

Г. П. КИБАСОВА, Е. А. ЮНЕЕВА

КУЛЬТУРА БАРОККО: ФЕНОМЕН ПЕВЦОВ-КАСТРАТОВ

В статье рассматривается феномен певцов-кастратов – ярких представителей музыкальной культуры Барокко, в искусстве которых были реализованы ведущие тенденции итальянской певческой традиции.

Ключевые слова: музыкальная культура Барокко, певцы-кастраты, вокальное искусство, бельканто.

Певцы-кастраты [1] – это особая категория певцов, являющаяся значимым явлением не только в барочной опере, но и во всей художественной культуре Италии XVII–XVIII века. Их вокальное искусство, одна из значительных граней культуры эпохи барокко, представляло собой загадку для современников и остается актуальной темой для исследований и дискуссий в настоящее время. Интерес к их искусству, как и к барочной музыкальной культуре в целом в наши дни переживает большой подъем. Об этом могут свидетельствовать полемика в прессе и в интернете, появление множества барочных оперных фестивалей, многочисленные постановки старинных опер [2], художественные и документальные фильмы, посвященные творчеству кастратов [3].

Кастрация мужчин широко практиковалась в Европе с эпохи раннего Средневековья. Оскопление нередко практиковалось как пытка для преступников, особенно насильников. Но наиболее часто кастрация применялась для лечения и предупреждения самых разных недугов – проказы, помешательства, эпилепсии, подагры, водянки и, наконец, воспалительных процессов любой этиологии. Долгое время кастрация считалась лучшим способом излечения грыжи. Королевское медицинское общество Испании в статистическом отчете за 1676 год сообщало, что только в городе Сан-Пауль для излечения грыжи было кастрировано более пятисот мальчиков [4].

Связь хирургической операции по кастрации мужчин с расцветом особого вокального искусства впервые возникла в Испании. В конце XI века в мусульманских государствах Испании появились евнухи, которые были неотъемлемой чертой исламского мира. Некоторые из них благодаря своим удивительным голосам стали привлекаться к католической литургии. С XVI века согласно булле папы Сикста Пятого (1545–1590) они официально были допущены во все церкви Испании.

Подлинный расцвет певческого искусства кастратов произошел в Италии, в XVII столетии. Она стала единственной западной страной, где широко применялась кастрация не по медицинским показаниям, а с целью формирования у мальчиков уникального певческого голоса. Именно итальянцы были главными поклонниками и почитателями этого необычного пения, удовлетворявшего присущую им страсть к нарочитости, жажду чувственных удовольствий. Даже

названия для «кастратов» по-итальянски были весьма уважительные: если французы именовали их «евнухами», «калеками», «огрызками» и даже «каплунами», итальянцы предпочитали определения «*musicò*», «*virtuoso*», «*evirati*», а евнухами называли только юных кастратов, учившихся в консерваториях.

Осуществить операцию по кастрации мальчика врачеватель мог только с согласия родителей. Операция считалась незаконной, но родители, ссылаясь на несчастные случаи, легко избегали наказаний. По имеющимся данным, в Италии XVII века «под нож» хирурга ежегодно отправляли четыре тысячи мальчиков предпубертатного возраста. Массовость явления привела к тому, в некоторых областях Италии (Папской области, Неаполитанском королевстве) медикам разрешили свободно практиковать кастрацию. Как пишет П. Барбье, «Едва первых кастратов услышали 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 четырех сыновей, кастрировать одного из них ради Церкви» [5].

Кастрация мальчиков кардинально отличалась от оскопления гаремных евнухов. Шарль Д’Ансийон в «Трактате о евнухах» отмечал, что у них удалялись и наружные половые органы, причем, 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. Операция никогда не производилась до достижения мальчиком семилетнего возраста и редко после двенадцати лет. Важно было сделать ее прежде, чем активизировалась гормональная функция яичек, так что обычно мальчиков кастрировали между восемью и десятью годами.

Сама операция, даже для врачей XVII века была достаточно простой. Начиналась она с рассечения паха и извлечения семенников – затем хирург отсекал их, предварительно перевязав семяпровод. Однако смертность от таких хирургических вмешательств была достаточно высокой. Безусловно, последствия операции зависели от квалификации хирурга и условий ее проведения. Если ее проводил выпускник Болонской медицинской школы, то смертность, как свидетельствуют источники, составляла 10–20%, но если ее проводил обычный

сельский знахарь, или просто бродячий шарлатан, то она доходила до 80%. Главная проблема состояла в приемах анестезии, асептики и антисептики и мерах борьбы с кровотечением.

