимных к кастратам столиц и неизменно выказывала им самый неподдельный восторг. Выше рассказано, как в Вене обезумевшие придворные дамы увешивали себя с головы до ног миниатюрными портретами кастрата Маркези, но даже оставляя в стороне подобные припадки умопомешательства, можно утверждать, что столица Империи и германский мир в целом всегда широко распахивали двери перед кастратами. Ферри провёл не менее двадцати лет на службе сначала у Фердинанда Третьего и затем у Леопольда Первого — и как раз в самую блистательную эпоху музыкальной истории Вены. Как писал поэт Вильгельм Гайнзе, «в музыке нет ничего прекраснее свежего и молодого голоса кастрата — никакой женский голос не обладает такой уверенностью, такой силой и такой нежностью»<sup>1</sup>.

Разумеется, этим своим увлечением австрийцы во многом были обязаны Метастазио, прожившему в Вене пятьдесят лет и создавшему там большую часть тех примерно полутора сотен либретто, которые использовались в опере XVIII века. Метастазио следовал поэтическим принципам Зено<sup>2</sup> и в каждом либретто концентрировал «психологическое развитие» действия в серии арий, специально создававшихся для исполнения современными ему кастратами. Поэтому, несмотря на всю привязанность к «дражайшему Близнецу» Фаринелли, он не скрывал озабоченности и неудовольствия, которые вызывало в нём пристрастие кастратов к чрезмерному орнаментализму, вредившему драматической стороне оперы.

Другое дело, что при всём том именно Метастазио вместе с композитором Хассе и певцами Каффарелли и Фаринелли поднял *bel canto* до непревзойдённой виртуозности и высочайшего технического совершенства — а потом все они умерли почти одновременно.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Ф. Роджерс. Музыкальный ежедневник. Июль 1919.

<sup>2</sup> Итальянский драматург, 1668–1750, считавшийся одним из предтеч романтизма.



В конце XVIII века Глюк продолжил предпринятые Метастазии реформы, не только усилив искренность чувства и глубину анализа человеческого сердца, к которым стремился великий поэт, но и продолжив упрощение музыкального языка и придание ему большей выразительности, добавлявшей выразительности также и тексту, — там же, в Вене, он создал свой шедевр, «Орфея и Эвридику» с кастратом Гваданьи в роли Орфея. Сам Моцарт не чурался кастратов: не только дружил с Тендуччи, но и выбрал Винченцо дель Прато для роли Идаманта в мюнхенской постановке «Идомея», а также охотно слушал в Вене Рауццини и дал ему главную роль в миланском «Луции Сулле», после чего специально для него написал мотет «*Exultate jubilate*» («Воспряньте и возрадуйтесь»).

Другим центром, где сходились маршруты европейских гастролей кастратов, был Лондон, в XVIII веке ставший для них — в основном благодаря Генделю — весьма притягательным, так что многие кастраты проводили там по несколько месяцев, а то и по несколько лет. Роман британцев с кастратами начался относительно поздно, но по справедливости может называться любовью с первого взгляда. Нетипичность ситуации заключалась в том, что британская публика — в отличие от всех прочих — в XVII веке вообще не слыхала подобных голосов, так как кастраты хоть и заезжали иногда в Лондон, но нигде, кроме как у частных лиц, не выступали. В 1667 году Сэмюэл Пипс, лондонский чиновник, спасённый от забвения своим дневником, на вечере у лорда Бранкера слышал двух итальянских кастратов, но особого восторга не испытал. Несомненно, виртуозы были в ту пору ещё слишком шокирующей новинкой, притом эти двое могли не отличаться особым талантом — но так или иначе, Пипс описывает их в не слишком лестных выражениях: «Были мистер Хук, сэр Джордж Энт, доктор Рен и многие другие, а также музыканты ... и среди них два евнуха — такие огромные, что сэр Т. Харви сказал, что наверное оскопление прибавляет им росту, точно как нашим волам ... Пели они, должен признаться, отлично, в том смысле что исполненная ими композиция была на редкость хороша, однако мне они доставили не больше удовольствия, нежели слышанное прежде по-английски в исполнении миссис Нипп, капитана Кука и прочих. Не внушили мне восхищения и



евнухи: голоса у них очень высокие и звучат сладостно, однако же для меня ничуть не приятнее, чем голоса нескольких женщин и даже мужчин, ... а все их рулады, все повышения и понижения голоса хоть и могут быть по вкусу итальянцу или кому-то, кто знает по-итальянски, мне вовсе не по вкусу...»<sup>1</sup>.

Через двадцать лет, в 1687 году, настал черед Сифаче посетить Лондон. Великий кастрат пел только в Королевской капелле и в частных гостиных, так что широкая публика слышать его не могла. Лондонцу Джону Ивлину, присутствовавшему в январе в Капелле, пение кастрата сначала очень понравилось: «Сегодня после полудня я слышал в новой папской капелле знаменитого евнуха Сифаччио, и воистину искусство его редкостно и изысканно. Он прибыл из Рима и считается в Италии одним из лучших голосов. Народу было много, благочестия мало»<sup>2</sup>. В апреле, однако, Ивлину удалось увидеть певца поближе, в гостиной Сэмюэла Пипса, и тут мнение его несколько изменилось — он по-прежнему восхищался голосом Сифаче, но его самого находил «просто распутным женоподобным мальчишкой, прямо-таки лопающимся от спеси ... не устаивающим показывать свой талант никому, кроме разве что высочеств»<sup>3</sup>.

Итак, широкой публике пришлось ждать знакомства с кастратами вплоть до начала XVIII века, и для неё стало настоящим потрясением услышать — с интервалом в несколько месяцев — первых двух прибывших в Британию на гастроли виртуозов. Кое-кто видел тому причину в привлекательности всякой новинки и в присущей британцам любви к экзотике, но такого объяснения недостаточно. Голоса кастратов превзошли всё, что британцам случалось слышать, особенно контртеноров, и с тех пор они ничего не жалели, чтобы залучить к себе из Италии самых знаменитых певцов. Правда, первый из них не был одним из самых знаменитых, что ничуть не умаляет

---

<sup>1</sup> С. Пипс. Дневник. Том II. С. 203–204. 16 февраля 1667.

<sup>2</sup> Дж. Ивлин. Дневники. Том II. С. 265. 30 января 1687.

<sup>3</sup> Дж. Ивлин. Дневники. Том II. С. 268–269. 19 апреля 1687.



его заслуг. Валентине Урбани вошёл в историю главным образом благодаря пастиччо<sup>1</sup> из произведений Боночини и Алессандро Скарлатти, сочинённому Пепушем и представленному на сцене Друри-Лейн в 1707 году. По сложившемуся в Лондоне и в германских городах обыкновению опера исполнялась наполовину по-итальянски и наполовину на родном языке публики, то есть в данном случае по-английски. Так же поступили в следующем году в Театре Королевы<sup>2</sup> с «Пирром и Деметрием» Скарлатти в аранжировке Николаса Гейма — на сей раз *primo uoto* был Николино, один из величайших певцов Италии. Урбани произвёл сильное впечатление, но выступление Николино имело эффект взорвавшейся бомбы — теперь британская публика желала кастратов и только кастратов. В 1710 году был представлен «Верный Гидасп» Манчини, тоже с Николино и на сей раз целиком по-итальянски. Наконец, в 1711 году в музыкальной жизни Лондона произошло важное событие: в первой опере, сочинённой Генделем для его новой родины, Николино исполнил роль Ринальдо — в спектакле участвовали также Урбани и Франческа Ванини Боски, уже спевшая в Венеции Агриппину».<sup>3</sup>

Когда Николино по завершении карьеры удалился в Италию, Генделю было позволено нанимать на континенте певцов по собственному усмотрению — он отправился в Дрезден, где пел Сенезино, и поспешно заключил контракт с ним и ещё с

---

<sup>1</sup> По версии Рабинович — пастиш. На самом деле — пастиччо (сущ. нескл., от итал. — «паштет») — вид оперы, представляющий собой смесь из ранее написанных опер одного или нескольких композиторов. Жанр стал очень популярным в XVIII веке, когда публика требовала всё больше новых опер, а композиторы, сколь бы многочисленными они не были, не могли удовлетворить столь высокий спрос. Толчком к развитию жанра послужила практика композиторов ставить различные редакции своих же опер (в этом случае, глобально произведения не переделывались, а дописывались несколько новых арий и сцен исходя из возможностей новой труппы). В дальнейшем, некоторые очень популярные произведения стали дописывать другие композиторы для новых постановок (так было с операми К. Монтеверди после его смерти). Начиная с середины XVII века для композиторов стало обычным делом писать оперы, добавляя в них особо удачные арии из своих работ прошлых лет. Постепенно, жадные до денег импресарио стали понимать, что итальянская публика готова проглотить всё, что угодно, особенно, если там есть уже полюбившиеся им арии известных композиторов. В работе над пастиччо принимали участие самые различные творческие личности, однако, простота жанра и отсутствие необходимости каких-либо дополнительных навыков приводили к тому, что пастиччо могли составляться людьми, далёкими от музыки. В конечном итоге, получался продукт, где на сюжет знаменитых либретто (а иногда и сочинённых на ходу примитивных любовных историй), брались арии из различных опер прошлого сезона, речитатив не прописывался и представлял собой полностью творческий продукт певца и аккомпаниатора — и новая опера была готова. Ред.

<sup>2</sup> В оригинале Queen's Theatre, у Рабинович — Квин Театр. В справочниках указывается по-разному, в данной редакции решено использовать русское название театра. Ред.

<sup>3</sup> У Рабинович есть добавление: видимо, в «Нероне» Генделя. В оригинале, такого добавления нет. Переводчик и тут ошибается: «Нерон» поставлен в Гамбурге в 1705 году, а в 1711 году поставлен «Ринальдо» (по материалам [Википедии](#)). Ред.



несколькими исполнителями. Цена была высока (по мнению британских антрепренёров, даже чересчур высока), однако Генделю для успеха его будущих сочинений непременно нужны были знаменитости. Расчёт оказался верен, и дела шли хорошо все одиннадцать лет — восемь и затем ещё три, — пока Сенезино оставался в Лондоне, выступая чуть ли не во всех двадцати пяти операх и ораториях Генделя, в том числе в «Юлии Цезаре», в «Тамерлане», в «Сципионе», в «Александрe», в «Адмете» и в «Сириянке».

После отъезда Сенезино предложенный публике праздник вокала продолжался: в Лондоне побывали Карестини, Бернакки, Джицциелло, Аннибали, Каффарелли и Гваданьи, и все они участвовали в премьерах новых произведений Генделя, а честь первого исполнения Ксеркса досталась Каффарелли, впервые спевшему знаменитое ларго «*Ombra mai fu*» — «Сень смерти никогда». Сам Гендель из всех певцов, с которыми ему приходилось работать, а нередко и шумно спорить, предпочитал Гваданьи: Генделю нравилось и его вдумчивое отношение к ролям, и простота его техники, и его уважение к создателю музыкального произведения — последнее по тем временам было особенной редкостью. В результате между шестидесятичетырёхлетним маэстро и двадцатичетырёхлетним кастратом установилось самое искреннее взаимопонимание, так что Гендель написал для Гваданьи блистательную партию в Гимне приюта для подкидышей и согласился переложить для него одну из арий «Мессии». Сотрудничество Гваданьи с Генделем было сравнительно с другими певцами самым недолгим, но в эмоциональном и музыкальном отношении именно он оказал на композитора, которому оставалось жить ещё десять лет, самое большое влияние.

Фаринелли тоже провёл в Лондоне несколько месяцев, а не упоминался до сих пор потому, что был единственным из певцов, кто прибыл туда нарочно для сотрудничества с труппой соперников Генделя. Дело в том, что Сенезино с Генделем не ладил, с годами неприязнь росла, и наконец он решился создать новую труппу, Оперу Знати. Размещалась эта конкурирующая труппа в Королевском театре в Линкольнс-





Иинн-Филдс, финансировал её принц Уэльский, а исполняла она в основном сочинения Порпора и потому рада была принять сначала Фаринелли, самого знаменитого из учеников итальянского композитора, а затем Бертолли, Монтаньяна и наконец Куццони. Кроме сочинений Порпора, Опера Знати исполняла также вокальные произведения Бонончини, Алессандро Скарлатти и Хассе. Фаринелли всегда непросто было уговорить поехать в Лондон, но театр выстроил для него золотой мост, так что он согласился принять приглашение — и Сенезино пал в его объятия посреди спектакля («Артаксеркса» Хассе) именно тогда лондонская публика устроила Фаринелли триумфальную встречу, как случалось почти всюду в Европе, где ему приходилось бывать. Его появление на сцене приводило присутствующих в экстаз: когда во время спектакля одна дама воскликнула: «Есть Бог, а есть — Фаринелли!»<sup>1</sup>, эти слова повторяла вся Англия, а затем они были воспроизведены на знаменитой гравюре Хогарта.

Опера Знати действительно нуждалась в Фаринелли, Сенезино или Куццони для своих противопоставленных Генделю чисто итальянских опер, однако у этой антрепризы не было такой всеобщей поддержки, какая была у Генделя, который пользовался исключительным успехом как у широкой публики, так и у многих аристократов. В ноябре 1736 года одна из его лондонских поклонниц писала сестре: «С такими певцами и давая лишь итальянские оперы, столь унылые, что во время представления едва не засыпаешь, они уповают обогнать Генделя, у коего и Ла Страда, поющая лучше, чем когда-либо, и Джицциелло, за минувший год сделавший немалые успехи, и Аннибали, который совмещает в себе лучшие качества Сенезино и Карестини и притом играет с отменным вкусом»<sup>2</sup>. Обнаружив это яростное соперничество между двумя театрами, Фаринелли притворился больным и потихоньку уехал — правда, Бёрни показалось, что в голосе певца, которому было всего лишь тридцать два года, уже появились первые признаки деградации. Так или иначе, со стороны Фаринелли разумнее было удалиться во всём блеске славы и с весомым грузом золота

---

<sup>1</sup> У Рабинович: Един Бог, один Фаринелли! В оригинале — One God, one Farinelli! (Il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli!). Ред.

<sup>2</sup> Цит. по: Ж.-Ф. Лабье. Герг Фридрих Гендель. С. 241.



и подарков, чем терпеть очевидные неудобства театральной склоки, дожидаясь, пока удача повернётся к нему спиной. Лондон был типичным примером столицы, где у публики нет удовольствия слаще, чем наблюдать баталии враждующих партий, а политика, религия, драматический театр и опера предоставляли идеальную почву для коренящейся в британском мозгу двухпартийности. Так, соперничество двух выдающихся певиц столетия, меццо-сопрано Фаустины и сопрано Куццони, как-то раз в 1727 году привело к тому, что они подрались прямо на сцене. Публика была в восторге, а памфлетист Джон Арбатнот тут же предложил иронический анализ проблемы: «Нынче никто не задаёт вопросов, какие задавал ещё вчера, наподобие: «Принадлежите Вы к Высокой или к Низкой Церкви?»<sup>1</sup>, «Вы Виг или Тори?»<sup>2</sup>, или: «Вы за короля или за помещиков?», или: «Вы за короля Георга или за Претендента?»<sup>3</sup>. Нет, нынче вас спросят лишь, за Фаустину вы или за Куццони, за Генделя или за Бонончини. Вот о чём ведутся жаркие споры в лучшем лондонском обществе, и, если сладостные звуки оперы не умирят природную жестокость британцев, можно ожидать пролития крови»<sup>4</sup>. И точно, не только две королевы вокала вцепились друг другу в глотки — передралась, хотя и не столь буквально, вся аристократия, ибо графиня Пемброк возглавила «куццонистов», а её соперница, графиня Берлингтон, поддерживала «фаустинистов». Как и все певицы того времени, обе примадонны были мишенью для нападок моралистов, видевших в артистках лишь воплощение испорченности и распущенности: скажем, Амброуз Филипс писал о Куццони весьма резко, называя её и «маленькой театральной сиреной», и «достойной бессмысленного века совратительницей», и «растлительницей всех мужских искусств», а в заключение требовал: «Оставьте нас жить, как нам угодно — оставьте нас, британцев, грубыми и свободными!».

Кастратам не удалось остаться в стороне от всех этих склок и баталий: вкусы британцев были весьма различны, и кое-кому совсем не нравились новомодные

<sup>1</sup> В англиканской Церкви «высокая» тенденция означала почти полное сохранение католических обрядов (при полном отказе подчиняться Святому Престолу), а «низкая» — умеренный пуританизм.

<sup>2</sup> В эту эпоху виги были скорее «парламентской» партией, а тори — скорее «королевской».

<sup>3</sup> Имеется в виду Иаков Стюарт, имевший право на трон, но так его и не добившийся.

<sup>4</sup> Цит. по: Ж.-Ф. Лабье. Герг Фридрих Гендель. С. 151.



певцы, явившиеся «растлить» традиционное пение и традиционную мораль. Когда Николино покидал страну, безымянный наблюдатель обрушился на него с обличениями: «Пусть убирается прочь сей податель порочных наслаждений, сей позор нашего народа, и да не развращают более британцев игривые его рулады! Пусть вся сия порода певцов отправляется восвояси, в страну, где правят изнеженность и похоть — пусть ваш евнух распевает свои песни там... Долой проклятые песни! Великобритания желает защитить свою свободу!»<sup>1</sup>

На общее увлечение кастратами подобные замечания никак не повлияли, так что оно продолжалось многие годы после смерти Генделя. Тендуччи и Рауццини в Британии весьма преуспели, а в конце XVIII века Паккьяротти напомнил о лучших временах Сенезино и Фаринелли и заставил весь Лондон проливать горькие слезы, когда на несколько сезонов присоединился к своему учителю, венецианцу Бертони. Живший тогда в Лондоне Филипп Эгалите<sup>2</sup> не пропускал ни единого спектакля с его участием и всякий раз бывал в восхищении, что имело своим результатом одно из тех общепринятых обыкновений, какие возможны только в Британии. Известно, например, что лет за пятьдесят до описываемых событий, во время лондонской премьеры «Мессии», Георг Второй, услышав хор «Аллилуйя», был настолько потрясён, что поднялся на ноги, а вся публика последовала его примеру — и до сего дня обычай велит британцам при исполнении этого знаменитого хора подниматься на ноги. То же вышло с Филиппом Эгалите, усевшимся в ложе с белым платком в руке, то есть заранее приготовившись утирать слёзы, которые Паккьяротти заставит его проливать — а на завтра и ещё несколько месяцев все зрители являлись в театр с ослепительно чистыми платками и принимались дружно утирать слезы, едва кузен Людовика Шестнадцатого подносил к глазам свой королевский фуляр. Сила традиции!

---

<sup>1</sup> Цит. по: [А.] делла Корте. Сатира и гротеск музыки и музыкантов всех времён. С. 357–358.

<sup>2</sup> Имеется в виду участвовавший в Великой революции и затем бежавший от неё герцог Орлеанский.



# Кастраты и французы

Франция резко выделялась из всех прочих стран, так или иначе приобщившихся к искусству кастратов: французы привыкли относиться к ним подозрительно, а то и враждебно. Конечно, в Лувре и затем в Версале итальянские кастраты присутствовали всегда — менее известные в качестве певчих, а самые знаменитые в качестве личных гостей венценосных особ. Конечно, Людовик Четырнадцатый, Людовик Пятнадцатый и Мария-Антуанетта искренне ими восхищались. Конечно, некоторые музыковеды, «философы» и путешественники были способны оценить этих певцов и даже похвалить того или иного из них. Но то были исключения из правила, а в общем и целом отношение французов к кастратам оставалось неизменным: кастратов они не принимали, самый факт кастрации вызывал у них возмущение, а вокальные её результаты за редкими исключениями либо вовсе не трогали слушателей, либо вызывали у них смех. Балатри был изумлён до глубины души, когда собравшаяся на частном концерте в Лионе публика через полминуты после начала его выступления принялась хохотать — нигде, куда ему случалось приезжать, его так не встречали, и он согласился остаться в гостинной лишь после долгих уговоров.

