

24

САНКТ - ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

**Коленько
Сергей Геннадьевич**

**Певцы-кастраты в контексте
европейской культуры
Нового времени**

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

19 МАЙ 2011

Санкт-Петербург
2011



4846831

Работа выполнена на кафедре культурологии философского факультета
Санкт-Петербургского государственного университета

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Соколов Евгений Георгиевич
(Санкт-Петербургский государственный университет)

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор
Толшин Андрей Валерьевич
(Санкт-Петербургский государственный
академический театр Комедии им.Н.П. Акимова),

кандидат философских наук, доцент
Петелина Мария Владимировна
(Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова)

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

Защита состоится «27» 04 2011__ года в 16 часов на
заседании совета Д.212.232.55 по защите докторских и кандидатских
диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете
по адресу: 199034, Санкт-Петербург, В.О., Менделеевская линия, д. 5,
философский факультет, ауд. 161

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им.
М.Горького Санкт-Петербургского государственного университета

Автореферат разослан «24» 03 2011 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
Кандидат философских наук, доцент



А.А. Никонова

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность исследования. Характерная для конца XX - начала XXI века тенденция реактуализации культурных форм прошлого, в том числе возрождение барочной оперы, вызвала к жизни интерес к кастратам и кастратному пению. Современный зритель и слушатель, так же как и исследователь, почти не имеет доступной информации о певцах-кастратах и об их искусстве. Данная работа призвана восполнить этот пробел. В исследовании производится анализ попыток создать аналог кастратного пения в современных условиях; изучается вокальная практика контратеноров, имитирующих кастратное пение. Проводится также анализ постановок барочных опер. В диссертационной работе делается попытка выявить причины востребованности барочной музыки в современной культуре. Это обуславливает актуальность настоящей работы для практики современной культуры и культурологии.

Предмет исследования данной работы – феномен певцов-кастратов - не часто входил в круг исследовательских интересов историков музыкальной культуры. Вокруг этой темы возник некий ореол тайны и загадки. Долгое время существовало негласное табу на эту тему даже в самую историческую эпоху существования певцов-кастратов. Так, идеологи Просвещения приложили немало усилий, чтобы искоренить этот феномен вовсе. Именно поэтому, с уходом певцов-кастратов с оперной сцены в начале XIX века, о них постарались забыть. Табуирование было связано с физиологической стороной феномена: уже при произнесении слова «кастрат» возникают цепочки ассоциаций, уводящие в сферу сексуальных проблем, отклонений от нормы, и пр. Немаловажно и то, что культивирование певцов-кастратов ставило и само общество в двусмысленную ситуацию. Поэтому само слово «кастрат» употреблялось в применении к оперным певцам очень редко, оно заменялось нейтральным «музыкант», «виртуоз», «премьер» и т.д. В течение всего последующего времени – в XIX и XX веках - феномен кастратов, за редкими исключениями, практически оставался закрытым для исследования. Даже в музыковедческих трудах XX века, посвященных ранней опере, была явно заметна тенденция обойти тему кастратов – это при том, что исполнителями ранней оперы на 70 % были именно кастраты, и не только в Италии, а по всей Европе. Именно им принадлежит заслуга повсеместного распространения оперного искусства, и именно им объяснено это искусство высоким уровнем профессионализма, достигнутым к концу XVIII века. Исследование феномена кастратов в данной работе призвано, в первую очередь, восстановить объективную картину ведущих тенденций развития музыкальной культуры Европы в XVII – XVIII веках.

Феномен певцов-кастратов был не только музыкальным явлением, но, в не меньшей степени, социальным, и именно его социальная значимость отразилась в табуировании темы. В исторически сложившихся в Европе социальных взаимоотношениях кастраты всегда были «кастой отверженных», людьми неполноценными. Тем не менее европейское общество в XVII веке вдруг становится свидетелем некоего социального «фокуса», культурной метаморфозы, вознесшей тех самых «отверженных» на вершину славы. Стремительно растущая популярность оперы становится причиной массовой кастрации детей мужского пола. Связь такого двусмысленного, с социальной точки зрения, явления с явно позитивной функцией кастратов в истории музыки – несомненно представляет исследовательский интерес для социологии и социальной философии.

Певцы-кастраты были явлением не только значимым – по их роли в музыкальной и социальной сферах, но и знаковым для всей европейской художественной культуры XVII – XVIII веков. В их искусстве были реализованы ведущие тенденции таких художественных стилей эпохи как барокко и классицизм. Уже сама физиологическая исключительность кастратов, их искусственность была сущностно связана с идейным пафосом культуры и искусства того времени, а именно - не только подражать природе, но *исправлять* ее, стремиться *превзойти* ее. Образ ангела («ангельский», «небесный» голос), с которым сопрягалось в сознании современников пение кастрата, - был символической фигурой в искусстве барокко, присутствуя как в музыке, так и в живописи, и в скульптуре. «Ангелы» для одних и «чудовища» для других, кастраты оказали многостороннее влияние на культуру своего времени и, несомненно, на последующее развитие музыкальной культуры Европы. Существенно и то, что певцы-кастраты, тесно связанные с культурными европейскими традициями (в частности - карнавально-маскарадной), позволили высветить амбивалентность самой европейской культуры: темпоральное сосуществование и концептуальное противостояние стилей барокко и классицизма.

Степень разработанности проблемы. В общем и целом, по указанным выше причинам, научные исследования, посвященные певцам-кастратам, равно как и кастратному пению, весьма немногочисленны.

Тенденции развития музыкальной культуры Европы XVII – XVIII веков изучались такими учеными и музыкальными деятелями, как Д.Арнольд, Ж.Антони (Anthony J.), С.Артеага, Ч.Берни, Ф. Боссан (Beaussant Ph.), М.Буке (Bouquet M.), М.Букофзер (Buofzer M.), Л.Бьянкони и Боссар (Bianconi L. et Bossar), Дж.Глоувер (Glover J), С.Джакомо (Di Gaicomo S.), Р.Донингтон, Ж.Лабь (Labie J.), А.Макабей (Machabey A.), С.Массип (Massip C.), Б.Марчелло,

Дж.Мональди (Monaldi G.), А.Морар (Maugars A.), В.Пигноли (Pignoli V.), Дж. Ж.Продом (Prod'homme J.), Г.Прюньер (Prunieres H.), Ф.Рагне (Raguenet F.), Э.Розанд, М.Робинсон (Robinson M.), М.Фабри (Fabbri M.), Ф.Филиппис (De Filippis F.), Р.Челлетти (Celletti R.), Л.Шраде (Schrade L.).

Немногочисленные сведения, касающиеся биографических данных певцов-кастратов, можно найти в работах А.Ангелиса (De Angelis A.), Р.Бувье (Bouvier R.), Р.Паризи (Parisi R.), К.Риччи (Ricci C.), Дж.Сакчи (Sacchi G.), Дж.Чеккини Паккьяротти (Cecchini Pacchierotti G.). Физиологические аспекты феномена певцов-кастратов рассматриваются в работе Ф.Дефейе (Defaye Ph.).

Музыковедческие аспекты искусства кастратов затрагивались в работах Р.Бланчарда и Р.Канде (Blanchard R. et Cande R.), А.Брагальи (Bragaglia A.), А.Лабанчи (Labanchi A.), В.Маламани (Malamani V.), Дж.Мональди (Monaldi G.), Г.Плезантса (Pleasants H.), Н.Пиротты, Ф.Хабека (Habock F.). Оценить значение певцов-кастратов для развития музыкального искусства и подойти к феномену с культурно-исторических позиций попытались Э.Хэриот (Heriot A.) и П.Барбье (Barbier P.).

Однако до сих пор не существует обобщающих культурологических исследований, в которых феномен певцов-кастратов исследовался бы комплексно, включая все культурно-исторические, музыкальные, социо-гендерные его аспекты. Данная работа призвана устранить этот пробел.