Впоследствии у тех, кто выживал, тестостерон переставал вырабатываться, в голосовых связках не происходили изменения, характерные для периода полового созревания, голосовой аппарат оставался недоразвитым, как у ребенка. У кастратов не происходило опущение гортани, как это бывает после мутации у мальчиков, и таким образом, связки не удалялись от резонирующей полости. Это сохраняло особую чистоту и звонкость голоса, который одновременно отличался силой и выносливостью – ведь объем легких и другие физиологические особенности кастрата соответствовали организму взрослого мужчины. Тембр такого певца существенно отличался от женского голоса, хотя совпадал с последним по высоте. Звук был «чистый и проникновенный, как у мальчиков-певчих, но значительно мощнее». Современники отмечали, что «в нем есть что-то строгое и неестественное, но, тем не менее, ослепительное, легкое и покоряющее» [6].

В сегодняшнем знании о певцах-кастратах слишком много пробелов, и прежде всего тот, что нам не известна красота их голосов, которые были совершенно не похожи на голоса «естественные». Есть, безусловно, 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 медико-деонтологические.

Операция по частичной кастрации приводила к тому, что по мере роста ребенка, увеличения объема легких и мышечной массы, при ежедневном выполнении специальных упражнений, его голос получал невероятную гибкость и очень широкий диапазон. Узкая голосовая щель (как у ребенка), позволяла экономно расходовать певческое дыхание и петь без дополнительного вдоха длиннейшие музыкальные фразы. И наконец, значительно развитая грудная клетка превращалась в мощный резонатор. Большое значение имело то, что кастрат продолжал петь на тех же мышечных ощущениях, которым его учили в раннем детстве, ему не приходилось вновь переучиваться, как всякому повзрослевшему юноше, с «новым» голосовым аппаратом. Все это позволяло исполнять высокие партии, как женские, так и мужские, петь долгие выдержанные звуки, так называемые «*messa di voce*», характерные для итальянского *bel canto*, которые начинались с *pianissimo* и постепенно наращивали звук до предела, после чего ослабевали до полного затихания. Виртуозно они исполняли сложные пассажи, чтобы тем самым выражать важные для барочной музыки *affetti* – сильные и страстные чувства.

Искусство пения в христианском богослужении всегда занимало важное место. Певцы-кастраты исполняли высокие партии в церквях, в том числе в Сикстинской капелле, поскольку женщинам запрещалось петь в храме. Слова «*mulier taceat in ecclesia*» (женщина в храме молчит) приписывались самому апостолу Павлу. Папа Сикст V в 1588 году издал буллу, в которой женщинам официально запрещалось выступать в театрах папской области, этот запрет касался и церковного хора. Как указывает Е. М. Браудо, впервые кастраты появились в хоре собора Святого Петра в 1601 году, практика быстро распространилась, и к 1640 году они пели во всех главных церквях Италии [7]. Внутри духовенства отношение к кастрации было неоднозначным – некоторые теологи выступали против такой практики, но в целом церковь относилась к ней терпимо, так как совершалась она к «вящей Славе Господней». Долгие дебаты привели к тому, что в 1748 года папа Бенедикт XIV однозначно подтвердил право людей на оскотление, а к 1780 году в Риме официально насчитывалось более 200 кастратов-певцов.

С социокультурной точки зрения массовая кастрация детей мужского пола, связанная со стремительно растущей популярностью искусства кастратов, безусловно, была двусмысленной. Однако, для развития музыкальной культуры, она имела чрезвычайно большое значение. По мнению С. Г. Коленько, их растущая слава была связана с тем, что совпадала с идейным пафосом эстетики того времени, который выражался в стремлении превзойти природу, исправить ее. Физиологическая исключительность кастратов, их искусственность была связана с «ангельской», «небесной» символикой. В сознании современников голос кастрата, ассоциировался с пением ангела, а образ последнего был символической фигурой в искусстве барокко, присутствуя как в музыке, так и в живописи, и других видах искусства.

Значительной причиной роста популярности кастратов, стало появление на итальянской музыкальной сцене нового жанра – оперы. Распространение музыкальной драмы было связано и со строительством в крупных городах Италии публичных оперных театров, которые стали местом развлечения не только аристократии, но и простых горожан. Развитие оперы с ее драматической интригой, мифологическими героями и богами заставляло прибегать к ирреальному звучанию голосов *evirati*, как в лирических женских партиях, так и в героических мужских ролях. По свидетельству Э. Хэриота, более совершенная вокальная техника и импровизационное искусство кастратов по сравнению с певицами и певцами – «настоящими» мужчинами обусловило их лидерство на всех (за исключением Франции), оперных европейских сценах. Расцвет и угасание их искусства параллельно следовали росту и изменению популярности оперы, которая к середине XVIII столетия достигла своей кульминации.