Эта неприязнь распространялась на всю итальянскую музыку: достаточно вспомнить о враждебном отношении к попыткам Мазарини навязать парижанам итальянскую оперу или о сознательном намерении Люлли создать оперу во «французском стиле», ни в чём не сходную с итальянской тёзкой. Можно вспомнить ещё и о так называемой «распре шутов», которая в 1752 году разделила Париж на две враждебные партии, пусть не только из-за музыкальных несогласий<sup>1</sup>, или конфликт между сторонниками Глюка и сторонниками Пиччинни, закончившийся в 1779 году публичным состязанием этих двух композиторов, каждый из которых сочинил му-

---

<sup>1</sup> Публичная ссора, возникшая после оперы Перголези «Служанка-госпожа» привела к политическому расколу поклонников французской оперы с поклонниками оперы итальянской.



зыку к «Ифигении в Тавриде». Повод для серьёзной конкуренции с Италией у Франции действительно был, так как из всех народов лишь французы не только импортировали музыкальную драму из-за Альпийского хребта, но и создавали собственную. Кастраты были на переднем крае этой междоусобицы: особенно тесно связанные с итальянской музыкой, которая их создала, прославила и сделала статьёй экспорта, они страдали как от её побед, так и от её неудач. Французы подвергали всё, относящееся к кастратам, более или менее огульному осуждению. Жан Жак Руссо проклинал варваров, «решившихся подвергнуть собственных детей операции единственно ради удовольствия жестокой и сладострастной толпы, имеющей наглость развлекаться пением сих несчастных»<sup>1</sup>. Сара Гудар, после замужества приобретающая французское подданство, нападает на «племя евнухов» и на всё, что от них исходит; «Позорно для нашего столь просвещённого столетия ничтожество, до коего докатилась опера, особливо итальянская, и всего хуже слушать девичьи голоса сих Александров, Цезарей и Помпеев, когда они вещают о судьбах вселенной»<sup>2</sup>, Ла Ланд возобновляет тему святости природы: «Куда человечнее привыкнуть, как сумели привыкнуть мы, находить удовольствие в природных мужских голосах, достигнувших полного и блистательного развития. Удовольствие определяется привычкой — и наша привычка лучше, а получаемое нами удовольствие естественнее»<sup>3</sup>.

Подобных нападков столько, что процитировать их все нет возможности — потому-то у историков и музыковедов вызывает такое удивление письмо Шарля де Сент-Эвремона, предположительно датированное 1685 годом — редчайший (тем более со стороны француза!) случай прямого поощрения кастрации. Будучи в изгнании в Англии, знаменитый писатель познакомился там с госпожой Мазарини, племянницей знаменитого кардинала, жившей до того в Риме и потому привычной к пению кастратов. У неё служил юный паж по имени Дери, француз, чей голос успел уже внушить заслуженное восхищение лондонскому высшему свету. Хозяйка пажа, не менее

---

<sup>1</sup> Ж.-Ж. Руссо. Музыкальный словарь. Смотри: Кастрат.

<sup>2</sup> С. Гудар. «Предупреждение» (Заметки о музыке [и танце]).

<sup>3</sup> Ж. де Ла Ланд. Путешествие по Италии. Том V. С. 437–438.



своих посетителей очарованная его пением, всей душой желала подвергнуть его операции, чтобы голос не мутировал, и вероятно попросила Сент-Эвремона, чтобы он нашёл способ уговорить мальчика, прозванного к тому времени «французик». Приводимое ниже письмо интересно не столько преследуемой им целью, сколько совершенно поразительной аргументацией. Итак, вот что пишет Сент-Эвремон: «Моё дорогое дитя! Я отнюдь не удивлён, что Вы чувствуете непреодолимое отвращение к тому единственному, что для Вас важнее всего на свете. Грубые и невежественные люди говорили с Вами о кастрации слишком прямо и в столь безобразных и омерзительных выражениях, что они оттолкнули бы и куда менее чувствительного слушателя. Я же теперь попытаюсь объяснить, в чём заключается Ваша польза, сколь возможно деликатнее — скажем, что Вы должны быть округлены, а для того требуется небольшая операция, с помощью коей Ваша нежная конституция будет сохранена надолго, а Ваш голос — навсегда ... Сегодня Вы запросто беседуете с королём, герцогини Вас ласкают, вельможи осыпают подарками, но едва Ваш голос утратит своё очарование, Вы станете всего лишь одним из товарищей Помпея и обращаться с Вами будут не лучше, чем с г-ном Стуртоном (Помпеи — арап г-жи Мазарини, Стуртон — другой её паж). Вы говорите, что опасаетесь лишиться расположения дам — забудьте об этом, ибо мы не живём более среди недоучек! Преимущества операции признаны теперь повсеместно, и, если г-н Дери в природном своём состоянии мог бы иметь всего одну подругу, после округления г-н Дери будет иметь их сотню. Иначе говоря, в этом случае у Вас наверняка будет много возлюбленных, а это очень хорошо, зато у Вас не будет жены, и так Вы избегнете сопряжённых с женитьбой неприятностей. Но как ни прекрасно не иметь жены, не иметь детей ещё прекраснее! Дочь г-на Дери может оказаться беременна, сын его может оказаться повешен как преступник, а жена его непременно наставит ему рога. Предохраните же себя от сих бедствий посредством одной-единственной простенькой операции, останьтесь хозяином самому себе — и гордитесь небольшим преимуществом, благодаря коему стали богаты и всеми любимы.



Ежели будет мне дано дожить до времени, когда голос Ваш переломится, а щеки об-  
растут бородой, придётся Вам услышать от меня весьма горькие укоры — предупре-  
дите их, и поверьте, в моём лице Вы найдёте самого искреннего друга»<sup>1</sup>.

Разумеется, такие стилистические и логические ухищрения ради оправдания ка-  
страции были исключением — даже итальянские интеллектуалы, как ни обожали  
они своих виртуозов, постарались бы не оставлять после себя столь компрометирую-  
щего документа. Что до французов, они в абсолютном своём большинстве относи-  
лись к кастрации совершенно иначе, питая отвращение к операции и не желая пони-  
мать самих кастратов. Рациональный ум французского картезианца не умел воспри-  
нять этих певцов и их искусство в всей совокупности их фантастических, экстремаль-  
ных и иррациональных аспектов, так что для французов кастраты оставались просто  
«евнухами», «каплунами», словом, людьми ненормальными, а столь широко распро-  
странившийся по Европе миф о кастрате как о «поющем ангеле» Францию совер-  
шенно обошёл. Вдобавок французы оказались неспособны отделить итальянских  
виртуозов от исполняемых ими произведений, так что, признавая иногда красоту того  
или иного голоса, терпеть не могли все эти рулады, трели и бесконечные вокализы.

В сущности, французы совсем не старались осмыслить ни вклад кастратов в  
вокальное искусство, ни их значительные заслуги в развитии вокальной техники, ни  
особенности их сценического мастерства. Во всём, что касалось пения, Франция в  
XVIII веке заметно отставала от своих соседей, и отсутствие кастратов было не един-  
ственной причиной такого отставания, но едва ли не самым значимым его фактором.  
Действительно, сценическое мастерство кастратов вынуждало прочих итальянских  
певцов постоянно ориентироваться на этот образец и так совершенствовать свой тех-  
нический уровень, а во французской опере соревноваться было не с кем, и в резуль-  
тате многие иностранцы не без труда привыкали к французской манере петь. Так,  
Казанова, впервые услышав «вопли» великой певицы Николь Ля Мор, принял её за  
сумасшедшую, а барон Гримм в сходной ситуации и вовсе ушам своим не поверил:

---

<sup>1</sup> Сент-Эвремон. Письма. Том II. С. 49–50.



«Со стороны французов просто кощунственно называть пением насильственное извлечение из глотки звуков, судорожным движением щёк, разбиваемых засим о зубы, — у нас принято называть такое воплем»<sup>1</sup>. Моцарт в сходных выражениях вспоминал певцов Королевской Академии, которые, по его мнению, испускали крики «во всю силу лёгких, используя для того не одну глотку, но и нос». В начале XIX века Франция отставала от Италии лет на пятьдесят — прогресс в вокальном искусстве начался не прежде приезда Россини и повального увлечения парижским Итальянским театром. Тем не менее кастраты, пусть не привлекая к себе особого внимания, постоянно присутствовали при французском дворе со времён Людовика Тринадцатого, и один из первых певцов, выступавший в королевской капелле ещё при Ришелье, заслужил для себя и своих собратьев определение, достойное прециозного стиля тогдашних «жеманниц». Итак, когда этот кастрат, Бертольдо, запел псалом, мадам де Лонгвиль повернулась к соседке и воскликнула: «Боже, мадемуазель, как хорошо поёт этот калека!» Словечко тут же облетело двор, и так явилась возможность обсуждать кастратов, отнюдь не оскорбляя слуха скромников и скромниц.

Почти все итальянские кастраты явились во Францию благодаря Мазарини, который импортировал из-за Альп музыкальную новинку, оперу, вместе с её исполнителями. Именно тогда Париж впервые увидел великих певцов — таких как кастраты Паскуалини, Атто Мелани и Бартоломео Мелани. На Людовика Четырнадцатого произвела неизгладимое впечатление как сама эта труппа, так и — особенно! — великолепие представленной ею оперы. К сожалению, Мазарини зашёл слишком далеко и порадовал всех своих врагов, истратив на постановку «Орфея» Луиджи Росси более трёхсот тысяч экю, так что в язвивших его политику сатирических «мазаринадах» далеко не последнее место занимали издевательства над оперой — пустопорожней и дорогостоящей забавой, завезённой из-за границы вместе со всеми этими смехотворными кастратами, французскому вкусу совершенно чуждыми. В итоге Фронда не только изгнала Мазарини вместе с королевским двором, но и объявила открытую

---

<sup>1</sup> Барон Гримм. [Литературная, философская и критическая] переписка. Письмо об Омфале.





войну итальянским исполнителям: Луиджи Росси вынужден был скрываться, знаменитый режиссёр и создатель театральной машинерии Торелли попал в тюрьму, а многим кастратам едва удалось избежать самосуда.

По завершении мятежа Мазарини вернулся, а с ним и итальянская труппа. Двор услышал сразу пять опер — «Орфея» Росси, «Свадьбу Пелея и Фетиды» Капроли, а также «Эгисфа», «Ксеркса» и «Влюблённого Геркулеса» Кавалли — и одну пастораль, тоже Кавалли. Из них «Геркулес» игрался в честь женитьбы Людовика Четырнадцатого, и публика восхищалась и великолепием зрелища, и занимательностью сценических эффектов, и изяществом балетных номеров, которые Кавалли вынужден был включить ради угождения французским вкусам. Однако музыка не нравилась никому, и между собой зрители трунили над «калеками»: служанка принцессы, которая оказывается переодетым принцем, и паж принца, который оказывается переодетой женщиной, — всё это производило на французов самое тягостное впечатление.

Но мало-помалу вкус публики развивался, и зрители постепенно привыкали к странным певцам. К 1639 году Андре Могар осознал, что связи с итальянцами полезны, а путешествия и знакомства с иностранцами могут способствовать успехам в музыке. Гораздо позже, в конце царствования Людовика Четырнадцатого, разгорелся жаркий спор между страстным апологетом итальянской оперы аббатом Рагне и Жаном Лесером де ла Вьевилем, заклятым врагом кастратов, считавшим их «старыми и рано увядшими» и называвшим заальпийскую музыку «искусной пожилой кокеткой сплошь в белилах, румянах и мушках». Рагне, напротив, итальянцам завидовал, так как «в опере у них перед нами несомненное преимущество благодаря несчётному множеству кастратов, меж тем как у нас во Франции нет ни единого», и отмечая чуть ниже, что голоса у кастратов «чистые и проникновенные, трогающие нас до глубины души»<sup>1</sup>.

Когда Рагне писал, что во Франции нет ни единого кастрата, он имел в виду, что в этой стране нет не только ни одного кастрата-француза, но нет и ни одного

---

<sup>1</sup> Ф. Рагне. Сравнение между итальянцами и французами [в том, что касается музыки и оперы]. С. 76–77.



пользующегося международной известностью итальянца. Всё это, однако, не мешало королевской капелле нанимать кастратов певчими и давать их «взаймы» опере для исполнения второстепенных, обычно женских, ролей. Людовик Четырнадцатый не только никогда не хотел избавиться от кастратов, но, напротив, предоставил им место в группе певцов и музыкантов, ежедневно принимавших участие в религиозных церемониях. В хоре капеллы было несколько мужских сопрано, именовавшихся «сломавшиеся высокие», несколько кастратов, именуемых «итальянские высокие», и несколько контртеноров, вытеснивших не только контральто, но также тенора и басов. Певицы сопрано появились лишь в самом конце царствования. Итальянские кастраты находились при дворе в полной безопасности и пользовались значительным комфортом, так что иногда просили принять их во французское подданство. Некоторым из них Людовик оказывал особое уважение. Одним из его любимцев был Банньери (он же Баньеро), который в юности находился под протекцией Анны Австрийской и рос вместе с её сыновьями, — это он, как уже сообщалось ранее, по доброй воле и с помощью родственника-хирурга подвергнулся кастрации, чем весьма огорчил короля, Банньери выстроил себе дом в Монтрёе под Парижем, а так как там же были загородные дома и у всех прочих музыкантов, для итальянских кастратов этот пригород оказался удобным местом встреч и идеальным «сельским приютом». Доказательством огромного почтения музыкантов к Людовику Четырнадцатому может служить воздвигнутая ими в 1704 году в монтрёйском саду на собственные средства статуя короля. Кастрат Фавалли, прибывший во Францию в 1674 году, также оказался в фаворе «за красивый голос и за доставляемое его пением удовольствие»<sup>1</sup>, как сообщает о том Бенжамен Ля Борд. Одним из выражений симпатии Людовика к певцу было дарованное ему разрешение охотиться во всех, сколько ни есть, королевских охотничьих угодьях, включая и Версальский парк.

На старости лет певцы обычно жили где-нибудь под Парижем, ибо накоплено у них бывало немного. Остававшиеся после них небольшие деньги доставались либо

---

<sup>1</sup> Ж. Бенжамен де Лаборд. Очерк о старинной и современной музыке (1780). С. 508.



домочадцам, либо новоприбывшим молодым кастратам, вербовкой которых постоянно занимались нарочно для того назначаемые двором люди. У короля и, судя по всему, у многих придворных кастраты пользовались живейшим расположением, так что жили в Версале жизнью, ничем не отличавшейся от жизни прочих артистов, однако от широкой публики оставались вдали, а значит, оставались вдали и от всевропейского художественного движения, вознёсшего к славе и почестям столько их собратьев.

Женщины не утешали певцов в их изоляции и при встрече с очередным явившимся в Париж певцом, даже и знаменитым, принимали его насмешливо или, в лучшем случае, холодно. Первые кастраты приезжали во Францию в уверенности, что будут благосклонно приняты дамами и добавят к своим донжуанским спискам несколько имён, но надежды оказывались тщетными: в отличие от большинства женщин, француженки не понимали, как можно «предпочесть половинку целому», и спешили дать второсортным кавалерам от ворот поворот.

Некий анонимный поэт воспел эту ситуацию так:

Я знаю нескольких хвастунов  
С коком на голове и задранном носом,  
Которые вполне заслуживают называться  
Шевалье Каплун.  
Да только сегодня кока недостаточно,  
И даже самые простые девушки  
Видеть его не хотят,  
Когда недостаёт кой-чего другого<sup>1</sup>.

Бедный Балатри вспоминал с горьким юмором злополучный вечер в Лионе, устроенный в гостиной у одной весьма знатной дамы: она принимала певца «точь-в-точь, как кузена Карла Великого», однако не позволила сопровождать к столу ни одну из окружавших его юных красавиц — и было ясно, что ни одна из них не по-

---

<sup>1</sup> Цит. Э. Хэриот. Кастраты в опере. С. 56.



желала провести бок о бок с ним несколько часов. Балатри пишет: «Всем этим красоткам не было и двадцати, мне же досталась нимфа, у коей во рту осталось семь зубов! Настоящее несчастье, что ни говори»<sup>1</sup> — но он понял, в чём дело, и не стал отказываться от общества престарелой Венеры, «древней как шестьдесят Страстных недель и шестьдесят Святых годов».

Француженки оказались не единственным разочарованием виртуозов — другим были деньги. Такой скупости никто из них даже вообразить не мог! Едва певец пересекал Альпы или Ла-Манш, ему лучше было забыть о щедрости, с которой его встречали всюду, кроме Франции. Разумеется, французский королевский дом охотно принимал «богов» итальянской оперы и оказывал им всяческий почёт. Дофина, сноха Короля-Солнца, слушала Сифаче, а Людовик Пятнадцатый, не любивший никакой музыки и вообще ничего итальянского, тем не менее с огромным удовольствием слушал Каффарелли и Фаринелли. Мария-Антуанетта, ещё в Австрии привыкшая к кастратам, в 1786 году пригласила Паккьяротти петь лично для неё, и восхищалась его пением у себя в гостиной, а затем предложила ему вернуться в Париж по истечении лондонского контракта, ровно через три года — она и не подозревала, что в 1789 году у неё найдутся совсем другие развлечения!<sup>2</sup>

Сифаче с французами не везло — очень уж часто приходилось ему проклинать их чрезмерную прижимистость. Когда он в первый раз пел в Версале, ему поначалу вообще не заплатили, и пришлось объяснять, что он не уйдёт, пока не получит положенной mzды. Дофину такое его поведение привело в ярость, и она попросила его отправляться в Лондон, а за гонораром заглянуть на обратном пути. Со сходной проблемой столкнулся он и в Риме, когда пел в доме французского посла в честь его святейшества, а потом обнаружил, что за труды вместо обещанных звонких дублонов получил лишь несколько порций щербета — вероятно, посол решил, что петь в его присутствии приятно и даром.

---

<sup>1</sup> Ф. Балатри. Плоды Мира. С. 196–197.

<sup>2</sup> Имеется ввиду Великая Французская Революция (14.07.1789–9.11.1799).



Фаринелли, как всегда, с деньгами повезло больше: задолго до своего отъезда в Мадрид он уже заслужил звание «королевского певца», а Людовик Пятнадцатый принимал его в покоях королевы и слушал со столь явным удовольствием, что привёл в недоумение придворных, знавших как о его неизменной сдержанности, так и о равнодушии к опере. Фаринелли получил тогда 500 ливров и усыпанный бриллиантами портрет короля — для французского монарха это было неслыханной щедростью!

А вот Каффарелли, который, как мы знаем, отнюдь не отличался скромностью и привык к самым роскошным подаркам, королевская щедрость показалась, к несчастью, недостаточной. Он был приглашён Людовиком развлекать дофиню во время её беременности и по приезде получил дом в Версале, карету с парой лошадей из королевских конюшен, штат слуг в королевских ливреях и ежедневный стол с расчётом на семерых или восьмерых гостей. Несмотря на всё перечисленное и ещё множество подарков от короля, Каффарелли был недоволен и поминутно требовал возмещения самых пустяковых расходов. Незадолго до отъезда певца, монарх послал ему золотую табакерку, которую тот с презрением отверг, заявив, что у него, мол, таких три десятка да ещё и получше, а эта, мол, без портрета. Ему вежливо объяснили, что табакерки с портретом король дарит только полномочным послам, а Каффарелли: «Полномочным послам? Вот пусть они ему и поют!» Эти слова были переданы Людовику, который нашёл их забавными и совсем не обиделся, отлично зная, с кем имеет дело, но вот у дофины подобные шуточки восторга отнюдь не вызвали: вскоре она вручила певцу бриллиант, а вместе с ним официальную подорожную и потребовала, чтобы он в течение трёх дней покинул Францию, мстительно присовокупив: «Глядите, подписано его величеством — для вас это большая честь». Характерным образцом французского отношения к кастратам была чета Гудар. Анж Гудар родился в 1708 году в Монпелье и постепенно стал довольно известным писателем и экономистом. Женился он на юной ирландке католического вероисповедания по имени Сара: она начинала горничной, затем прислуживала в одном из лондонских пабов и на этом втором этапе карьеры повстречалась с Казановой. У Сары было всего два хороших качества — красивая наружность и сильный характер. Её муж, типичный выскочка, жаждущий как можно



быстрее и как можно выше вскарабкаться по социальной лестнице и внедриться в высшее общество, быстро понял, каким подспорьем будет для этих его планов соблазнительная и амбициозная жена. Он выучил её в соответствии с собственными вкусами, то есть дал ей кое-какое поверхностное образование, а затем вместе с нею отправился путешествовать повсюду, куда влекло его честолюбие — потому-то с 1770 года галантные аристократы во всей Европе прекрасно знали «очаровательную мадам Гудар».