Целью исследования является комплексный культурологический анализ феномена певцов-кастратов в европейской культуре XVII – XVIII веков, а также рецензий этого феномена в наши дни. Реализация данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- охарактеризовать феномен певцов-кастратов с точки зрения художественных и эстетических приоритетов XVII – XVIII веков;
- исследовать роль певцов-кастратов в становлении оперы как вида искусства;
- выявить роль певцов-кастратов в формировании критериев профессионального пения и искусства бельканто;
- проанализировать социальный статус певца-кастрата и объяснить причины амбивалентности его социальных ролей;
- проследить взаимосвязь певцов-кастратов с культурными традициями и оппозициями эпохи;
- проанализировать причины практически безраздельного господства кастратов в опере и их исчезновения с оперной сцены в конце XVIII – начале XIX века.

- исследовать динамику и характер реактуализации в современной культуре барочной оперы и барочного вокала;
- выявить причины востребованности барочной музыки и возрождения интереса к кастратному пению в современной культуре;
- продемонстрировать различия между кастратами и современными контратенорами.

Источниковедческая база исследования. Выбор источников диктовался самой постановкой исследовательской проблемы и сформулированными целью и задачами. Наряду с источниками, упоминавшимися в разделе «Степень разработанности проблемы», использовались также труды по истории культуры следующих авторов: С.Аверинцев, В.Асмус, А.Ахутин, Ж.Базен, Г.Вельфлин, Б.Виппер, К.Вогак, Д.Гачев, Р.Гвардини, И.Голенищев-Кутузов, В.Даркевич, Н.Дмитриева, Н.Евреинов, И.Иванов, Л.Кертман, Р.Коллингвуд, Э.Кранц, М.Лобанова, С.Мокульский, Л.Пинский, Ш.Сент-Бев, Н.Сигал, В.Симонас, К.Фишер, Т.Чередниченко.

Необходимые сведения по истории и теории музыки были почерпнуты у таких авторов как А.Альшванг, Е.Бадура-Скода, А.Бейшлаг, Ю.Бочаров, Е.Бронфин, Э.Бюкен, М.Букофзер (М. Bukofzer), С.Гинзбург, В.Григорьев, Р.Грубер, О.Захарова, Д.Золтаи, Т.Иванова, Ж.Комбарё, Н.Копчевский, Т.Ливанова, В.Лозовой, С.Маркус, А.Меркулов, Г.Мозер, А.Онеггер, К.Розеншильд, М.Сапонов, А.Серов, И.Соллертинский, К.Спенс, В.Стасов, В.Цуккерман, Н.Шахназарова, В.Шестаков.

Важные для диссертации факты по истории оперы были взяты из трудов следующих ученых и музыкальных деятелей: Г.Аберт, Э.Артеага, И.Баллаша, В.Брянцева, А.Булычева, Д.Гал, , Т.Гобби, Б.Горович, О.Емцова, Ю.Кажарская, В.Конен, И.Константинова, Г.Кречмар, Е.Кривицкая, Т.Крунтяева, О.Левашева, П.Луцкер, Г.Маркези, Г.Морелли, Б.Покровский, Г.Саймон, Г.Скудина, И.Сусидко, Л.Риккобони, Л.Тарасов, Дж.Уэстреп, Е.Чигарева, О.Чернышев, Б.Юрьев.

При написании так же использовались историко-теоретические работы по вокальному искусству следующих авторов: Д.Аспелунд, В.Багадуров, П.Барбье, Б.Бейер, Ф.Заседателев, Л.Зорилова, Ф. Ламперти, Дж.Лаури-Вольпи, Л.Леман, К.Мазурин, В.Морозов, Е.Образцова, В.Петрушин, Л.Работнов, С.Фучито, К.Хонолка, Э.Хэриот, Л.Ярославцева.

Социо-культурные аспекты феномена рассматривались с опорой на концептуальные установки социологии музыки (Т.Адорно,

Б.Асафьев, Дж.Барнетт, И.Головач, П.Сокальский, А.Сохор, В.Цуккерман, Б.Яворский).

При анализе общих тенденций развития культуры, а также для прояснения сущностных аспектов музыкального и театрального искусства и их роли и значения в обществе автор диссертации опирался на идеи таких философов и мыслителей как Аристотель, Платон, Р.Барт, М.Бахтин, Н.Буало, Д.Дидро, Ш.Монтескье, Б.Паскаль, Ж.Ж.Руссо. Ценные сведения об эпохе и о певцах-кастратах содержатся в произведениях О.де Бальзака, Б.Брехта, В.Гете, Р.Роллана, Стендаля. Не меньшее значение имели и высказывания музыкантов и композиторов, таких как Б.Барток, Б.Джилли, Б.Вальтер, М.Глинка, Г.Гульд, А.Оннегер, Дж.Пуччини, Дж.Россини, И.Стравинский, А.Шёнберг, П.Хиндемит.

Для анализа доминантных тенденций развития культуры вообще, и театрального искусства – в частности, второй половины XX и начала XXI в., в том числе «ситуации постмодерн» привлекались работы В.Диановой, И.Ильина, В.Максимова, Н.Маньковской, М.Петелиной, Е.Соколова, А.Толшина, Э.Юровской.

Кроме того, были использованы учебники по вокальному искусству следующих авторов: Л. Дмитриев, И.Назаренко, И.Левидов, В.Луканин, А.Менабени, И.Мерная, Г.Миценко, К.Плужников, а также трактаты по вокальному искусству XVIII века П.Този и Дж.Манчини.

Важное значение имели свидетельства современников певцов-кастратов. Это письма путешественников, среди которых П.Брайдон, барон де Гримм, Ш. де Сен-Эвремон, Л.Виже-Лебрен; дневники, путевые заметки следующих авторов: Ш. де Бросс, Ч.Бёрни, С.Гудар (Goudar S), П.Грослей (Grosley P.), Г.Куайе (Coyer G.), Ж.Ланд (la Lande J), П.Метастазио, Ш.Монтескье, Эспеншаль, мемуары К. Гольдони, Дж.Казановы, Ф.Балатри.

Необходимыми для исследования источниками были партитуры опер, аудио- и видеозаписи.

Теоретико-методологические основы исследования. Основополагающими в диссертационном исследовании являются междисциплинарный и системный методы, базисные положения теоретической и эмпирической социологии, культурологии и музыковедения. Методологический принцип, положенный в основу диссертационного исследования, заключается в комплексном подходе к изучению оперного искусства. Культурологический анализ предполагает рассмотрение того или иного вида искусства в контексте культуры, определение его места в обществе. Одной из методологических стратегий исследования является также системный подход, включающий принципы историзма и познания целостности изучаемых систем, а также комплекс методов, соответствующих цели, задачам,

объекту и предмету исследования: сравнительно-исторический, теоретический анализ; диахронический метод, который позволил изучить развитие оперы с момента ее возникновения, и проследить последовательное изменение функций певцов-кастратов в опере; синхронический метод, позволяющий проанализировать современные тенденции в оперном искусстве.

Научная новизна исследования состоит в следующих положениях:

- приведены и классифицированы основные стратегии воспитания и формирования певцов-кастратов;
- исследованы гендерные роли певцов-кастратов, и их влияния на самих певцов-кастратов;
- установлены сходства и различия функций «масок» в комедии дель арте и в ранней итальянской опере;
- исследованы тенденции и факты возрождения интереса к барочному вокальному искусству в современной культуре;
- выявлены проблемы овладения адекватной барочной стилистикой в современной вокальной практике;
- проанализированы культурно-эстетические установки постмодерна в современных постановках барочных опер;
- введен в научный оборот разнообразный теоретический и эмпирический материал, который ранее не был доступен отечественным специалистам.

Результаты исследования:

- Прослежена связь феномена певцов-кастратов с концептуально-теоретическими стратегиями барокко и классицизма;
- Установлены взаимосвязи феномена певцов-кастратов с культурными традициями и культурными оппозициями эпохи;
- Продемонстрирована роль певцов-кастратов в формировании ранней оперы, а также в институализации и популяризации оперного искусства как такового;
- Выявлено значение певцов-кастратов в формировании основных критериев профессионального пения;
- Проанализированы причины возвращения барочной оперы и барочного вокала в современную музыкально-театральную практику;
- Исследованы динамика и характер реактуализации барочной оперы и барочного вокала в современной культуре;
- Обозначены и перечислены различия между кастратами и современными контратенорами.