Тот факт, что именно певцы-кастраты стали играть в музыкальной культуре барокко исключительно важную роль обусловлено несколькими причинами. В первую очередь распространение сложной полифонической церковной музыки с причудливой орнаментикой требовало использования высокого регистра голоса. Второй причиной было то, что исполнительская манера кастратов, формировавшаяся под воздействием итальянской барочной традиции, включала необходимые в опере декоративность и импровизацию. Это было связано с тем, что композиторы намечали только общую вокальную тему, предоставляя всю нюансировку и разработку исполнителю, ведь именно последний, а не композитор был персоной номер один в музыке. С упадком искусства певцов-кастратов в европейской вокальной музыке все разработки в области импровизации и орнаментики были утрачены, и музыка стала принципиально не импровизационной.

Еще одной немаловажной чертой искусства кастратов, ставшей одной из причин безраздельного их господства на оперной сцене, были *affetti*. Аффект – универсальная категория, по мнению М. Лобановой, одно из величайших достижений эпохи Барокко, ставившее перед музыкой совершенно новые задачи – выражение человеческих страстей. Рассчитанные на эмоциональный отклик слушателя аффекты определяли основное в коммуникативной стороне искусства Барокко – воздействие (а не самовыражение), возможность вызывать вполне регламентированную реакцию слушателя [8].

В целом, подчеркнем, что наиболее глубинным основанием для господства певцов-кастратов на оперной сцене было то, что их пение воплощало эстетическую сущность итальянского Барокко. Ария к XVIII веку стала «средоточием самодостаточной красоты музыки, в ней останавливалось течение реального времени, замирало драматическое развитие, главным оказывались завораживающая пластика и чувственная прелесть мелодии, виртуозный блеск и мощь – все то, что нашло в пении кастратов свое совершенное воплощение» [9].

По окончании певческой карьеры многие из знаменитых кастратов стали выдающимися вокальными педагогами, создавшими свои школы. Именно они закладывали основу вокального образования в Италии, многие секреты которого, передавались от учителя к ученику. В XVII–XVIII веках именно эта традиция обусловила невероятный расцвет певческого искусства – кастраты задавали уровень, на который ориентировались другие певцы.

В 1887 году указом папы римского Льва XIII кастрация была запрещена, однако не это стало решающей причиной исчезновения певцов-кастратов. Их виртуозная манера пения не вписывалась в романтическое искусство XIX века с его простотой и естественностью. Сама опера XVIII века стала казаться громоздкой и перегруженной условностями, иными словами, она вышла

из моды. Вокальное мастерство кастратов стало восприниматься как искусственный, нарочитый анахронизм, – прежнее восхищение сменили недоумение и насмешки. Впоследствии идеологи эпохи Просвещения приложили немало усилий, чтобы вытеснить даже память об этом феномене. Во многом это было связано с физиологической стороной проблемы: ведь уже при произнесении слова «кастрат» возникали ассоциации, связанные с сексуальной сферой, отклонениями от нормы, и т. п. Именно поэтому, с уходом певцов-кастратов о них постарались забыть.

Певцы-кастраты – одни из наиболее ярких представителей культуры Барокко – принесли Италии славу как музыкальной стране, и именно их искусство способствовало эволюции стиля *belcanto*, формированию эталонного звука, созданию регламента профессионального пения, на который ориентируются современные оперные певцы. В их искусстве были реализованы ведущие тенденции итальянской барочной традиции – типизация, аффектация, декоративность, импровизация, орнаментация.

В настоящее время интерес к барочной музыкальной культуре привел к появлению традиции пения, близкой, как предполагают, к манере певцов-кастратов. Безусловно, возрождение такого голоса, как контртенор, демонстрирует реактуализацию барочной эстетики в современной музыкальной культуре. Однако, отметим, что современные певцы не могут претендовать на то, чтобы заменить певцов-кастратов, не только потому, что они не настоящие *evirati*, но прежде всего потому, что они не прошли длительного и трудного обучения, сопоставимого с вокальным образованием XVII–XVIII веков. «Можно только радоваться тому, – пишет историк оперы Энгус Хэриот, – что страшный обычай исчез навсегда, но остается лишь догадываться, сколько мы потеряли с его исчезновением» [10].

Литература, источники и примечания

1. Термин кастраты – от итальянского *castrati*, а также *evirati*, от латинского *castro* – оскопляю, *eviro* – кастрирую.
2. Оперы «Юлий Цезарь» Г. Генделя (2007), «Святой Алексей» С. Ланди (2007), «Дидона и Эней» Г. Перселла (2008), «Алидоро» Л. Лео (2008), «Орфей» К. Монтеверди (2009) и др.
3. «Фаринелли-кастрат» (2006), «История кастратов» (2009), «Жертвы и обольстители» (2010).
4. Барбье П. История кастратов. СПб., 2006.
5. Там же. С. 29.
6. Хэриот Э. Кастраты в опере. URL: <http://www.operaweb.ru/community/viewtopic.php>
7. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки. М., 1930.
8. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 155.