Дважды эта парочка авантюристов гостила в Неаполе, и то было лучшее время их жизни. Анж в рекламных целях объявил, будто католичка Сара принадлежит к Англиканской церкви, и устроил пышную церемонию в честь обращения жены в истинную веру — в Неаполе это вызвало заметное оживление, и перед супругами запахнулось множество дверей. В своём тщеславии Анж не останавливался ни перед чем, так что не постыдился при первой же возможности уступить жену Фердинанду Четвёртому Бурбону, которому новая любовница пришлась весьма по вкусу. Эта и подобные связи с великого мира сего позволили супругам открыть в своей великолепной вилле в Паузилиппо игорную залу, хотя вообще-то такое было запрещено — и очень многие неаполитанские аристократы покидали весёлую виллу с пустыми карманами, а тем временем карманы Гударов наполнялись. Вечно продолжаться всё это, разумеется, не могло. Однажды королева нашла письмо Сары к королю, в котором, как рассказывает Казанова, среди прочего говорилось: «Буду ждать Вас в том же месте и в то же время с нетерпением ждущей быка коровы». Её величеству не потребовалось перечитывать записку, чтобы без промедления выслать супругов Гудар из Неаполитанского королевства.

История Гударов осталась бы просто историей парочки авантюристов, когда бы не их непримиримая война против кастратов. Война эта осуществлялась в форме различных сочинений, подписанных Сарой Гудар, но скорей всего принадлежащих перу Анжа Гудара: публикуясь под именем «прекрасной англичанки», он тем самым обеспечивал жене несколько скандальную известность, делавшую их обоих стократ более



популярными. Впрочем, он издал под собственным именем весьма интересный и здравомысленный экономический очерк «Неаполь, или Что можно сделать ради процветания королевства».

Итак, в серии писем к графу Пемброку, названных «Заметки о музыке и танце», Сара (согласимся с её авторством, раз уж ничего об этом деле толком не знаем) всячески старается подчеркнуть свои расхождения с итальянцами, которых называет «нацией евнухов». С удивительной горячностью и злостью она атакует одного за другим всех выдающихся кастратов того времени, повторяя многое из того, что обычно говорилось против них во Франции.

Впрочем, её язвительность не лишена остроумия, когда она пересказывает анекдоты, например, такой: «Как-то раз некая французская дама спросила юную итальянку об одном из её обожателей, кастрированном, точно мой кот, — итак, она спросила, для какой надобности держит та сие животное, а итальянка в ответ — держу, чтобы жизнь попусту не пропадала. Вы видите, милорд, сколь изобретательны нынешние женщины, способные даже из самого никудышного извлечь кое-какую пользу»<sup>1</sup>. Правда, некоторые её шуточки не столько забавны, сколько банальны: «Говорят, евнух Фокиус был универсальным гением — но тогда наверно он не был евнухом, а ежели всё-таки был, значит, в ту пору науки были кастрированы»<sup>2</sup>.

Когда она анализирует этот феномен в целом, следить за её мыслью чуть легче: «Женщинам нужно было дать для охраны чудовищ, а дабы не допустить сих чудовищ до совершения преступления, они были таковой способности лишены — вот горький плод порока, вынуждающего целомудрие уничтожать часть рода человеческого, лишь бы сберечь добродетель оставшихся»<sup>3</sup>. Можно сказать, что Сара Гудар относилась к тем немногим, кто способен внятно сформулировать важнейшие вопросы, например: «Неужто мы должны уродовать мужчин, дабы придать им совершенство, коего им не досталось при рождении?»<sup>4</sup> — хотя этот вопрос свидетельствует,

---

<sup>1</sup> С. Гудар. Заметки о музыке [и танце]. Письмо III. С. 12.

<sup>2</sup> С. Гудар. Заметки о музыке [и танце]. Письмо III. С. 8.

<sup>3</sup> С. Гудар. Заметки о музыке [и танце]. Письмо V. С. 29

<sup>4</sup> С. Гудар. Заметки о музыке [и танце]. Письмо V. С. 32.



что при всей своей неприязни к кастратам она признавала, что известного совершенства они всё-таки достигли.

Выводы из её многочисленных сочинений можно делать самые разные, и прежде всего нельзя не отметить, что, разбирая по косточкам каждого кастрата, Сара (или Анж?) всякий раз делает много ошибок — все эти ошибки подробно проанализированы Паоло Манцином и другими музыкантами в их опубликованном в 1773 году коллективном «Ответе автору изданных на французском языке «Записок о музыке и танце». Так, Сара утверждает, что Джицциелло превзошёл всех певцов своего времени, хотя Джицциелло был современником Фаринелли и Каффарелли, превзойти которых, разумеется, не мог. Далее она хвалит его игру, хотя именно в игре он был не силен — его даже прозвали «поющей статуей». В другом месте она относит к «второразрядным» выдающегося кастрата Салимбени, получавшего в Берлине огромные гонорары, каких при прусском дворе обычно не платили. Наконец, её критика часто бывает на редкость неубедительна, например: «Манцоли пел многое, но то были всего лишь ноты!» — на что оппонент немедленно ей возразил; «А вам бы хотелось, чтобы он пел что-то другое? Уж не золотые ли цехины?»<sup>1</sup>

Ещё труднее простить ей презрение, с которым она судит о кастратах в целом. Правда, говоря о каждом из них в отдельности, она признает кротость и пристойность Фаринелли, честность Джицциелло, мягкость и сдержанность Априле, невинность и скромность Лукини, «прекрасную и благородную душу» Гваданьи. Но едва отвлёкшись от всех этих частных случаев, она тут же даёт волю презрению, разделяемому слишком многими современными ей французами, — она то и дело твердит, что у *prima* цото «девичий голос» и что он «лишь наполовину мужчина», а когда после подробного обсуждения кастратов переходит наконец к тенорам, не без удовольствия замечает: «Но довольно о евнухах, поговорим о мужчинах». Паоло Манцин, защищавший в своём «Ответе» кастратов, хотя сам не принадлежал к их числу, был более всего удивлён именно этим неприязненным тоном: «Всем известно, кто такие кастраты, и

---

<sup>1</sup> П. Манцин. Ответ автору [изданных на французском языке] «Записок [о музыке и танце]». С. 74.





нет нужды выражать презрение людям, оказавшим вам столько любезностей! Что до изъяна, коим вы их корите, их вины тут нет, и дело это прошлое»<sup>1</sup>.

Не менее интересен социально-экономический подход к проблеме, использованный обоими супругами, тут уж несомненно по инициативе Анжа Гудара. Предвосхищая методы, которым предстояло одержать победу в грядущем столетии, Гудары используют не только типично французскую, но и типично экономическую аргументацию, совершенно нехарактерную для XVIII века, чуждого концепции «полезности» или «прибыльности» искусства. Публика XVII и XVIII веков думать не думала, сколько денег ушло на зрительный зал и сколько на постановку или сколько стоили полученные кастратом роскошные подарки! Для публики важно было лишь великолепие праздника, сила сиюминутного чувственного переживания, доставленное несравненным вечером волшебное наслаждение. Эта эпоха — эпоха меценатов — знать не знала сложных денежных расчётов будущей буржуазии: все искусства и особенно самое мимолётное из них, музыка, существовали лишь благодаря щедрости «принцев», а те денег не жалели. Супруги Гудар такого не понимали. Он считали, что результатом кастрации являются «тела, мёртвые для экономики государства»; они осуждали итальянцев — единственный народ, ради музыки жертвующий потомством; они не могли смириться с тем, что певцу платят в тысячи раз больше, чем полезному учёному или экономисту; они с прискорбием отмечали, что государство платит за музыку слишком дорого, а ведь на эти деньги можно столько всего сделать — по их мнению, например, ежегодно расходуемые на парижскую оперу 700 000 ливров могли бы ежегодно спасать от голодной смерти две тысячи бедняков. С сегодняшней точки зрения подобный анализ отнюдь небезоснователен, а кое в каких отношениях кажется чуть ли не пророческим, но пророчество это — о скором конце и целого мира и отдельного человека, для которых щедрость и любовь к искусству были куда важнее и привлекательнее производительности труда и рентабельности предприятия. Вообще все эти рассуждения так настраивают нас против четы Гудар не столько из-за

---

<sup>1</sup> П. Манцин. Ответ автору [изданных на французском языке] «Записок [о музыке и танце]». С. 29.



их язвительного отношения к кастратам и тем более не из-за их борьбы против кастрации — то и другое отражало поддержанную законодательством и более или менее всеобщую в конце XVIII века позицию. Куда больше раздражает резкое несоответствие между тем, что они говорили, и тем, что делали. Они постоянно проповедовали высокую нравственность, они осуждали, обижались, доказывали и опровергали — а тем временем их собственная жизнь являла собой череду компромиссов, интриг и скандалов. Анж Гудар изображал из себя великого экономиста, спешащего на помощь страждущим народам, что отнюдь не мешало ему заниматься тёмными делишками и развлекаться в дорогих игорных притонах. Сара отказывалась описывать театральные нравы, а особенно нравы кастратов, потому что не хочет, мол, «сохранять для будущих поколений всю мерзость нашего века»<sup>1</sup>, а сама коллекционировала любовников, чтобы потуже набить их подарками семейные сундуки.

## Фаринелли в Испании

При чтении музыкальной литературы XVII и XVIII веков обнаруживается забавное обстоятельство: из всех кастратов один-единственный почему-то сумел избежать порицаний и насмешек, столь обильно изливавшихся на его собратьев. Как мы уже видели, иные кастраты, бесспорно обладавшие несравненным талантом, к несчастью для себя уравнивали этот божественный дар слишком человеческими свойствами характера, а иные, напротив, были превосходными людьми, но голоса их в разное время воспринимались по меньшей мере неоднозначно, а то и вызывали резкие нарекания.

В этом смысле Карло Броски, известный как Фаринелли, был абсолютным исключением: из всех итальянских кастратов он один всегда и всюду встречал лишь

---

<sup>1</sup> С. Гудар. «Предупреждение» (Заметки о музыке [и танце]).



самое горячее и единодушное одобрение. Он нравился всем: вельможам и простолюдинам, мужчинам и женщинам, итальянцам и иностранцам — он нравился даже французам и даже самой Саре Гудар! «Божественный Фаринелли», которого Шарль де Бросс поневоле признавал «величайшим в мире кастратом», имел дар сосредоточить в себе всю европейскую музыкальную жизнь XVIII столетия, так как благодаря множеству привлекательных личных свойств вкупе с волшебной силой голоса и удивительной вокальной техникой стал для своего века тем, чем были для двух последующих Малибран и Каллас. В предыдущих главах уже рассказано о рождении Фаринелли в Апулии, в небогатой дворянской семье, о его занятиях с Порпора, о его успехах в Лондоне и о его переписке с Метастазео. В пятнадцать лет он дебютировал в Неаполе, уже через десять лет за ним буквально охотились все театры и королевские дворы, и наконец к тридцати двум годам, после гастролей в Париже и в Лондоне, он стал объектом безоговорочного поклонения всей музыкальной Европы.

К тому времени в нём совместились всё, что может восхищать: он был высокий, красивый, а в его на редкость утончённом лице сила сочеталась с изяществом и доброта с благородством. Вдобавок он обладал необыкновенно привлекательным набором личных качеств, которые внушали всем не меньшее восхищение, чем его наружность: нрав у него был кроткий и скромный, с окружающими он держался уважительно, неизменно выказывал щедрость и человеколюбие. Притом он отличался твёрдыми понятиями о приличиях, что было большой редкостью в театральном мире того времени: антрепренёров он не обманывал, с партнёрами был мил и любезен, а немалые свои гонорары по ветру не пускал — вообще он вёл размеренный образ жизни, избегая романтических приключений и более всего заботясь о сохранении голоса.

Но всё это не имело значения сравнительно с действительной причиной его повсеместного триумфа — его вокальным искусством. Фаринелли считался «сопранистом», но так как голос его легко покрывал три октавы, он с равным успехом мог петь контральто. Сам он, как и большинство кастратов, предпочитал средний регистр, позволявший с большей полнотой продемонстрировать мягкость и теплоту голоса, лучше выразить глубину чувств, нежность и сдержанную страсть. В начале карьеры



он выступал как певец исключительно бравурный — мастер освоенной им в Неаполе орнаментальной техники, — но позднее его доведённая до совершенства способность изображать страсть и томление, игривость и живость заслужила похвалы даже у самых упрямых противников искусства кастратов.

Итак, к тридцати двум годам Фаринелли достигнул вершины мастерства, и тут в его жизни настала весьма неожиданная перемена — хотя его зазывали во все театры, он вдруг принял приглашение испанской королевы, Елизаветы Фарнезе, которой была необходима его помощь, так как она была уверена, что пение Фаринелли поможет облегчить муки её страдавшего неврастенией супруга. По рождению Елизавета была итальянка и вероятно слышала Фаринелли раньше, когда приезжала в Италию навестить отца. Позаимствовала ли она свою идею у другой испанской королевы, Марии-Анны Нейбургской, по сходной причине с 1698 по 1700 год державшей при Карле Втором Маттеуччо? Была ли она уверена, что так называемая «музыкальная терапия» способствует исцелению? Как бы там ни было, факт остаётся фактом; величайший из кастратов принял приглашение и отправился из Лондона в Мадрид с небольшой остановкой в Париже — ещё не подозревая, что ему суждено провести при испанском дворе двадцать два года и никогда уже больше не предстать перед публикой каких-либо других стран. Филипп Пятый, внук Людовика Четырнадцатого и первый Бурбон на испанском престоле, дошёл к этому времени до крайней степени истощения и депрессии — ничто не спасало его от приступов чёрной меланхолии, когда он по несколько дней не вставал с постели, никого не желал видеть, даже не умывался. Притом он уже более двадцати лет страдал припадками буйного помешательства, когда сам себя царапал и кусал, нападал с кулаками на королеву и утверждал, что он то ли заколдован, то ли уже умер, то ли превратился в лягушку... Первая встреча этого «демона» с новоприбывшим «ангелом» состоялась в августе 1737 года — в тот вечер королева привела Фаринелли в смежную со спальней короля комнату и попросила спеть. Эффект превзошёл все ожидания. Филипп, прежде ни в чём не находивший утешения, буквально просиял: его искажённое лицо смягчилось, он улыбнулся, он позвал к себе Фаринелли и сразу предложил в награду за только что



испытанное огромное наслаждение всё, что тот пожелает. Певец попросил лишь об одном — пусть его величество встанет с постели, побреет бороду и снова займёт подobaющее ему место главы государства.

Так Фаринелли постепенно превратился в главное «лекарство» монарха. Каждое утро (кроме тех дней, когда назавтра ему предстояло причащаться) король говорил Фаринелли, что вечером ждёт его у себя — и сразу после обеда Фаринелли приходил провести с Филиппом Пятым долгие вечерние часы в болтовне, пении, игре на клавикордах, а иногда и в молитве. Существует легенда, будто на протяжении девяти лет кастрат каждый вечер пел королю одни и те же арии, всего четыре или пять, но это, судя по всему, вымысел, хотя и лишний раз подчёркивающий волшебные и «сверхъестественные» свойства голоса Фаринелли, так как на самом деле репертуар его был огромен, а главное, он был гениальным импровизатором и мог по собственному вкусу орнаментировать любое произведение. Словом, его программа никак не могла сводиться к нескольким ариям, сколь бы завораживающими они ни были. Притом во время этих ежедневных встреч король наслаждался не только искусством певца, но и обществом задушевного друга, который и сам готов слушать и понимать.

Происшедшая с королём метаморфоза произвела в нём самые глубокие изменения: у него появился вкус к жизни, он стал обнаруживать что-то вроде весёлости, он подписывал все подносимые ему на подпись документы — подписывал не читая, но по крайней мере делалось ясно, что король в Испании всё ещё имеется. Фаринелли монарх доверял слепо, всецело полагаясь на его рассудительность, великодушие и тонкое дипломатическое чутье. Девять лет Фаринелли буквально ни на шаг не отходил от Филиппа, изо всех сил стараясь побороть его меланхолию, хотя совершенно предупредить её приступы конечно не мог, как не мог совершенно предупредить и припадки безумия. Между тем рецидивы случались всё чаще, иногда король поднимался с постели лишь в два часа пополудни и только чтобы поесть или половить рыбу, а иногда даже пытался сесть верхом на вытканную на гобелене лошадь. При всём том его смерть была для Фаринелли большим горем, хотя к счастью для себя к



тому времени он уже несколько лет поддерживал отличные отношения с наследниками Филиппа, Фердинандом Шестым и Барбарой де Браганца — самой неуклюжей и безобразной, зато и самой любезной и любящей четой во всём королевстве.

Только теперь Фаринелли, уже находившийся в ранге министра или испанского гранда, обрёл наконец некоторую самостоятельность. Надо сказать, что мадридская почва была для него благотворной, так как от начала столетия и особенно после поездки Филиппа Пятого в Неаполь итальянское искусство занимало при испанском дворе господствующее положение — искусство это в невероятных количествах везли из Неаполя и художники, и скульпторы, и поэты, и музыканты. В царствование Филиппа и Елизаветы главной страстью двора была музыка, так что одной из главных задач Фаринелли стала реорганизация мадридского оперного театра Буен Ретиро: для этого он не только выписал из Болоньи знаменитого специалиста по сценическим эффектам Джакомо Бонавера, а некоторые эффекты даже изобретал сам — он также заботился о душевном и телесном благополучии певцов и всего персонала и вводил в употребление оперные либретто своего друга Метастазιο и музыку Курчелле, итальянского композитора франко-бельгийского происхождения. Сам он пел только королю с королевой (быть может, отчасти потому, что у широкой публики голос его мог уже вызвать нарекания) и никаких ролей в устроенной им опере не исполнял, но приглашал и радушно принимал лучших певцов Европы — у него побывали и кастраты Джицциелло и Каффарелли, и певицы Тереза Кастеллини, Виттория Тези, Колomba Маттеи и Реджина Миньотти, и тенор Рааф, и бас Монтаньяна. Постановка «Артаксеркса» Хассе с Джицциелло и Кастеллини была одним из самых блистательных моментов в карьере Фаринелли — по окончании спектакля король торжественно вручил ему крест Ордена Калатравы, при том что эта награда была предназначена исключительно для высших сановников государства. Вдобавок к управлению оперой и пению в королевских покоях Фаринелли довольно много занимался административными делами и даже политикой. В отсутствие короля и королевы он встречал высоких гостей, был личным советником монарха, он заботился о приёме знатных



особ и распоряжался важными работами — такими как внутреннее убранство дворцов Буен Ретиро и Аранхуэц или очистка реки Тахо, которая в те времена была болотистой и зловонной, покуда он не осушил берега и не очистил русло, а затем ещё и построил для королевской семьи несколько роскошных лодок, чтобы можно было плавать по чистой реке близ Аранхуэца.

Бескорыстная доброта кастрата поражала современников. Вот всего один анекдот, ярко рисующий его щедрость и благожелательность. Однажды некий портной принёс Фаринелли сшитый для него кафтан, однако был настолько захвачен мыслью о встрече с величайшим артистом столетия, что отказался от всякой платы и желал лишь одного — услышать божественный голос, сберегаемый певцом единственно для королевской четы. Видя, что молодой человек в решении своём твёрд, Фаринелли уступил и исполнил для него одного все жемчужины своего репертуара, а затем попросил, чтобы портной ответил ему услугой на услугу — принял бы в подарок кошелек, где лежало вдвое или втрое больше денег, чем полагалось за работу.

Со временем неподкупность Фаринелли вошла в поговорку. Возможно ли считать, сколько раз кто-то пытался дать взятку человеку, ежедневно проводившему время с глазу на глаз с королевской семьёй? Так, Людовик Пятнадцатый неоднократно предлагал ему через своих послов весьма значительные суммы за передачу информации, а несколько влиятельных сановников уговаривали его принять должность вице-короля Перу — опять же с весьма значительным денежным вознаграждением. Всё это было пустой тратой времени, ибо певец от души презирал любые почести, а особенно сопровождающиеся денежными выгодами: когда один испанский вельможа прислал ему в надежде на услугу ларец золота, он вернул подарок так поспешно, что даже не успел узнать, о какой услуге шла речь. Зато его личными средствами пользовались многие — от поселившихся в Мадриде итальянских певцов и художников до спасавшихся там же от лиссабонского землетрясения итальянских беженцев. Его называли «отец итальянцев», и действительно, художник Амигони и ещё в большей степени Доменико Скарлатти с семейством избавились от весьма значительных неприятностей именно благодаря его влиянию и щедрости.