В соответствии с полученными результатами исследования сформулированы следующие положения, выносимые на защиту:

1. Художественные и эстетические приоритеты культуры XVII – XVIII веков, такие как идея «абсолютного искусства», типизация художественных образов (характерные как для барокко, так и для классицизма), барочная установка на фантазию и техническое совершенство художника, стремление «ошеломить и удивить», – все это является также и сущностно-важными характеристиками искусства певцов-кастратов.

2. Принципиальным для формирования и развития вокального искусства было то, что именно певцы-кастраты задали каноны и определили регламенты профессионального пения как такового, тем самым способствуя формированию принципов и эталона «bel canto», сохраняющихся вплоть до сегодняшнего дня;

3. Социальные роли певцов-кастратов были амбивалентны и отражали культурные установки эпохи: изгой и кумир, мужское и женское, возвышенное и чувственное, «ангелы» и «чудовища», капризный тиран и благотворитель.

4. Исполнительская манера кастратов формировалась под воздействием итальянской карнавально-маскарадной традиции эпохи, и включала типизацию, аффектацию, импровизацию, декоративность, орнаментацию.

5. Интерес к музыке эпохи барокко, в том числе и к искусству кастратов, обусловлен в большой степени совпадением некоторых культурных установок барокко и постмодерна: игровое начало, маскарадность, эклектика, декоративность, условность;

6. Современные контратенора – это не столько реконструкция кастратного пения, сколько имитация одного, ибо воспроизвести его в полной мере невозможно в силу физиологических и технологических причин.

Научно-практическая значимость исследования: Материалы исследования расширяют и углубляют наши представления об истории культуры и способствуют ее адекватной и объективной реконструкции. В условиях растущего интереса к барочной культуре данное исследование помогает установить как связь, так и различие между певцами-кастратами и контратенорами, прояснить роль и статус контратеноров. Результаты могут быть также использованы при подготовке научно-исследовательских и культурно-просветительских проектов. Материалы диссертации и выводы могут быть использованы для составления учебных программ, пособий и курсов лекций по таким дисциплинам как «теория и история культуры», «история оперы», «социология искусства», в вокальной педагогике.

Апробация работы. Материалы диссертационного исследования использованы в докладе «Гендерная роль певца-кастрата: жизнь и игра» на международной научной конференции «Метафизика искусства – 7»/«Российский гендерный порядок: искусство, литература, массовая культура» (Санкт-Петербург, 2010). Основные положения диссертации были обсуждены на теоретических семинарах аспирантов и докторантов кафедры культурологии философского факультета СПбГУ. Результаты были использованы в практической работе автора в Марийском Государственном театре оперы и балета им. Э.Сапаева (г. Йошкар-Ола); в оперных студиях Московского Государственного Университета Культуры и Искусств и Нижегородской Государственной Консерватории (академии) им. М. И. Глинки; в Санкт-Петербургском театре оперы и балета (Большом зале Консерватории) им. Римского-Корсакова, в Санкт-Петербургском театре оперы и балета имени М.П.Мусоргского. Материалы исследования были включены в курсы лекций «Менеджмент культуры» (СПбГУ, 2007 - 2011), «Франция: ее культура и язык» (СПбГУ 2010 - 2011). По теме диссертации было сделано 4 публикации общим объемом 2,5 печатных листа. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры культурологии философского факультета 12.10.2010 г.

Структура и объем диссертации. По своей структуре диссертация состоит из введения, трех глав, включающих 8 параграфов, заключения, библиографического списка использованной литературы (наименований - 242, в том числе на иностранных языках - 56). Общий объем диссертации 149 стр.

2. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении дается обоснование актуальности темы, раскрывается степень ее научной разработки, определяются предмет, цели и задачи, изложены методологические основания диссертации, результаты исследования и научная новизна.

В первой главе «Кастраты в опере» выявляется значение певцов-кастратов в становлении оперы и вокального искусства.

В первом параграфе «Искусство кастратов в контексте художественных и эстетических установок XVII – XVIII веков» анализируются идеи, определявшие художественный облик XVII – XVIII веков, а также их влияние на формирование и широкое распространение феномена кастратного пения.

Идея искусственности, доминировавшая в художественных стилях XVII – XVIII веках – в барокко и классицизме, – оказывается существенно-важной для объяснения этого феномена. Эта идея выразилась не только в искусстве, но и в самом стиле жизни того времени, в манерах, в

моде, в быту. Естественность отождествлялась с дикостью и невежеством. Целью же художественного творчества было стремление не столько подражать природе, сколько *исправлять* ее, стремиться *превзойти* её. Искусственность была самым существенным признаком певцов-кастратов и с физиологической, и с вокальной точек зрения. Кроме искусственного голосового аппарата, соединявшего преимущества трёх типов голосов – детского, мужского и женского, кастраты овладели искусственной трехрегистровой манерой пения – одной из важных предпосылок бельканто. Подлинное владение искусственной трехрегистровой манерой пения означало абсолютное естественное звучание голоса во всех трех регистрах – грудного, головного и фальцетного («*Voce di petto* – полный голос, который возникает при напоре из груди и является самым звучным и выразительным. *Voce di testa* возникает скорее в горле, чем в груди, и способен к большей подвижности, *falsetto* – искусственный голос, который полностью формируется в горле и имеет наибольшую подвижность, но не имеет опоры»¹) и в переходах из одного регистра в другой.

Идея *художественного совершенства*, проявлявшаяся в стремлении к полнейшему мастерству, особенно в области технического умения художника, имеет также непосредственное отношение к искусству кастратов: постоянное совершенствование своего голоса, дыхания, певческой техники было смыслом их существования. За годы учебы – 6-10 лет, проведенных в учебном заведении закрытого типа (самыми известными из них были неаполитанские консерватории) в аскетических, близким к монастырским, условиях, – ученики-кастраты приобретали универсальное музыкальное образование: теоретические музыкальные дисциплины они изучали на уровне композиторов, игру на инструментах – на уровне музыкантов-инструменталистов. Из гуманитарных дисциплин большое значение отводилось изучению риторики, имеющей в то время тесную связь с теорией музыки. По выходе из консерватории кастраты олицетворяли собой эталон музыканта-универсала. Учителя пения, многие из которых сами были кастратами, отличались исключительным знанием способностей и пределов возможностей голосового аппарата человека. Благодаря кастратам значительно расширился в течение XVII - XVIII веков диапазон вокальных партий. Композиторы, видя возможности кастратов, требовали от них еще больших результатов, добавляя в произведениях новые верхние и нижние ноты. Диапазон

¹ Tosi P. F. *Opinions sur les chanteurs anciens et modernes ou Observations sur le chant figure*. Paris, 1874/ repr. 1990

наиболее выдающихся певцов был более двух октав, у некоторых доходил почти до трех (например, у Фаринелли).

Очень большое значение в стиле барокко имела *фантазия*. Ценились необычные, неправдоподобные, странные образы. Барочная установка на фантазию художника ярко проявлялась в импровизации – наиболее характерной черте искусства кастратов. Наибольший простор для импровизации предоставляла певцам трехчастная ария (форма *da capo*), где за темой А следовала тема В, затем повторялась с вариациями тема А. Здесь можно было продемонстрировать мастерство так называемого орнаментального пения, в котором кастраты были непревзойденными виртуозами. Большую роль играла фантазия в создании сценических образов кастратов. Художественные вкусы эпохи были, с сегодняшней точки зрения, весьма эксцентричны: приветствовались всевозможные переодевания и превращения, исполнение мужчинами женских ролей, и наоборот, женщинами – мужских. Необычное, неправдоподобное было отличительной чертой оперного спектакля того времени. Стремление к необыкновенному объясняет и пристрастие к высоким голосам – мужским и женским сопрано, способным исполнить сложнейшие бравурные пассажи, трели, апподжиатуры.