9. *Сусидко И.* Вступительная статья и комментарии к книге Э. Хэриота Кастраты в опере. URL:

<http://www.operaweb.ru/community/viewtopic>
10. *Хэриот Э.* Указ. соч. ...

G. P. KIBASOVA, E. A. YUNEEVA. BAROQUE CULTURE: THE PHENOMENON OF SINGERS-CASTRATES.

The phenomenon of singers-castrates is discussed in the article as the brightest representatives of the musical culture of Baroque, in art of which was realized the leading trends of Italian song traditions.

Key words: *musical culture of the Baroque, singers-castrates, vocal art, Bel Canto.*

Л. В. КОМИССИНСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНОЙ КУБАНИ XX ВЕКА

Автор анализирует особенности сценического искусства в Краснодарском крае на рубеже веков, выявляет особенности театральной жизни на юге России, дает характеристику ведущим театрам города.

Ключевые слова: *отечественная культура на рубеже XX–XXI веков, сценическое искусство, театры Краснодар.*

В конце XX века в России начался кризис системы образования и воспитания, на 30% сократилось количество культурно-просветительных учреждений (художественных школ, дворцов и домов культуры и т. п.). Негативные изменения коснулись и развития драмы, актерского и режиссерского мастерства. В связи с этим под влиянием участников съезда «Театр – время перемен» 25 марта 1999 года Правительство приняло постановление «О государственной поддержке сценического искусства в Российской Федерации». Однако, как отметил председатель Союза театральных деятелей, улучшений не произошло. Некоторые попытки исправить ситуацию прослеживались исключительно на региональном уровне.

На Кубани, несмотря на благоприятные условия, как социальные, так и природные, формирование театральной культуры шло довольно медленно: сказывалось отсутствие достойной, инициативной, творческой личности, которая сумела бы повлиять на этот процесс.

В последнее десятилетие XX века предметом особой гордости края был Геленджикский «Торрикос» – полупрофессиональный, полупролюбительский драматический театр. Он много гастролировал, участвовал в российских и международных фестивалях и конкурсах, неоднократно был отмечен престижными наградами, однако с уходом художественного руководителя – режиссера Анатолия Слюсаренко – прекратил свое существование. Случившееся позволило еще раз убедиться в значении личности режиссера для сценического искусства.

В последнее десятилетие XX века в Краснодаре родился профессиональный драматический театр для молодежи и юных зрителей. Его история началась в 1964 году, когда артист Краснодарского драматического театра им. А. М. Горького Станислав Гронский создал ТЮЗ в ранге любительского. Очевидно, беспокойная душа этого артиста, педагога по первому образованию, подсказывала ему, что формировать художественный

вкус необходимо с детства. В юношеском возрасте человек, как правило, обнаруживает и свои первые профессиональные склонности, свое предназначение. В Краснодарском любительском ТЮЗе осуществляли свои первые творческие опыты многие молодые энтузиасты, которые в зрелые годы оказывались довольно успешными. Достаточно назвать имя столичного режиссера, профессора РАТИ (ГИТИС) Сергея Женовача, проявившего свои способности в постановках Гоголя и Достоевского на сцене Краснодарского любительского ТЮЗа.

Одна из составных частей творческого объединения «Премьера» – Краснодарский молодежный театр – в ранге профессионального существует с 1991 года. С 1994 года его художественным руководителем стал Владимир Дмитриевич Рогульченко – режиссер с прекрасным художественным вкусом и блестящими педагогическими способностями. Продолжая замечательную традицию русского театра – студийность, благодаря которой родился московский театр «Современник», а актерский курс Юрия Любимова стал театром на Таганке, Рогульченко-педагог взрастил своих актеров-единомышленников на театральном факультете Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

В своей деятельности Рогульченко отдает предпочтение русской классике. Им созданы постановки по произведениям «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Дуэль» А. П. Чехова. По пьесе А. М. Горького «Мещане» им поставлен спектакль «Сцены в доме Бессеменова», чеховская «Чайка». На 200-летний юбилей Александра Сергеевича Пушкина (1999 г.) Краснодарский Молодежный театр откликнулся постановкой спектакля «Атанде» по повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Сценарий написан В. Д. Рогульченко, музыка взята из произведений А. Г. Шнитке, художником по костюмам и сценографом стал Ю. Рачинский, режиссером по пластике – Д. Гусярова. Живой