Фаринелли жил в Испании с 1737 года, поначалу не столько для своего удовольствия, сколько из чувства долга по отношению к Филиппу Пятому, однако много лет спустя эта жизнь стала наконец приносить ему удовлетворение — как благодаря дружбе с Фердинандом и Барбарой, так и благодаря возложенным на него обязанностям премьер-министра. Личные услуги, оказываемые сначала одному и затем другому королю (у Фердинанда в возрасте тридцати пяти лет обнаружились симптомы отцовской болезни), явно приносили ему больше радости, чем некогда блестящая театральная карьера. Первый удар по этому счастью нанесла смерть королевы Барбары в 1758 году: Фаринелли очень горевал о ней, но король так и не сумел оправиться от своего горя и погрузился в чёрное отчаяние, а ещё через год умер. С его смертью исчезло всё, что привязывало певца к стране изгнания.

Решающим моментом стало ожидавшееся прибытие Карла Третьего, прежде правившего в Неаполе, а теперь наследовавшего престол сводного брата. Королева-мать Елизавета, при Фердинанде отлучённая от двора, питала к певцу откровенную враждебность, и ему было дано понять, что отныне жалованье своё он получать будет, но всех прежних привилегий и полномочий лишится. Ещё болезненнее воспринял Фаринелли обещанные Карлом перемены, которые тот намеревался навязать стране: король был образцовым примером «просвещённого деспота», был полон новыми идеями и хотел порвать с давними традициями испанского двора, искоренив господствующее в Мадриде итальянское влияние — а разве художественный и музыкальный стиль, господствовавший в Испании два десятилетия кряду, не получил общепринятого названия «фаринеллизм»? После того как Карл Третий публично заявил, что «каплуны годятся лишь для жаркого», Фаринелли принял окончательное решение — собрал все свои награды, драгоценности, музыкальные инструменты и ноты и отправился на север. Там, в Сарагоссе, он дождался прибытия нового короля, заверил его в своей преданности, получил разрешение удалиться и тут же повернул к Барселоне, чтобы навсегда покинуть Испанию.







# Глава 9

## Вечер жизни



*Каждая черта Наккьяротти озарена обаянием, и если он берёт на себя труд исполнить решение, то и теперь, в семьдесят лет, выглядит прекрасным и величественным.*

*Стендаль*





огда речь заходит о старости кастратов, трудно не пожалеть прежде всего о самых незначительных из них, самых посредственных, безвестных — словом, о тех, кому операция ничего не дала, кто так и остался в ничтожестве, а потому после ухода на покой наверно ощущал себя особенно одиноким и переживал свою судьбу особенно горько. Почти всем кастратам тяжело

давалась «пустота» последних лет: сам Фаринелли, всю жизнь бывший предметом общего обожания и живший в старости в наилучших условиях, часто страдал от тоски — тем легче вообразить чувства человека, который за многие годы не получил ни денег, ни почестей, ни даже внутреннего удовлетворения оттого, что сумел поднять вокальное искусство своего времени до прежде не известных высот. Конечно, для знаменитых певцов этот период был менее труден, так как их одиночество скрашивалось обучением юных кастратов, а нередко и визитами выдающихся аристократов и интеллектуалов той эпохи.

## Прощание с публикой и возвращение к «корням»

Как ни странно, почти все кастраты готовы были бросить пение прежде, чем оно само их бросит, и обычно прощались с публикой, будучи на вершине славы, чаще всего между пятьюдесятью и пятьюдесятью пятью годами, хотя их голоса ещё долго могли бы творить чудеса вокального искусства. Никто из них не сообщил, что именно явилось причиной этого решения: усталость ли — пусть не от пения, а чисто физическая, из-за непрерывных разъездов по всей Европе, или опасение разочаровать поклонников при неизбежном состязании с более молодыми кастратами — ведь тут далеко не последнюю роль играла внешняя привлекательность, или сугубо личные и совершенно исключительные обстоятельства — как в случае с Каффарелли, который



по чистой случайности избежал лиссабонского землетрясения, так как в тот самый день поехал в Сантарен<sup>1</sup>, и сразу затем оставил сцену, хотя в церкви петь продолжал.

Прощания с публикой происходили в два этапа: сначала устраивалась серия публичных выступлений, знаменовавших завершение карьеры оперного певца, а затем, уже на покое, кастрат ещё несколько раз пел на частных концертах и в церквях. Для последнего сценического выступления обычно выбирался один из больших театров, почему-либо милый сердцу артиста: так, Сенезино прощался с публикой в Неаполе, где блистал в юности, Рауццини и Рубинелли — в Лондоне, где так славно завершалась их карьера, Маркези — в миланском Ла Скала, где некогда сыграл первые мужские роли. Паккьяротти в 1792 году вернулся для прощания с публикой в Венецию, где в своё время дебютировал, и ему повезло, так как одно из его последних выступлений пришлось на инаугурацию Ла Фениче, третьего из великих итальянских театров XVIII века, уступавшего только Сан-Карло и Ла Скала. Именно тогда его слышала мадам Виже-Лебрён, описавшая это так: «Я присутствовала на последнем концерте Паккьяротти — знаменитого певца, долго являвшего образец великого итальянского стиля. Он по-прежнему в расцвете таланта, однако же после помянутого дня ни разу на публике не пел»<sup>2</sup>.

Если не считать Рауццини, проведшего большую часть жизни между Лондоном и Дублином и по выходе на покой поселившегося в Бате, и Балатри, которому суждено было умереть в Мюнхене, все кастраты старались вернуться на родину, и только Салимбени просто не успел этого сделать: в Дрездене заболел, пытался уехать назад в Италию, но в дороге умер — и ему было всего тридцать девять лет. Так или иначе, обычно кастраты возвращались к своим корням — в ту самую среду, которая некогда обрекла их столь славному профессиональному поприщу и столь горькой человеческой судьбе. Создаётся впечатление, что к этому времени вся прежняя обида исчезала без остатка, домой они приезжали уже в качестве всемирно известных арти-

<sup>1</sup> Старинный городок в Эстремадуре, на берегу Тэхо.

<sup>2</sup> Мадам Виже-Лебрён. Воспоминания. Том I. С. 248.



стов и конечно были окружены восхищением соседей и сограждан, хотя и не застрахованы от неизбежных со временем одиночества и забвения. Некоторых певцов их личные склонности влекли в лоно Церкви: скажем, Виттори, всегда деливший время между оперной сценой и Сикстинской капеллой, в сорок три года принял сан священника; Този под конец жизни также стал священником, как и Пистокки, удалившийся в обитель ораторианцев<sup>1</sup> и посвятивший себя сочинительству. Все прочие оставались в миру и благодаря составленным ранее состояниям жили в полном достатке. Можно было бы ожидать, что при отсутствии потомства они будут всецело заняты собой, эгоистически наслаждаясь накопленными деньгами и воспоминаниями, однако обычно всё было не так, и мы знаем много примеров удивительной щедрости, проявляемой ими к землякам и к родственникам — Ферри, например, однажды подарил 600 000 экю! Маркези, бывший наверно самым богатым, постоянно помогал нуждающимся музыкантам и в 1783 году основал Боголюбивый Филармонический Институт для устройства концертов, сборы с которых перечислялись вдовам и сиротам музыкантов. Фаринелли завещал всё, что у него осталось, племянникам и бывшим с ним до конца слугам, а прежде того, уже столько сделав для итальянских изгнанников в Испании, помогал в Болонье бедствующим семьям испанского происхождения, особо заботясь об обеспечении детей одеждой. Маттеуччо построил для священника, навещавшего его в последние годы, часовню и оставил деньги, необходимые для её содержания. Наконец, Гваданьи столь усердно раздавал направо и налево заработанные им огромные средства, что после его смерти из всех его богатств остался разве что дом в Падуе. «Одолжить» значило для него «подарить», и многие этим пользовались. Однажды разорившийся аристократ просил у него в долг сто цехинов и клялся всеми богами, что вернёт, а Гваданьи: «Я не имел в виду ничего подобного! Желай я получить мои деньги назад, я бы вам их не давал».

Вообще после ухода на покой певцы отнюдь не были стеснены в средствах. У каждого имелся по меньшей мере удобный и просторный дом, где можно было жить

---

<sup>1</sup> В 1558 году Филипп Нери создал в Риме орден, иногда называемый по нему филиппинским, члены которого были клириками, но не приносили монашеских обетов и встречались для совместного чтения и толкования духовной литературы.



и принимать гостей. Рауццини жил неподалёку от Бата<sup>1</sup>, в местечке Перримид, где у него был превосходный особняк в итальянском стиле, а вот у Гвардуччи, жившего в Монтефьясконе близ Витербо<sup>2</sup>, дом был на английский манер, и бывавший там доктор Бёрни очень хвалил его чисто британское и весьма изысканное убранство. Маттеуччо на покое жил в Неаполе, в просторной квартире; Гваданьи построил себе дом в Падуе; Фаринелли построил за стенами Болоньи небольшой палаццо в сельском стиле. Этот земельный участок, как раз при выходе из ворот Делла Лама он купил ещё до отъезда в Испанию, а затем из Мадрида следил за строительством и благоустройством резиденции, в которой намеревался доживать свои дни — и именно там, в окружении своих сувениров и клавесинов, провёл последние пятнадцать лет жизни. К сожалению, городские власти Болоньи сровняли этот чудесный дом с землёй, и теперь на его месте стоит сахарный завод, а кругом промзона. Паккьяротти, уйдя на покой, поселился в Падуе, во дворце, некогда принадлежавшем кардиналу Бембо. Он также предпочитал жить по-английски: разбил сад в английском вкусе и обставил комнаты привезённой из Лондона красивой мебелью, долженствующей напоминать о его успехах на том берегу Ла-Манша.

Каффарелли, по-прежнему алчный и спесивый, конечно же хотел получить больше всех, а особенно хотелось ему того, что получить особенно трудно — аристократический титул. Однако благодаря своему огромному состоянию он сумел-таки купить майорат Сан-Донатто — близ Отранто, на юге Апулии — и вместе с ним герцогство. Теперь его скромность была отчасти удовлетворена, и в завещании он мог написать, что герцогство его наследует такой-то племянник. Но и этого ему показалось мало, и он выстроил в Неаполе многоэтажный дворец, которым можно восхищаться доныне, хотя уже разделённым по меньшей мере на двадцать квартир — это дом № 13 по улице Карло де Чезаре, рядом с Виа Толедо и в двухстах метрах от театра Сан-Карло. Над главным входом до сих пор можно прочесть высеченную по приказанию Каффарелли латинскую надпись «Amphion Thebas ego domum» — «Амфион построил

---

<sup>1</sup> Курорт на западе Англии, столица дендизма.

<sup>2</sup> Один из красивейших городов папской области.



Фивы, я — этот дом», и тут же «Ille cum Tu sine» — «Он — с, ты — без»<sup>1</sup>. Кое-кто считает, что шутливое примечание сопутствовало надписи изначально, однако вероятнее, что оно было добавлено позднее какими-то неаполитанскими насмешниками — так или иначе, получилось удачно и сохранилось на века. Что до надписи самого Каффарелли, она несомненно вдохновлена высеченной в 1698 году надписью на дворце певца Николо Альтамуро в Ночи, в его родной провинции Бари:

Nos Nicolaus opus non arte Amphion ut alter struxit at Alta lyra saxa stetere Muro<sup>2</sup>.

Сравнение Каффарелли с Амфионом заслуживает небольшого комментария. Кто-то увидит тут самомнение сопраниста, дерзающего сопоставить себя с мифическим музыкантом, песней воздвигнувшим фиванские стены. Кто-то, напротив, увидит тут благородную скромность, раз певец смиренно признает, что Амфион сумел выстроить целый город, а вот у него, ничтожного, достало силы лишь на небольшой дворец. Итак, самомнение или скромность? Не всё ли равно, ведь главное — Каффарелли достиг своей цели, а цель его конечно же заключалась в том, чтобы и долгие годы после смерти оставаться у всех на устах.

## Старость и голос

Сколь ни богат, знаменит и успешен был Каффарелли, старел он некрасиво — как телом, так и голосом. Во время его долгой «официальной» отставки, длившейся чуть ли не тридцать лет, неаполитанцы могли слышать его по самым разным поводам: он, кого в Неаполе почитали «патриархом песни», несмотря на свой зарок после

---

<sup>1</sup> У Рабинович фраза звучит так: «Амфион Фивы, я дом» (дословный перевод латинской фразы), хотя у автора в его переводе фраза даётся с уточнениями (как она приводится в тексте в переводе с французского редактором). Фраза «Он — с ..., ты — без ...» — намёк на физическую неполноценность певца. Ред.

<sup>2</sup> Словно второй Амфион, не лебёдкой, но лирою камни ввысь вознося, Николай этот воздвигнул чертог.



лиссабонского землетрясения, просто не мог устоять перед искушением являться перед публикой снова и снова — на концертах, в церквях, в Королевской капелле и даже в театре. Всё это лишь разочаровывало зрителей, привыкших к совершенно иному уровню. Архитектора Луиджи Ванвители, слышавшего Каффарелли в 1762–1764 годах, привело в недоумение и даже в ярость, что певец имеет смелость являться на публике и петь, «как блеющий козел», да ещё и демонстрировать самого себя — такого жирного и в таком нелепом наряде. Далее Ванвители замечает: «Пел он, как старый кастрат, знающий толк в музыке, однако же выглядел, как откормленный козёл с безобразно дребезжащим голосом — и народ ещё должен восхищаться руиной человека, бывшего некогда лучшим после Фаринелли кастратом»<sup>1</sup>. Год спустя Ванвители снова обругал отставного *primo uomo*, не без раздражения сравнив его с развалинами Колизея «и не более того» — а Каффарелли было тогда всего пятьдесят три! Певец ещё несколько раз пытался выступить, но разочарованные, а то и злобные отзывы доброжелательных неаполитанцев в конце концов вынудили его смириться, и к шестидесяти годам он решил, что будет петь лишь в церквях и лишь по особым случаям.

Пример Каффарелли кому-то покажется типичным, но на самом деле он был достойным внимания исключением, а, как правило, вокальная долговечность кастратов оказывалась прямо-таки поразительной. По мнению некоторых медиков, способность хорошо петь в весьма пожилом возрасте в данном случае могла объясняться тем, что короткие голосовые связки усиливались полноценным развитием мускулатуры в сочетании с большим объёмом лёгких, а в результате певцам требовалось меньше усилий и они меньше уставали, хотя голос их часто звучал сильнее и выразительнее, чем у других. Многочисленные свидетельства XVII и XVIII веков подтверждают, что голоса сопранистов — разумеется, только самых лучших! — сохранялись лучше обыкновенных голосов, не теряя чистоты, звучности и детской звонкости, из-за которой их и называли «ангельскими», хотя сам певец мог быть глубоким стари-

---

<sup>1</sup> Л. Ванвители. Письмо от 23 января 1762.



ком. Когда речь идёт о столь сложном физиологическом феномене, не следует увлекаться и воображать, будто в восемьдесят лет голос кастрата сохранял чарующую чистоту — никакие свидетельства о подобных чудесах не упоминают, более того, традиционные выражения вроде «уже не то, что раньше» применялись к кастратам на общих, так сказать, основаниях. Ясно, что никто из них не пел в семьдесят лет, как в тридцать, и тут удивительнее всего та едва ли не гипнотическая сила, которую несомненно ощущали те, кому повезло слышать эти голоса, пусть старческие, но позволявшие слушателям испытать очарование их сверхъестественного тембра, не убывавшее под влиянием каких бы то ни было физических и физиологических законов. Когда доктор Бёрни слушал Гвардуччи, певшего арию из оперы Саккини, он нашёл даже, что голос кастрата улучшился и что, несмотря на годы, в нём теперь гораздо больше силы, изысканности и выразительности, чем было когда-то в Англии.

Образцовым примером упомянутой долговечности был Маттеуччо. Когда ему было уже за семьдесят, он продолжал петь в церкви у себя в Неаполе, и голос его в полной мере сохранял очарование, гибкость и силу: Манчини уверяет, что прихожане, не имевшие возможности видеть певца, были убеждены, что слышат голос сравнительно молодого человека. Гваданьи и Паккьяротти, самые примечательные певцы второй половины XVIII века, ушли на покой почти одновременно и оба поселились в Падуе. Гваданьи до самой своей смерти пел в кафедральном соборе святого Литония. Умер он в 1792 году. В том же году Паккьяротти, которому минуло пятьдесят два, ушёл в отставку и, как сказано, поселился в Падуе. Четыре года спустя его пригласили выступить на официальном приёме в честь генерала Бонапарта — он поневоле явился и пел неохотно. Генерала такая сдержанность совсем не обидела, более того, понимая, что для славы полезно окружать себя знаменитыми артистами, он усадил певца рядом с собой и не отпускал весь вечер. В последующие годы Паккьяротти продолжал неустанно работать, совершенствуя голос, и пел главным образом псалмы Марчелло, который, как сам он говорил, научил его «тому немногому», что он умеет.





Стендаль, проезжая через Падую, был поражён голосом семидесятилетнего Паккьяротти, а беседы со старым певцом произвели на него глубочайшее впечатление: он пишет, что «в течение шести бесед с великим артистом я узнал о музыке больше, чем мог бы узнать из любой книги — мы говорили, словно душа с душой»<sup>1</sup>. Самое последнее появление Паккьяротти на публике было также и самым трогательным и состоялось в 1814 году, в соборе Святого Марка в Венеции. Певцу было уже семьдесят четыре, и пришёл он лишь потому, что в тот день были похороны Бертони, его первого и единственного учителя. Можно вообразить, как горевал кастрат, потерявший человека, который всему его научил, привёз в Лондон и всю жизнь оставался ему другом. Можно вообразить также его собственные чувства и чувства всех присутствовавших, когда он в последний раз запел в том же соборе, где дебютировал почти полвека назад. Паккьяротти пережил Бертони на семь лет и умер от водянки, моля Бога допустить его к себе «смирнейшим из певчих».

Фаринелли никогда не переставал петь. За три недели до смерти, в возрасте семидесяти семи лет, он все ещё упражнялся по несколько часов в день, аккомпанируя себе на клавесине. Хотя он утверждал, что голос его почти лишился прежней силы, слышавшие его бывали ошеломлены. Из скромности он обычно отказывался петь для посетителей, а если иногда и соглашался, то лишь из боязни показаться невежливым. Аббату Куайе повезло услышать его в Болонье, и вот как он это описывает: «Я слышал его, и уши мои до сих пор полнятся сими звуками. Вам известно, какую роль он играл в Испании, где внушал зависть министрам и вельможам. Ныне он если и не окружён столькими почестями, имеет больше досуга, и знакомство с ним необычайно приятно»<sup>2</sup>. Фернан Нуньес также навестил певца и также был тронут звуками его голоса: «Пел он немного, сколько позволил возраст, но помог нам вполне понять, чем был прежде»<sup>3</sup>. Из всех восторженных рассказов последних встреч с Фаринелли самое впечатляющее принадлежит Казанове. Он описывает приезд в Болонью в 1775 году курфюрстины Саксонской. Фаринелли было тогда семьдесят. Едва войдя, она

<sup>1</sup> Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция. Том III. С. 124.

<sup>2</sup> Аббат Куайе. Путешествие по Италии и Голландии. Том I. С. 96–97.

<sup>3</sup> Цит. из Словаря истории Испании. Альянс. 1979. Том I. С. 594.



стала просить его спеть, и он сперва вежливо отказался, но так как она настаивала, спел для неё одну из знаменитейших арий своего репертуара. Едва стихла последняя нота, курфюрстина бросилась к нему на шею и воскликнула: «Теперь я могу умереть счастливой!»