Не в меньшей степени для искусства XVII-XVIII веков характерно стремление к *типизации, обобщению*. Большое влияние на развитие этой тенденции оказало изучение искусства риторики. Характерные для XVII-XVIII веков тенденции сильного эмоционального выражения выкристаллизовали из риторики *теорию аффектов*, которая нашла выражение в типизации оперных арий. От конкретного аффекта зависели различные динамические, темповые, артикуляционные и орнаментальные детали исполнения. В импровизированных каденциях, считавшихся обязательными, исполнитель, не имеющий вкуса и знаний, мог легко уйти в диссонирующую тональность или допустить другие серьезные ошибки, например, использовать орнаментальные средства, не соответствующие типу арии. Певцы-кастраты не только владели всеми тонкостями вокальной техники, но обладали обширными познаниями в музыкальной теории и риторике, что создавало их преимущество перед другими певцами и певицами, не прошедшими подобной школы.

Художественная задача, общая для всех барочных произведений – *ошеломить и удивить*, – имела в артистических карьерах певцов-кастратов также немаловажное значение. В сценических представлениях того времени довольно частым явлением были соревнования: соревнования певцов или певиц друг с другом, или с инструментами оркестра. Одно такое состязание, состоявшееся в 1722 году, описывает Ч.Берни: «После того, как каждый усилил по одной ноте, тем показывая мощь своих легких и ища одолеть другого силой и блеском, им пришлось вме-

сте исполнить крещендо и трель в терциях, и это длилось так долго, что оба казались изнеможенными. 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 ему просто в забаву, вдруг не переводя дыхания и с новою мощью не только усилил и украсил трелью все ту же ноту, но и еще добавил к ней весьма скорые и весьма сложные разделения, коим лишь рукоплескания положили предел».²

Во втором параграфе «Место кастратов в ранней итальянской опере» исследуются исторические предпосылки появления певцов-кастратов, а также их влияние на те тенденции, которые способствовали распространению итальянской оперы по всей Европе.

История певцов-кастратов в Европе связана с христианской традицией, касающейся запрещения пения женщин в церкви. Слова «mulier taceat in ecclesia» - «женщина в храме молчит» - приписывают апостолу Павлу. Вплоть до XVII века высокие партии в церковном хоре исполнялись либо фальцетом, либо мальчиками. С распространением стиля а саpella с середины XV века, к певцам стали предъявляться большие требования, касающиеся диапазона и виртуозного мастерства. Об использовании кастратов в римско-католической церкви стало известно уже в середине XVI века. Они пели в Португалии в период царствования дона Себастьяна (1557-1578 гг.), в мюнхенской капелле Орlando Лассо. Появление в начале XVII века большого количества певцов-кастратов означало официальное признание самого факта их существования. Рожденный на рубеже XVI и XVII веков новый музыкальный жанр – опера (называемая тогда *dramma per musica*), оказался с самого начала и на долгое время связан с певцами-кастратами. Кастраты выступали уже в «Эвридике» Пери (1600 г.), затем в «Орфее» Монтеверди (1607 г.), и далее без них не обходился ни один оперный спектакль. Больше всего партий на долю кастратов приходилось в самых ранних операх – римских и венецианских. Повсюду в Италии и Европе кастраты были, главным образом, исполнителями главных ролей – героев, царей, полководцев и пр. В Риме они специализировались еще и на женских ролях. Многие певцы, сыграв несколько женских ролей, уезжали за границу или в другие города Италии, сразу меняя амплуа. Начинающие певцы-кастраты всегда могли рассчитывать на место в римских театрах, чтобы *far da donna* – «работать даму». В таких римских операх как «Цепь Адониса» Д.Мадзокки (1626), явственно присутствовали гедонистические черты,

² Ch. Burney. Cite dans Blanchard et Cande. Dieux et Divas de l'opera. Paris, 1922. P.170

развившиеся затем в венецианской опере, и достигшие апогея в неаполитанской. Эти черты проявились в развитых ариозных формах, в том, что музыка приобретала не столько драматическое, сколько декоративное значение. Здесь присутствовала связь с распространением так называемого «орнаментального» (или «цветистого») пения, мастерами которого были певцы-кастраты. Необходимо отметить взаимное влияние композиторского и исполнительского искусства. Стремление к совершенному мастерству в технике пения, свойственное певцам-кастратам, их новые достижения подталкивали композиторов к созданию все более сложных и совершенных музыкальных номеров. Театральная публика, в свою очередь, требовала от композиторов больше арий. В этом нельзя не заметить тенденции к демократизации оперы.

В венецианской опере эта тенденция многократно возросла: опера приобрела здесь настоящий массовый характер. От вкусов оперной аудитории существенно зависел характер репертуара. Соседство «высокого» и «низкого» жанров, наметившееся в римской опере, приобрело в венецианской опере значительно больший масштаб. Одновременно развивается тенденция углубления в мир лично-лирических чувств человека (особенно это отмечается в операх М. А. Чести). Тип неаполитанской оперы-сериа, возникший к концу XVII века, стал итогом столетнего развития итальянской оперы. Углубление в мир человеческих чувств, сконцентрированное исключительно в ариях, достигло в ней апогея. Сольное пение в неаполитанской опере превратилось в самоценность, почти полностью нивелировав как сюжет, так и драматическую игру. Так, например, знакомство с партитурой оперы «Эраклеа» А.Скарлатти (либретто С.Стампиля, Неаполь, 1700) показывает, что сольное пение господствует в ней полностью: в трех актах содержится 48 арий, 8 дуэтов, 1 квартет, 1 заключительный ансамбль. Из девяти действующих лиц только у одного - теноровая партия. Все остальные мужские партии исполнялись высокими голосами (сопрано). Это означает, что в них выступали певцы-кастраты или женщины. В соответствии со значением персонажа на долю каждого артиста приходилось то или иное количество арий. Главным событием оперы являлась ария, в ней раскрывались все достоинства итальянской музыки – мелодичной, образной, эмоциональной. Певцы-кастраты были сотворцами этой музыки, как мастера виртуозных импровизаций, и как первооткрыватели вокальных возможностей человеческого голоса, стимулировавших композиторов на создание еще более выразительной музыки. Достоинства этой музыки были настолько высоки, что тип оперы-сериа, при всей его драматургической «рыхлости», быстро распространился по Европе и стал главным экспортным продуктом Италии того времени. Итальянские певцы-кастраты были

почти синонимами итальянской оперы и главными ее исполнителями в Германии, Австрии, Англии, России и т.д.

В третьем параграфе *«Кастраты и противостояние французской и итальянской оперы»* выявляются причины культурного противостояния между Францией и Италией, имевшего место в XVII – XVIII веках, устанавливается их связь с ведущими художественными стилями эпохи – классицизмом и барокко, и выявляется та роль, которую в этом противостоянии играли певцы-кастраты.

Итальянская опера стала образцом в процессе формирования национальных оперных школ Англии, Германии, Франции, Австрии и других стран. Однако, из всех европейских стран лишь Франция создала свой собственный оперный стиль, легко опознаваемый, определенный, отличный от итальянского. Французская опера возникла в последней трети XVII столетия, в пору установившейся во Франции абсолютной монархии, когда культуре и искусству придавался большой государственный смысл. Стремление власти к регламентации всех видов общественной и художественной деятельности нашло выражение в стиле классицизма, широко распространившегося в те годы во французской культуре. Идея разума, лежащая в основе классицизма, в XVII – XVIII веках была неотделима от идеи абсолютистского государства, которое в то время выступало как «всеобщий разум». Классицизм репрезентировал в искусстве абсолютную монархию и противоборствовал активно сосуществующему с ним искусству барокко, проникнутому осознанием всеобщего разлада. Стиль барокко был тесно связан с итальянским искусством XVII – XVIII веков. Его пестрое многообразие, антиномичность, приподнятость над обыденной реальностью соответствовали «пестроту» и раздробленности итальянского государства, переживавшего в ту пору глубокий политический и экономический кризис. В общей картине европейской культуры XVII – XVIII веков барокко и классицизм дополняли друг друга, но взаимопроникновения двух стилей не произошло.