## Последние занятия

Многие кастраты использовали свою отставку с пользой, не зависящей от состояния голоса, — слушали начинающих певцов, давали им советы, участвовали в их обучении. В какой-то мере то была плата за известность, однако тут несомненно проявлялась и потребность в связи с подрастающим поколением, особенно с юными кастратами, к которым старшие питали самую горячую симпатию. Как драгоценен был бы для нас любой обрывок такой беседы двух виртуозов, принадлежащих к разным поколениям! Разумеется, как нетрудно вообразить, старшие передавали младшим некие секреты вокального мастерства, но чисто по-человечески — что рассказывали старики дебютантам о своей жизни? Звучала ли в этих рассказах откровенная удовлетворённость или еле скрываемая горечь? Только ли ради поощрения в предстоящей им карьере посещали молодые певцы старых или не в меньшей степени ради утешения? А если так, что можно было сказать тем, кто готовился к дебюту на пороге XIX века, когда уже начинали приниматься меры против использования кастратов в качестве певцов и близилось окончательное крушение мира, столь триумфально приветствовавшего их предшественников? Очень хотелось бы знать, например, что говорил Паккьяротти юным певцам, навещавшим его в Падуе именно в тот критический период, когда судьба кастратов должна была вот-вот решиться навсегда. Ничуть не больше известно о многих беседах, которые на тридцать или сорок лет раньше вёл Фаринелли с молодыми виртуозами, когда тем удавалось нарушить его болонское уединение. Известно только, что он принимал их с обычной для него любезностью и



скромностью — никогда не просил их спеть, так как это могло их смутить, но если кто-то сам желал исполнить несколько арий и получить совет, он неизменно и с готовностью соглашался. Некоторые кастраты, выйдя в отставку, не просто начинали преподавать, но и делались в этой области почтенными профессионалами: скажем, Бернакки устроил школу прямо у себя дома, на улице Рива Рено в Болонье — тут он следовал примеру Този и его учителя Пистокки, постепенно превративших столицу провинции Эмилия в главный после Неаполя центр вокального образования. Из школы Този и Пистокки вышло несколько знаменитостей — таких как певица Виттория Тези или Манчини, впоследствии учитель пения при австрийском дворе, или великий итальянский тенор Аннибале Рио Фабри, служивший в Королевской капелле в Лиссабоне, или не менее знаменитый германский тенор Антон Рааф, которому лет через сорок предстояло сыграть критского царя Идоменея в мюнхенской постановке оперы Моцарта «Идоменей». Кастрат Джузеппе Априле вышел в отставку в 1785 году — через два года после того, как сменил Каффарелли в должности *primo musico* Королевской капеллы в Лиссабоне — и также посвятил себя преподаванию вокального мастерства. Он мог гордиться, что среди его учеников был Доменико Чимароза. Кроме того, прежде чем окончательно удалиться на покой в свой родной городок Мартина Франка близ Таренто, он издал несколько сборников упражнений в сольфеджио для голоса.

Жизнь на покое давала, помимо прочего, известные привилегии во встречах с виднейшими представителями литературного и артистического мира. После стольких миль в разъездах по Европе и стольких часов в приёмных у принцев кастраты могли наконец видеть, как все знаменитости сами к ним спешат и сами просят о беседе. Так, в гостиной у Пакьяротти, по его же словам, перебивала вся интеллектуальная элита конца XVIII и начала XIX века — писатели Гольдони, Гоцци и Фосколо, скульптор Канова, молодой Россини. Конечно, более всего добивались встречи с Фаринелли — любой был готов совершить невозможное, лишь бы провести с ним хоть часок среди всех привезённых им из Испании сокровищ и диковин. В числе этих сокровищ были скрипки Страдивари и Амати, а также десяток клавесинов, названных хозяином по



художникам — самый любимый был «Рафаэль», подаренный королевой Барбарой, а ещё были «Корреджо», «Леонардо» и так далее.

Певец делил время между занятиями музыкой и медитацией, причём выше ценил медитацию. Каждое утро он молился, глядя из окна на церковь Богоматери ди Сан-Лука на холме близ Болоньи; притом у него было разрешение иметь в доме алтарь, так что его личный капеллан мог служить там мессу; любил он также ходить на богомолье к находящимся неподалёку святым местам, особенно к своему любимому — Лорето. Ежегодно он наносил положенные официальные визиты герцогу Пармскому, местному архиепископу и ещё нескольким вельможам, а у себя дома принимал — кроме просивших о встрече молодых музыкантов — лишь немногих оставшихся друзей. Разумеется, главное место в его сердце занимал отец Мартини, бывший не только виднейшим в Болонье преподавателем и историком музыки, но также его духовником и ближайшим другом.

Общества Фаринелли искали многие известные люди, среди которых были многократно цитированный в этой книге британский музыковед и автор знаменитого дневника доктор Бёрни, Глюк, Моцарт и вдовствующая курфюрстина Саксонская. Император Иосиф Второй по дороге в Рим заехал в Болонью инкогнито и немедленно пригласил Фаринелли к себе в гостиницу, но тот должен был отказаться; император отбыл в Рим, однако на обратном пути повторил своё приглашение и с большим удовольствием час или два беседовал с певцом с глазу на глаз. Пытался ли он (как и многие другие) уговорить Фаринелли взяться за мемуары? Легко вообразить, какое значение имел бы для потомков этот документ, вышедший из-под пера величайшего в истории кастрата! К сожалению, на все подобные просьбы друзей и знакомых Фаринелли неизменно давал один и тот же ответ, сохранённый для нас Джованни Сакки: «Для какой же надобности? Мне довольно знать, что я никому не причинил зла. Добавить к сему можно лишь то, что я не сумел сделать столько добра, сколько желал»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Дж. Сакки. Жизнеописание господина Карло Броски, [более известного как Фаринелли]. С. 43.



Бывший всю жизнь предметом общего обожания и оставшийся знаменитым после смерти, Фаринелли, подобно Марии Малибран<sup>1</sup>, стяжал не совсем обычную честь — вошёл в литературу и в оперу в качестве персонажа. Британский композитор Джон Барнетт сделал его главным героем своей оперы «Фаринелли» (1839), а Эжен Скриб сочинил новеллу «Карло Броски» и затем вывел его в либретто к опере «Доля дьявола» на музыку Обера (1843). Возраст, до которого доживали кастраты, в XIX веке стал поводом к оживлённой дискуссии как врачей, так и историков музыки: по их мнению, перенесённая певцами в детстве операция могла способствовать более долгой, чем было обычно в то время, жизни. Суждение это ничем не подкреплено, хотя ясно, что, к счастью, обратного эффекта операция также не имела, то есть здоровьем и долголетию кастратов вреда не приносила. Вообще все гипотезы на сей счёт имеют целью найти научное обоснование довольно случайному набору фактов. Если посмотреть, в каком возрасте умерли самые знаменитые кастраты (кроме Сифаче, павшего от руки убийцы в сорок девять лет), окажется, что из тридцати пяти величайших артистов XVII и XVIII веков девять жили до восьмидесяти лет и дольше и двенадцать до семидесяти и дольше — иначе говоря, прожили не менее семидесяти лет. Ещё семеро умерли после шестидесяти и ещё семеро до шестидесяти, а то и до сорока. Дольше всех — восемьдесят восемь лет — досталось Атто Мелани, а вот Салимбени умер самым молодым, в тридцать пять.

Ясно, что никакая статистика к столь скудному материалу применена быть не может, но даже по этим немногим фактам трудно не заметить, что в эпоху, когда средний срок жизни был от двадцати пяти до тридцати лет, двадцать восемь из тридцати пяти кастратов прожили больше (а то и гораздо больше) шестидесяти. Разумеется, это удивляло современников и интриговало потомков, вызывая понятное искушение приписать такую долговечность именно произведённой операции. А в более дальней перспективе разве не возникает ещё и искушение связать или даже отождествить долговечность индивида, на которого кастрация произвела столь необычное воздействие,

---

<sup>1</sup> Знаменитая певица, сестра Полины Виардо.



с долговечностью его голоса, которая, как мы видели, порой бывала и вправду исключительной?

О смертях и похоронах кастратов известно немного, кроме того, что смерть кастрата никогда не бывала поводом для пышных церемоний национального или хотя бы местного масштаба, какие нередко происходили в XIX веке в связи со смертями многих великих композиторов и артистов. Обычно великие виртуозы отдавали богу душу сугубо частным образом, в окружении нескольких верных друзей, а то и в полном забвении — и все они были безо всякой помпы похоронены там, где провели последние годы жизни. Фаринелли, само собой, особо оговорил, что погребение его должно быть елико возможно скромным — он хотел быть похороненным на одном из окружающих Болонью холмов, в церкви ордена капуцинов. Через несколько лет солдаты Наполеона уничтожили эту церквушку, а вместе с ней и могилу. Впрочем, даже и в грустных обстоятельствах бывает кое-что забавное, и в данном случае это свидетельство о смерти, выданное в приходе Сан-Джованни Маджоре в Неаполе после похорон кастрата Маттеуччо. Вот что оно гласит: «Дано 15 октября 1737 года в том, что Маттео Сассано, восьмидесяти лет, постоянно проживающий в Розариелло де Палаццо, девственник, предан земле в Карминиелло ди Палаццо»<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Взрослый мужчина мог числиться холостым, женатым или вдовым; «девицей» числилась незамужняя женщина — даже если была «актёркой», так что в данном случае забавна попытка причислить холостого Маттеуччо к «промежуточному» полу.





# Глава 10

## Сумерки ангелов



*Когда нас здесь не станет, бел canto  
споем своё «Альберет».*

*Альберет*





концу XVIII века судьба кастратов была решена окончательно; хотя самые знаменитые из них продолжали как-то работать и после 1800 года, героическая эпоха, эстетические и музыкальные идеалы которой воплощались их предшественниками, завершилась — более того, на заре нового столетия кастраты оказались объектом общих нападков по причинам как музыкальным, так и идеологическим. При всём том многие мальчики, чьи родные и близкие не видели или не желали видеть скорую гибель уже иссякающей художественной традиции, всё ещё подвергались операции в тщетной надежде на будущую славу, и крушение этих надежд было для молодых людей весьма болезненно.

## Первые признаки упадка

Едва ли не самыми непримиримыми противниками кастратов были «философы» и энциклопедисты. Французы, как мы уже знаем, терпеть не могли голоса виртуозов, их женственную нарочитость и вообще всю их «противоестественность». Вольтер в «Кандиде» устами благородного Пококуранте недвусмысленно выразил мнение своих просвещённых современников: «Пусть кто хочет смотрит и слушает плохонькие музыкальные трагедии, сочинённые только для того, чтобы совсем некстати ввести несколько глупейших песен, в которых актриса щеголяет своим голосом; пусть кто хочет и может замирает от восторга при виде кастрата, напевающего монологи Цезаря или Катона и спесиво расхаживающего на подмостках. Что касается меня, я давно махнул рукой на этот вздор, который в наши дни прославил Италию и так дорого ценится высочайшими особами»<sup>1, 2</sup>

---

<sup>1</sup> Вольтер. Кандид. Глава 25.

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод Ф. Сологуба.





В большинстве французских сочинений той эпохи неприязнь к кастратам продиктована прежде всего непримиримой враждебностью к итальянской музыке в целом. Просветители охотно обращались к этой теме, избирая главной мишенью самую практику кастрации, которая, мол, позорит «просвещённое» современное общество. Поэтому, например, Вольтер всё в том же «Кандиде» гиперболизирует число подвергаемых операции детей, подчёркивая таким образом омерзительность операции: «Я родился в Неаполе», — сказал он мне. — «Там оскопляют каждый год две-три тысячи детей; одни из них умирают, другие приобретают голос, красивее женского, третьи даже становятся у кормила власти»<sup>1</sup> — тут ещё и прямой намёк на Фаринелли<sup>2</sup>.

Жан Жак Руссо нападает на «варваров», жертвующих сыновьями «на потеху жестоким себялюбцам», и продолжает своё энергичное изобличение так: «Постаремся, если возможно, внять голосу жалости и стыда — голосу, который вопиет против сего позорного обычая! — и пусть князья, поощряющие оный своими исканиями, краснеют при мысли, что подвергают опасности самое будущее рода человеческого»<sup>3</sup>. Однако и Руссо не удалось избежать карикатурных искажений, и при критике кастратов с музыкальной и моральной точек зрения он изображает их настоящими чудовищами — они, мол, «наимрачнейшие на свете актёры», поют «безо всякой теплоты и страсти», а говорят «хуже прочих людей», ибо не умеют правильно произнести «эр»! Столь явный недостаток объективности полвека спустя побудил Стендаля к ироническому возражению на все эти экономические и демографические рассуждения соотечественников: «Что до наслаждения дивными итальянскими голосами, глупость и ограниченность наших философов наверное ещё долгие годы будет нам его отравлять: эти господа успели внушить публике мнение, будто произведённая над несколькими церковными певчими небольшая операция вот-вот превратит Италию в пустыню — люди вымрут, Виа Тоledo зарастёт бурьяном, а о нерушимости естественного права и говорить нечего!»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Вольтер. Кандид. Глава 12.

<sup>2</sup> В оригинале у автора фраза «сказал он мне» опущена по понятным причинам (вместо неё стояли многоточие). Переводчик, зачем-то вернул её на место. Фраза о Фаринелли идёт у автора как примечание. Ред.

<sup>3</sup> Ж.-Ж. Руссо. Музыкальный словарь. Смотри: Кастрат.

<sup>4</sup> Стендаль. Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии (Письмо о текущем состоянии музыки в Италии). С. 399.



Возглавляемая французами атака была поддержана растущим беспокойством о связанных с кастрацией моральных проблемах, и на это беспокойство наконец отреагировала Церковь — Бенедикт Четырнадцатый в своей знаменитой булле «De Synodo Diocesana» объявил отсечение любой части человеческого тела незаконным, кроме как в случае жизненно важной медицинской необходимости. Применение этого правила довольно скоро привело к запустению неаполитанских консерваторий, на протяжении почти двух веков, бывших для кастратов подлинными средоточиями изучения всех тонкостей вокального мастерства. Консерватория Повери-ди-Джезу-Кристо закрылась уже в 1744 году<sup>1</sup>, сделавшись жертвой дурного управления и внутренних раздоров, а в следующие два десятилетия и другие три школы оказались заражены той же чумой — бунтами «ребят», бессилием директоров и растущей некомпетентностью преподавателей пения. В итоге к 1790 году славная эпоха неаполитанского вокального образования оказалась в прошлом. Многим незадачливым учителям игры на клавесине и на скрипке нравилось думать, будто пению они учить могут, и неважно, что им ничего не известно об исчезнувшем искусстве Порпора и Джицци. Вот как изобличал этих самозванцев теоретик музыки Манчини: «Они заставляют учеников петь сколь возможно громче и нередко губят отличные голоса своим невежеством касательно самых первооснов извлечения звука и управления оным»<sup>2</sup>. Когда Маттеи был в 1790 году назначен в Пьета-деи-Туркини, он обнаружил там полную разруху: существовавшее ещё лет двадцать или тридцать назад высококвалифицированное преподавание свелось теперь к обучению нескольким простейшим песенкам и рондо, да и ещё и кое-как переписанным нотам, всегда вызывавшим такое презрение великих итальянских маэстро. Городские власти Неаполя, занятые главным образом

---

<sup>1</sup> Судьба четырёх неаполитанских консерваторий выглядит следующим образом:

- Санта-Мария-де-Лорето (1535–1797) — превращена в военный госпиталь и объединена с Сант-Онофрио-а-Капуана;
- Повери-ди-Джезу-Кристо (1589–1743) — закрыта после беспорядков, здание отдано монастырю и церкви;
- Пьета-деи-Туркини (1573/83–1806) — преобразована вместе с ранее объединёнными в 1797 году Санта-Мария-де-Лорето и Сант-Онофрио-а-Капуана в Королевский коллеж музыки;
- Сант-Онофрио-а-Капуана (1578–1806) — вошла в 1806 году вместе с другими консерваториями в Королевский коллеж музыки, здание передано Церкви Сант-Онофрио-алла-Викария.

По материалам [Википедии](#). Из-за того, что информация о консерваториях в различных источниках друг от друга отличается (в том числе и данной книге), решено при подготовке материала ориентироваться на итальянскую версию статьи. Ред.

<sup>2</sup> Дж. Б. Манчини. [Мысли и] практические размышления [об украшенном пении]. С. 45–45



политическими пертурбациями — сначала наполеоновской эпопеей, затем попыткой основать Партенопейскую республику и наконец реставрацией монархии<sup>1</sup> — никак не реагировали на предсмертные стоны трёх всё ещё существовавших консерваторий. В 1797 году Сант-Онофрио, где оставалось тридцать учеников, была объединена с Санта-Мария-де-Лорето, а в 1806 году образовавшаяся при этом слиянии беспорядочная группа из сорока «ребят» в свою очередь была присоединена к Пьета-деи-Туркини, где в это время число учеников падало порой до десяти. В конце концов монсеньор Капечилетро решил уничтожить эти жалкие остатки старых школ, дабы на их руинах воздвигнуть лучше приспособленное к новой эпохе учебное заведение — консерваторию святого Себастьяна.

Упадок вокального искусства и, в частности, его преподавания был не единственным поводом к исчезновению кастратов: в это же время идеи, пропагандируемые Французской революцией, распространились вместе с армиями Бонапарта — и именно им было предназначено нанести последний удар по ассоциируемой со «старым режимом» вокальной традиции. Новое общество — прежде всего во Франции, но и в Италии тоже — мыслило теперь в категориях «воинской повинности», «очередного призыва» и «походного марша», так что Руже де Лиль<sup>2</sup>, услышав в 1792 году пение кастрата, не мог удержаться от иронического замечания: «Нашей армии не нужны пушки без ядер!» Ещё один, хотя и невольный, удар по всем, кто поддерживал кастрацию, нанесла в 1793 году «Декларация прав человека и гражданина», провозглашавшая в статье 6 физическую и духовную свободу человека: «Не делай другому того, что не хочешь, чтобы тебе сделали»<sup>3</sup>.

В 1798 году папа отменил наконец так долго существовавший в городах его области запрет женщинам являться на сцене. Кастраты от этого не исчезли, однако

---

<sup>1</sup> После завоевания генералом Бонапартом Италии Неаполитанское королевство было в 1799 году объявлено Партенопейской (по древнему имени Неаполя) республикой, но кардинал Руффо во главе «армии веры» в том же году прогнал французов и восстановил короля, но затем французы вернулись, королём стал брат Наполеона Жозеф, в 1808 году получивший испанский престол, так что неаполитанская корона досталась маршалу Мюрату и принадлежала ему до 1815 года.

<sup>2</sup> Автор «Марсельезы».

<sup>3</sup> Это знаменитое так называемое «золотое правило» вне Декларации никогда не кодифицировалось.



оказались вынуждены конкурировать с певицами, как конкурировали с ними в других итальянских государствах.

Вскоре Наполеон использовал всю полноту имевшейся у него власти, чтобы искоренить в Европе кастрацию, и по его требованию Жозеф Бонапарт, бывший тогда королём Неаполя, воспретил кастрировать мальчиков ради последующего их обучения в музыкальных школах и консерваториях, дабы совершенно отучить итальянцев от такого обыкновения. Вот что сообщает «Мониторе Наполетано» от 5 декабря 1806 года: «Его Королевское Величество, испытывая глубокое возмущение при мысли о варварском обычае оскоплять мужчин ради придания им женских голосов, в декрете от 27 ноября предписал, чтобы в будущем евнухи вообще не допускались в школы». Наполеон льстил себе мыслью, что внёс свой вклад в искоренение обычая, который сам называл «постыдным и чудовищным», и даже надеялся, что действительно его искоренил, однако в последнем он ошибался. На Святой Елене он признавался своему врачу: «Я искоренил этот обычай во всех управлявшихся мною странах, я воспретил его даже в Риме — под страхом смерти. Он совершенно исчез, и, надеюсь, уже не возродится более, хотя Папа и его кардиналы теперь снова у власти»<sup>1</sup>. Разумеется, ему и в голову не приходило, что в течение всего XIX века евнухи петь всё-таки будут.

Вскоре после запретов Наполеона и его брата Жозефа, а именно в 1814 году, настал черёд Франциска Первого, короля Ломбардии и Венеции, — и он вообще запретил кастратам появляться на сцене, так что даже певец Веллутти оказался в опасности, хотя лишь на время, пока для него запрет не был обойдён. Земля дрожала под ногами последних кастратов повсюду. Через четверть века в результате перемен столь же скорых, сколь неизбежных они оказались вытеснены с героических высот и пополнили собою ряды самых обычных певцов, пострадав как от моды на теноров и певиц, так и от упадка *opera seria*, которая на протяжении двух веков была главным оправданием их существования. И всё же многие меломаны оставались верны кастратам и

---

<sup>1</sup> Барри О'Мира. Наполеон в изгнании, или Голос с острова Святой Елены, 1822.