Большое значение для формирования облика национальной французской оперы имела деятельность придворного композитора Ж.. Б. Люлли. Люлли (хотя и был итальянцем по происхождению) целенаправленно ставил задачу создать сугубо национальный образец оперы, ничем не сходный с итальянским. В основу этого образца он положил традиции, рожденные на французской почве: классицистическую трагедию, французский придворный балет, камерные вокальные формы. Люлли является характерным законодателем классицизма в области оперы – подобно драматургам Корнелию и Расину. Оперный речитатив в его произведениях опирался на сценическую декламацию, широко используемую в то время в драматическом театре, и стал образцом французской оперной речитации. Вокальные партии представляют собой небольшие

ариозные эпизоды, которые выделяются из общей декламации большей мелодичностью и замкнутостью. В отличие от итальянских арий они не виртуозны. Мелодия у Люлли идет за текстом, с большой точностью и силой передавая смысл каждой строки, каждого восклицания, но не дает собственно музыкально-психологического обобщения. Если итальянская ария может быть исполнена вне театра, переложена для инструмента, ее эмоциональный смысл понятен и без слов, то оперная декламация Люлли без слов немыслима, и вне театра очень проигрывает. Итальянцы весьма критично отзывались о французской опере. Им не доставало того мелодического богатства, за которое они любили свою отечественную оперу. Французы, в свою очередь, не хотели признавать первенства итальянской оперы и во что бы то ни стало стремились оградиться от итальянского влияния.

Одной из существенных причин неприятия французами итальянской оперы были певцы-кастраты. В своем подавляющем большинстве – от простолюдинов до придворных – французы выражали к кастратам откровенную антипатию. Сам факт кастрации вызывал у них возмущение. Так, Жан Жак Руссо проклинал варваров, «решившихся подвергнуть собственных детей операции единственно ради удовольствия жестокой и сладострастной толпы, имеющей наглость развлекаться пением сих несчастных».³ На фоне огульного отрицания любых достоинств пения кастратов, существовала все-таки прослойка общества, где пение кастратов весьма ценилось. Это была королевская семья и некоторое количество их приближенных. Интересно отметить факт, что французы часто изменяли свое отношение к пению кастратов в том случае, когда попадали в Италию, и слушали их в их родной среде. Тем не менее в течение всего XVIII века итальянские певцы-кастраты (кроме тех исключений, когда самых знаменитых из них приглашали венценосные особы) не появлялись во Франции. В своем упорном неприятии итальянских виртуозов французы не смогли отделить самих певцов от исполняемых ими произведений, от их вокального искусства. Если профессиональный уровень кастратов вынуждал прочих итальянских (и не только итальянских) певцов и певиц совершенствовать свое певческое мастерство, то французские певцы такого ориентира были лишены. В результате французская манера пения у многих европейцев вызывала серьезные нарекания. Неприятие кастратов лежало в основе культурного противостояния, о существовании которого в известной степени можно говорить, поскольку, отвергая кастратов, французская музыкальная культура отвергала итальянскую музыкальную культуру в целом: все

³ J.-J. Rousseau. Dictionnaire de musique. Voir: Castrato.

достижения итальянских композиторов, развитые музыкальные формы оперных произведений, достижения вокальной школы так или иначе были связаны с певцами-кастрами. Безусловно, некоторые итальянские влияния все-таки проникали во Францию, и это выливалось в конфликтные ситуации уже на самой французской почве то в виде так называемой «распри шутов», которая в 1752 году разделила Париж на две враждующие партии сторонников и противников итальянских влияний, то в конфликте «глюкистов» и «пиччинистов» в 1776 году и пр.

Во 2-й главе «Кастраты в обществе» выявляется место кастратов в современном им обществе, прослеживается их связь со значимыми социо-культурными явлениями эпохи.

В первом параграфе «Метаморфозы социальных ролей кастратов» анализируется социальный статус певцов-кастратов, исследуются гендерные аспекты их социальных ролей и «мифологизированные» социальные роли кастратов.

Распространение в Италии практики кастрации стало массовым явлением уже в первой половине XVII века и продолжалось почти до конца XVIII века. Подавляющее большинство итальянского общества – бедные крестьяне и городские жители, оказавшиеся за гранью нищеты, – было той средой, в которой кастрация одного из детей представлялась спасением для всей семьи. «Среди этих несчастных обычаев продавать в музыкальное рабство любого ребенка мужского пола, у которого проявлялись хотя бы малейшие музыкальные способности или задатки хорошего голоса, был так же распространен, как обычай продавать детей для работы в шахтах или трубочистами в бедных семьях индустриальной Англии. Впрочем, в каждом случае ситуация складывалась по-своему: одни родители продавали своих детей учителям или в музыкальные учреждения, а другие сами ухитрялись наскрести достаточно средств, чтобы нанять сыну хорошего учителя пения. Родители считали такое вложение денег весьма надежным, так как были уверены, что именно их ребенок станет самым лучшим и известным певцом и обеспечит им безбедное существование в старости – хотя трудно понять, на каком основании они ждали от него благодарности». В связи с угрозой отлучения от церкви операции проводились «подпольно», без надлежащей анестезии, часто в антигигиенических условиях. Это приводило к тому, что смертность в результате кастрации достигала 80 %. Операция (при условии, что мальчик оставался жив после нее) не давала гарантий на обретение несравненного голоса. Голоса у кастратов иногда становились вообще непригодными для пения. Кастраты лишались возможности

⁴ Э. Хэриот. Кастраты в опере. М., 2001. С. 42

иметь детей; не только голос, но и весь организм кастрата претерпевал физиологические изменения: почти полностью отсутствовал на теле волосяной покров, нередко тело кастрата приобретало женственные формы - отсутствие тестостерона приводило к чрезмерной активности женских гормонов, к развитию тучности, часто к огромному росту; у многих из них развивался депрессивный психоз.

Социальное положение кастрата было во многом предопределено. В исторически сложившихся общественных взаимоотношениях существовала определенная дискриминация по отношению к кастратам. Годы учебы в консерватории были в то же время годами уяснения ими собственной роли в обществе. Это была, несмотря на все старания учителей и начальников консерватории, роль *изгоя*. Привилегированная группа учеников-кастратов была «кастой отверженных». У юных кастратов, если они не впадали в малодушие и не сбегали из учебного заведения, и не желали смириться с пожизненной ролью *изгоя*, был один выход – добиться совершенства и успеха. Таким образом, неудачи и невзгоды детского и подросткового возраста способствовали «закалке» их воли, служили стимулом к бесконечному совершенствованию на протяжении всей жизни. Оказавшись на вершине славы, певцы-кастраты, несомненно, получали своего рода «компенсацию» за причиненный им физический ущерб, за сложные условия выживания, в которые они были поставлены в годы учебы, за многолетний ученический труд.

Та гендерная роль, на которую общество обрекло кастрата – роль «не-мужа», «не-отца», «не-главы семейства», «не-мужчины с определенным набором мускулистых характеристик», роль *аномального, женоподобного, слабого* существа, - в случае успешной карьеры хоть и не упразднялась, но «уходила в тень», заслонялась положительными, престижными социальными ролями: ролью *любимца общества*, уверенного, признанного *мастера своего дела*. В условиях оперного театра того времени (особенно римского) отрицательная гендерная роль кастрата оборачивалась для него своей выгодной стороной: в исполнении женских ролей кастраты были непревзойденными артистами. Таким образом, в социальном статусе кастратов происходила метаморфоза социальных ролей: *изгой* становился *кумиром*. Однако вторая роль не вытесняла полностью первую. Скорее здесь можно констатировать амбивалентность восприятия кастрата: он был и тем и другим в зависимости от ситуации. Такой двойственный статус кастратов демонстрируется, в частности, табуированием самого слова «кастрат». Их называли «*musicо*» или «*virtuoso*», еще распространеннее были определения «*примьер*» (*primo uomo*) и «сопранист». Слово «*castrato*» использовалось крайне редко.