настойчиво требовали возобновить повсеместно запрещённую медицинскую практику: рассказывают, что в конце XVIII века весьма многие итальянские театры оглашались криком: «Да здравствует нож! Слава доброму ножу!»

## Последние великие кастраты

Лебединую песнь кастратов в опере пропели Джироламо Крешентини и Джованни Баттиста Веллутти. Эти двое сделали столь блистательную международную карьеру, словно на дворе стояло совсем другое время, хотя Крешентини ушёл на покой лишь в 1812 году, а Веллутти и вовсе в 1830-м — в эпоху романтической оперы, которой голоса кастратов были не нужны.

Когда они маленькими мальчиками подверглись операции, многие знаменитые певцы уже завершали свой славный творческий путь: Априле, Паккьяротти, Рубинелло и Маркези прощались с публикой соответственно в 1785, 1792, 1800 и 1805 годах — и неудивительно, что до конца XVIII века несмотря на растущий успех «естественных» голосов, на которых теперь строилась опера, многих мальчиков все ещё кастрировали. Кастрация Веллутти всегда считалась ошибкой врача: семья готовила его к армии, операция ему была нужна другая и по сугубо медицинским причинам — просто хирург неверно понял, что от него требуется, а так как давно привык кастрировать, охотно и без промедлений произвёл орхидектомию, а уж после этого отцу с матерью ничего не оставалось, кроме как поменять планы и постараться сделать из сына не военного, но певца.

Крешентини был восемнадцатью годами старше Веллутти, однако у них много общего, начиная с того, что оба учились в Болонье — один у Джибелли, другой у отца Маттеи: хотя в ту пору неаполитанские консерватории пришли уже в окончательный упадок, в столице Эмилии для кастратов всё ещё существовали отличные школы. И в дальнейшем карьеры Крешентини и Веллутти складывались сходно: оба



дебютировали в двадцатилетнем возрасте, оба триумфально гастролеровали по Европе, оба неизменно возвращались в самое притягательное для них место, то есть в Ла Скала, оба вышли в отставку после сорока лет и оба прожили больше восьмидесяти.

Восхищённых отзывов о голосе Крешентини так много, что нет возможности все их здесь процитировать. Даже немцы, обратившиеся тогда к совершенно иным музыкальным ориентирам, поневоле признавали его талант, который сравнивали с талантами Маркези и Паккьяротти. Его очень хвалила лейпцигская газета «Главная музыкальная газета»<sup>1</sup>, а философ Шопенгауэр писал: «Этот сверхъестественно прекрасный голос несравним с женским, не имеющим такого богатого и изысканного тембра и такой чистоты в сочетании с такою мощью»<sup>2</sup>. Мадам Виже-Лебрён тоже слышала Крешентини — в Риме, в конце XVIII века, в опере «Цезарь» — и описывала это так: «В ту пору голос и игра его были равно совершенны. Он играл женскую роль и был в широком кринолине, какие носили тогда в Версале — нам это казалось прелезавабно. Надобно добавить, что Крешентини обладал тогда всею присущей юности свежестью и играл весьма выразительно»<sup>3</sup>.

Из всех европейских гастролей певца, включая и четырёхлетнее пребывание в Лондоне, для историка, наверное, интереснее всего его жизнь в Париже, где он оставался с 1806-го по 1812 год. Действительно, трудно не увидеть любопытный парадокс в том, что завершающий свою карьеру кастрат пользуется наибольшим успехом в той самой стране, где к кастратам всегда относились предвзято, да ещё и при том самом императоре, который поставил себе задачей окончательно искоренить в Европе кастрацию. Станным кажется и поведение Наполеона, который, проведя жизнь в войнах, предпочитал всем мелодиям «красивые и грустные» и приходил в экстаз, слушая патетическое пение своего любимца.

Прежде, ещё в качестве генерала Бонапарта, Наполеон в своих походах уже слышал кастратов, а затем дважды — в Милане и в Вене — был очарован голосом

---

<sup>1</sup> В оригинале Allgemeine Musikalische Zeitung.

<sup>2</sup> Цит. по: Э. Хэриот. Кастраты в опере. С. 119.

<sup>3</sup> Мадам Виже-Лебрён. Воспоминания. Том I. С. 171.



Крешентини, прозванного в Европе «итальянским Орфеем». Как и в случае с Паэром<sup>1</sup> и Паизиелло, император времени терять не стал и тут же пригласил его в Париж, обещав «императорское» жалованье — тридцать тысяч франков в год. Крешентини было тогда за сорок, и он, как и многие кастраты в этом возрасте, не сумел избежать чрезмерной полноты и тяжеловесности, хотя его артистический талант в сочетании с грацией движений почти искупали внешнюю непривлекательность. Вот как описывает его мадмуазель Аврийон: «Изящество и достоинство во всяком движении, совершенное знание сцены, идеальное соответствие жестуляции содержанию диалога, абсолютно точное мимическое отражение всякого оттенка чувства — все эти редчайшие и драгоценнейшие достоинства придают пению сего артиста некое волшебство, коего не передать словами, но можно лишь услышать»<sup>2</sup>.

Наполеон зачислил Крешентини и Джузеппину Грассини в свой придворный театр в Тюильри, куда допускались лишь члены императорской семьи, придворные чины и знатные гости. Отсюда вовсе не следует, что эта избранная и изысканная публика сплошь состояла из знатоков — совсем наоборот. Офицеры и новоиспечённые аристократы посещали театр в Тюильри не столько ради удовольствия, сколько по обязанности и часто скучали, слушая исполняемые непривычным для них голосом кастрата тягучие мелодии. Как пишет один очевидец, «двор всё больше зевал, да притом там нельзя аплодировать, что кажется госпоже Грассини нечестным, хуже того, «располагающим к посредственности». В этой не слишком вдохновляющей обстановке Крешентини мог утешаться по крайней мере тем, что император доволен сверх всяких ожиданий. В Париже, как и в Милане, в Вене или в Лиссабоне, у певца всегда была при себе партитура «Ромео и Джульетты» Цингарелли — эта опера в своё время его прославила, и он даже добавил к ней арию, предположительно собственного сочинения, хотя несомненно проверенную и исправленную самим Цингарелли. Эта ария — «Ночь милая долгожданная» — начиналась с *messa di voce*, что позволяло кастрату уже при произнесении первого слога издать звук необычайной чистоты.

---

<sup>1</sup> Композитор Фернандо Паэр в 1812–1814 годах возглавлял Итальянскую оперу в Париже.

<sup>2</sup> Мадемуазель Аврийон. Мемуары, или К. Вейри. Мемуары. С. 345.



Наполеон и Жозефина посетили несколько спектаклей — или, по крайней мере, несколько избранных сцен — и слушали с неослабевающим наслаждением. Мадмуазель Аврийон, наблюдавшая как-то вечером за реакцией императора, описала её так «Из моей ложи я могла явственно видеть в лорнет лицо Его Величества — и когда Крешентини пел «*Ombra adorata aspetta*», оно прямо-таки сияло от удовольствия. Затем император поворотился в креслах и стал что-то шептать окружающим его генералам, очевидно желая, чтобы они разделили его восхищение»<sup>1</sup> — и не просто восхищение, но подлинно глубокое чувство, потому что Крешентини, из всех певцов единственный, умел вызвать у Наполеона слезы.

В 1812 году, сразу после получения креста Железной Короны, певец объяснил императору, что парижский климат ему вреден и что он желал бы вернуться в страну с более мягкими погодными условиями. Итак, он покинул сцену и посвятил себя преподаванию в болонском музыкальном лицее и в новооткрытой неаполитанской консерватории святого Себастьяна — в Неаполе он и умер в 1846 году.

Одна француженка, в 1835 году побывавшая в Неаполе, имела возможность видеть кастрата вблизи, и её особенно поразила его меланхолия, навеянная тоской по навеки миновавшему музыкальному прошлому: «Этот тощий старик, чьё морщинистое лицо, седые волосы и сутулая спина сразу бросались в глаза всякому наблюдателю — это был Крешентини!.. Тот самый Крешентини, чьё имя ещё двадцать лет назад было на всех устах и превозносилось до небес! Вот он приблизился, вот поговорил о своей былой славе, о своём пении, некогда услаждавшем Наполеона, — глаза его тусклы, вид отрешённый, он словно оставил душу и голос в далёком прошлом, коего не существует более. Это испитое лицо, этот пустой взгляд, эта уже завершившаяся жизнь, которая тем не менее все ещё длится, влача за собою тело, — все это наверняка повергло бы вас в глубокую печаль!»<sup>2</sup>

Джованни Баттиста Веллутти прежде, чем заработать сомнительную привилегию зваться последним кастратом на оперной сцене, продвинулся по проторённому

---

<sup>1</sup> Мадмуазель Аврийон. Мемуары, или К. Вейри. Мемуары. С. 345.

<sup>2</sup> Путешествие в никуда. Париж, 1835. Том II. С. 17.





предшественниками пути несколько дальше, хотя отсюда отнюдь не следует, будто успех у миланской, лондонской или петербургской публики дался ему легко. Первые его выступления в начале XIX века ещё успели совпасть по времени с завершением карьеры последних великих кастратов, но в период своего творческого расцвета, между 1810 и 1830 годами, он казался всё более чуждым новому музыкальному ландшафту, где кастратам места не было. Даже британская публика, раньше с таким восторгом встречавшая Рауццини и Рубинелли, к тому времени не слыхала кастратов уже около четверти века, так что лондонцам Веллутти казался диковиной, пусть и блистательной — неким удивительным пережитком вышедшего из обихода искусства. В ту пору композиторы в большинстве своём перестали сочинять для кастратов: Глюк переделал партию Орфея для тенора, Моцарт после нескольких попыток определённо предпочёл женщин и лирических теноров, а позднее от Веллутти отказался и Беллини, уже воспринимавший кастрата как некий вокальный и физиологический абсурд. А вот Россини отнёсся к Веллутти благожелательно и в 1813 году решил дать ему главную роль в своём «Аврелиане в Пальмире» — певец, если верить Стендалю, был тогда «в расцвете молодости и таланта и один из красивейших мужчин столетия»<sup>1</sup>. К сожалению, отношения между кастратом и композитором вскоре испортились: Россини не возражал против виртуозности, однако требовал прежде всего точного следования партитуре, не позволяя искажать её вокальной акробатикой. В итоге ещё одна страница истории музыки оказалась перевёрнута раз и навсегда: искусство XVIII века, виртуозное по сути и подвластное капризу одарённого певца, в начале XIX века оказалось неприемлемо. Россини, начавший было сам добавлять к партитуре кое-какие орнаментальные элементы, в конце концов решил вычеркнуть их все от первого до последнего и потребовал неуклонно соблюдать каждую ноту. Даже если в последующие несколько лет некоторые певцы ещё продолжали вольничать, важный и необратимый шаг был сделан — отныне врождённый дар артиста к импровизации был ограничен строгими и определёнными пределами.

---

<sup>1</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Том II. Р. 128.



Некоторое время Россини и Веллутти были в ссоре, и для Россини этот срок оказался достаточен, чтобы потребовать на будущее заменить в своих операх кастратов женщинами, в основном меццо-сопрано. Впрочем, ссора была не особенно долгой, ибо Россини был не столько революционер, сколько реформатор, да и его тоска по XVIII веку была слишком сильна, чтобы пренебрегать кастратами, о вкладе которых в вокальное искусство ему было отлично известно. Поэтому через несколько лет он не только встретился с Веллутти в Париже и подружился с ним, но и не уставал напоминать своим современникам о главенствующей роли кастратов в истории оперы.

Так, он писал Вагнеру в 1860 году: «Невозможно даже вообразить, сколь употребительный голос и сколь изощрённое мастерство обрели они — храбрейшие из храбрых — в качестве щедрого возмещения своей утраты»<sup>1</sup>. А об уходе кастратов со сцены он заметил: «Для вокального искусства это означало непоправимый упадок». Три года спустя, сочинив «Маленькую торжественную мессу», он потребовал для неё на полях партитуры «двенадцать певцов всех трёх полов — мужчин, женщин и кастратов», хотя удовлетворить это требование было, конечно, нельзя, не пригласив из Папской капеллы нескольких ещё остававшихся там кастратов, а такое решение было слишком маловероятно. Был ли то один из последних образцов присущего Россини юмора? Или тут проявилась его тоска по «третьему» голосу, которого так не хватало в 1863 году?

Несмотря на проблемы, с которыми встретился Веллутти в «Аврелиане» Россини (и которые, кстати, ничуть не умалили его триумф), вершины славы ему суждено было достигнуть в 1822 году, в позабытой ныне опере Морлакки «Тибальд и Изольдина». Стендаль, до безумия обожавший итальянскую музыку и глубоко впечатлённый голосами кастратов, описал как «небесное чувство», пробуждённое в нём пением Веллутти, так и волнение, которое испытывает непривычный к звуку подобных голосов французский зритель: «Этот стиль может показаться женственным и оттого поначалу не понравиться, однако всякий добросовестный французский меломан поне-

---

<sup>1</sup> Л. Роньони. Дж. Россини (Россини и Вагнер). С. 417–418.



воле согласится, что для него подобная манера пения — неведомая страна, настоящая чужбина, о которой парижская опера не может дать нам ни малейшего представления»<sup>1</sup>.

Но широкая публика не разделяла чувства Стендаля, и на искусство последнего кастрата почти не было спроса. Последняя возможность показать себя была предоставлена Веллутти Мейербером в «Крестоносце в Египте», впервые поставленном в 1824 году в Ла Фениче, затем в том же году во Флоренции, а в 1825, в 1826 и в 1828 годах в Лондоне. В карьере Веллутти то был очередной — бог весть который — парадокс. Мейербер, будущий создатель романтических опер большого стиля на исторический сюжет (как «Роберт Дьявол» или «Гугеноты»), почему-то написал роль Армандо для последнего живого человека, ещё владеющего исчезнувшим искусством, принадлежащим давно всеми позабытой вселенной барокко! Однако Мейербер поступил не так, как поступили бы Скарлатти или Гендель, то есть использовал Веллутти не как божество, без которого успех оперы невозможен, ибо публика её не воспримет, но как некий своеобразный феномен, допускающий несколько иначе понять сочинение в целом. Иначе говоря, композитор с присущим ему беспредельным любопытством пустился в заведомо бесперспективный эксперимент.

В 1830 году Веллутти попрощался с оперной сценой, в следующем году он ещё несколько раз выступал в концертах, а затем удалился на свою роскошную виллу на берегу Brenty, между Венецией и Падуей, где и умер тридцать лет спустя — ему как раз минуло восемьдесят. Его уход с итальянской сцены был не завершением карьеры одного артиста, но знаменовал собою крушение целого мира.

---

<sup>1</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Том II. С. 30.



## Ватикан и последние кастраты

Исчезновение кастратов из оперы не означал немедленного прекращения ни кастрации как таковой, ни использования кастратов в качестве певчих в церквях и соборах. Многие мальчики (точное число их, разумеется, неизвестно) в течение всего XIX века по-прежнему подвергались орхидектомии, особенно в Папской области, где кастратов всё ещё принимали в хоровые училища. Кастрация была абсолютно воспрещена лишь в 1870 году — после того как Церковь уступила свой суверенитет новому светскому режиму<sup>1</sup>, но ещё незадолго до того операции производились не так уж редко и более или менее повсеместно. Скажем, два самых знаменитых кастрата конца XIX века Мустафа и Морески были кастрированы, судя по всему, один между 1835 и 1840 годами, а другой примерно в 1865 году. Иногда одарённым детям удавалось избежать кастрации чуть ли не случайно: так, великий романтический тенор Жильбер Дюпре рассказывает в своих воспоминаниях, что учителя уже совсем было решили кастрировать его по дороге в Сикстинскую капеллу, но тут вмешался отец и категорически это запретил.

Теперь во всей Италии энергично изобличался обычай, который, как все были уверены, совершенно «опозорил» себя на протяжении двух предшествующих столетий. Складывалось впечатление, что каждый интеллеktуал, каждый автор энциклопедической статьи и даже каждый любитель музыки пытается извиниться за прошлые ошибки своего отечества. Также и впоследствии ни одно проклятие не казалось слишком сильным, чтобы заклеить «варварский» обычай, насилующий «нравственность, человечность и самое природу». На уровне физиологическом кастраты обвинялись во всех мыслимых уродствах и пороках: они, мол, патологически боятся смерти, они ненавидят весь род человеческий, нрав у них властный и деспотичный, они болезненно чувствительны, а кожа у них шершавая и зловонная... Наступившее

---

<sup>1</sup> При объединении Италии в Папской области состоялся референдум, после которого она стала частью Италии, а у пап остался только Ватикан.



столетие изо всех сил старалось сколь возможно отчётливее разделить в опере мужские и женские партии, и среди певцов не находилось желающих подражать канувшим в прошлое голосам и манерам кастратов. В 1845 году в Париже один тенор, голосом и наружностью несколько похожий на кастрата, потребовал написать на всех афишах, что он «имеет честь уведомить публику, что женат и имеет детей».

Тем не менее на протяжении всего XIX века любопытство музыкантов и интеллектуалов всех стран продолжали привлекать внимание к немногим остававшимся в живых кастратам — теперь уже в качестве «вымирающего вида»<sup>1</sup>. Любопытство это можно было удовлетворить, посетив одну из служб в Сикстинской капелле, где ежедневно пел знаменитый хор. Даже при отмечавшихся современными наблюдателями недостатках некоторых голосов службы эти по-прежнему отличались первоклассным репертуаром и производили сильнейшее художественное впечатление. Другие итальянские церкви уже поддались в то время моде и включили в свои воскресные мессы увертюры Россини и каватины Беллини, а потому вся литературная и музыкальная Европа шла в Ватикан послушать единственный во всём мире хор, где кастраты по-прежнему занимали своё место рядом с тенорами и басами. Отзывы об услышанном были различные и с приближением конца столетия всё менее восторженные. Так, Берлиоз был искренне удивлён невежеством певчих, среди которых иные даже о Моцарте не слыхали; Мендельсон, как и многие другие, был очарован тенорами и басами, но голоса кастратов показались ему резковатыми; Спонтини привело в восхищение мастерство певчих в их неуклонном следовании великой традиции грегорианской полифонии; Лист также хвалил нерушимость традиции, однако сожалел, что сочинения Кариссими, Аллегри и Палестрины искажены избыточными аранжировками.

В 1839 году Мари д'Агу в письме к Фердинанду Гиллеру выразила сходное разочарование: «Навряд ли стоит повторять, что репутация служб Страстной недели весьма преувеличена. Являетесь вы туда с входным билетом, словно в театр, и должны выдержать настоящий бой с пожилыми англичанками — трудно вообразить

---

<sup>1</sup> Фраза Ф. Сологуба «Тем не менее на протяжении всего XIX века немногие остававшиеся в живых кастраты продолжали привлекать — уже в качестве «вымирающего вида» — любопытство музыкантов и интеллектуалов всех стран» была переделана для удобочитаемости. Ред.



что-либо, более далёкое от благочестия! Поют плохо. Есть там несколько кастратов, но голоса у них дребезжащие, притом они фальшивят. Кардиналы пребывают в полусне либо погружены в собственные мысли. Словом, никто не ведёт себя так, как ему следовало бы себя вести»<sup>1</sup>.

И верно, качество пения всё ухудшалось, вызывая всё большее недовольство. В 1858 году Визе нашёл исполнение «просто тошнотворным», а посетивший Капеллу шесть лет спустя историк Ипполит Тен был разочарован «воплями» певчих.