Еще одна пара амбивалентных значений связана со своего рода «мифологизацией» социальных ролей кастратов и их метаморфозами. Эти «мифы» связаны с закрепившимися в сознании их современников ассоциативными связями, которые отразились в постоянных эпитетах, прилагаемых к кастратам – *«ангел»* и *«чудовище»*. Впечатление, которое производил в слушателях этот голос, было одновременно и возвышенным и чувственным. Не только голоса, но и сама внешность молодых кастратов рождала в сознании современников образ ангела. Однако та же ангельская внешность и, главным образом, тот же голос способны были произвести настолько сильное *чувственное* впечатление, что порождали иногда что-то вроде приступов «массовой истерии», доводя до экстаза публику. Р.Барт в своей книге *«S/Z»*, посвященной анализу балзаковского рассказа «Сарразин», пытается раскрыть эту загадку голоса кастрата и приходит к выводу о его эротической природе. Возможно, эпитет «чудовище», такой же стойкий в отношении к кастратам, как и эпитет «ангел», возник именно благодаря возникавшей в их выступлениях некоторой сексуально-эротической агрессии. Во всяком случае, пара амбивалентных значений «ангел» - «чудовище» имеет связь с сексуальной амбивалентностью кастратов: в них присутствовало и мужское, и женское начало, и в то же время они могли производить впечатление бесполого (а скрытые на клиросе в церкви – и бесплотных) существ.

Ангел и чудовище были стойкими образными константами, сформированными восприятием кастратов современниками, в то же время они способствовали укреплению их реальной социальной роли – роли *кумира публики*. Оперные соллисты были в центре внимания общества, их вокальное мастерство и красота голосов были самой горячо обсуждаемой темой светских разговоров. Вокруг певцов-кастратов собирались группы поклонников. Многие итальянские вельможи, например, герцоги Пармский и Моденский, оказывали поддержку оперным певцам. Королева Кристина была признанной патронессой певцов и певиц. Она прославилась своими ссорами с другими меценатами – в частности, с герцогиней Савойской, обе дамы переманивали друг у друга артистов.

Вместе с социальной ролью *кумира публики* в ряде случаев соседствовала социальная роль *капризного тирана*. Подобные сочетания стали постепенно поведенческими стереотипами *«оперных див»* - явления, сопровождающего оперу на всем протяжении ее существования. В этих же поведенческих стереотипах угадываются черты, свойственные современной массовой поп-культуре и ее «звездам». С ролью *кумира публики* соседствовала еще одна социальная роль – роль *благотворителя*. Как правило, все кастраты, достигшие большого успеха, имели значительное денежное состояние и считали своим долгом благотворитель-

ную помощь нуждающимся: на их деньги устраивались благотворительные концерты, поддерживались вдовы и сироты, строились часовни и т.д.

Во втором параграфе «Кастраты и карнавалыно-маскарадная традиция» прослеживается влияние карнавалыно-маскарадной традиции на исполнительский стиль кастратов, на идейно-художественный облик ранней оперы (в совокупности его постановочной и зрительской сторон).

Все театралыно-зрелищные формы XVII – XVIII веков были так или иначе связаны с карнавалыно-маскарадной традицией. Это было обусловлено тем, что и оперные сезоны, и представления комедии дель арте приходились на то время годового цикла, когда церковью были разрешены и приветствовались развлечения (от Рождества до начала Великого Поста). В это же время проводились народные празднества, включающие традиционные карнавалы. Маска – обязательный атрибут карнавала – в разных качествах присутствовала во всех этих театралыно-зрелищных формах. Маски комедии дель арте, площадного театра, рожденного в недрах карнавала, унаследовали многие функции карнавалыных масок: гротеск, шутовство, пародию, сатиру, прозвище вместо имени. Прозвища-маски комедии дель арте (Панталоне, Бригелла, Арлекин, Тарталья, Леллио и т. д.) – постоянные персонажи, переходящие из одной комедии в другую. Каждая из масок – воплощение одной, раз и навсегда зафиксированной страсти: влюбленный, скупой, трус, хвостун, хитроумный, ленивый, тщеславный и т.д. Здесь налицо ориентация на *типическое* – тенденция, характерная для искусства XVII – XVIII веков. С точки зрения теории аффектов того времени (И.Маттезон, Ф.Марпург) маска комедии дель арте – это не что иное, как зафиксированный *аффект*. Стремление к типическому исключает индивидуализацию образа, детальную психологическую мотивировку поступков персонажа, напротив, оно собирает воедино, укрупняет те черты образа, которые наиболее ярко выражают присущую ему страсть – аффект. Именно такой подход порождал гротеск, лежащий в основе комедии дель арте. Из традиций карнавалыного шутовства в комедию дель арте пришла *импровизация* – как способ актерской игры на основе схематичного сценария (не пьесы!).

Та же установка на типическое присутствовала и в опере данного периода. Хотя драматическая игра в опере не имела такого значения, как в комедии дель арте, и поэтому оперные персонажи не могут быть названы масками, *установка на типическое* нашла в опере воплощение в типах арий. Каждый тип арии мог служить выражением узкого круга *аффектов*. Каждая конкретная ария выражала один аффект или два взаимосвязанных (например, ревность и порыв к мести). От искусства

оперного певца зависело, насколько полным было донесение смысла и аффекта, заключенного в арии. *Импровизация* в искусстве оперного певца была так же не менее важна, чем в искусстве актеров площадного театра. Если в комедии дель арте импровизация происходила на основе сценария, то в опере такой основой служил нотный текст арии, к которой певец добавлял импровизированные каденции. *Гротеск* в комедии дель арте был важным элементом стиля актерской игры, художественной образности, основанной на фантазии, смехе, гиперболе. К творчеству певцов-кастратов понятие гротеска приложимо в первоначальном значении этого термина (от итальянского *grottesco*): «причудливый орнамент». Яркая фантазия и виртуозное мастерство, особое обаяние и заразительность их в передаче аффекта были связаны с их непревзойденным искусством «*орнаментального пения*». Таким образом, влияние карнавально-маскарадной традиции присутствовало в самом исполнительском стиле певцов-кастратов, и касалось вопросов типизации, передачи аффектов, импровизации, орнаментации.

Карнавально-маскарадная традиция присутствовала во всем идейно-художественном облике ранней оперы: в *праздничной приподнятости над реальной обыденностью*, выражавшейся в подчеркнутых нереалистических сюжетах, далеких от повседневных проблем, - сказочных, мифологических, условно-исторических; в нарядной, пышной сценографии – в декорациях, костюмах, в оперных эффектах; в неординарных персонажах – героях, царях, полководцах, волшебниках, богах и т.д.; наконец, в необыкновенных голосах оперных исполнителей – певцов-кастратов. Из карнавальной стихии пришли в оперу всевозможные *иллюзии*, начиная с особых «оперных чудес», и заканчивая переодеваниями и превращениями: кастраты играли женщин, певицы-травести играли мужчин. На превращениях и разоблачениях построены многие оперные сюжеты. Карнавально-маскарадная традиция влияла не только на облик самой оперы, но и на весь спектакль, включающий исполнительский и зрительский аспекты, на саму суть жанра барочной оперы. Карнавальный гротеск создавал здесь особую «двумерность» (М.Бахтин), представал в самом широком употреблении: в причудливом сочетании фантастического и реального (зрители и маски на них), прекрасного и безобразного (музыка на сцене - и, например, странный обычай плевать и бросать объедки из лож в партер в венецианских театрах), трагического и комического (в оперу на трагический сюжет нередко вставлялись интермедии комического содержания), в разрушении общепринятых предрассудков и условностей сословной иерархии, в демонстративном антиаскетизме, в реабилитации плоти, земной жизни.

Карнавально-маскарадное отношение к миру, связанное с отрицанием однозначности, нарушением естественных границ, как нельзя бо-

лее соответствовала самой сущности феномена кастратов, которая проявлялась в различных вариантах их амбивалентности: «мужское» - «женское», «искусственное» - «естественное», «изгой» - «царь, кумир», «ангел» - «чудовище». Даже карнавальные прозвища вместо имени нашли отражение в обычае кастратов принимать сценическое имя. Собственно, вся культура барокко, пронизанная антиномичностью осознания бытия, была связана с карнавально-маскарадной традицией. По наблюдению М. Бахтина, мотив маски в истории европейской культуры время от времени актуализируется, и это связано всегда с большими политическими и социальными переменами, с кризисами сознания. Так, например, маскарады и маски были очень популярны в Петербурге в период между революциями 1905 и 1917 годов. Закат стиля барокко и карнавально-маскарадной традиции, а также и сущностно связанного с ними искусства кастратов, свидетельствовал об их идейной связи с ушедшим историческим периодом, о сдвигах в общественном сознании, о приходе новых художественных идей, отражавших новые социо-культурные реалии.