Тем не менее в 1878 году, после назначения кастрата Доменико Мустафы пожизненным капельмейстером, для Капеллы снова настали — теперь уже в последний раз — великие времена. Мустафа оказывал предпочтение собратьям-кастратам, но всё-таки позволил петь в хоре нескольким мальчикам из Школы пения святого Сальватора и из лютеранской церкви Санта-Мария-дель-Анима. Вообще он много делал для музыки, однако ещё и постоянно спорил с хормейстером Перози, который требовал окончательного изгнания кастратов из хора и поголовной замены их детьми и фальцетами. То была отнюдь не заурядная драка за «рабочие места», но символическая битва за воплощённый в последних кастратах музыкальный идеал. Мустафа был уверен, что кастратов, так долго учившихся и так искренне преданных своему хору, просто невозможно сравнивать с мальчиками, поющими недолго и без истинного призвания, а затем, едва голос переломится, оставляющими все свои музыкальные занятия. Что до Перози, он беспокоился лишь о мальчиках, которых всё ещё уродовали, чтобы сделать церковными певчими, и позднее признавался, что борьба против кастрации была для него важнее всякой музыки: «Мои действия имели весьма серьёзные нравственные основания. Едва приехав в Рим, я получил такое множество прошений от калек, желавших быть принятыми в Капеллу, что заподозрил во всём этом некую бесчестную корысть — а увидев несчастных детей, укрепился в подозрении. Страх за детей и дал мне силы преодолеть все возникшие в этой связи трудности»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Письмо Мари д'Агу к Фердинанду Гиллеру. 6 апреля 1839. Кёльн, Исторический архив, 1. Именной указатель, лист 890.

<sup>2</sup> Цит. по: А. де Анджелис. Доменико Мустафа, [Сикстинская капелла и римское музыкальное общество]. С. 80.



Перози был так убедителен, что папа Лев Тринадцатый удовлетворил его просьбу и через триста лет объявил наконец запрет на использование кастратов для исполнения церковной музыки. Мустафа делал всё возможное, чтобы разубедить понтифика, а затем, поняв своё поражение, уступил должность капельмейстера Перози. Решение папы вызвало немало шума, и через некоторое время в «Трибуне» от 28 декабря 1902 года появился не лишённый остроумия комментарий: «Принятое несколько месяцев назад и до сих пор державшееся в секрете решение Святейшего Престола теперь оформлено в виде декрета, вступающего в силу с момента опубликования. По этому декрету певцы, несовершеннолетние, так сказать, в физическом отношении, хотя и ... вполне способные к пению, поголовно изгоняются из Сикстинской капеллы, что знаменует победу маэстро Перози, предложившего эту реформу уже при своём поступлении в Капеллу... Итак, из нового декрета следует, что знаменитая вывеска «Кастрируем мальчиков для Папской капеллы», ещё сто лет назад украшавшая цирюльню в Бьянки Векки ... превращается теперь в археологическую редкость».

На сделанной в 1898 году фотографии мы и сейчас можем видеть двадцать восемь певчих Сикстинской капеллы и среди них семерых последних кастратов, которые после декрета понтифика один за другим покидали хор. Последний из всех, Алессандро Морески, ушёл в отставку лишь в 1913 году, через год после смерти Мустафы, и умер в 1922 году, в возрасте шестидесяти четырёх лет. В Капелле он считался одним из лучших певчих и имел прозвище «римский ангел», так что побывал во Франции, в Лионе, и пел на похоронах двух последних королей Италии — Виктора-Эммануила Второго и Умберто Первого. В 1902 и 1904 годах<sup>1</sup>, ещё в Ватикане, он сделал несколько записей для Лондонской Граммофонной Компании. Записи эти долгое время

---

<sup>1</sup> В начале 1902 года Фред и Уилл Гайсберги (первые менеджеры лондонского отделения компании Gramophone) решили отправиться в Италию, в надежде записать голос необычайно тогда популярного папы. Они были приняты в Ватикане с чрезвычайной теплотой и куртуазностью — однако тут же были вежливо, но твёрдо информированы, что записать голос Папы не представляется возможным в связи с преклонным возрастом последнего: Льву XIII в то время уже перевалило за девяносто. (Любопытно, что на следующий год, когда Папе исполнилось 93 года, Джованни Беттини — частный антрепренёр с собственным фонографом, всё-таки записал голос Папы Льва XIII — через пять месяцев после записи Папа скончался). Зато против записи папской капеллы никто не возражал, и Гайсбергам предоставили для этого в полное распоряжение Архиепископский дворец. В XIX веке Сикстинская капелла представляла собой хор из тридцати двух певцов: восемь сопрано (кастратов), восемь контральто (тоже кастраты), и по восемь теноров и басов. Перед записью Морески страшно волновался и нервничал — возможно, этим также отчасти объясняется вокальное несовершенство его записей. Самую свою первую запись — *Crucifixus* Россини — он потом, спустя два года, даже переписал заново.



сохранялись только в коллекциях, но в настоящее время реставрированы и выпущены на диске — вместе с голосом певца там можно слышать и голос Льва Тринадцатого. Качество записи очень низкое, а вокальная техника стареющего певца не производит впечатления образцовой — и всё же это уникальное звуковое свидетельство потрясает всякого слушателя до глубины души.



---

Помимо церковной музыки, Морески записал и романе Гости «Идеал» — и в записи слышно, с каким восторгом приветствовали исполнение все участники Сикстинской капеллы, находившиеся в это время в зале. По материалам сайта [Погружение в классику](#), автор статьи Александр Цветков. Ред.







# Эпизод



музыкальном мире уход из Сикстинской капеллы последних кастратов не вызвал особого интереса, так как золотой век великих сопранистов остался к тому времени в далёком прошлом: подлинная гибель кастратов случилась в начале девятнадцатого столетия, когда оперных богов вытеснили оперные богини, а романтизм подчистую стёр последние остатки барокко. С тех пор и вплоть до наших дней в сознании широкой публики исчезнувший мир кастратов погружался во всё более глубокое забвение, и книга Энгуса Хэриота «Кастраты в опере» (Лондон, 1956) явилась, пожалуй, несколько преждевременной. Поэтому нужно быть тем более благодарными Доминику Фернандесу, чей литературный дар впервые возродил для нас музыкальную жизнь Неаполя в XVIII веке вместе со всеми её участниками в романе «Порпорино, или Неаполитанские тайны» (Париж, 1974) —



в романе, который едва ли не правдивее описанной в нём реальности. А общее оживление интереса к барочной музыке, танцу и, разумеется, пению позволило напомнить о кастратах и в прессе, и по радио и телевидению — отсюда и попытки расширительного употребления термина и, следовательно, неизбежные в таких случаях затруднения и споры.

Иногда, например, приходится слышать фразы наподобие: «Вчера я слушал по телевизору кастрата», — хотя необходимо отчётливо понимать, что никаких кастратов теперь нет и быть не может, так как самоочевидно, что кастратов не бывает без кастрации, а в наши дни эта операция абсолютно немыслима. Точнее сказать, вероятно каким-то мальчикам с ещё не переломившимся голосом по каким-то серьёзным медицинским причинам, при тяжёлой болезни или травме, иногда делают орхидектомию, однако музыкальному миру эти мальчики остаются чужды. Но кто знает? Быть может, после отмены некоторых табу они решатся сделать свой особый физиологический статус достоянием гласности и займутся развитием голоса, чтобы возобновить вокальный репертуар великих виртуозов прошлого?

Некоторые певцы, известные нам по телевидению или звукозаписям, сами себя именуют «сопранистами», так как из-за некой природной аномалии — скажем, из-за очень низкого уровня тестостерона — их голоса в переходном возрасте не подверглись мутации. Впрочем, эти певцы по справедливости не претендуют быть «современными Фаринелли» не только потому, что они не настоящие кастраты, но прежде всего потому, что не прошли вокального обучения, по длительности и трудности хотя бы в какой-то мере сопоставимого с тем, какое проходили в своё время юные ученики неаполитанских и болонских музыкальных школ. Тем не менее голос у «сопранистов» действительно «особенный», а значит, они предлагают нам испытать нечто новое и тем самым помогают — вместе с женщинами, фальцетами, контртенорами и альтами — заново открывать старинный вокальный репертуар. В вопросе о том, какими певцами заменять кастратов в сегодняшних представлениях барочных произведений, согласия пока нет. О «сопранистах» сказано, но и фальцеты, даже самые лучшие, тоже



не вписываются в соответствующую оперную традицию, так как не обладают диапазоном и силой, которыми обладали голоса кастратов — а с другой стороны, именно фальцеты отчасти воспроизводят столь восхищавшую всех в кастратах амбивалентность, то есть сочетание «женственного» голоса с мужским телом. Переодетые мужчинами певицы подобного впечатления создать не могут, однако нежность и сила их голосов лучше подходят сочинённым некогда для кастратов оперным партиям — тут не следует забывать, что на роли вроде роли Ринальдо у Генделя могли назначаться равно и кастраты, и женщины. Недаром, например, Нелла Анфузо, голос которой имеет удивительно широкий диапазон, утверждает, что использует технику, непосредственно заимствованную из трудов по вокальному мастерству, написанных в XVI, XVII и XVIII веках. В 1994 году в фильме Жерара Корбьё «Фаринелли-кастрат» была произведена попытка воссоздать огромный диапазон голоса Фаринелли искусственно: сопрано записали поверх контртенора, а затем с помощью компьютерной обработки заставили эту смесь звучать как один голос. Где спрятана правда? Никто не может быть уверен, что отыскал её, а особенно когда речь идёт о певцах, чьи голоса навеки для нас потеряны. Каждому лучше постараться найти эту правду в собственном сердце, руководствуясь лишь силой собственного впечатления от того или иного голоса и той или иной интерпретации. Что до автора этой книги, его главной задачей было вернуть читателю едва ли не самый увлекательный из существующих в истории музыки — со времён Орфея — миф: историю удивительной затеи, продолжавшейся три столетия и поправшей все законы рассудка и нравственности, чтобы в конце концов создать, казалось бы, невозможное единство чудовища и ангела.





# Библиография



Читатель, желающий получше изучить биографию каждого великого кастрата, может с пользой для себя прочесть книгу «Боги и Богини оперы» (том I), написанную Роджером Бланчардом и Роланом де Конде (Плён, 1986).

## 1. Мемуары, письма, рассказы путешественников<sup>1</sup>

**Эдисон В.** Заметки о различных итальянских местах. Утрехт, 1722.

**Балатри Ф.** Плоды Мира. Сандрон, 1924.

**Бекфорд У.** Письма об Италии с заметками об Испании и Португалии. Лондон: Бентли, 1835 (в 2-х томах).

---

<sup>1</sup> В оригинале все фамилии идут в алфавитном порядке, однако, чтобы не вносить путаницы, при переводе сохранён порядок оригинала, в результате чего фамилии в данной редакции идут не по алфавиту. *Здесь и далее — примеч. ред.*



- Бросс Ш. де.** Письма из Италии, написанные моим друзьям между 1739 и 1740. Париж: Академическое издательство, 1869 (в 2-х томах).
- Брайдон П.** Поездка на Сицилию и о. Мальта. 1770. Милан: Ланганези, 1968.
- Бёрни Ч.** Современное состояние музыки во Франции и Италии — перевод: Музыкальное путешествие в Италию (1770). Сандрон, 1921.
- Казанова Дж.** Мемуары. Париж: Сирена, 1924.
- Куайе Г. Ф.** Путешествие по Италии и Голландии. Париж. 1775 (в 2-х томах).
- Эспеншаль граф д'.** Эмиграционный ежедневник 1789–1793. Париж: Перрен, 1912.
- Ивлин Дж.** Дневники. 1620–1706. Лондон: Дент (в 2-х томах).
- Гольдони К.** Мемуары. Париж: Французский Меркурий, 1965.
- Гудар С.** Заметки о музыке и танце. Венеция: Палезе, 1773.
- Гримм барон де.** Литературная, философская и критическая переписка. 1753–1782. Париж, 1813.
- Грослей П. Ж.** Наблюдения за Италией и её жителями. 1764 (в 4-х томах). Лондон, 1770.
- Грослей П.<sup>1</sup> Ж.** Новые наблюдения за Италией (в 2 томах). Лондон, 1769.
- Ла Ланд Ж. де.** Путешествие по Италии. Женева, 1790 (в 7-ми томах).
- Метастазио П.** Отдельные и неопубликованные письма под редакцией Джозуэ Кардуччи. Болонья: Заничелли, 1883.
- Монтескьё.** Полное собрание сочинений. Париж: Нажель, 1950.
- Пипс С.** Дневник 1660–1669. Париж: Галлимар, 1938 (том I). 1940 (том II).
- Пёльниц барон.** Письма и мемуары. Амстердам: Шангион, 1737 (в 5-ти томах).
- Сент-Эвремон Ш. де.** Письма. Париж: Марсель Дидье, 1968 (в 2-х томах).
- Сэнт-Нон аббат де.** Живописное путешествие или описание королевств Неаполя и Сицилии. Париж, 1781–1785 (в 4-х томах).
- Виже-Лебрён Л. Э.** Воспоминания 1790–1793. Париж: Шарпантье, 1869.

---

<sup>1</sup> В оригинальном издании Grosley A. J. Вероятно опечатка, исправлена.



## 2. О кастратах

**Адами да Больсена.** Заметки о наилучшем управлении хором Сикстинской капеллы [как на будничных, так и на праздничных богослужениях, написанные Андреа Адами из Больсены]. Рим, 1711.

**Ансийон Ш. д’.** Трактат о евнухах. 1707.

**Бланчард Р. и Канде Р. де.** Боги и Богини оперы. Том I. Париж: Плён, 1986.

**Бувье Р.** Фаринелли — королевский Певец. Париж: Альбен Мишель, 1943.

**Брагалья А. Дж.** О «кастрированных певцах». Флоренция: Сансони, 1959.

**Каффи Ф.<sup>1</sup>** История духовной музыки собора Святого Марка в Венеции с 1318 по 1797. Нью-Йорк: Олмс, 1982.

**Чеккини Паккьяротти Г.** Биография Г. Паккьяротти. Падуя, 1844

**Челани Э.** Певчие Сикстинской капеллы XVI–XVIII веков. Турин: Бокка, 1909.

**Анджелис А. де.<sup>2</sup>** Доменико Мустафа, Сикстинская капелла и римское музыкальное общество. Болонья: Заничелли, 1926.

**Дефэйе Ф.** Кастраты: аспекты фониатрии. Докторская диссертация. Лимож, 1983.

**Хэбок Ф.** Кастраты и их искусство пения. Штутгарт, 1927.

**Э. Хэриот.** Кастраты в опере. Лондон: Сикер и Уорберг, 1956.

**Лабанчи А. Дж.** Евнухи и певческие школы XVIII века. Неаполь: Новая типография, 1893.

Знаменитый певец Луиджи Маркези гостит на Лоди. Сиена, 1781.

**Маламани В.** Виртуозы XVIII<sup>3</sup> века. Неаполь: Джанини, 1901.

**Мональди Г.** Известные певцы-кастраты итальянского театра. Рим: Ансония, 1920.

---

<sup>1</sup> В оригинале Caffi Fr. (Франческо), однако смысл такого сокращения не понятен. В книге имя Франческо в основном сокращалось одной буквой, например: Tosi P. F. В настоящем издании решено следовать общим правилам составления библиографических списков (то есть оставить только инициалы).

<sup>2</sup> В оригинале De Angelis A. При переводе предлог *de* помещён после имени.

<sup>3</sup> В оригинале Settecento (Сеттеченто) — малоиспользуемое в русском языке обозначение искусства XVIII века.



**Мойон Б.** Диссертация о воздействии кастрации на организм человека. Милан: Пирота, 1822.

**Паризи Р.** Интерпретатор Чимарозы: Джироламо Крешентини. Неаполь: Джаннини, 1901.

**Плезантс Г.** Великие певцы. Голланц, 1967.

**Риччи К.** Бёрни, Казанова и Фаринелли в Болонье. Милан: Рикорди, 1890.

**Сакки Дж.** Жизнеописание господина Карло Броски, [более известного как Фаринелли]. Венеция: Калети, 1784.

### 3. Статьи, различные публикации<sup>1</sup>

**Бьорди Р.** О певцах-кастратах // Сиена в иллюстрациях. 1963.

**Блондель Ш.** Кастраты // Музыкальная хроника. 15 сентября 1875.

**Босса Р.** Луиджи Ванвителли зритель театра в Неаполе // Итальянский журнал музыковедения. 1976.

Дело о хоре Сикстинской капеллы // Серия юридических работ, опубликованных Бернабо. 1761.

**Челетти Р.** Сопранисты и контральтисты // Музыка сегодня. Милан, июнь 1959.

**Челетти Р.** Вокал во времена Този // Новый итальянский музыкальный журнал. Ноябрь-декабрь 1967.

**Джакомо С. ди.**<sup>2</sup> Преподаватели и музыканты капеллы при Сокровищнице святого Януария<sup>3</sup> (2 статьи) // Журнал по искусству и топографии Неаполя. 1920.

**Дюамель Ж. М.** Огромная популярность кастратов // История. № 93. Октябрь 1986.

---

<sup>1</sup> В оригинале у автора название статьи и название издания, в котором размещена статья, даются через запятую, в русскоязычном издании название статьи отделено от названия издания двойной косой чертой. В данном издании решено придерживаться варианта русскоязычного издания, хотя ни в одном, ни в другом издании не соблюдается ГОСТ 7.1-2003 «Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления».

<sup>2</sup> В оригинале Di Giacomo S. Здесь и далее предлог *di* не отделяется от имени и идёт после него.

<sup>3</sup> В оригинале — Tesoro di S. Gennaro (вместо Genaro), вероятно ошибка, исправлена.



**Гоми К.** Пение кастратов // Международная опера. № 76 и 77. Декабрь 1984 и январь 1985.

**Милнер А.** Священные каплуны // Музыкальный Таймс. Март 1973.

**Пагано С.** Апостольский визит к хору Сикстинской капеллы во времена Урбана VIII (1630) // Итальянский музыкальный журнал. 1982.

**Паролари К.** Джамбаттиста Велути // Итальянский музыкальный журнал. Турин, 1932.

**Поцци Р.** Заметки о расходной книге Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо // Материалы конференции по Сеиченто в Неаполе.

**Прота-Джурлео<sup>1</sup> У.** Маттео Сассано, прозванный Маттеуччо // Итальянский журнал музыковедения. Флоренция. 1966.

**Роджерс Ф.** Мужские сопрано // Музыкальный ежедневник. Нью-Йорк. Июль 1919.

**Рувиль А. де.** Кастраты // Международная опера. № 101. Март 1987.

#### 4. О музыкальных периодах, опере, пении

##### *а) Книги, написанные в XVII–XVIII веках*

**Альгаротти Ф.** Этюд об оперной музыке.<sup>2</sup> Вып. 1. 1755.

**Артега С.** Революция итальянского музыкального театра. Болонья. 1783 (в 2-х томах).

**Баретти Дж.** Итальянцы, или Нравы и обычаи Италии. Париж: Костар, 1773.

**Басили [Бертран] «Бенинь» де.<sup>3</sup>** Искусство хорошего пения. Париж. 1668.

---

<sup>1</sup> В оригинале Prota Giurleo (без дефиса), в других изданиях — через дефис. Вопрос правильности написания фамилии автора остаётся открытым.

<sup>2</sup> По другим версиям — «Очерк об опере». В русской печати широко представлены оба варианта названия.

<sup>3</sup> В оригинале Benigne de Bacilly — ошибочное имя, опубликованное в музыкальном словаре Себастьяна де Броссара в 1703 году. Ошибка была исправлена лишь в 2008 году, поэтому автор не мог указать правильное имя. В настоящий момент ошибочное имя «Бенинь» указывается в кавычках, чтобы не вызывать путаницы и показать, что это тот самый Басили.





**Бенжамен де Лаборд Ж.** Очерк о старинной и современной музыке. Париж, 1780 (в 4-х томах).

**Бонтемпи А.** История музыки. Перуц, 1695.

**Валле П. делла.<sup>1</sup>** Музыка нашего времени. Размещена в книге А. Солерти. Истоки мелодрамы, [свидетельства современников]. С. 148–179.

**Эксимено А.** Диссертация о прогрессе в музыке. Неаполь: Де Бонис, 1785.

**Гудар А.** Ограбление итальянской музыки. 1777.

**Лесерф де ла Вьевиль [Ж.-Л.]**. Сравнение итальянской и французской музыки. Брюссель, 1705.

**Манчини Дж. Б.** Мысли и практические размышления об украшенном пении. Вена, 1774.

**Марчелло Б.** Модный театр. Венеция, 1720. Французское издание: Париж: Фишбахер, 1890.

**Могар.** Ответ одному любознательному по поводу музыки Италии (1639). Париж: Клоден, 1865.

**Рагне Ф.** Сравнение между итальянцами и французами в том, что касается музыки и оперы. Переиздание Минкофф. Женева, 1976.