В третьем параграфе «Завершение эпохи кастратов в опере» анализируются изменения, произошедшие в художественной практике рубежа XVIII и XIX вв. и приведшие к исчезновению певцов-кастратов с оперных подмостков.

Многие кастраты – Фаринелли, Каффарелли, Джицциелло, достигнув виртуозного, почти «акробатического» совершенства в вокальной технике, впоследствии стремились к более естественному выражению чувств в пении, меняли манеру исполнения. Следующее за ними поколение кастратов второй половины XVIII века - Гваданьи, Паккьяротти, Тендуччи, Рубинелли, Рауццини и Кресцентини, - не отказываясь от орнаментальности и виртуозности, еще больше ценили подлинное понимание роли, умеренность и выразительность. Эти же идеи легли в основу оперной реформы Глюка, которая в конце XVIII века стала одной из причин, положивших конец эпохе кастратов. Цель преобразований Глюка была в том, чтобы вернуть поэзии ее выразительную силу. Главным достижением композитора явилось подчинение всех компонентов оперного спектакля единому замыслу. Хотя роль Орфея в опере «Орфей и Эвридика» Глюка, как и прежде, предназначалась для мужского сопрано (ее исполнял Г.Гваданьи), в его операх (как и в оперных произведениях его последователей) отсутствовала трехчастная ария и колоратура, не допускалось никаких украшений, уводящих от основного действия, что не позволяло певцам неаполитанской школы показать себя в выгодном свете.

Другая причина ухода кастратов была так же связана с внутренней логикой эволюции музыкально-театрального жанра. Комическая

опера, появившаяся в Риме еще в середине XVII века, долгое время не претендовала на большую сцену и была достоянием маленьких *teatrini* («театриков») и множества бродячих трупп. В то время как тенденция к обобщающему и типическому была ведущей, определяющей облик всего европейского театрално-музыкального искусства, в комической опере постепенно набирала силу другая тенденция, противоположная ей: стремление к индивидуализации характеров, к естественности, к бытовым реалистическим сюжетам. Постановка комической оперы не требовала больших затрат, для нее нужны были не виртуозные профессионалы вокального искусства, а, скорее, разносторонние актеры, которые могли играть как положительных героев, так и комических персонажей. Итальянская комическая опера быстро распространилась по Европе; во многих странах стали появляться многочисленные ее национальные варианты: зингшпиль в Германии, балладная опера в Англии, сарсуэла в Испании. Наиболее значительным явлением в этом ряду была французская комическая опера, оказавшая обратное влияние на итальянскую школу. К концу XVIII века термин «комическая опера» (*opéra comique*) стал обозначать любое произведение, в котором были разговорные диалоги, независимо от серьезности сюжета. Многие кастраты, среди них Маркези, Гваданы, Веллутти, приветствовали возможность играть роли, более близкие к повседневной жизни, чем Александр Великий или Орфей, и всячески поддерживали новые направления. Тем самым кастраты сами способствовали тем тенденциям, которые вскоре сделали их ненужными. Для реалистических персонажей больше подходили естественные голоса теноров и баритонов, чем мужские сопрано.

Непримиримые противники кастратов – французские философы и энциклопедисты – были проводниками идей просвещения и охотно обращались к теме кастратов, избирая «мишенью» самую практику кастрации. Нападки энциклопедистов возымели свое действие на общественное мнение, и церковь вынуждена была на них отреагировать: булла Бенедикта Четырнадцатого (1740-1758 гг.) была, по существу, запретом кастрации. Такая мера не замедлила сказаться на состоянии неаполитанских консерваторий: к концу XVIII века они пришли в полный упадок. Следующий шаг в отношении кастратов сделал папа Клемент Четырнадцатый (1769 – 1775 гг.). Он позволил женщинам петь в церквях партии сопрано и допустил их на сцену в городах папской области. На уход кастратов не в последнюю очередь воздействовали и политические события того времени. Французская буржуазная революция и ее идеи, распространившиеся по европейскому континенту вместе с армиями Наполеона Бонапарта, нанесли ощутимый удар по старым вокальным традициям, ассоциируемым со старым монархическим режимом. В 1806 году по приказу Наполеона Жозеф Бонапарт, бывший тогда королем Неапо-

ля, запретил кастрировать мальчиков ради их последующего обучения в музыкальных школах и консерваториях. В 1814 году Франциск Первый, король Ломбардии и Венеции, запретил кастратам появляться на сцене. Последними кастратами, успевшими сделать блестящую карьеру, были Джироламо Кресцентини и Джованни Баттиста Веллутти. Творческий расцвет Веллутти пришелся на период с 1810 по 1830 год, когда он казался уже «дикиной, пусть и блистательной – неким удивительным пережитком вышедшего из обихода искусства».⁵ Россини, особенно ценивший заслуги кастратов в искусстве бельканто, предложил Веллутти главную партию в своей новой опере, но вскоре отказался от этой идеи: виртуозное по сути и подвластное капризу одаренного певца, искусство кастратов в начале XIX века оказалось неприемлемо.

Третья глава «Реценции эпохи кастратов в современной культуре» посвящена исследованию опыта реактуализации культурных форм прошлого, связанных с искусством кастратов, в современной художественной практике.

В первом параграфе «**Возрождение барочной оперы**» анализируются примеры реконструкции стилистики барочной оперы в современных условиях, исследуются причины возрастающего интереса к барочной музыке вообще, к барочному вокалу – в частности.

Первыми барочными операми, поставленными в XX веке, были «Орфей» Монтеверди (в 1905 году во Франции, в 1910 и 1923 годах в Италии) и «Роделинда» Генделя (в 1920 году в Германии). И эти, и последующие оперные постановки, вплоть до 70-х годов XX века, оказались в стороне от движения аутентизма, так как интерпретаторы барочных опер воспринимали их а priori как произведения, лишенные целостности, в которых ценна была музыкальная, мелодическая сторона, драматургическая же сторона была ущербной, требовавшей значительных переделок. Постановщики вырезали все «лишнее», все, что с их точки зрения затормаживало действие и ослабляло интерес публики.

Изъятие из текста опер целых арий, отдельных кусков, их перестановки не противоречили барочной практике, но сокращение и видоизменение монументальной формы арии да саро влекло за собой совершенное искажение звукового облика произведения. Итальянские либретто переводились на другие языки, при этом терялась не только поэтика произведения, но и искажался смысл. Интерпретаторы делали инструментовку, которая часто отсутствовала у барочных авторов, или перепеивали оркестр, рассчитанный на современный симфонический или камерный оркестр. Обязательному перераспределению подверга-

⁵ П. Барбье. История кастратов. СПб, 2006. С. 273

лись певческие голоса: партии, предназначенные для певцов-кастратов или певцов-травести, перепоручали тенорам, басам и баритонам. Барочную оперу «подгоняли» под классико-романтический образец и исполняли в полном соответствии с этим образцом. В результате «Монтеверди и его современник Кавалли начинали звучать подобно Пуччини, а Гендель почти превращался в Вагнера.»⁶

Возможность аутентичного подхода к барочной опере возникла тогда, когда режиссерское мышление вышло за рамки реалистически-психологического подхода, доминировавшего в театре XX века, и открыло в стилистической условности ранней оперы широкие возможности для эксперимента. Поскольку откровенная театральность, зрелищность, символическая и аллегорическая условность присущи барочной опере от ее рождения, связаны с ней генетически, театральные режиссеры стали привлекать идею поставить барочную оперу с максимальной исторической достоверностью. С этого момента (70-е годы) встает вопрос аутентичности для исполнителей-вокалистов. Проблема аутентичности певческих голосов в барочной опере остается актуальной и не может быть исчерпана: кастратов больше нет, существующие певцы и певицы воспитаны совершенно иной вокальной школой, голоса контра-теноров являются имитацией кастратного пения, они не могут заменить их в принципе, так как обладают другой физиологией.

В режиссерском прочтении современных постановок барочных опер прослеживаются два подхода. Условно их можно обозначить как «аутентичный» и «авангардный». Аутентичный подход подразумевает попытку воссоздать стилистику театра соответствующей эпохи, его можно назвать «музейным». К удачным постановкам этого направления относится спектакль «Атис» Люлли в точно воспроизведенных декорациях и костюмах XVII века (Париж, Опера-Комик, 1987, реж. Ж.-М. Вийежье); «Орфей», «Коронация Поппеи» Монтеверди в постановках Цюрихской Оперы 1978 и 1979 годов (реж. Ж.П. Поннель); «Кадм и Гермiona» Ж. Б. Люлли (реж. Б. Лазар, Опера Комик и Центр барочной музыки Версаля, 2008 г.). В «музейных» постановках присутствует ностальгическое любование прошлым и одновременно аналитический взгляд на это прошлое. К такому подходу располагает сам материал барочной оперы, в котором сквозь условную античность всегда просматривается “здесь и сейчас” европейской культуры (достаточно вспомнить пренебрежение исторической и географической достоверностью в оперных постановках XVII – XVIII веков). Это смешение времен, про-

⁶ Кириллина Л.В. Барочная опера и театр XX века/ Татр XX века. Закономерности развития. М., 2003, с.141

странств, культур и стилей сближает барокко с постмодернизмом конца XX века.

Сущность «авангардного» режиссерского подхода заключается в парадоксальном воздействии аутентично преподнесенного текста в вызывающе современном контексте. Такие спектакли внешне, как правило, эпатазирующе скандальны, но на самом деле тщательно продуманы и отнюдь не лишены барочной смысловой многослойности. Примером успешной реализации этого направления могут служить постановки П. Селларса: оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте» (Дрезденская Опера, 1992), «Теодора» (Глайндборская Опера, 2000), «Орландо» (Цюрихская Опера, 2007).

Вопрос о причине происходящего процесса реактуализации культурных форм прошлого требует сравнительного анализа их социальных функций в прошлом и настоящем. Такой анализ приводит к выводу о том, что, в зависимости от конкретного исторического периода, одни социальные функции музыки становятся более востребованы, чем другие. В настоящее время на первый план выдвигаются коммуникативная и релаксационно-оздоровительная функции (по сравнению, например, с социально-организационной функцией, очень востребованной на протяжении XX века).

Во втором параграфе **«Кастраты и контратеноры»** анализируются современные попытки создания аналогов кастратного пения, а также проблемы овладения адекватной барочной стилистикой в современном вокальном искусстве.

Появление в современной музыкальной культуре контратеноров – это, так же, как и возрождение барочной оперы, – реактуализация одной из культурных форм прошлого. В XVII - XVIII веках контратенора наряду с кастратами были исполнителями партий сопрано и контральто (в основном в церкви). Их естественные певческие голоса – обычные тенора, баритоны и даже басы. Для пения в высокой тесситуре они использовали так называемый фальцет, который есть у каждого мужчины. В XVII - XVIII веках их принято было называть фальцетистами. Тем не менее современные контратенора – это реактуализация идеи кастратного пения, поскольку именно кастраты, а не фальцетисты были исполнителями ранних опер. Искусство пения контратенором возродил после Второй Мировой войны английский певец Альфред Деллер. Среди современных контратеноров выделяются П.Эсвуд, Д.Боуман, М.Чанс (Англия); Й.Ковальски, А.Шолль (Германия), Д.Галл, Д.Дэниэлс (США), А.Рауних (Австрия), Ф.Жаруски (Франция), Э.Курмангалиев, О.Рябец (Россия). Кроме участия в постановках барочных опер, контратенора ведут концертную деятельность, являются обязательными участниками

фестивалей старинной музыки, количество которых в Европе, России и Америки увеличивается с каждым годом.

Поскольку голоса контратеноров и голоса кастратов имеют совершенно разную физиологическую природу, то даже самое талантливое и стилистически верное исполнение произведения певцом-контратенором – это только имитация кастратного пения. При пении фальцетом вибрирует только верхняя часть голосовых связок, остальная часть остается незадействованной. Это накладывает определенные ограничения на пользование певцом своим певческим аппаратом: зачастую контратенора просто «отключают» нижние грудные резонаторы, что создает неблагоприятный эффект неполного, «снятого с опоры», бедного тембрально голоса. Однако есть среди контратеноров примеры, когда певец совершенствует свой голос настолько, что добивается полнокровного объемного звука, не уступающего по естественности звучания женскому сопрано и меццо-сопрано. Такого мастерства добился Э.Курмангалиев. Кроме этого главного – физиологического – отличия, певцов XVIII и XXI века разделяет огромная разница воспитавших их вокальных школ, что и обуславливает то большое количество трудностей, с которыми сталкиваются контратенора в барочном репертуаре: это принципиально отличное от современной практики использование голосовых регистров; достижение необходимой гибкости звука; адекватное овладение динамическими, темповыми, артикуляционными средствами для выражения того или иного аффекта. Серьезной проблемой для современных исполнителей музыки барокко является воспроизведение ритмических и мелодических орнаментаций, которые не фиксировались композиторами в нотах, однако существенно влияли на выразительность исполнения. Аутентичность исполнения трехчастной арии да саро подразумевает импровизацию в третьей части арии, импровизация считалась необходимой также в каденциях и речитативах. Современные певцы не могут в полной мере справиться с такой задачей, так как не имеют той серьезной музыкально-теоретической подготовки, которая отличала певцов-кастратов (это касается упрощенных требований к современным певцам в области теоретических, гуманитарных дисциплин, инструментальной подготовки, – то есть всего комплекса знаний, которые, вместе с многолетним вокальным тренингом, формировали универсальный образовательный уровень кастратов).

Пение современных контратеноров демонстрирует в целом те представления о тембре, звукоизвлечении, способе управления своим вокальным аппаратом, которые сложились к концу XX века в вердиевско-веристском репертуаре, поэтому даже в самом благополучном и одухотворенном исполнении обнаруживается заметный «зазор» между музыкальной и собственно вокальной стилистикой. Пример овладения

адекватной барочной стилистикой находим не среди контратеноров, а среди певцов. Это Ч.Бартоли. Основа ее успеха – исследовательский интерес, с которым она изучает музыку барокко и классицизма, разрабатывает с музыковедами достоверные вокальные стили. Певца исполняет арии из репертуара кастратов, требующие очень высокого технического уровня. Чечилия Бартоли - пример того, как общая культура певца помогает ему овладеть стилистическими средствами для воссоздания исторически достоверного художественного образа.

В заключении подводятся итоги и формулируются основные выводы диссертационного исследования.

Статьи в периодических и продолжающихся изданиях, включенных в список ВАК РФ для публикации основных положений диссертации:

1. Коленько С. Г. Кастратный голос: идеология и технология // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина. Выпуск 4 (2 том). СПб, 2010; 0,7 п.л.

Работы, опубликованные в других научных изданиях:

2. Коленько С. Г. «Абсолютное искусство» певцов-кастратов // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Выпуск 15. СПб., 2008; 0,6 п.л.

3. Коленько С. Г. Диалог двух эпох: певцы-кастраты и контратенора // Диалог культур и культура диалога: сборник статей. СПб, 2009; 0,7 п.л.

4. Коленько С. Г. Гендерная роль певца-кастрата: жизнь и игра // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Выпуск 16. СПб., 2011; 0,5 п.л.

Подписано в печать 10.03.11	Формат 60х84 ¹ / ₁₆	Цифровая	Печ. л. 1.5
Уч.-изд.л. 1.5	Тираж 100	Заказ 02/03	печать

Отпечатано в типографии «Фалкон Принт»
(197101, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 54, офис 8)