**Риккобони Л.** Исторические и критические размышления о различных театрах Европы. [С мыслями о декламации]. Париж: Герен, 1738.

**Роза С.** Музыка. Амстердам, 1770.

**Сабаттини Н.** Практическое руководство по устройству сцены и театральной машинерии<sup>2</sup> (1638). Рим: Бестетти, 1955.

**Този П. Ф.** Взгляды древних и современных певцов. Французское издание: Париж, 1874.

**Траджиенсе Л.** Об отрицательных сторонах и недостатках современного театра. Рим: Паллада, 1753.

**Цаккони Л.** Музыкальное руководство. Венеция, 1596.

---

<sup>1</sup> В оригинале Della Valle P. В русском языке пишется: Пьетро делла Валле, таким образом, в библиографических списках предлог *делла* перед фамилией опускается и размещается после имени.

<sup>2</sup> В оригинале слово *Macchine* написано с ошибкой (у Сабаттини — Machine).



## *б) Книги, написанные в XIX–XX веках*

**Адемолло А.** Ранняя слава уличного театра Пергола во Флоренции. Милан; Рикорди, 1885.

**Адемолло А.** Театры Рима в XVII веке. Рим: Пасквалуччи, 1888.

**Антони Ж. Р.** Французская музыка эпохи Барокко. Париж: Фламарион, 1981.

**Боссан Ф.** Вы сказали: «Вагоце»? Арль: Акт Сюд, 1988.

**Бенуа М.** Версаль и королевские музыканты: 1661–1733. Париж: Пикар, 1971.

**Бертолотти А.** Музыка при дворе герцога Гонзага: музыка в Мантуе (XV–XVII века). Милан: Рикорди, дата издания неизвестна.

**Бриджмен Н.** Музыка Венеции. Париж. ПУФ<sup>1</sup> (Что я знаю? 2172)<sup>2</sup>.

**Ботино И.** Искусство в Испании при дворе Филиппа V. Париж: Фере, 1962.

**Буке М. Т.** Музыка и музыканты Турина с 1648 по 1775. Посвящено памяти Академии Наук. Турин, 1968.

**Букофцер М.** Музыка Барокко. Париж: Лате, 1982.

**Кастиль-Блаз.**<sup>3</sup> Итальянская опера с 1548 по 1856. Париж: Кастиль-Блаз, 1856.

**Челетти. Р.** История бельканто; Французское издание: Париж: Фэйар, 1987.

**Корте А. делла.**<sup>4</sup> Сатира и гротеск музыки и музыкантов всех времён. Турин: Союзная Типография, 1946.

**Фабри М.** Алессандро Скарлатти и принц Фердинандо Медичи. Флоренция: Ольшки, 1960.

**Фаж А. де ла.** Музыкальный альманах. Париж, 1844.

**Фассини С.** Итальянская опера в Лондоне в первой половине XVIII века. Турин: Бокка, 1914.

<sup>1</sup> В оригинале PUF — сокращение не распознано.

<sup>2</sup> В оригинале — через запятую, в русскоязычном издании — в скобках. Точное значение написанного не расшифровано, вероятнее всего какая-то серия книг.

<sup>3</sup> Настоящее имя Франсуа Анри Жозеф Блаз.

<sup>4</sup> В оригинале Della Corte A. — аналогично с *Пьетро делла Валле*.



**Жаро (Пиччини [Дж.]).**<sup>1</sup> Исторические рассказы о Театрах Флоренции. Флоренция: Бемпорад, 1912.

**Киркпатрик Р.** Доменико Скарлатти. Париж: Лате, 1982.

**Лабье Ж.-Ф.** Георг Фридрих Гендель. Париж: Лафон, 1980.

**Макабей А.** Бельканто. Париж: Ларусс, 1948.

**Массип К.** Жизнь музыкантов в Париже во времена кардинала Мазарини. Париж: Пикар, 1976.

**Молилари К.** Свадьба богов: очерк о грандиозном спектакле в итальянском Сеиченто. Рим: Булрони, 1968.

**Мональди Г.** Театры Рима в течении последних трёх столетий. Неаполь: Риккарди, 1928.

**Орлов Г.**<sup>2</sup> Очерк по истории музыки в Италии. Париж, 1822.

**Пирро А.** Италия в XVIII веке. Париж: Леру, 1929.

**Прод'ом Ж.-Г.** Кристоф Виллибальд Глюк. Париж: Фэйар, 1985.

**Прюньер А.** Кавалли и венецианская опера в XVII веке. Париж: Рейдер, 1931.

**Риччи К.** Театры Болоньи в XVII–XVIII веках. Болонья, 1888.

**Риччи К.** Жизнь в эпоху Барокко. Рим: Модес, 1912.

**Шраде Л.** Монтеверди. Париж: Лате, 1981.

**Солерти А.** Истоки мелодрамы, свидетельства современников. Турин: Бокка, 1903.

**Стендаль.**<sup>3</sup> Рим, Неаполь и Флоренция. Париж: Ле Диван, 1927.

**Стендаль.** Жизнь Россини. Париж: Ле Диван, 1929.

**Стендаль.** Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазо. Париж: Ле Диван, 1928.

**Стриффлинг Л.** набросок истории музыкального вкуса во Франции в XVIII веке. Париж: Делаграв, 1912.

---

<sup>1</sup> В оригинале Jagho-Piccini, настоящее имя — Джулио Пиччини, Жаро — литературный псевдоним.

<sup>2</sup> В оригинале Orloff (с двумя F).

<sup>3</sup> Настоящее имя Мари-Анри Бейль.



## 5. О Неаполе и консерваториях

**Бьянкони Л. и Боссар.** Музыка и культура Неполя XV–XIX веков. Флоренция: Ольшки, 1983.

Биография знаменитых людей Неаполитанского Королевства. Неаполь: Джервази, 1819.

**Конфуорто Д.** Газета Неаполя. Том I: 1679–1691. Том II: 1692–1699. Неаполь: Любрано, 1931.

**Кроче Б.** Театры Неаполя // Исторический архив провинции Неаполя. 1889, 1890, 1891.

**Филиппи Ф. де.<sup>1</sup> и Прота-Джурлео У.** Зрелищный театр в Королевском Дворце в Неаполе. Неаполь, 1952.

**Филиппи Ф. де.** Неаполитанский театр. Римский театр Сан-Карло. Милан: Курчи, 1962.

Неаполитанский журнал с 1700 по 1709 под редакцией Дж. де Блазииса // Исторический архив провинции Неаполя. 1885.

**Джакомо С. ди.** Консерватория Сант-Онофрио-а-Капуана и Санта-Мария-делла-Пьета-деи-Туркини. Неаполь: Сандрон, 1924.

**Джакомо С. ди.** Консерватория Повери-ди-Джезу-Кристо и Санта-Мария-де-Лорето. Неаполь, 1928.

**Диогварди Дж.** Авантюрист XVIII века из Неаполя. Палермо: Селлено, 1983.

**Флоримо Ф.** Музыкальная Школа Неаполя и его консерватории, 1880 (в 3-х томах).

**Гудар С.** Исторический отчёт о карнавальных развлечениях в Неаполе. Люк, 1774.

**Паннайн Дж.** Музыка Неаполя XVI–XVIII веков<sup>2</sup> // История Неаполя. Том III.

---

<sup>1</sup> В оригинале De Filippis F. Как и в других подобных случаях предлог *de* в библиографическом списке стоит после имени.

<sup>2</sup> В оригинале La musica a Napoli dal '500 a tutto il '700.



**Пиньолли В.** Исследование по консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо в Неаполе, диссертация Университета Пармы. 1969–1970.

Правила и статуты Королевской Консерватории Пьетра-деи-Туркини. 1746.

**Робинсон М. Ф.**<sup>1</sup> Протокол губернатора о Консерватории Санта-Мария-де-Лорето // Ассоциация Королевской Музыки. Исследовательская хроника. № 10.

**Робинсон М. Ф.** Неаполь и неаполитанская опера. Оксфорд: Кларендон Пресс, 1972.

Учреждения по внутреннему регулированию Неаполитанской Королевской Консерватории Музыки Святого Себастьяна. Неаполь, 1809.

**Виллароза маркиз де.** Воспоминания о композиторах музыки Неаполитанского королевства. Неаполь: Королевская печать, 1840.

**Винченци М.** Музыка Неаполя. Неаполь: Беризио, 1984.

## 6. Архивы консерваторий Неаполя и Сан-Карло

Архивы Консерватории Повери-ди-Джезу-Кристо на текущий момент находятся в Епархии (недоступны в течении длительного времени из-за работ). Архивы трёх других консерваторий находятся в библиотеке Сан-Пьетро-а-Майелла. Изучены:

- «Бухгалтерские книги»<sup>2</sup> консерваторий (не описи);
- Серия XIII.7.18 (1–216): рукописи и автографы писем;
- Четыре тома «Постановлений» Санта-Мария-де-Лорето;
- «Папка с автографами» 4.3–7 (рукописные письма...).

Государственные архивы Неаполя («Archivio di Stato») располагают информацией о доходах и расходах по проведённым спектаклям театра Сан-Карло между 1737 и 1753, и, особенно, заработной плате исполнителей. Смотри: «Трудовой договор», последовательность в диапазоне между 462 и 467.

---

<sup>1</sup> В оригинале Robinson M. Очевидно, опечатка, исправлена.

<sup>2</sup> Здесь и далее по тексту в оригинале названия источников выделены курсивом, в русскоязычном издании — взяты в кавычки.



## 7. Словари и энциклопедические справочники<sup>1</sup>

Универсальная биография музыкантов / ред.-сост. Ф. Ж. Фети. Париж: Фирмен-Дидо, 1870.

Исторический словарь / ред.-сост. Л. Морери. Париж. 1732. Том III. Смотри: Евнухи.

Универсальный словарь / ред.-сост. А. Фуретьер. Париж. 1727. Том II. Смотри: Евнухи.

Музыкальный словарь / ред.-сост. Ж.-Ж. Руссо // Полное собрание сочинений. Том XII. Париж, 1819. Смотри: Кастрат.

Музыкальная энциклопедия. Милан: Рикорди, 1963. Том I. Смотри: Кастраты.

Энциклопедия сценического искусства. Рим, 1956. Том IV. Смотри: Кастрация.

Католическая<sup>2</sup> энциклопедия / главный редактор Г. Жакме. Париж: Летусеи-э-Ане, 1949. Смотри: Кастрация.

Новый музыкальный словарь Гроува. Лондон, 1980. Том III. Смотри: Кастрат.

История оперы. В 3-х томах. Турин: ТТИО<sup>3</sup>, 1977.

---

<sup>1</sup> В оригинале и в русскоязычном издании имена редакторов-составителей (ред.-сост.) идут через запятую или напрямую, без знаков пунктуации (например, музыкальный словарь Ж.-Ж. Руссо), в настоящем издании — через косую черту.

<sup>2</sup> В оригинале слово *Catholicisme* выделено курсивом, в русском издании — кавычками.

<sup>3</sup> В оригинале UTET — аббревиатура от *Unione tipografico-editrice torinese* — Туринское типографско-издательское общество





# Примечания редактора



Настоящее издание является редакцией книги:

Патрик Барбье. История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.

Книга была издана ограниченным тиражом и тут же стала большим раритетом. Книга так бы и осталась незамеченной, если бы её электронную копию не выложили в интернет. Автор оцифрованной копии неизвестен, известно лишь то, что программа распознала текст с ошибками, в результате французская часть текста оказалась почти полностью утраченной. Утраченная часть была полностью восстановлена благодаря французскому изданию книги.

Следует сказать, что на французском языке книга издавалась 2 раза: первый раз в 1989 году, второй раз — 2003. Очевидно, что позднее издание было дополнено, в частности информацией по фильму «Фаринелли — кастрат» (был снят в 1994, поэтому автор в первом издании не мог сослаться на этот фильм). К сожалению, нет



возможности обратиться к изданию 1989 года, так как книга уже не печатается, поэтому сейчас трудно сказать, послужила ли книга Патрика Барбье толчком к фильму о трагедии кастрата, или, наоборот, книга была дополнена деталями из фильма, однако явные параллели с фильмом в книге присутствуют. Есть вариант, что был ещё третий источник, который стал источником вдохновения обоих работ (вероятнее всего, это был роман Д. Фернандеса «Порпорино, или Неаполитанские тайны»). По неточным данным, издательство 1989 года отличается от 2003 года не только содержанием, но и репродукциями (в старом издании они были), однако, за неимением возможности обратиться к оригиналу, доказать или опровергнуть эту информацию невозможно.

Издание на русском языке является переводом книги 2003 года и почти полностью соответствует французскому изданию, за небольшим отличием: из русского издания исключён именной указатель, добавлены пояснения переводчика. Именной указатель содержал краткую информацию о человеке и номер страницы, где он или она упоминались (например, Наполеон I — император Франции: 126, 229, 232–234; Георг II — король Англии: 187, 188; Велути (Джованни Баттиста) — кастрат: 115, 123, 229, 230, 234–237). В виду трудоёмкости работы по восстановлению именного указателя, а также необоснованности его размещения (при желании, читатель всегда может воспользоваться поиском, набрав на клавиатуре Ctrl+F) в настоящем издании именной указатель решено не восстанавливать.

При подготовке настоящего издания работа велась по нескольким направлениям:

1. Исправление ошибок русскоязычного издания (помарки, ошибки переводчика, ошибки, допущенные при распознавании текста и др.). В связи с тем, что не было возможности обратиться к оригиналу русского издания, поправки внесены без указаний, за некоторыми отдельными случаями, где это указывается;





2. Исправление авторских ошибок и недочётов, внесение дополнений и пояснений для русскоязычных читателей. В этом случае обязательно указывается, что внесённые поправки редактора никак не связаны с оригинальной работой, а отражают сугубо индивидуальное мнение редактора, основанное на современных исследованиях.

У книги 2006 года имелось несколько недостатков (некоторые из них были унаследованы от французского издания), которые были исправлены настоящим изданием. Итак, были внесены следующие поправки и улучшения:

1. Изменён дизайн книги и обложки;
2. Сноски и список источников размещены в конце страницы, а не в конце книги, как это было в печатном издании (для читателей это было крайне неудобно, каждый раз возвращаться в конец книги);
3. Библиография и литература полностью переведены на русский язык; при переводе сокращённые названия из оригинала были восстановлены (в этом случае текст даётся в квадратных скобках);
4. При переводе списка источников названия книг и фамилии авторов даются полностью, без сокращений (в оригинале применялись следующие сокращения: *Ibid.* (там же) — заменено повторением; *op. cit.* (название книги цитировалось ранее) — источник найден и копирован; сокращения — расшифрованы);
5. Исправлены некоторые ошибки в фамилиях и музыкальных терминах.

Вопрос по поводу перевода библиографии на русский язык достаточно сложен и противоречив. С одной стороны, по правилам, указывается оригинальное издание на том языке, на котором оно написано, и к которому автор обращался в своей работе. Если автор обращается к переводному изданию, он это также должен указывать (указываются все данные переводного издания, чтобы можно было на них ссылаться). Если автор обращается к оригиналу (на иностранном языке), тогда он должен указывать в чём переводе он цитирует автора (переводчик мог ошибиться при переводе,



что-то перевести неточно или неправильно). В книге П. Барбье ничего этого нет. Параллельно с книгами на французском языке даны книги на английском и итальянском, насколько точно цитируется то или иное издание остаётся только догадываться. Другая сторона вопроса: восприятие книги. Так как книга рассчитана на рядового читателя, вряд ли кто-то обладает достаточными знаниями, чтобы перевести названия книг на русский язык. Без достаточных знаний невозможно понять сокращения, которые используются автором. Поэтому, перевод библиографического списка на русский язык — вопрос, который решался путём длительного спора между сторонниками за сохранение оригинала и сторонниками за удобочитаемость. В итоге, вторая сторона победила. Теперь, каждый русскоязычный читатель может понять названия книг, которые автор приводит в своей работе. Всем, кому нужна более подробная информация об источнике (в частности, на языке оригинала) — рекомендую обращаться к французской версии книги или к русскоязычному изданию 2006 года.

Особое внимание следует уделить оформлению библиографического списка. В оригинале, у автора идёт инициалы и фамилия автора (в случае, если инициалы автора — дифтонг, тогда из букв дифтонга), далее через запятую курсивом — название, далее через запятую обычным шрифтом — год издания, номер тома, номер страницы. Например: Ch. d'Ancillon, *Traté des eunuques*, p. 6. В русскоязычном издании 2006 года ориентировались на современное оформление, поэтому между фамилией автора, названием книги, номером тома, страницы ставилась точка. Название книги курсивом не выделялось, зато, судя по скану книги (так как к оригиналу книги обратиться нет возможности, достоверность сканированного и распознанного текста проверить невозможно), курсивом выделялся автор. Год издания в русскоязычной версии шёл через запятую. Например: *Ch. d'Ancillon. Traté des eunuques. P. 6.* В настоящем издании было принято решение оставить оформление библиографического списка по русскоязычному изданию (курсив при этом исключён), чтобы не вносить путаницы, хотя ГОСТ 7.1-2003 «Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления» не соблюдается ни одним из изданий (по ГОСТу было бы: Ancillon, Ch. d'. *Traté des eunuques* / Ch. d'Ancillon. — [Город: Издательство],



1707. — [количество страниц]. — Р. 6. Или в русском варианте: Ансийон, Ш. д'. Тратат о евнухах / Ш. д'Ансийон. — [Город: Издательство], 1707. — [количество страниц]. — С. 6).

При переводе библиографии на русский язык учитывались имеющиеся в русской печати переводы, в частности, в самой книге. Авторы переводов мной не указаны, так как в большинстве случаев они неизвестны (поиск переводов вёлся через интернет и ориентир шёл на известные в русской печати издания). Некоторая часть (где-то около половины), была переведена мной лично, при этом использовался машинный перевод Google-переводчика с дальнейшей обработкой согласно моему опыту в истории барочной музыки, а также знаниями французского и итальянского языков. В спорных ситуациях я пользовался помощью пользователей [форума АВ-ВУУ Lingvo](#), за что всем, кто помогал с переводами — огромное спасибо! За достоверность таких переводов (особенно сложных) ручаться я не могу, поэтому, если у кого-то из читателей есть дополнительная информация — просьба присылать мне её на [e-mail](#) — поправки обязательно будут учтены в следующем издании, с указанием автора правки.

При желании, специалисты, которые будут проводить исследования по этой теме, но у них не будет возможности обращаться к печатному варианту, могут ссылаться на настоящее издание (в виду внесения значительных правок, данная редакция отличается от всех, выпущенных ранее). Предлагаю оформлять ссылку на книгу следующим образом:

Барбье, П. История кастратов [Электронный ресурс] / Пер. с фр. Е. Рабинович; ред. электронной версии В. М. Радионов. — Самара, 2015. — 260 с. — Электронная книга в формате PDF (Adobe Acrobat Reader).

Ваши пожелания к книге, а также ошибки и неточности, которые Вы заметили, можете направлять мне на [e-mail](#). Все рекомендации обязательно будут учтены в следующей редакции, с указанием имени автора (по Вашему желанию).



Издательство Ивана Лимбаха  
Санкт-Петербург 2006  
УДК 782.1(450) ББК85.335.41 Б 24  
Ouvrage public avec le concours  
du Ministère français chargé de la culture  
Centre National du Livre  
Издание осуществлено при поддержке  
Национального Центра Книги Министерства культуры Франции



Б 24 Патрик Барбье. История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.  
ISBN 5-89059-076-6

© Editions Grasset & Fasquelle 1989 © Е. Г. Рабинович, перевод, 2006 © Н. А. Теплов, дизайн обложки, 2006 ©  
Издательство Ивана Лимбаха, 2006





*Предлагаемое авторитетное исследование рассматривает все аспекты жизни кастратов: их социальное происхождение, строгие правила обучения, их блестящие карьеры, но также и тёмные стороны существования певцов... Каково происхождение самого этого феномена? Почему нужно было делать мальчиков кастратами ради удовлетворения причудливых вкусов барочного общества, требовавшего, чтобы на сцене пели женскими голосами? Превосходное описание одного из самых странных периодов в истории оперы воздаёт должное наиболее экстравагантной форме артистизма. Патрик Барбье — профессор Западно-Католического университета в Анжере, специалист по истории оперы, автор биографии Фриппелли.*

